

cine club universitario/aula de cine

centro de cultura contemporánea - vicerrectorado de extensión universitaria y deporte



Universidad de Granada

Programación de
febrero 2015



***(RE)DESCUBRIR EL CINE ESPAÑOL (II):
LA COMEDIA CLÁSICA***

FEBRERO 2015
(RE)DESCUBRIR EL CINE ESPAÑOL (II):
LA COMEDIA CLÁSICA

FEBRUARY 2015
(RE)DISCOVERING SPANISH CINEMA (II):
CLASSIC COMEDY

Martes 3 / Tuesday 3rd. • 21 h.
ELOÍSA ESTÁ DEBAJO DE UN ALMENDRO
(1943)
Rafael Gil
v.o.e. / Original Version in Spanish

Viernes 6 / Friday 6th. • 21 h.
LA VIDA EN UN HILO
(1945)
Edgar Neville
v.o.e. / Original Version in Spanish

Martes 10 / Tuesday 10th. • 21 h.
EL MALVADO CARABEL
(1955)
Fernando Fernán-Gómez
v.o.e. / Original Version in Spanish

Viernes 13 / Friday 13th. • 21 h.
LOS JUEVES, MILAGRO
(1957)
Luis García Berlanga
v.o.e. / Original Version in Spanish

Martes 17 / Tuesday 17th. • 21 h.
EL COHECITO
(1960)
Marco Ferreri
v.o.e. / Original Version in Spanish

Viernes 20 / Friday 20th. • 21 h.

SÓLO PARA HOMBRES

(1960)

Fernando Fernán-Gómez

v.o.e. / Original Version in Spanish

Martes 24 / Tuesday 24th. • 21 h.

UN MILLÓN EN LA BASURA

(1967)

José María Forqué

v.o.e. / Original Version in Spanish

Todas las proyecciones en
el Salón de Actos de la E.T.S. de Ingeniería de Edificación.
Entrada libre.

*All projections at
E.T.S. de Ingeniería de Edificación Assembly Hall.
Free admission.*

Seminario "Cautivos del Cine"

Miércoles 18 FEBRERO / Wednesday 18th FEBRUARY • 17 h.

LA COMEDIA CLÁSICA ESPAÑOLA

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

Entrada libre (hasta completar aforo)



Cinco de las siete películas que forman el presente ciclo dedicado a la comedia clásica española (ELOÍSA ESTÁ DEBAJO DE UN ALMENDRO, LA VIDA EN UN HILO, EL MALVADO CARABEL, LOS JUEVES MILAGRO y UN MILLÓN EN LA BASURA) han sido restauradas por el laboratorio Cherry Towers y las podrán ver en las mejores condiciones posibles de imagen y sonido (dentro siempre, claro está, del estado del material original conservado).

Como ya ocurriera el año pasado con el ciclo dedicado al cine negro y policíaco español, quiero agradecer al personal de Cherry Towers (y muy especialmente a Raquel Gómez, de 8madrid TV) su trabajo en la recuperación del imprescindible patrimonio cultural y artístico que supone el Cine Clásico Español.

E igualmente, una vez más, hago extensible mi agradecimiento a EGEDA (en especial a Victoria Bernal) por las facilidades dadas para la contratación de esos cinco films que podrán ver a lo largo de este mes.

*Juan de Dios Salas
Director del Cine Club Universitario / Aula de Cine*



RESTAURAR PARA CONOCER

Descubrir muchas veces no es otear nuevos horizontes o vislumbrar realidades lejanas en el tiempo o nuevos territorios... Descubrir puede ser ver con nuevos ojos hitos del pasado a la espera de un espectador contemporáneo abierto a nuevas lecturas, a la sorpresa o a la ruptura del prejuicio...

El Cine Clásico Español es un gran desconocido que invita a ese redescubrimiento: un cine plural, diverso y tan rico y variado como el italiano y francés y con un extraordinario nivel técnico.

Para esta labor la restauración cinematográfica tiene un valor clave. Recordemos una de las restauraciones más importantes y polémicas de la historia del arte: la de la Capilla Sixtina. La eliminación de la capa de suciedad que cubría una capilla de colores pardos permitió descubrir detalles antes inapreciables y que la paleta realmente se basaba en brillantes verdes, amarillos, anaranjados... Quitar la capa de suciedad es lo que muchas veces nos permite ver y apreciar la obra artística en una dimensión más real. La limpieza del punto, la raya cuando hablamos de una película nos permite apreciar en mayor medida su fotografía, sus aspectos técnicos, su lenguaje.

