

LA VAQUILLA: MEMORIA HISTÓRICA Y HUMOR CARNAVALESCO

Luis M. González
Connecticut College

Uno de los grandes maestros de la comedia de las últimas décadas, el neoyorquino Woody Allen, pone en boca de Lester, protagonista secundario de la película *Crimes and Misdemeanors* (1989) (en España se estrenó con el título *Delitos y faltas*) la siguiente fórmula: «Comedia es igual a tragedia más tiempo». Centrándose en la historia de los Estados Unidos, este personaje, interpretado por Alan Alda, utiliza el asesinato de Abraham Lincoln para ilustrar esta máxima. En su día, argumentaba, este acontecimiento traumático no se podía tomar a broma; ahora, siglo y medio después, sí. Algo parecido ha ocurrido con la gran tragedia de la historia reciente española, la Guerra Civil de 1936. Casi cincuenta años tuvieron que pasar para que ésta se convirtiera, de la mano del director de cine Luis García Berlanga y el guionista Rafael Azcona, en el más completo acercamiento a la contienda civil desde el prisma de lo cómico.¹

La vaquilla se estrenó en Barcelona el 6 de marzo de 1985 y dos días después lo hizo en la capital de España. Con casi dos millones de espectadores, la película se convirtió en una de las más taquilleras del director de *El verdugo* (1964). Aunque se trata de un trabajo coral, los papeles más importantes corrieron a cargo de Alfredo Landa, Guillermo Montesinos, Santiago Ramos, José Sacristán, Carlos Velat y Agustín González, entre otros. El argumento de la cinta es sencillo. Durante la última guerra civil española, el frente de Aragón goza de una calma que permite el intercambio de tabaco y papel de fumar entre los dos ejércitos. El bando de los sublevados, que tiene el control de un pueblo llamado Perales, anuncia los festejos del día de la patrona del mismo, que incluyen una comida popular, baile y la suelta de una vaquilla. A partir de este momento el objetivo de un comando republicano será secuestrar y matar a la vaquilla para estropear la fiesta del enemigo y elevar la moral de la tropa.

Así, en este trabajo pretendo mostrar cómo desde lo humorístico carnavalesco el film de Berlanga crea un discurso diferente sobre la Guerra Civil, un nuevo *lieux de mémoire* (espacio de la memoria), utilizando la terminología de Pierre Nora. Este nuevo texto aspira a ser superador de lecturas previas del conflicto, tanto de las apologéticas de la sublevación,

¹ Para una relación completa de las películas producidas en torno al tema de la guerra civil española de 1936, ver el catálogo *La historia de España a través del Cine*, Madrid: Polifemo, 2007, pp. 167-183.

producidas fundamentalmente durante la dictadura, como de las más favorables al bando republicano, que empezaron a ver la luz en los últimos años del franquismo y durante la transición política a la democracia. En este nuevo terreno, signado por la comedia carnavalesca, es donde, cincuenta años después, pueden encontrarse las dos Españas. De este modo, el film de Berlanga se une a los que responsabilizaron a sublevados y leales a la II República de la destrucción del país durante los tres años de conflicto civil. Para ello, argumentalmente, parte de una alegoría elemental y fácilmente reconocible como es la disputa de una vaquilla y otra menos identificable como es el enfrentamiento entre un soldado republicano y un alférez fascista por una muchacha del pueblo, novia del primero antes de la guerra. Tanto la muchacha como la vaquilla se presentan en el film como metáforas de una patria escindida y, finalmente, masacrada.

EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO

De entre los diferentes artefactos culturales, en cuanto tecnología capaz de dibujar y encarnar la temporalidad del pasado, el cine se ha convertido en central para la mediación de la memoria en la vida cultural moderna (Grainge, 2003:1). El cine plantea posibilidades que no ofrece la obra escrita a la hora de reinterpretar el pasado. Éstas se resumirían en el atractivo de lo visual y la potencialidad de presentar un producto más complejo donde se dan cita la imagen, el sonido y el lenguaje (Rosenstone, 1995:15). El carácter visual del cinematógrafo lo hace más seductor que otras formas de expresión, a la vez que posibilita que llegue a sectores iletrados o reacios a enfrentarse con un texto escrito. Por otro lado, el carácter realista del cinematógrafo, en el que se conjugan imagen y sonido, permite una mejor comprensión de lo visualizado, facilitando al espectador el traslado espacio-temporal.²

Todo esto, sin duda, contribuyó al importante éxito de público del que gozó esta película en el momento de su estreno. Sin embargo, *La vaquilla* es un film infravalorado por la crítica más académica. Como ejemplo de este desencuentro entre los espectadores y los estudiosos del hecho cinematográfico, sirvan estas palabras de Vicente Sánchez-Biosca, quien señala que en el film de Berlanga:

El pasado ha sido reducido a la condición de mero decorado por el que circulan actitudes cómicas de la actualidad de los ochenta. El mecanismo básico de esta unificación cosmética es lo que podríamos denominar la estética «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).

