

MARÍA DOLORES GARCÍA SÁNCHEZ

HEREDERO DEL ABSURDO: EL HUMOR EN LA OBRA LITERARIA DE JOSÉ LUIS CUERDA

Università degli Studi di Cagliari
sanchez@unica.it

A Javi

¡Todos somos contingentes, pero tú eres necesario!

Resumen

La peculiar visión del mundo del cineasta José Luis Cuerda, difundida principalmente a través de la llamada trilogía del absurdo (*Total*, *Amanece que no es poco*, *Así en el cielo como en la tierra*), se ha enriquecido en los últimos años gracias a la publicación de *Tiempo después*, donde emerge una amarga crítica social a través de la descripción de un mundo distópico en clave humorística.

palabras clave: José Luis Cuerda, humor absurdo, surrealismo, *surruralismo*, distopía

Abstract

Heir to the absurdity: the humour in the literary work of José Luis Cuerda

The odd vision of the world proposed by film-maker José Luis Cuerda, extended mainly through the so-called trilogy of the absurdity, compiling works such as Total [In the End], Amanece que no es poco [At Least It's Dawning], Así en el cielo como en la tierra [On Heaven as It Is in Earth], has been enriched in the last years thanks to the publication of Tiempo después [Some Time Later], a short narration in which a bitter social criticism emerges through the humorous description of a dystopian world.

keywords: José Luis Cuerda, absurd humour, surrealism, *surruralismo*, dystopian

Aunque según dicen no hay nada más difícil que provocar la risa en otra persona deliberadamente, no sin querer, más difícil aún es establecer las reglas que rigen el mecanismo de la risa.

Eduardo Mendoza

La variopinta personalidad de José Luis Cuerda (Albacete 1947) se ha manifestado en distintos campos de la creación artística a lo largo de los años. En primer lugar, a través de su dedicación a la actividad cinematográfica¹ y, más recientemente, con la publicación de algunos guiones, recopilaciones de aforismos y narrativa, sin olvidar otras facetas, entre las que destaca la ilustración de libros². Su obra se ha visto asociada en términos generales con el humor, incluso habiendo afrontado temas y géneros en apariencia diversos. Lo demuestra en sus inicios la película *Pares y nones* (1982), lanzada al público siguiendo la corriente de lo que en los años ochenta del siglo pasado dio en llamarse “nueva comedia madrileña”, así como el creciente y duradero éxito de *Amanece, que no es poco* (1988), convertida con el transcurso del tiempo en *película de culto*, según expresión habitual en círculos cinéfilos. Suerte análoga ha experimentado su producción impresa, que ha compartido las etiquetas de humor absurdo, surrealista o conceptual, evidenciándose de este modo una personal visión del mundo sobre la que trataremos a continuación.

La vocación literaria del autor manchego, cultivada con asiduidad desde su adolescencia, se vio pronto encaminada hacia otros derroteros, según confesión propia: “Ésa fue otra de mis elucubraciones. Ser narrador en el siglo XX equivalía, según deducía yo, a ser narrador cinematográfico. Habían pasado los tiempos del narrador literario. Una tontería como otra cualquiera, como se comprenderá” (Úbeda-Portugués 2001: 38-39). El suyo no es un caso singular en ámbito hispano, pues comparte la condición de hombre de letras prestado a la industria del cine con figuras de la talla de Gonzalo Suárez o Rafael Azcona, con quien, por cierto, colaboró en algunas de sus películas más reconocidas por crítica y público: *El bosque animado* (1987), *La lengua de las mariposas* (1999) y *Los girasoles ciegos*

¹ Director y guionista, ha ejercido también labores de producción, terreno en el que cabe resaltar su descubrimiento de un jovencísimo Alejandro Amenábar.

² Son suyos los diferentes materiales gráficos (dibujos, cromos y *collages*) de la carpeta preparada por TVE para la presentación internacional de *Total*, así como la cubierta de *Tiempo después* (2015) y el dibujo que acompaña el proyecto *Ab urbe condita* (Cuerda 2013: 52). Ha ilustrado asimismo un volumen dedicado a su obra cinematográfica (Úbeda-Portugués 2001) y las colecciones de aforismos *Si amaestras una cabra, llevas mucho adelantado* (2013) y “*Me noto muy cambiá*” (2016), de las que nos ocupamos en otro lugar.

(2008). Para estos escritores-cineastas recurrir al medio fílmico o al literario responde a una idéntica voluntad narrativa, reflejo de los estrechos vínculos que han existido desde siempre entre ambos.

1. La Trilogía del *Surruralismo*...

Al margen de consideraciones acerca de las relaciones entre ambas artes, cuya ingente bibliografía se ha centrado principalmente en la perspectiva comparatista³, interesa abordar aquí la obra literaria de Cuerda a partir de lo escrito para sus películas, aun teniendo muy presente que la finalidad primordial del guión dramático, más que la del técnico, es ser una especie de bosquejo destinado a transformarse en algo diferente, esto es, la obra audiovisual (cfr. Martínez 1998: 22-23). Condenado por tanto a dejar de existir cuando el filme llega a los espectadores, no obstante, empieza a ser frecuente que se publique como consecuencia de iniciativas editoriales que lo ofrecen al público en cuanto acto creativo en sí mismo (cfr. Canet, Prósper 2009: 413), digno de ser leído –y por consiguiente estudiado– con el mismo merecimiento que otros géneros literarios⁴.

Si se exceptúan los tres escritos por Azcona ya mencionados –a partir de los relatos de Wenceslao Fernández Flórez, Manuel Rivas y Alberto Méndez, respectivamente–, el resto de los guiones responde a ideas originales del director, o bien a las basadas en obras literarias ajenas, lo que en su opinión “es, de alguna manera, como coescribir” (Úbeda-Portugués 2001: 249). De hecho, su primer título fue una adaptación televisiva de *El túnel* (1977) de Ernesto Sábato, a la que seguiría más tarde la de *Una historia madrileña* de Pedro García Montalvo, trasladada a la pantalla grande como *La viuda del capitán Estrada* (1991). Asimismo, volvería a la narrativa de Manuel Rivas para el cortometraje *Primer amor* (2000) y la película *Todo es silencio* (2012)⁵. Resulta interesante observar que las películas que forman

³ En este caso destacan los análisis de los textos literario y cinematográfico de *La lengua de las mariposas* (cfr. Bonilla 2008: 89-133) y *Los girasoles ciegos* (cfr. Crespo 2013: 273-81).