Para lograr este objetivo el laboratorio Cherry Towers cuenta con un equipamiento dedicado a la restauración único en Europa y al más alto nivel tecnológico. Su labor empieza, si es necesario, por un lavado de la película para la eliminación de motas de polvo o cualquier otro tipo de suciedad. A continuación, el telecinado en la herramienta

“Oliver” permite ajustar luces, colorimetría, formatos: este proceso, llamado etalonado, se realiza plano a plano.

Finalizado el telecine comienza la restauración con el primer equipo desarrollado en Europa para esta labor y del que sólo hay una máquina en España: el “Revival”, que permite digitalizar la imagen y procesar la señal para eliminar de un modo automático restos de motas, arañazos, empalmes de películas incorrectos o corregir problemas de grano, inestabilidad, flikeo o incluso foco.

“Revival” permite atacar manualmente los defectos que no se pueden eliminar de forma automática (como por ejemplo, una raya) permitiendo un preciso y delicado trabajo manual de restauración fotograma a fotograma. En el caso de que sea necesario es posible recuperar un fotograma completo calculando la media y el movimiento del fotograma anterior y posterior. Para todo esto procesado, “Revival” cuenta con un total de dieciséis procesadores. “Revival” permite recuperar los materiales más castigados por el paso del tiempo.

Cherry Towers cuenta también con una herramienta única en España para el procesado de películas en HD, “Archangel”, que permite una limpieza en tiempo real y automatizada de películas con defectos menores lo que permite ampliar el número de títulos restaurados. Para la restauración de sonido, con el sistema “Sonic Solutions” se ataca directamente al ruido sin tocar prácticamente el resto de frecuencias.

Todo este proceso de remasterizado nos permite no sólo limpiar bobinas que se han ido dañando a lo largo de los años sino además obtener nuevos materiales que nos permitan obtener nuevas copias en los nuevos formatos que demanda el mercado: la televisión HD, el DVD o y el Blu-Ray.

El Cine Clásico Español es, sin duda, un tesoro de inagotable riqueza. Su conservación en las distintas filmotecas españolas complementada con las posibilidades que nos ofrece la tecnología digital nos permite cuidar nuestro patrimonio cultural con el mismo mimo y cuidado que las restantes bellas artes.

Una curiosidad: no en vano, tanto “Revival” como “Archangel” pertenecen a la casa “DaVinci”.

Raquel Gómez (8madrid TV)

Carlos López (laboratorio Cherry Towers)

Equipo técnico laboratorio Cherry Towers:

Dirección técnica: *Carlos López*

Coordinación: *Miguel Ángel Cerezo*

Telecine: *Javier Carretero y Enrique Duque*

“Revival” y restauración: *Ignacio Gámez, Basilio Delgado,*

Miguel Ángel Prieto y Juan Moreno

“Archangel”: *Daniel González y Pedro Marcos*

Digitalización: *Jorge Barba*



PRESENTA



ELOISA

ESTA DEBAJO *de un* **ALMENDRO**

Martes 3 • 21 h.

**Salón de actos de la E.T.S. de
Ingeniería de Edificación.**

Entrada libre hasta completar aforo.

ELOÍSA ESTÁ DEBAJO DE UN ALMENDRO

(1943) • España • 73 min.

Director.- Rafael Gil. **Argumento.-**

La pieza teatral homónima (1940) de Enrique Jardiel Poncela. **Guión.-** Rafael Gil.

Fotografía.- Alfredo Fraile (B/N). **Montaje.-** Sara Ontañón. **Música.-** Juan

Quintero. **Productor.-** Enrique Balader.

Producción.- CIFESA. **Intérpretes.-**

Rafael Durán (*Fernando*), Amparo Rivelles (*Mariana*), Guadalupe Muñoz Sampedro (*Clotilde*), Alberto Romea (*Ezequiel*), Juan

Espantaleón (*Edgardo*), Joaquín Roa (*Fer-*

mín), Juan Calvo (*Leoncio*), José Prada (*Dimas*), Ana de Siria (*Micaela*), Mary Del-

gado (*Julia*), Ángelita Navalón (*Práxedes*), Ramón Polo (*chófer de taxi*), Enrique Her-

rereros (*acomodador del cine*), Nicolás Díaz Perchicot (*presidente del Liceo*), Emilio Ruiz

(*comisario*). **Versión original en español.**



Música de sala:

Locura de amor, Pequeñeces y Mare nostrum de

Juan de Orduña (1947, 1950) y Rafael Gil (1948).