2 Como he estudiado en otro lugar (*Fascismo, kitsch y cine histórico en España, 1939-1953*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha) (en prensa), desde temprano el cine español ayudó a la articulación y codificación de un pasado histórico nacional. En este sentido, habría que resaltar el extraordinario esfuerzo que supuso el cine histórico producido durante el primer franquismo. Estas producciones auspiciadas por las instituciones del Estado llevaron a las pantallas españolas de la posguerra a los Reyes Católicos, a Cristóbal Colón, a Juana la Loca y Agustina de Aragón, entre otros, quienes se convirtieron en modelos vivientes de la retórica nacional católica.

Más allá de la comparación de esta cinta con otras previas del mismo director, me interesa en este momento señalar la importancia de la película como «espacio de la memoria» de la Guerra Civil en el contexto de la primera legislatura de gobierno del PSOE (1982-1986). Es en estos años en los que, según Carmen Moreno-Nuño, se consolida el intento oficial de reprimir la memoria de la Guerra Civil puesto en marcha en los años que siguieron a la muerte del dictador y se sentaron las bases de la actual democracia. Según Moreno-Nuño,

Durante los sucesivos gobiernos socialistas se lleva a cabo una política que reprime la memoria de la Guerra Civil con la esperanza de que su naturaleza traumática vaya poco a poco diluyéndose en el olvido. La lógica subyacente es que el olvido es el único medio para superar el trauma colectivo generado por la terrible represión franquista; y la esperanza es que el olvido termine generando un efecto catártico a nivel intelectual y colectivo (Moreno-Nuño, 2006: 67).

Para contrarrestar este buscado olvido institucional, desde el ámbito de la cultura se va a generar una gran cantidad de textos sobre la guerra que van a funcionar como «espacios de la memoria». Según Pierre Nora estos «son fundamentalmente restos, las últimas encarnaciones de una conciencia de la memoria que apenas ha sobrevivido en una época histórica que reclama la memoria porque la ha abandonado» (Nora, 1989:12). Son, «momentos de la historia desgajados del movimiento de la historia, lo retornado; ya no vida propiamente, ni tampoco muerte todavía, como conchas en la orilla cuando el mar de la memoria viviente ha retrocedido» (Nora, 1989:12). (Todas las traducciones son mías).

En los años en que se estrena la película, este deseo explícito de parte de un amplio sector de la sociedad española de no revisar y asumir la experiencia traumática colectiva que supuso la Guerra Civil es una imposición por parte de los vencedores y una consecuencia del consenso alcanzado como paso previo a la constitución democrática de 1978. Incomprensiblemente, los gobiernos de Felipe González (1982-1996), herederos ideológicos de una parte de los vencidos, prefirieron mirar al futuro y no volver la vista atrás esperando que el olvido fuese suficiente para enterrar los fantasmas del pasado y cerrar una herida que todavía sangraba cincuenta años después. La historia, una vez más, ha demostrado que el olvido no es sinónimo de superación y que los espectros del pasado tarde o temprano terminan por reaparecer. En este sentido, la promulgación de la Ley de la Memoria Histórica aprobada en el Parlamento español el 31 de octubre de 2007 da la razón a quienes desde el principio se opusieron a lo que consideraban un cierre en falso de las heridas producidas por la Guerra Civil.

CARNAVAL AUSTROHÚNGARO

Desde el punto de vista estético, Azcona y Berlanga parecen coincidir con Valle Inclán cuando en *Luces de Bohemia* (1920) pone en boca de Max Estrella que «el sentido trágico de la vida sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada» porque «España es una deformación grotesca de la civilización europea» (Valle Inclán, 2004: 162). En *La vaquilla* lo grotesco-carnalesco invade un texto en el que la Guerra Civil queda convertida en una caricatura de sí misma. De ésta se han limado las aristas más cortantes en aras de ofrecer una nueva y diferente visión que ayude a comprender el conflicto desde un ángulo que cons-

cientemente evita el realismo mimético que signó anteriores acercamientos textuales a la confrontación civil.