⁴ A este propósito resulta emblemática la actividad de la editorial Ocho y Medio mediante su Colección Espiral, dedicada en exclusiva a la publicación de guiones cinematográficos. Inició su andadura precisamente con el de *La lengua de las mariposas* e incluyó también en su catálogo años más tarde el de *Los girasoles ciegos* (Azcona 1999 y 2008, respectivamente). Nótese que el logo de la colección es un dibujo del propio Cuerda.

⁵ Solo una vez, con *La educación de las hadas*, recurrió a un autor extranjero, Didier van Cauwelaert. Por otra parte, vale la pena recordar aquí su tentativa de adaptar *El hereje* de Miguel Delibes, pensada para dos películas o una serie de televisión, aunque el proyecto se frustró a causa de los problemas

parte de este grupo no son “de risa”, como le gusta denominarlas a su autor (Galán 2015b); manifiestan sin embargo otro tipo de rasgos comunes, entre los que descuella la ambientación predominante en tiempos de posguerra, así como una predilección por las “historias de moral difícil” (Ríos 2009: 152).

En cuanto a los guiones originales, merece una atención relevante *Amanece, que no es poco*, sin duda su obra más conocida⁶. La película retrata la vida en un lugar muy peculiar al que llegan dos forasteros no menos singulares, padre e hijo, a lomos de una antigua moto con sidecar. A través de la sucesión de episodios van apareciendo los distintos habitantes, desde las “fuerzas vivas” (el cabo de la Guardia Civil, el cura párroco, el alcalde, etc.) al resto de los miembros de esa pequeña comunidad rural que parece suspendida en el tiempo y el espacio⁷, cuyo nombre no se menciona en ningún momento. Tiene, sin embargo, un claro referente en los pueblos retratados por las comedias del cine español de los años cincuenta y sesenta⁸, aunque aquí al costumbrismo que las caracterizaba se han unido personajes y hechos extraordinarios. En la vida diaria los paisanos vitorean con entusiasmo al guardia civil Gutiérrez, al grito de “¡Viva el cabo santo!” o “¡Viva el ser impresionante e inspirado!” (Cuerda 2013: 94); ovacionan a don Andrés cuando oficia misa según el rito preconiliar, en latín y de espaldas a los feligreses, mientras el monaguillo Paquito (sacristán, pregonero y padre del sacerdote) saluda levantando los brazos como si fuera un boxeador camino del ring; y jalean de igual modo las frecuentes entradas triunfales del alcalde, después de sus escapadas en busca de compañía femenina, con exclamaciones como “¡Alcalde! ¡Todos somos contingentes, pero tú eres necesario!” (Cuerda 2013: 132). Por otra parte, el maestro imparte sus enseñanzas a alumnos vestidos con trajes regionales ellos, de vírgenes o jóvenes bíblicas ellas, mientras todos cantan a ritmo de góspel; los labradores se encaminan a sus faenas entonando madrigales de Monteverdi, leen a Faulkner y en sus bancales, además de hortalizas, brotan hombres; los clientes de la taberna

económicos encontrados en su financiación (cfr. Lorenzo 2012).

6 Ha generado un curioso fenómeno de seguidores, incluso algunos de ellos reunidos en la “Asociación Amanecistas”, que cuenta con página propia en la Red (<<http://amanecequenoespoco.es>>) desde la que se han organizado, entre otras actividades, encuentros anuales y rutas turísticas por las localidades donde se rodó, así como diversos actos en conmemoración de su 25º aniversario.

7 Una idea insinuada ya desde los títulos de crédito que encabezan la cinta –ascendentes, desplazándose en escorzo desde la parte inferior de la pantalla sobre un fondo sideral, evocadores de los que popularizó *La guerra de las galaxias* (1977)–, al término de los cuales una imagen de la Tierra vista desde el espacio da paso a la del pueblo enrocado en una sierra.

8 Cuerda se ha referido en diferentes ocasiones al homenaje explícito a Luis García Berlanga que ello supone, en concreto a *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (1952).

esperan en fila para entrar a beber de uno en uno, acompañados por una pareja de guardias civiles que velan para que las borracheras sean satisfactorias, al tiempo que las mujeres se reúnen para burlarse de los hombres y llevar un registro metódico de la vida sexual de la comunidad. De la que también forman parte algunos extranjeros, como los sudamericanos “exiliados de la política”, que levitan y “huelan a lomo de ángel” a días alternos (Cuerda 2013: 94) o el grupo de estudiantes de la Universidad de Eton que se prepara para liderar el mundo.

En esta extravagante sociedad, donde todos los “cargos” son elegidos democráticamente, desde el alcalde hasta las adúlteras, la vida transcurre sin sobresaltos, con absoluta tranquilidad dentro de sus particulares características, sobre todo, porque se vigila atentamente para que ganen “los de siempre” (Cuerda 2013: 258). Sin embargo, el equilibrio se rompe en el último momento cuando, a punto de concluir la estancia de los forasteros, mientras esperan disfrutar de la contemplación de un espléndido amanecer en compañía de algunos de los vecinos, se produce el más asombroso de los acontecimientos a los que han asistido: el sol sale al revés, o sea, por el oeste.