Bandas sonoras originales de **Juan Quintero**

Cuando el cine comienza a instaurarse con una cierta solidez en España, se enfrenta con una generación de escritores (los que han nacido con el siglo XX) que se ven obligados a pronunciarse -sin cómodas referencias previas a las que poder remitirse- acerca de esta nueva manifestación estética; y que lo hacen, casi unánimemente, desde la simpatía y el entusiasmo, posiblemente condicionados por las circunstancias de toda índole que los envuelven. No olvidemos que los últimos años del primer tercio de este siglo son el momento de las vanguardias y de los "ismos" (¿hay algo más "moderno" que el cine?), del maquinismo y de su divulgación (¿hay arte más "mecánico" que el cine?), de la euforia revolucionaria social (¿hay un producto más "popular" que el cine?), y que



tal caldo de cultivo contribuye a despertar el interés de esos escritores. Los poetas de la llamada "Generación del 27" incorporan a su obra la naciente mitología cinematográfica: García Lorca, Rafael Alberti...; alrededor de ellos surgirán los nuevos realizadores: Luis Buñuel...; alguno de los novelistas de esa misma generación se preocupa de

estudiar la naturaleza de ese arte: Francisco Ayala...; e, incluso, en el archipiélago canario los escritores coetáneos reflejan reiteradamente en sus obras el mundo de la pantalla: Agustín Espinosa, Emeterio Gutiérrez Albelo...

Posiblemente uno de los escritores más representativos de esta preocupación generacional por el arte que acaba de irrumpir sea Enrique Jardiel Poncela, que a lo largo de su breve vida mira reiterada y contumazmente en torno a la cinematografía, incidiendo en ella desde la práctica totalidad de las perspectivas posibles. Desde el terreno estrictamente literario revolotea a su alrededor en diversas ocasiones: en sus textos autobiográficos, donde describe por extenso el ambiente de Hollywood a partir de sus experiencias profesionales; en diversos artículos humorísticos que aparecen en "El libro del convaleciente" y, sobre todo, en su comedia "El amor sólo dura 2.000 metros" (estrenada en 1941), cuya acción transcurre en los estudios de Hollywood. Muchas de sus obras reciben adaptaciones cinematográficas de diversa fortuna, ya sea con su colaboración literaria -**Usted tiene ojos de mujer fatal** (1937), **Las cinco advertencias de Satanás** (1938), **Margarita, Armando y su padre** (1938), dirigidas respectivamente por Luis Parellada, Isidro Socas y Francisco Múgica o sin ella -**Los ladrones somos gente honrada** (1942), **ELOÍSA ESTÁ DEBAJO DE UN ALMENDRO** (1943), **Los habitantes de la casa deshabitada** (1947), dirigidas respectivamente por Ignacio F. Iquino, Rafael Gil y Gonzalo Delgrás-. Pero también en el estricto terreno de lo que pudiéramos llamar "literatura cinematográfica" desarrolla una extensa labor como guionista, que se inicia en el año 1927 escribiendo la adaptación muda de la obra de Carlos Arniches **Es mi hombre**, dirigida por Carlos Fernández Cuenca; prosigue en 1933 con el guión de **Se ha fugado un preso**, dirigida por Benito Perojo; y se consolida entre los años 1932 y 1934 a lo largo de los catorce meses que permanece en Hollywood, contratado por el Departamento de Español de la Fox Film Corporation. Es allí donde, en su último año de estancia, accede

al terreno de la realización dirigiendo personalmente -con el asesoramiento técnico de Louis King- la adaptación cinematográfica de su comedia **Angelina o El honor de un brigadier**, de la que comenta con orgullo no disimulado: *"He sido yo el único en el mundo que ha osado y realizado con éxito una película en verso"*; y de la que Emilio Sanz de Soto escribe en el libro *"Cine español, 1896-1983"*: *"Considero que **Angelina o el honor de un brigadier** justificaría por sí sola el cine español en Hollywood"*. Incluso va más lejos en el terreno de la creación cinematográfica, realizando la serie de cortometrajes **Celuloides rancios** (1933) y **Celuloides cómicos** (1938), y el largometraje **Mauricio o una víctima del vicio** (1939), en los que sonoriza viejos films mudos, y altera sus montajes, construyendo así nuevas historias humorísticas a partir de las imágenes previas.