Al elegir el género de la comedia carnavalesca, los responsables de *La vaquilla* aceptan de antemano la imposibilidad de representar textualmente el horror de la Guerra Civil, en una toma de postura similar a la que Slavoj Žižek atribuye a películas que el intelectual serbio engloba dentro del membrete de «comedias de campo de concentración» (*camp comedy*). Žižek plantea que el éxito de *La vida es bella* (Roberto Benigni, 1997) y *Jacob the Liar* (Peter Kassovitz, 1999) sólo pone de manifiesto el fracaso de la tragedia a la hora de dibujar la realidad del holocausto (Žižek, 2000:26). De igual modo, la pareja formada por Azcona y Berlanga es consciente de la dificultad de plasmar en la pantalla unos acontecimientos que saben son, por su carácter traumático, una herida abierta en la conciencia de muchos espectadores, a la que temen hacer frente y de ahí el carácter de bálsamo que lo cómico carnavalesco adquiere en la cinta. La risa que produce el humor de *La vaquilla* está funcionando como vía de escape puesto que, tal y como han teorizado Theodor Adorno y Max Horkheimer, haciéndose eco de las teorías de Freud, ésta es siempre una respuesta al miedo. Para los dos integrantes de la Escuela de Frankfurt, «La risa, tanto conciliatoria como terrible, ocurre cuando un miedo pasa. Indica liberación de un daño físico o del control de la lógica [...] La diversión es un baño medicinal» (Adorno y Horkheimer, 1972:140).

En este sentido, son esclarecedoras las palabras de Rafael Azcona en el coloquio que siguió al estreno de *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999) en el programa *Nuestro Cine* de Canal Plus cuando señala: «No me creo que la vida sea trágica. Si la vida fuera trágica habría desaparecido el género humano [...] La risa es una cosa extraordinaria. Cualquier humor es siempre destructivo».³

Este humor subversivo y destructor se consigue a través del realismo grotesco y el proceso de carnavalización al que son sometidos los personajes de la cinta. A los protagonistas de *La vaquilla* les ocurre lo mismo que a los héroes trágicos cuando se pasean en el callejón del Gato que describiera Valle Inclán en *Luces de Bohemia* y, así, los supuestos nobles ideales de los soldados quedan anulados. Don Quijote se sanchifica y las funciones corporales, comer, «descomer», hacer el amor, etc., toman el protagonismo y estructuran la trama de la película. Precisamente, Mijail Bajtin asoció la utilización de imágenes referentes a la vida material y corporal con la cultura cómica popular y le dio el nombre de realismo grotesco. Para este crítico:

En el realismo grotesco (es decir, en el sistema de imágenes de la cultura cómica popular) el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de fiesta utópica. Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente e indivisible. Es un conjunto alegre y bienhechor (Bajtin, 1998:23).

La comida es una referencia constante a lo largo del film, donde se contrasta la escasez de alimentos en las filas republicanas con la opulencia que se disfruta en el bando nacional.

3 Curiosamente, siempre que este guionista se ha acercado a los difíciles años de la II República, la Guerra Civil y la posguerra, lo ha hecho desde la comedia, como demuestran los guiones de, además de *La vaquilla*, *El año de las luces* (Fernando Trueba, 1986), *¡Ay, Carmela!* (Carlos Saura, 1990), *Belle Époque* (Fernando Trueba, 1992), *La niña de tus ojos* (Fernando Trueba, 1998) y *La lengua de las mariposas*.

Esto último se ejemplifica en la comida con que se obsequia a las tropas nacionales con los corderos del marqués dueño de las tierras del pueblo. El sexo es otro de los *leitmotifs* del film de Berlanga. A la figura del soldado homosexual de las filas republicanas, exagerada hasta lo esperpéntico, o al prostíbulo que se organiza en el pueblo dominado por los franquistas, se le unen las continuas alusiones en tono jocoso a la actividad o, en este caso, a la no actividad sexual. Por último, en un momento de la película un soldado republicano defeca en los pantalones mientras que en otro Guadalupe aparece orinando. El protagonismo de lo escatológico en la cinta sirve para marcar distancia con cualquier visión mítica y heroica de la guerra. Los soldados, bajo la lente de Berlanga lejos de ser héroes, literalmente, se «cagan». La escena a la que me estoy refiriendo tiene lugar cuando, tras una larga marcha, el comando republicano llega al corral donde está la vaquilla. Allí, uno de los soldados, antiguo maletilla, es el encargado de dar muerte al animal con el descabello, a lo que se niega repetidamente. Será Casto, el sargento republicano el que, al empujarle, se dé cuenta de las consecuencias del miedo pasado por el soldado.