Amanece, que no es poco deriva en lo inmediato de un proyecto para televisión sobre la cultura mediterránea titulado *Ab urbe condita* (Cuerda 2013: 52-63), en el que acciones e historias debían transcurrir en “un microcosmos a partir del pensamiento filosófico griego y del jurídico romano” (Cuerda 2013: 32). La inviabilidad de la serie, tanto desde un punto de vista económico como del cumplimiento de las expectativas de los encargados de programarla en la cadena pública para la que fue concebida, favorecieron su transformación en una película que ha conservado en el título la primera frase de dicho esbozo, además de localizaciones y personajes de los primeros capítulos (cfr. Cuerda 2014). En realidad, la idea de lo que más tarde sería *Amanece...* había ido madurando desde años atrás, al incorporar aspectos que se encontraban en estado embrionario en anteriores cintas del director, fundamentalmente a través de situaciones disparatadas. Ya en la adaptación de la obra de Sábato⁹, una de las pocas licencias respecto al original fue la inclusión de una escena en la que el protagonista aparecía sumergido en la bañera, completamente vestido. Luego, en *Pares y nones*, donde se proponía un retrato en clave cómica de la generación protagonista de la transición democrática, algunos diálogos anunciaban también la lógica absurda de lo que vendría después. Por ejemplo, la retahíla de consejos que durante una fiesta propina a un desubicado Paco el logorreico desconocido al que acaba de confesar su situación de recién

⁹ Para la que Cuerda escribió el guión en colaboración con Enriqueta Muñiz, periodista de origen español radicada en Argentina y persona de confianza del autor de *El túnel* (cfr. Méndez Leite 2002: 23-49).

separado; la declaración de amor a Carmen por parte de su jefe, al enterarse de la crisis de la pareja, propuesta en el despacho de la oficina como si de un ascenso laboral se tratara; y la conversación de la misma Carmen con un alto cargo del Gobierno, encaminada a entrevistarle en el programa cultural de televisión que ella presenta, durante la cual el político expone su plan para enviar a zonas remotas de Latinoamérica libros ilustrados sobre obras de grandes arquitectos como Van der Rohe, Le Corbusier, Alvar Aalto, Frank Lloyd Wright, etc., solicitando a cambio “fotos de esos poblados y sus gentes, y las archivamos con una ficha en la que el misionero o la persona que les haya dado nuestras fotos a los indígenas nos cuenta las reacciones de éstos” (1982: 86)¹⁰. A todo ello hay que añadir la obra siguiente, *Total* (1984), medimetraje comisionado por Televisión Española para concursar en el Festival de Montecarlo¹¹ que, tanto por su estructura como por la ambientación rural y el contenido absurdo, resulta un claro precursor de *Amanece, que no es poco*, hasta el punto de ser considerado la primera parte de una trilogía que se completará posteriormente con *Así en el cielo como en la tierra* (1995).

En *Total*, el pastor de ovejas Lorenzo refiere al espectador, desde las afueras de un Londres que tiene la sospechosa apariencia de pueblito perdido en medio del campo castellano, los acontecimientos sucedidos tres días antes, durante el verano de 2598, desencadenantes del fin del mundo. También aquí se presenta una curiosa sociedad cuyos componentes y circunstancias son al mismo tiempo insólitos y divertidos: entre otras cosas, el hijo del pastor regresa de la escuela doblando la edad de su padre, decidido a atracar, hablándoles en francés, a los clientes de la tahona donde va a trabajar; un ciego, al que su mujer trata con sadismo, recupera la vista gracias a una mezcla de laxante y vino; el maestro recibe terribles reprimendas de su esposa durante las clases, ante el regocijo de los alumnos; las vacas pastoreadas por la vaquera Álvarez se obstinan en acudir a la escuela y los muertos resurgen de la tierra, anhelando asistir al Juicio Final. Llegado ese momento, Lorenzo y Álvarez son los únicos en huir del inminente desastre, marchándose, como en las películas sobre el antiguo oeste norteamericano, en una carreta que se pierde en el horizonte.

Después de *Total*, el encargo para dirigir *El bosque animado* supuso un paso decisivo en la carrera de nuestro autor. De un lado, porque el gran éxito obtenido le proporcionó la libertad de plasmar en imágenes el microcosmos *amanecista*, y de otro, porque la obra de Fernández Flórez y el encuentro con Azcona ejercerían

¹⁰ Aunque el guión original no se publicó, puede consultarse la copia depositada en la Biblioteca Nacional de España.

¹¹ Certamen en el que obtuvo una Mención Especial del Jurado y el Premio de la Crítica Internacional.

una notable influencia en su producción posterior¹². La fraga de Cecebre y sus pobladores, según la interpretación azconiana, coincidían en buena medida con el mundo rural concebido por el director manchego, así como la acumulación de episodios aparentemente inconexos y la amarga crítica social camuflada tras su humorismo. Las semejanzas resultan evidentes: “Vista ahora *El bosque animado*, después de conocer las posteriores películas de Cuerda, da la sensación de que es él quien la ha escrito, que sus personajes y diálogos han salido de su imaginación más que aguda” (Méndez Leite 2002: 165). Las analogías se manifiestan hasta en los juicios negativos vertidos en referencia a la fragmentariedad de la narración de *Total y Amanece...*¹³. A este propósito conviene recordar que el libro de Fernández Flórez apareció en sus primeras ediciones con el subtítulo de ‘novela’, como si el autor hubiese sentido la necesidad de declarar su adscripción al género en un intento de proporcionar cohesión a las ‘estancias’ que componen el volumen. En esa misma línea, el guión de *El bosque animado* funde sucesos y personajes que en la obra original no están relacionados, al tiempo que suprime todos los episodios protagonizados por animales, plantas y seres inanimados, con lo que se “consigue construir una narración aún más compacta que la ofrecida por la novela” (Mínguez 1998: 112). Los resultados alcanzados debieron afianzar en Cuerda el convencimiento del recurso a la estructura anecdótica en aras de la progresión narrativa, ya experimentado con anterioridad en *Total* y que vertebraría luego *Amanece...*:

Amanece, que no es poco no es una historia que actúe necesariamente por acumulación. Los elementos que se van introduciendo en ella son, muchas veces, subterráneos. Otras, más evidentes; y lo que hacen es que la película avance en definitiva en un sentido muy clásico: unos personajes que llegan al pueblo y después se van, tras haber visto las cosas que ocurren allí. Es la estructura de muchos *westerns*. El forastero que llega, ve lo que ve, participa o no en algunos episodios y termina yéndose (2013: 34).