Esta actitud de Enrique Jardiel Poncela podría considerarse paradigmática de una generación literaria. Este plural interés del escritor por las posibilidades expresivas del cine, no sólo se corresponde con el ambiente intelectual anteriormente expuesto, sino que llega a convertirse en una especie de constante explícita del grupo de escritores que más próximos a Jardiel ha considerado la crítica: "Tono", Edgar Neville, José López Rubio y Miguel Mihura; cuyas afinidades cronológicas, estéticas, genéricas e ideológicas son múltiples, y entre las cuales destaca la activa atención que todos ellos le prestaron al fenómeno cinematográfico con el que tropezaron al comienzo de sus comunes carreras. Al igual que Jardiel, todos ellos viajaron a Hollywood para trabajar como guionistas, excepto Mihura que, sin embargo, desarrolló esa misma actividad desde España en multitud de títulos realizados por su hermano Jerónimo; tanto Neville como López Rubio accedieron también a la realización cinematográfica; e, incluso, esa relación dinámica aquí planteada, que los conduce a todos desde la literatura hasta el cine, se invierte por igual en Neville y en Mihura, cuando ambos (al revés de lo que suele suceder) escriben respectivamente sus comedias "La vida en un hilo" y "Una mujer cualquiera", a partir de los guiones que previamente habían creado para las películas ya rodadas con los mismos títulos.





Así pues, Enrique Jardiel Poncela no es un precursor ni un profeta, sino un representante especialmente señero de la actitud generacional que informa la cultura literaria del momento, pero que se manifiesta de manera muy especial en este grupo concreto de escritores. Desde esta perspectiva, resulta significativo que ya en el año 1934 escribiera (¿decepcionado o esperanzado?): “El verdadero escritor no tiene ni tendrá nada que hacer en el cine mientras no asuma en sí los cuatro cargos u oficios en que se apoya una producción cinematográfica; escribir, dirigir, supervisar el ‘set’ y realizar el montaje”. Aunque tal vez no se diera cuenta de que, cuando

eso ocurre, el escritor trasciende su estricta dimensión para situarse en otro territorio, al que Jardiel -como algunos otros literatos españoles de su época- también accedió.

Texto:

Luis Alemany, “Enrique Jardiel Poncela: entre la literatura y el cine”, en rev. Rosebud, nº1, diciembre 1991, Aula de Cine, Universidad de La Laguna.

- Quería hacer una pregunta a Rafael Gil. Hay en **ELOÍSA ESTÁ DEBAJO DE UN ALMENDRO** un momento en donde *Clotilde* (Guadalupe Muñoz Sampedro) y *Mariana* (Amparo Rivelles) van a un cine. La película que están viendo es una suya, **Viaje sin destino**, de 1942. Y la impresión que da el patio de butacas es un poco desoladora, porque hay espectadores dormidos, hay muy poca gente. ¿Era un guiño irónico, sarcástico, sobre la actitud del espectador español respecto a su propio cine en esos años?

- No, no. Como la escena de la obra de Jardiel que pasa en el cine, es una escena en que el espectador está pendiente de todo menos de la película, pues entonces preferiría poner una película mía puesto que yo no me iba a molestar o sentir ofendido; porque si, a lo mejor, pongo una escena de otro señor, o de otra marca, hubieran venido reclamaciones. Yo la hice sencillamente por decir: si hay que tomar el pelo a alguien, pues me lo tomo yo...

Texto:

Julio Pérez Perucha, Juan Miguel Company, Rafael Gil y otros,
“Mesa redonda sobre Cifesa”,
en **Cifesa, de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso**,

rev. Nosferatu, nº 4, diciembre/febrero 1990.

En el mismo año que realiza **Huella de luz**, a partir de la novela de Wenceslao Fernández Flórez, y otra vez alejándose de un posible encasillamiento -de todo punto inexistente- en cierto círculo de autores literarios "bien vistos" por el Régimen¹, Rafael Gil se decide a adaptar la ya entonces triunfal en cartel



obra de Enrique Jardiel Poncela (1901-1952)² "Eloísa está debajo de un almendro", estrenada en el madrileño teatro de la Comedia -donde alcanzaría las 230 representaciones- en la primavera de 1940. Miembro de pleno derecho de la -en palabras de José López Rubio- "otra generación del 27", de la que formaban parte, además de Jardiel y del propio López Rubio, Edgar Neville, Jerónimo y Miguel Mihura, Antonio de Lara "Tono" e, incluso en cierta medida Claudio de la Torre, Enrique Herreros, Eduardo Ugarte o Antonio de Obregón, sus integrantes poseían en general una sólida y cosmopolita formación intelectual que, sin desdeñar ningún medio de expresión (humor gráfico, prensa escrita, novela, teatro, cine), estaba dando lugar a obras muy distintas entre sí, pero en general presididas por una visión poco complaciente con las circunstancias históricas en las que aquellas veían la luz. Visión vehiculada al mismo tiempo por el hu-