Además de este protagonismo de las funciones corporales, se produce una inversión de papeles en los personajes republicanos que genera una serie de equívocos y engaños fundamentales para la comicidad del film. Los soldados del bando leal no sólo se tienen que disfrazar de franquistas para cruzar las líneas e intentar robar la vaquilla al enemigo, sino que van a tener que hacer buena parte de las actividades que tras el inicio de la guerra fueron abolidas en la España republicana. Será el sargento interpretado por Alfredo Landa el que mejor sintetice esta inversión de papeles, «el mundo al revés» al que se ven abocados los soldados republicanos, al dirigirse al teniente al que da vida José Sacristán:

Hemos corrido un encierro. Nos hemos tragado una misa. Hemos llevado una virgen. Hemos cargado con un marqués. Vd. ha afeitado un fascista. A mí me han pegado una cornada. Éste se ha cagao. A éste lo han vestido de sacristán y a este le han puesto los cuernos y todo por la jodía vaca. Que le den mucho por el saco a la vaca. Yo me voy a comer. [Diálogos de la película].

Como se puede ver en esta intervención, además de lo corporal, domina en la película un lenguaje familiar que Bajtín identifica con el lenguaje de la plaza pública y que «se caracteriza por el uso frecuente de groserías» (Bajtín, 1998:21). Esta utilización de palabras malsonantes acentúa la comicidad del film, a la vez que sirve para potenciar el realismo grotesco al que me he referido anteriormente.

Los personajes del bando fascista también aparecen caricaturizados. Son muñecos de un guiñol a los que se les han acentuado los rasgos para provocar una mejor identificación y comicidad. Al lado del coronel fascista, ufano y mujeriego, dos curas, uno castrense con gafas de sol y el otro empeñado en que se prohíba el baile agarrado, acompañan la figura de un marqués en silla de ruedas y de su hermana, una santurróna solterona que, sin embargo, se encandila con la visión de los atributos masculinos de los toreros. Junto a ellos, el tonto del pueblo, el loco que simboliza la irracionalidad de la guerra y que, sin embargo, es el único que ve el disfraz del comando republicano, porque, de acuerdo con Michel Foucault, «el loco recuerda a cada uno su verdad» (1988:29).

De entre los personajes que habitan el pueblo, será el de Guadalupe el que tenga un mayor interés por su alto valor simbólico como metáfora de la patria escindida entre dos

proyectos antagónicos y excluyentes. Novia de uno de los soldados republicanos antes del inicio de la contienda, ahora tiene relaciones con Alfredo, un alférez del ejército de Franco. Partiendo de la idea de 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. Del mismo modo, la disputa de la vaquilla, que tiene un papel protagonista fundamental en la cinta de Berlanga, actúa como metáfora de la lucha que se libró entre 1936 y 1939. La habitual comparación de España con la piel de un toro no deja lugar a dudas sobre su valor simbólico.

Desde su mismo estreno se alzaron voces cuestionando si, al elegir la comedia como vehículo para discursivizar la Guerra Civil, no se corre el peligro de que el espectador concluya que la guerra fue este carnaval organizado por Azcona y Berlanga. Personalmente no lo creo y, desde mi punto de vista, el discurso carnavalesco, amplio y polifónico dominante en el film de Berlanga sirve para enfrentarse a la visión rígida y estática de la realidad de la Guerra Civil, que hasta ese momento había estado dominada por discursos apologéticos y reivindicativos de uno de los dos bandos. Dominick LaCapra señala que el humor carnavalesco posee una dimensión curativa que es crucial en las terapias de recuperación del trauma, por su capacidad para aportar soluciones más amplias, enriquecedoras y ambivalentes de la Historia (LaCapra, 1994:222-223). Durante el franquismo, el único relato difundido sobre la Guerra Civil era el impuesto por los vencedores. Del mismo modo, como ha señalado Bertrand de Muñoz: «Una vez acabada 'la gran noche del franquismo', curiosamente se volvió de nuevo a una carencia de matices, a un dogmatismo de signo contrario al de los años cuarenta, a una solución por lo tanto monológica hasta tarde ya en los años ochenta» (Bertrand de Muñoz, 2001:217).