12 Wenceslao Fernández Flórez es un escritor también muy vinculado al cine, no solo porque muchas de sus obras han sido llevadas a la pantalla, sino porque él mismo colaboró en ciertas adaptaciones, escribió guiones originales, diálogos para versiones españolas de obras extranjeras e incluso participó como actor en alguna película (cfr. Utrera 1985: 99-105 y Lozano 1985: 89-97, 105-6). En cuanto a Rafael Azcona, Cuerda nunca ha dejado de recordar lo que representó para él profesional y personalmente en las numerosas entrevistas concedidas a diferentes medios –prensa, radio y televisión–, en su mayoría disponibles en la Red. Escribió, además, un artículo en su memoria (2000).

13 Las reseñas de uno de los críticos cinematográficos más influyentes por aquel entonces, por mencionar un solo caso, fueron demoledoras (cfr. Fernández Santos 1983 y 1989).

Así en el cielo como en la tierra mantiene ese mismo planteamiento, transformando esta vez la localización rural en un pueblo llamado “El Cielo”, adonde llega el alma desorientada de Luis Matacanes. Sale a su encuentro San Pedro, que ejerce de sargento de la guardia civil, para aclararle que se encuentra en la zona del reino de los cielos ubicada sobre el territorio de España y presentarle a continuación a sus habitantes, que no parecen estar atravesando por su mejor momento. Dios, alcalde de la localidad, anda mal de los nervios, preocupado por cómo van las cosas en el Mundo. En sus noches de insomnio medita en presencia del Espíritu Santo –palomo enjaulado en la cocina– la posibilidad de tener un segundo hijo que pueda llevar a cabo su misión con mejores resultados de los que obtuvo el primero. Además, debe resolver algunos inconvenientes: la candidata a madre se niega a ser “anunciada” y Jesucristo, párroco del lugar –tan afectado por el fracaso y el maltrato recibido en la Tierra que tiene que ir al psicoanalista–, se deprime aún más, por lo que le convence para que envíe en alternativa el Apocalipsis. La operación, organizada con gran escasez de medios y según una errónea interpretación de lo escrito por un preocupado san Juan, resultará un estrepitoso fracaso. Ni siquiera se podrá celebrar el Juicio Final dado el exiguo número de participantes, así que, ya más convencida la candidata a madre después de haber conocido a un atractivo “sanjosé”, Dios vuelve a considerar la idea de un próximo salvador.

Junto a la estructura narrativa, el carácter coral de la trilogía contribuye en buena medida a reforzar su unidad, como también lo hace el recurso a un grupo de actores prácticamente idéntico en todas ellas. Véase, limitándonos a un solo caso de tan vasto elenco, la impagable actuación de Luis Ciges, que funciona asimismo como hilo conductor gracias a su encarnación del ciego de *Total*, el padre forastero de *Amanece...* y el alma de Matacanes en *Así en el cielo como en la tierra*¹⁴. Sin embargo, el elemento aglutinante por excelencia en el universo cuerdista es un punto de vista propio en la equiparación de ficción y realidad. En el momento en el que Lorenzo sostiene que el pueblo de *Total* situado a su espalda es Londres y, a continuación, indicando el rebaño que tiene delante, afirma que son ovejas, brinda una declaración de principios, haciendo hincapié en la presentación de situaciones inauditas bajo el prisma de la verosimilitud de lo cotidiano. Cuerda opera un proceso de exasperación de las leyes de la lógica que rigen las situaciones ordinarias de la vida y los seres que las protagonizan, con su consiguiente metamorfosis en algo extraordinario de indudable efecto cómico: “Lo mío no es surrealismo, como se ha dicho, sino darle un revolcón a la lógica, fajarse con ella cuerpo a cuerpo y retorcerle el pescuezo hasta que vomite sus

14 También interpreta a un curioso personaje en *El bosque animado*, el loco de Vos, que en su particular modo de percibir la realidad entronca con los anteriores.

últimos argumentos” (Úbeda-Portugués 2001: 89). Aplicado ese principio, no tiene nada de extraño que en el bancal de la guapa labradora Elena aparezca un hombre, literalmente enraizado en la tierra, y menos aún que cuando ella, en un arrebato de pasión, lo arranque sin esperar a que madure, él se queje continuamente porque lo ha dejado “cojito de por vida” (122-23 y 267-68)¹⁵. Efecto análogo se obtiene mediante la narración de sucesos chocantes afrontados con gran naturalidad. Ejemplo de ello es la conversación de Jimmy y Teodoro, en la que intercambian confidencias mientras comparten dormitorio y en la que el primero confiesa con candor haber asesinado a su esposa. Acto seguido, exhorta a Teodoro a no preocuparse por la pérdida de la madre, ya que podrá distraerse viajando en la moto con sidecar que le acaba de regalar, como si ambos hechos, el crimen y el regalo, formasen parte de un mismo programa de actividades organizadas en beneficio del vástago (174-76).

El tratamiento lógico de lo absurdo recuerda inevitablemente el nuevo humorismo al que dieron pie en España los movimientos de vanguardia (cfr. Díaz-Varela 2000: 54-102) mediante la interpretación de Ramón Gómez de la Serna y los componentes de la “otra” Generación del 27, muy influidos por el surrealismo (Burguera Nadal, Fortuño Llorens 1998). Y ‘surrealista’ es, precisamente, el adjetivo utilizado con insistencia para definir el extravagante mundo de Cuenda, con la idea de subrayar sus aspectos absurdos e irracionales más que en el intento de evidenciar sus hipotéticos vínculos con el movimiento fundado por André Breton. Más allá de la renuencia de la crítica a reconocer su existencia en España, donde no llegó a cuajar entre otras razones a causa del estallido de la Guerra Civil y sus consecuencias (Marco 2001), las historias narradas aquí poco tienen que ver con los mecanismos de asociación fruto de la liberación del inconsciente, como su mismo autor se ha encargado de señalar:

La gente cuando habla de *Amanece, que no es poco* o *Así en el cielo como en la tierra* dice que soy surrealista. Pero yo no sé verlo así. En el cine es imposible ser surrealista. La práctica surrealista exige ausencia de análisis, es automatismo puro. Y cómo vas a ser automático en algo en lo que tienes que tomar decisiones continuamente, tomas sesenta o setenta decisiones cada día, y todas son premeditadas y fruto de un análisis. Eso del surrealismo en cine es mentira (Baldwin 2014: 46).