1. Tópico todavía extendido y que alcanza a la totalidad del cine del periodo. Incluso si pasamos por alto el hecho crucial de que, en última instancia, el "trabajo de cineasta", cuando es tal, puede proponer versiones fílmicas de sentido bien alejado de los "mensajes" vehiculados por la obra literaria original, no hace falta demasiado esfuerzo para darse cuenta de que la supuesta monopolización de dichas adaptaciones (Pedro Antonio de Alarcón, Palacio Valdés, el padre Coloma, José María Pemán, Concha Espina o, incluso, Wenceslao Fernández Flórez...) tal y como afirma la historiografía al uso- se ve "empañada" por muy personales y en ocasiones excelentes versiones de obras de -además de Jardiel Poncela-, Benito Pérez Galdós (**Marianela**, Benito Perojo, 1940), Emilio Carrere (**La torre de los siete jorobados**, Edgar Neville, 1944), Miguel de Unamuno (**Abel Sánchez**, Carlos Serrano de Osma, 1946), Pío Baroja (**Las inquietudes de Shanti Andía**, Arturo Ruiz Castillo, 1946), Emilia Pardo Bazán (**La sirena negra**, Carlos Serrano de Osma, 1947), Carmen Laforet (**Nada**, Edgar Neville, 1947), Antonio y Manuel Machado (**La duquesa de Benamejí**, Luis Lucia, 1949) o Antonio Buero Vallejo (**Historia de una escalera**, Ignacio F. Iquino, 1950), escritores que -como es de suponer- no gozaban de excesivo aprecio en el seno del Régimen ni para sus adaptaciones podía esperarse apoyo demasiado entusiástico por parte de las instituciones correspondientes.

2. En lo que supondría la primera película del nuevo contrato firmado con CIFESA por el cineasta tras el éxito de **Huella de luz**, que incorporaba un sustancial incremento de sus ganancias -tres films que le reportarían, cada uno, 125.000 pesetas- y del que también formarían parte **El clavo** y **El fantasma y doña Juanita**. Películas, todas ellas, producidas en exclusiva por la firma valenciana y para las que Gil contaría ya con elevados presupuestos, muy por encima de la media de la época. **ELOÍSA ESTÁ DEBAJO DE UN ALMENDRO** es, a la vez, la primera película rodada en unos estudios madrileños, los entonces todavía inconclusos Sevilla Films.



mor desenfadado y la burla iconoclasta, y por ciertos procedimientos indirecta y parcialmente entroncados en las diversas vanguardias europeas tal y como fueron aclimatadas entre nosotros por la obra pionera del que podría considerarse involuntario mentor de tales jóvenes autores, Ramón Gómez de la Serna. En el caso de Jardiel Poncela, su inigualable condición de

situaciones absurdas e inverosímiles con elementos "realistas", entre los que no faltan personajes y diálogos recogidos directamente de la tradición sainetesca, se conjuga con su gusto por ciertos recursos provenientes del cinematógrafo -Jardiel había estado en Hollywood a comienzos del sonoro, como Neville, Gregorio Martínez Sierra, López Rubio y otros compañeros de generación- y una chispeante y paródica presencia de fórmulas reflexivas, decididas a acabar con la ilusión de la ficción; elementos, todos ellos, que ayudan a comprender una elección de Rafael Gil nada coyuntural, y que se enfrentaba incluso y de hecho con la animadversión y el desprecio que el comediógrafo sufría ya entonces por buena parte de la crítica más oficialista³.

Así, y si por una lado le permitía ensayar con Alfredo Fraile (fotografía) y Enrique Alarcón (dirección artística) ciertos recursos visuales de cara a su ansiado proyecto de adaptar "El clavo" de Pedro Antonio de Alarcón -y probar a la vez la que sería pareja protagonista de éste-, suponía un material idóneo para profundizar en sus búsquedas reflexivas, en el progresivo "engrase" fílmico de sus recurrentes ficciones desdobladas y en su cada vez más visible jugueteo con el "cine dentro del cine". Y no tanto por el inolvidable e hilarante prólogo en la sala de cine con el que comienza la pieza ponceliana -que Gil reduce al mínimo en extensión y recoloca en la trama de su película, aunque a cam-