Berlanga quiere superar ambas interpretaciones, repartiendo responsabilidades entre los dos bandos, que tienen más en común de lo que creen. Lo artificial de la división impuesta al país en dos facciones irreconciliables se expresa de manera contundente en la escena del río. Los soldados republicanos, huyendo del encierro, llegan a un arroyo donde se desnudan para refrescarse; al poco tiempo aparece un grupo de soldados franquistas que hace lo mismo. Al ver a todos desnudos, sin los uniformes que los distinguen, el sargento republicano señala: «Lo que es la vida, mi teniente. Aquí en pelotas ni enemigo ni nada y, además, nos invitan a desayunar».

Finalmente, lo cómico carnavalesco queda suspendido en la última escena de la película, que además se presenta como metáfora global del conflicto civil. Como señalaba al principio, la tesis de Azcona-Berlanga es la mutua responsabilidad de los dos bandos en la sangría de la Guerra Civil. Frente al cuerpo de la vaquilla que empieza a descomponerse, se enfrentan cara a cara el torero del bando fascista y el del republicano. En estos momentos, el primero indaga sobre la suerte de un tercer compañero. El soldado republicano le contesta que ha muerto en Valencia, a lo que el primero pregunta si ha sido por causa de una cogida y el otro responde que ha sido víctima del hambre. Ambos soldados se alejan, escenificando al final de la cinta la imposible reconciliación de los dos bandos. Tras la suspensión de lo cotidiano que supone el carnaval al que hemos asistido, la cruda realidad se impone deconstruyendo en buena medida el entramado humorístico sobre el que se ha tejido la cinta de Berlanga.

En esta solución final de la película se encuentran ecos de una postura habitual entre los intelectuales españoles del interior durante la década de los cincuenta. Como señala Santos Juliá, es en estos momentos en los que la generación de los que eran niños durante la guerra y, en muchos casos, hijos de los vencedores en el conflicto civil, empiezan a cuestionar los

grandes relatos que sobre la misma ofrecen los franquistas en el interior y los republicanos en el exterior. Esta nueva visión del conflicto, que concuerda con la ofrecida en la cinta de Berlanga, queda resumida en el manifiesto de la Federación Universitaria Escolar con sede en México, pero que se hacía eco de muchas voces disidentes en el interior. El citado manifiesto dice así: «La pasada guerra civil entraña una gran responsabilidad colectiva de la que ningún sector de la vida española puede sentirse exento para cargar íntegra sobre los hombros del adversario» (Juliá, 2004:445).⁴

En conclusión, *La vaquilla* se presenta como un ejercicio de recuperación de la memoria de una parte importante de la historia española que intencionalmente se quiso esconder. Conscientes de la dificultad de enfrentar un acontecimiento tan traumático como fue la Guerra Civil, se opta por utilizar el arma más subversiva creada por el ser humano: el humor carnavalesco, la sátira, en definitiva, la carcajada como antídoto del olvido.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Th. W. y HORKHEIMER, M. (1972), *Dialectic of Enlightenment*, New York, Herder and Herder New York.
- BAJTIN, Mijail (1998), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse (2001), *Guerra y novela: La guerra española de 1936-1939*, Sevilla, Alfar.
- FOUCAULT, Michel (1988), *Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason*, New York, Vintage Books.
- GRAINGE, Paul (ed.) (2003), *Memory and popular film*, Manchester and New York, Manchester UP.
- JULIÁ, Santos (2004), *Historias de las dos Españas*, Madrid, Taurus.
- LACAPRA, Dominick (1994), *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. Ithaca, Cornell UP.
- MORENO-NUÑO, Carmen (2006), *Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, Madrid, Ediciones Libertarias/Prodhufi.
- NORA, Pierre (1989), «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire», *Representations* 26. *Memory and Counter-Memory*, (primavera 1989), pp. 7-24.
- ROSENSTONE, Robert A. (1995), *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge, Harvard U P.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1995), «La ficcionalización de la historia por el nuevo cine español: De *La vaquilla* (1985) a *Madregilda* (1994)», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 20, N. 1 (1995), pp. 179-193.
- VALLE INCLÁN, Ramón María del (2004), *Luces de bohemia. Esperpento*, Madrid: Espasa Calpe.
- ZIZEK, Slavoj (2000), «Camp Comedy», *Sight and Sound*, 10, 4, pp. 26-29.

4 Como apoyo a todo esto cabría decir que *La vaquilla* es un proyecto que empezó a gestarse a finales de la década de los cuarenta y que incluso fue presentado para su revisión por la censura tras el estreno de *Calabuch* (1956). Los organismos oficiales de la dictadura impidieron su puesta en marcha y Berlanga tuvo que esperar hasta la década de los ochenta para llevarlo a cabo.