De igual modo, se han sugerido lazos con el llamado realismo mágico (cfr. Cascón

¹⁵ La cojera de Mariano puede tener un precedente en el personaje de Geraldo, eterno enamorado de Hermelina en *El bosque animado*. El mismo problema físico caracterizará luego a Galbarriato, amigo, consejero y rival en amores del protagonista de *Tiempo después*.

2006) teniendo en cuenta la constante combinación de lo racional e irracional en las distintas historias, así como el tratamiento de aspectos fantásticos, mágicos o sobrenaturales desde la perspectiva de la más absoluta normalidad. Pensemos, por ejemplo, en doña Paquita cuando demuestra a los vecinos de *Total* las habilidades para aparecerse en cualquier sitio, haciendo alarde de su capacidad para recurrir a dos modalidades, de repente o atravesando muros; o en la mujer del médico de *Amanece...*, que da a luz gemelos inmediatamente después de haber mantenido relaciones con el fogoso “intelectual” del pueblo. A esta corriente pueden adscribirse asimismo ciertos efectos de distorsión temporal, como los desplazamientos de Matacanes en El Cielo, que san Pedro provoca moviendo la corona de su reloj de pulsera; o el relato de la historia de amor de Macarena, la hija de doña Paquita, y Luciano, el “investigador-instructor-seglar-colaborador-contratado” encargado de examinar el caso de su futura suegra. En una misma secuencia, condensada en apenas cuatro minutos, Luciano pasa de la declaración apasionada a la ruptura de la pareja sin solución de continuidad, hasta que una voz en *off* concluye: “Fruto de aquellos amores desgraciados, nació Julito, que llegó a meteorólogo famoso y, después, a ente de ficción” (Úbeda-Portugués 2001: 99). Si bien nuestro autor reconoce haber disfrutado con libros como *Cien años de soledad*, rechaza la identificación con el realismo mágico, de la misma manera que lo ha hecho respecto al surrealismo o al teatro de Mihura y Jardiel Poncela. Y no renuncia a ironizar al respecto cuando vuelve a introducir en *Tiempo después* “un par de sudamericanos [que] levantan el vuelo según las estrictas, aunque movedizas, reglas del realismo mágico más ortodoxo” (Cuerda 2015: 97).

Sin duda admite de mejor grado definiciones matizadas que aluden a un *surrealismo rural* (cfr. Diego Galán 2016), con lo que subrayan la fusión de elementos culturales de diversa procedencia. Siempre modesto, él las redimensiona reconociendo solo un “surrealismo de campo, paletillo” (Díaz 2016). En cualquier caso, son filiaciones que constatan interesantes interpretaciones de su personal concepción de la España profunda. Se han entendido, sobre todo, como metáfora de un país empeñado en renovarse que, ilusionado con el cambio durante la fase inicial de la Transición, acusará luego los efectos del llamado *desencanto*. En una línea parecida a la del surrealismo rural se había expresado también Gianni Toti a propósito de *Total*¹⁶, para la que el italiano acuñó el término de *sub-ruralista* en referencia a una forma de vida elemental del ser humano, subyacente en el mundo imaginado por el manchego, que sigue siendo válido y extensible a su obra más reciente.

16 Cuerda coincidió con él en Montecarlo, ya que el poeta había acudido al Festival en su condición entonces de realizador de programas culturales de la RAI (Úbeda-Portugués 2001: 9).

2. ...y *Tiempo después*

Publicada en 2015, fue acogida en las secciones de cultura de los medios de comunicación como la primera novela del cineasta. Anticipándose a las críticas que pudiera suscitar su incursión en un territorio que hasta ese momento le había sido ajeno, Cuerda decidió declarar de antemano su falta de pulso para el género en las entrevistas concedidas durante la promoción del libro, recurriendo a la denominación de “artefacto” (Ribas 2015) en referencia a un texto con el que proseguía idealmente la trilogía *surruralista*¹⁷. Conviene aclarar, sin embargo, que ni sus evidentes hechuras de guión ni la brevedad le restan méritos literarios, como tampoco acrecientan las dificultades para definir la variedad narrativa con la que pudiera identificarse (cfr. Pujante 2013). Se considere, pues, narración breve o *nouvelle*, artefacto o novela, el autor manchego se sirve de ella para retomar buena parte de los ingredientes que habían constituido los guiones dramáticos de *Total, Amanece... y Así en el cielo como en la tierra* (fragmentariedad, corralidad, disparate) y poder abordar así un nuevo capítulo de su “fábula política” (Rodríguez 2013: 12).

Primero, a modo de preámbulo, había reflejado en *Pares y nones* las inquietudes y contradicciones de los ambientes intelectuales después de la dictadura franquista. Luego inventó con su trilogía un mundo absurdo para revelar el sentimiento de frustración de quienes, habiendo anhelado una ruptura radical con el pasado después de la desaparición del dictador, se encontraban condenados a renunciar a ella en aras de un proceso pacífico de democratización (cfr. Angulo 2003). El siguiente paso, *Tiempo después*, ha sido encarar la situación de la sociedad española actual mediante un relato de carácter distópico que la proyecta en un futuro lejano dividida en dos clases: los Sedicentes Necesarios y los Pobres de pedir. Los primeros viven en un rascacielos aislado, conocido como Edificio Mundial o Edificio Gran Artificio¹⁸, mientras el resto se hacina en El Arrabal, “Poblado fetén de chabolas de todos los parados del mundo” (Cuerda 2015: 27), ubicado a escasos kilómetros aunque a años luz de distancia.