3. Y sin duda, pese a una crítica muy mayoritariamente positiva, habría de notarlo. Así, por ejemplo, y tras su estreno en el cine Rialto de Madrid el 21 de diciembre de 1943, la prensa alaba la adaptación de Gil, pero critica "el humor sui generis" del comediógrafo (la película, se dice, "no tiene la truculencia, ni el humo, ni las situaciones amorosas llevadas a la exageración" de la obra original o, incluso, se afirma que "el argumento de esta comedia no puede ser más disparatado y absurdo". Incluso el propio realizador no sale siempre bien parado, atacándose su elección ["... hemos de censurar a Rafael Gil -con más que suficiente categoría para escoger los temas de sus filmes- esta adaptación de la obra teatral de Jardiel Poncela. Ninguno de los personajes de **ELOÍSA ESTÁ DEBAJO DE UN ALMENDRO** tiene el menor ápice de humanidad. Son todos ellos falsos y desorbitados". Con todo, la respuesta del público volvió a ser excelente, y con cinco semanas de permanencia en cartel en el local de estreno se convertirá en una de las películas españolas más taquilleras de la década y, en definitiva, en uno de los mayores éxitos populares de la carrera del director.

bio introduzca en la secuencia resultante, en una última cascada reflexiva, definitivamente "cervantina" vuelta de tuerca, una explícita "autocita", al hacer que el film que se proyecta en la misma, y al que acuden *Fernando* (Rafael Durán) y el tío *Ezequiel* (Alberto Romea), a la búsqueda de *Mariana* y *Clotilde*, sea precisamente



Viaje sin destino, con lo que Romea-espectador se ve a sí mismo como personaje en la "película dentro de la película"⁴, ni por el sorprendente montaje alterno de que hace gala la obra⁵, sino, y sobre todo, por esa a la vez cómica, dramática y viajera "vida delegada" que el personaje de *Edgardo* (Juan Espantaleón) desarrolla desde su cama a través de una máquina de cine convertida en españolísima máquina de tren⁶, motivada por una antigua pero nunca curada herida deseante. Pero además, también aquí, enrocada y distorsionada en una rocambolesca e inverosímil historia a la vez melodramática, policíaca y terrorífica que se entremezcla sin cesar ante los atónitos y reconfortados ojos de los lectores/espectadores, se hallaba presente esa doble y a la vez idéntica relación de amor perdido, revivida por *Fernando* en "la misma Mujer" (*Eloísa/Mariana*, interpretada[s] por Amparo Rivelles), muchos años después del desesperado suicidio de su padre, versión mortal y definitiva de los fracasados ancianos de títulos anteriores.

Pero el interés del cineasta en la "materia prima" ponceliana está motivado, todavía, por otras razones de no menor calado y que nos sitúan ya ante algunos de los comple-

4. Y aunque años después Rafael Gil se limitara a señalar que había utilizado **Viaje sin destino** para que nadie se sintiese ofendido, el hecho de que *Clotilde* se refiera a *Raimundo*, el tético jardinero de la misteriosa mansión del film dentro del film, diciendo que viéndolo se siente como en casa; que a continuación mire a los viajeros de dicha película entrando en el caserón y los compare con los miembros de la familia *Ojeda* y, finalmente, que observe con desdén al anciano loco *Garviza* (Alberto Romea) mientras le cuenta a su sobrina *Mariana* los desvaríos de *Ezequiel* (el mismo Romea) son claros indicativos del jocosos juego de "cajas chinas" puesto en pie por el director. Sobre todo si se repara en que el orden de las imágenes de **Viaje sin destino** que vemos no se corresponde con el de su aparición en el film para el que se rodaron...

5. Con muy buen criterio pese a las críticas recibidas, y buscando a la vez sin duda un "amoldamiento" genérico y narrativo acorde a los hábitos de lectura de sus públicos potenciales, habituados al relato hollywoodiense, Gil convierte en lineal lo que en la pieza teatral de Poncela era un sorprendente intento de simultaneidad de acciones, solución extremadamente singular en el teatro, pero que carece de sentido "devolver" a un cine que domina dicho dispositivo, a través de David Wark Griffith, desde los años diez del siglo XX. En otras palabras, que la película no podía limitarse a convertir en materia fílmica tal recurso, que, de ser así, habría perdido en el camino cualquier atisbo de "modernidad".

6. En una hilarante y disparatada versión de los "Hale Tours" del cine primitivo. Y así el señor *Briones* viaja en tren sin abandonar su propio dormitorio, metido incluso en la propia cama que, tras una desilusión amorosa, ha prometido no abandonar nunca: un disco aporta el sonido del tren, al fondo una transparencia muestra un paisaje que va siendo recorrido y el mayordomo da puntualmente las voces del jefe de estación.



jos problemas estéticos que Gil se planteaba entonces y que deben ponerse en directa relación con su voluntad de responder, desde España, a las transformaciones narrativas y visuales del cinema internacional, sobre todo en un momento en que -debido a la evolución del conflicto bélico mundial- las fronteras ibéricas comienzan a recibir de nuevo, tras algunos años de reestrenos

norteamericanos de finales de los treinta y de un coyuntural pero evidente protagonismo en las carteleras de filmes germano-austriacos, nuevos títulos hollywoodienses. Así las cosas, Gil veía en **ELOÍSA ESTÁ DEBAJO DE UN ALMENDRO** una experimental "fórmula" española -embrionariamente presente ya en **Viaje sin destino**- capaz de responder a varios de los desafíos que, en forma de "evolución" estilística, ofrecía el más reciente cinema extranjero llegado a nuestras pantallas. Por una parte -y desde el punto de vista de la comedia-, se trataba de una obra cuyos disparatados y extremadamente brillante diálogos podían ser adaptados a la perfección a la velocidad del recitado característica de las "screwball comedies" americanas, algunos de cuyos títulos -como **La fiera de mi niña** (*Bringing up baby*, Howard Hawks, 1938) - continuaban reponiéndose con éxito; pero contaba, a la vez, con algunos personajes -sobre todo la *Clotilde* interpretada por la inigualable Guadalupe Muñoz Sampedro⁷, o la criada *Práxedes* (Angelita Navalón)⁸ y sus verborreicos chorros de palabras- directamente vinculados con las desternillantes y surreales comedias de los Hermanos Marx. Sin embargo, y asimismo, ofrecía un "descoyuntado" y sarcástico pero a la postre eficazísimo mantenimiento de ciertos recursos cómicos y lingüísticos del teatro popular sainetesco (muy evidentes en los dos inolvidables mayordomos de los *Briones* y los *Ojeda*, las excéntricas familias protagonistas: *Fermín* (Joaquín Roa) y *Leoncio* (Juan Calvo), especialmente efectivos en su comicidad al situarse ésta en un contexto radicalmente alejado de

7. A la que probablemente había visto en un papel similar en **¡¡Polizón a bordo!!** (Florián Rey, 1941). Allí, su interpretación de la alocada y descocada *Claudina* se aproximaba ya al registro de matrona snob y panolli que Margaret Dumont solía interpretar en las películas de los hermanos Marx flanqueando a Groucho.

8. A la que, en un "encabalgamiento" más, recuperará en un brevísimo papel similar: como sirviente de la anciana tía, en la secuencia inaugural de **El fantasma y doña Juanita** (1944).

sus referentes originales⁹. En resumen, la intención de Gil, brillante y arriesgada al tiempo -porque de tal mezcolanza genérica y tonal acabaría por resentirse el film en ocasiones-, era utilizar los mimbres jardielponcelianos para poner en pie -si se nos permite la expresión- una “comedia americana genuinamente española”¹⁰.



Por otro lado -y es ésta una más, y quizás determinante, de las razones básicas de la transformación radical que Gil impone a la estructura narrativa de la obra teatral-, pretendía valerse asimismo de la genial hibridez genérica del original para, al mismo tiempo, hacer de la película una primera aproximación, incluso lejana y secundariamente argumental, al mayor éxito norteamericano del momento en nuestro país: **Rebeca** (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940), estrenada en los cines españoles a finales de 1942¹¹. Así, y al hacer que *Fernando Ojeda* lea la trágica carta que su padre dejó escrita para él antes de suicidarse nada más comenzar el film -una más de las misivas que, en los títulos que nos ocupan, Gil utiliza, a modo quizás de sutil homenaje a la letra impresa, bien como aldabonazo del desarrollo narrativo, bien como clímax dramático del mismo- hace no sólo que -a diferencia de la obra- nos identifiquemos desde el inicio con el enigma que lo atormenta, focalizando el relato, en lo posible y grosso modo, a partir de su saber narrativo, sino -a la vez y no menos importante- otorga al omnipresente “fantasma” de *Eloísa*

9. Comicidad, por cierto -y es el momento de señalar que Gil piensa en esos años en adaptar una obra de Carlos Arniches, que habría de protagonizar Manolo Morán-, en la que Gil confía ciegamente, hasta el punto de que, en el folleto promocional editado por CIFESA, se recomienda a los exhibidores insistir en dichos personajes “característicos”.