17 El vínculo es explícito desde el íncipit: “Como ya se sabe, no es raro que unos días amanezca y otros no. Se ha llegado al año 9177 tan a trancas y barrancas, que no es poco que, al menos tres o cuatro días a la semana, haya gente viva en el mundo y salga el sol, aunque sea por donde le dé la gana” (9).

18 Cuerda utiliza para el *collage* de la cubierta del libro un esbozo anónimo de la fachada del edificio de la Compañía Telefónica Nacional de España. Dicho esbozo, que aparece reproducido en la vuelta de las tapas, se atribuye al arquitecto Cárdenas, responsable del proyecto concluido en 1930. Situado en la Gran Vía madrileña, fue el primer rascacielos construido en el país, representativo de la arquitectura vanguardista del siglo pasado (cfr. <<https://espacio.fundaciontelefonica.com/visitanos/el-edificio/>>).

La enorme brecha entre pobres y ricos es lo único que parece haber cambiado en el microcosmos cuerdista; por lo demás, la configuración social permanece invariable, marcada por el peso del estamento militar y religioso en el poder civil, cuyo común objetivo es “empaquetar al vacío y a precio competitivo” cualquier cosa, incluidas las ideas (Cuerda 2015: 136). Es la amarga conclusión a la que llega el protagonista de la historia, José María el Robusto, convertido muy a su pesar en cabecilla de la “revolución de los limones” (Cuerda 2015: 40-41). Habitante de El Arrabal, José María pretende mejorar sus condiciones de vida vendiendo limonada en el Edificio Mundial, pero este propósito será impedido por todos los medios al alcance de los poderosos en aras de la conservación de su mísero estatus, ya que “si se pone a vender se desnaturaliza, al dejar de ser parado en términos ontológicos” (Cuerda 2015: 18). El triunfo de la revuelta será una victoria pírrica, El Mundo asimila a los asaltantes y José María decide regresar a su lugar de origen: “Es que nos han engañado otra vez, Méndez. Nos la han jugado. Los nuestros han empezado a matarse entre ellos para ganar más. No podemos vivir todos del zumo de limón. Un zumo que, por otra parte, es cada vez peor. No sabe a nada. ¿No te has fijado?” (Cuerda 2015: 133).

Aceptando la idea de quienes sostienen que *Tiempo después* completa una tetralogía por sus evidentes nexos con las obras anteriores (cfr. Galán 2015^a), la elección de lo distópico como cierre del ciclo debe ser interpretada en función de un pesimismo *in crescendo*. Mientras rasgos anticipadores, tales como la ambientación apocalíptica de *Total*, dejaban abierta la puerta a la esperanza en un futuro mejor, hacia el que se encaminaban los protagonistas en su carreta, y hasta se albergaba esperanza en el amanecer del revés, los atribulados personajes de *Así en el cielo como en la tierra* transmitían ya una sensación de gran frustración. Ahora se va a alcanzar la máxima cota con el retrato de una sociedad en regresión, carente de la libertad y el bienestar de épocas pasadas. Para ello los clásicos de la literatura distópica (cfr. Saldías 2015) proporcionan tópicos en los que inspirarse, por ejemplo, la manipulación practicada a través de altavoces que emiten, para unos, el canto de los pájaros, y para otros, insistentes consignas¹⁹; o la redención por la lectura con efectos desconcertantes, pues quien escucha el recitado de poemas del

19 “Parados de todo el mundo, uníos. Uníos y venid a vivir aquí. ¿Dónde vais a estar mejor? Aquí, todos juntos, podéis echaros una mano siempre que la necesitéis. Aquí, todos juntos, podéis hablar en el lenguaje plebeyo que os es común. Aquí, todos juntos, podéis vestir sin vergüenza los andrajos que os son propios. Aquí, todos juntos, podéis establecer relaciones amistosas y amorosas entre vosotros, sin tener que molestar para ello a gente de la clase superior y de más estudios. Aquí, todos juntos, estáis en la gloria, mamoncetes. Aquí, todos juntos...” (27-8).

Romancero gitano o *Los heraldos negros* prorrumpe en carcajadas²⁰.

El pesimismo solo puede enmascarse, o al menos suavizarse, gracias al recurso al humor sin renunciar por eso a reflejar la propia disposición mental ante la vida. Proporciona, además, un arma subversiva para hacer oír la protesta contra lo que se aborrece de ella, por lo que no es casualidad que sean estos algunos de los rasgos a los que la crítica ha recurrido en el arduo intento de definir un concepto tan abierto como el de humor (cfr. Arribas 1997: 29). Cuerda encuentra por su mediación una válvula de escape satisfactoria y saludable: “Un humor usado como gatera para soltar por ella las cosas que, vistas, oídas, leídas o soñadas, tengo que quitarme de encima para que no me pudran el hígado. Si no, me daría un tiro” (Cuerda 1993: 3). Para ello pone en marcha en sus obras un mecanismo repleto de referencias culturales (literarias, cinematográficas, musicales, arquitectónicas, etc.) aliñadas con experiencias extraídas de la realidad y de vivencias personales ricas de anécdotas peculiares ya desde la infancia en Albacete, “un sitio chusco y con un lenguaje muy expresivo” (Costa 2016)²¹. Lo demuestran episodios como el de la mujer que se burla de su marido ciego, por ejemplo, en el que se funden el recuerdo de personas que existieron realmente en Masegoso, el pueblo de origen de la familia de Cuerda, con reminiscencias de la novela picaresca²², y, sobre todo, la mezcla de elementos populares y cultos en el gusto por la experimentación lingüística que se traduce, entre otras estrategias, en una cuidada selección de antropónimos (Teodoro, Eufemiano, Morris, Galbarriato, Zalduendo, etc), el uso de patronímicos para denominar a las mujeres, la recuperación de léxico regional (golismera) e incluso en la creación de neologismos (limonzumero).

El humor de Cuerda es fruto asimismo del proceso de elaboración mental de sus “ocurrencias”, con algún añadido vitriólico y sacrílego, que desencadena una realidad paralela, intelectualizada. A ese proceso son sometidos los labradores

20 Quizá sea un guiño de complicidad con el surrealismo literario la referencia a Lorca y Vallejo, muy influidos por ese movimiento, así como la evocación del surrealismo cinematográfico en el episodio en el que un pastor introduce un rebaño de ovejas en el ascensor, para llevarlas a pastar en el césped que rodea la piscina del último piso del Edificio. El narrador comenta: “Es muy claramente imposible que tantas ovejas, cien como poco, entren en el ascensor; pero entran. Lo juro” (48). Obsérvese además, que se trata del único “momento rural” de la obra.

21 La generación de jóvenes cómicos manchegos encabezada por Joaquín Reyes, que triunfó en televisión en la primera década del siglo XXI con programas como *La hora chanante* y *Muchachada Nui*, reconoce a José Luis Cuerda como “padre espiritual” del humor albaceteño, caracterizado por “el maridaje entre la llaneza y la sofisticación, entre el artificio y lo elemental” (Costa 2014: 18).

22 “[...] me considero más bien tataranieta de la picaresca y sobrino segundo del matrimonio Berlanga-Azcona” (Cuerda 2013: 71-2).

que cantan música barroca o el que filosofa ante una calabaza²³; las discusiones teológicas entre cura y guardia civil a propósito del libre albedrío e, igualmente, el razonamiento de la mujer-objeto de imponente físico, capaz de expresarse cual docta economista²⁴. Por último, los frecuentes paralelismos y desdoblamientos manifiestan de manera similar esa amalgama: Lorenzo y Álvarez repiten un idéntico parlamento para afirmar puntos de vista diferentes sobre la primacía de vacas u ovejas; Carmelo, traicionado por su esposa en *Amanece...*, se desdobra para reconquistarla, o quizá fruto de la borrachera en la que intenta ahogar sus penas (Cuerda 2015: 118); Justo y Agustín son dos barberos del Gran Edificio, pero “un mismo ser humano, dotado del vistoso complemento existencial de la bilocación” (Cuerda 2015: 14).

En definitiva, la visión extremadamente crítica y pesimista de José Luis Cuerda –que los acontecimientos a los que asistimos en las primeras décadas del siglo XXI se empeñan en confirmar– encuentra su medio de expresión en un humorismo que surge del cultivo de sus raíces más profundas, regadas con un vasto conocimiento del patrimonio cultural común del que es digno heredero.

Bibliografía citada

- ANGULO EGEA, MARÍA (2003), “Reforma, ruptura y olvido en la transición democrática española: de *Intersecciones* a *Amanece que no es poco*”, *Salina*, 17: 193-206.
- ARRIBAS, INÉS (1997), *La literatura de humor en la España democrática*, Madrid, Pliegos.
- AZCONA, RAFAEL (1999), *La lengua de las mariposas. Guión cinematográfico*, Madrid, Ocho y medio.
- , (2008), *Los girasoles ciegos. Guión cinematográfico de Rafael Azcona y José Luis Cuerda*

23 Una frase extraída de su monólogo, “Calabaza, yo te llevo en el corazón”, se ha convertido en el santo y seña de los *amanecistas* y ha inspirado también el nombre de la editorial con la que Cuerda colabora en los últimos años, Pepitas de calabaza (cfr. <www.pepitas.net>).

24 Méndez, la amante-secretaria del alcalde encargada de disuadir al “limonzumero” de su propósito, justifica así su fracaso: “Ya lo sé, porque me lo tiene dicho mi madre, que el mantenimiento de la cifra de parados es una variable prefijada, según las necesidades del mercado y una de las premisas que consideran axiomáticas los economistas de mayor confianza, para el abaratamiento de la oferta de fuerza bruta, sea esta manual o intelectual –que lo mismo les da a ellos– y, consiguientemente, para el fortalecimiento del sistema. Ahora, el hombre ese de ahí abajo dice que no sabe si le compeña enamorarse de mí o no. Yo, ¿qué quiere que le diga?” (25).

basado en el libro del mismo título de Alberto Méndez, Madrid, Ocho y Medio.

- BALDWIN, OLIVIER (2014), “Entrevista a José Luis Cuerda”, *Pastiche*, 11: 44-51 [20/06/2016] <http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/2014.10.09_entrevista_jlc_pastiche_11.pdf>
- BONILLA CEREZO, RAFAEL (2008), “Cinetrompa y espiriletra en *La lengua de las mariposas*”, *Suspirando a Musidora. Ensayos de cine y literatura*, Córdoba, Diputación: 89-133.
- BURGUERA NADAL, MARÍA LUISA; FORTUÑO LLORENS, SANTIAGO, eds. (1998), *Vanguardia y humorismo. La otra generación del 27*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I.
- CANET, FERNANDO; PRÓSPER, JOSEP (2009), *Narrativa audiovisual. Estrategias y recursos*, Madrid, Síntesis.
- CASCÓN BECERRA, JUAN AQUILINO (2006), “Realismo mágico. Historia e intrahistoria en el cine iberoamericano”, *Trocadero*, 18: 113-26.
- COSTA, JORDI (2016), “Por qué José Luis Cuerda sigue siendo el mayor antisistema del cine español”, *El País* [20/06/2016] <http://elpais.com/elpais/2016/03/09/tentaciones/1457517199_539030.html?rel=cx_articulo#cxrecs_s>
- , (2014), “Retorciéndole el pescuezo a la lógica. El humor conceptual de José Luis Cuerda”, en José Luis Cuerda, *Amanece, que no es poco (La serie)*, Logroño, Pepitas de calabaza: 7-24.
- CRESPO VILA, RAQUEL (2013), “La adaptación cinematográfica de *Los girasoles ciegos*: de la letra de Alberto Méndez a la imagen de José Luis Cuerda”, *II Congreso Internacional Historia, literatura y arte en el cine español y portugués: De los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI*, Salamanca, 26-28 de junio de 2013, coords. María Emma Camarero Calandria; María Marcos Ramos: 273-81.
- CUERDA, JOSÉ LUIS (1982), *Pares y nones*. Guión cinematográfico.
- , (1993), *La marrana*, Madrid, Alma-Plot.
- , (2000), “Azcona no es liposoluble”, *Nosferatu*, 33: 49-52.
- , (2013), *Amanece, que no es poco*, ed. José Ignacio Foronda; Víctor Sáez-Díez; Julián Lacalle. Logroño, Pepitas de calabaza.
- , (2013^a), *Si amaestras una cabra, llevas mucho adelantado*, Madrid, Martínez Roca.
- , (2014), *Amanece, que no es poco (La serie)*, Logroño, Pepitas de calabaza.
- , (2015), *Tiempo después*, Logroño, Pepitas de calabaza.
- , (2016), “*Me noto muy cambiá*”, Logroño, Pepitas de calabaza.
- DÍAZ, RUTH (2016), “Entrevista a José Luis Cuerda”, *El Mundo* [24/06/2016] <<http://www.elmundo.es/cultura/2016/06/24/576cea5b468aeba05a8b45a4.html>>
- DÍAZ-VARELA, CRISTINA (2000), *La comicidad surrealista*, Valladolid, Universitas Castellae.
- FERNÁNDEZ SANTOS, ÁNGEL (1983), “Total, nada”, *El País* [20/06/2016] <http://elpais.com/diario/1983/12/28/radiotv/441414002_850215.html>

- , (1989), “Ideas sin imágenes”, *El País* [20/06/2016] <http://elpais.com/diario/1989/01/20/cultura/601254004_850215.html>
- GALÁN, DIEGO (2016), “José Luis Cuerda, maestro del surrealismo rural”, *El País* [20/06/2016] <http://cultura.elpais.com/cultura/2016/01/31/actualidad/1454268647_041569.html>
- GALÁN, EDU (2015*), “Cuerdismos”, *La Nueva España* [20/06/2016] <http://www.pepitas.net/sites/default/files/LNE_2015_04_09-Página%20Doble%204%20y%205-General.pdf>
- , (2015b), “‘Esta gente se va a empeñar en que escriba comedias’. Entrevista con José Luis Cuerda”, *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, 24 [20/06/2016] <<http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=643>>
- LORENZO, MANUEL DE (2012), “Entrevista a José Luis Cuerda”, *Jot Down* [20/06/2016] <<http://www.jotdown.es/2012/08/jose-luis-cuerda-el-aprecio-que-se-tiene-en-espana-por-el-trabajo-intelectual-es-cero/>>
- LOZANO MANEIRO, JOSÉ (1985), “Una aventura de cine”; “Filmografía”, *Wenceslao Fernández Flórez (1885-1985)*, La Coruña, Ayuntamiento: 89-97; 105-06.
- MARCO, JOAQUÍN (2001), “Surrealismo y surrealismos en España”, *Surrealismo y literatura en España*, ed. Jaume Pont. Lleida, Edicions de la Universitat: 33-40.
- MARTÍNEZ I SURINYAC, GABRIEL (1998), *El guión del guionista, el desarrollo del guión desde la idea al guión literario*, Miquel Porter i Moix, pról., Barcelona, CIMS.
- MÉNDEZ LEITE, FERNANDO (2002), *El cine de José Luis Cuerda*, Málaga, Festival de Málaga.
- MENDOZA, EDUARDO (1996), “Cosas sin gracia”, *Academia*, 11: 50-53.
- MÍNGUEZ ARRANZ, NORBERTO (1998), *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*, Valencia, Ediciones de la Mirada.
- PUJANTE SEGURA, CARMEN M. (2013), “La *nouvelle* y la novela corta, entre narratividad y brevedad: ¿la historia de una infidelidad?”, *Orillas*, 2 [20/06/2016] <http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_2/08PujanteSegura_rumbos.pdf>
- RIBAS, ALICIA G. (2015), “*Tiempo después*, la España de 9177 que no pudo rodar José Luis Cuerda”, *EFE* [20/06/2016] <<http://www.efc.com/efe/espana/cultura/tiempo-despues-la-espana-de-9177-que-no-pudo-rodar-jose-luis-cuerda/10005-2587415#>>
- RÍOS CARRATALÁ, JUAN ANTONIO (2009), *La obra literaria de Rafael Azcona*, Alicante, Universidad.
- RODRÍGUEZ PIZARRO, JOSÉ MANUEL (2013), “Humor absurdo en la España rural”, *Versión original*, 219: 10-2 [20/06/2016] <<http://ita.calameo.com/read/000041856ca053df53468>>
- SALDÍAS ROSSEL, GABRIEL ALEJANDRO (2015), *En el peor lugar posible: Teoría de lo distópico y su presencia en la narrativa tardofranquista española (1965-1975)*, Tesis doctoral,

Universitat Autònoma de Barcelona.

ÚBEDA-PORTUGUÉS, ALBERTO (2001), *José Luis Cuerda, ética de un corredor de fondo*, Madrid, Fundación de Autor.

UTRERA, RAFAEL (1985), *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*, Madrid, Ediciones JC.

María Dolores García Sánchez

Es *ricercatrice* (investigadora universitaria) de Literatura Española en el Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica de la Universidad de Cagliari. Su actividad docente e investigadora se centra tanto en la literatura de los Siglos de Oro como en la contemporánea, con publicaciones dedicadas al estudio de diálogos renacentistas, la poesía aurisecular o la novela policiaca. Miembro del *Centro di Studi Filologici Sardi*, una de sus líneas de investigación se ocupa de la producción literaria en Cerdeña durante el periodo hispánico, con especial atención a la narrativa barroca y a la prosa de carácter científico.

DOI 10.14672/9.2017.1214