10. Una necesidad de la que -por camino diverso pero complementario- también era consciente contemporáneamente Juan de Orduña, Y así, por ejemplo, no debe extrañar que **Ella, él y sus millones** se convirtiera en uno de los filmes españoles de más éxito en la temporada 1944-45, pero ello sin duda no se debe (o no esencialmente) a su descolorida imitación del diseño de producción de la alta comedia hollywoodiense -con los lujosos decorados de Enrique Alarcón bañados con una iluminación en exceso fría y uniforme- sino por un trabajo sobre los registros interpretativos y la velocidad del recitado de los diálogos que, proveniente también del Howard Hawks de **La fiera de mi niña** o **Luna nueva** (*His Girl Friday*, 1940), toma cuerpo en unos excelentes actores que -de José Isbert a la propia Guadalupe Muñoz Sampedro- sitúan al film en la línea de lo grotesco, lo desmesurado y lo esperpéntico.

11. Así lo entendió también algún sector de la crítica. Señalemos, por ahora y verbigracia, cómo José de Juanes se refería implícitamente al film hitchcockiano al afirmar que el resultado “es una buena película española, capaz de codearse con las famosas que de fuera llegan” (“Arriba”, 22 de diciembre de 1943).



un misterioso y envolvente “peso ambiental”, muy similar al que ejercía en el film producido por David O’Selznick el omnipresente y enfermizo recuerdo de la primera señora de *Winter*.

Al mismo tiempo, y aunque todavía en fase de experimentación inicial, el trío Gil-Fraile-Alarcón investigaba ya en ese trabajo pictórico, lumínico y espacial que -sin renunciar a la subjetividad óptica, pero limitando al máximo

su uso- habría de responder “a la española” a las nuevas búsquedas subjetivas que la película de Hitchcock había puesto sobre el tapete. Ya señalábamos como el más efectivo locus experimental -en opinión de sus propios hacedores- resultaba ser el terreno (melo)dramático, que propiciaba la búsqueda de recursos capaces de oscilar, en sutil y perpetuo vaivén, entre la objetividad (del narrador omnisciente) y la subjetividad (del personaje). En **ELOÍSA ESTÁ DEBAJO DE UN ALMENDRO**, el uso de la subjetividad óptica es cuantitativamente muy escaso y casi se limita -con alguna excepción irrelevante para lo que ahora nos interesa- al plano detalle subjetivo, de punto de vista de *Fernando*, del retrato fotográfico de la fallecida *Eloísa*, solución que habrá de repetirse -en densamente significativa, sonora y poética rima- con aquel primer plano en el que compartimos la mirada del hombre, fija en el (mismo) rostro iluminado de *Mariana* bajo los almendros, momento en el que un efecto especial incide en el muy llamativo e inaudito reflejo sobre uno de sus pendientes. El plano, literalmente, “se ilumina” creando una composición fuertemente pictórica ante los fascinados ojos del muchacho. El efecto, onírico e irreal -y apenas “justificable” diegéticamente (pero sí subjetivamente)-, transmite con sobrecogedora pertinencia el tránsito imaginario y fantasmático de *Eloísa* a *Mariana*, definitivamente convertida para *Fernando* en lo que la madre de la joven había “representado” para su malogrado progenitor. *Imago Fascinante*, capaz de ocultar con su esplendor cualquier otra imagen visible, elaborada con restos de imágenes ancestrales, objeto de deseo único e inalcanzable, sólo él será capaz de ocultar y tapan el vacío absoluto hacia el que el héroe no puede resistirse, y ocupará su mirada, con los destellos dejados por su halo, incluso en “ausencia”. La esencia hitchcockiana de tal composición es, aquí, profunda y esencial, probablemente incluso mucho más de lo que Rafael Gil llegase entonces a sospechar¹².

12. Aunque, optimista y romántico, nunca indagará como Hitchcock en la falacia última, en la trampa imaginaria, que se esconde tras los siempre inútiles anhelos del deseo.

En general, sin embargo, no será éste el recurso empleado -lo que hace que, en su económica restricción, multiplique su inolvidable efecto y acentúe como cañamazo el impacto de los demás dispositivos utilizados-, sino otros que, omniscientes, busquen obtener el complejo e indefinible “tono atmosférico”, ambigualmente subjetivo, de la búsqueda (de *Fernando*) y la pérdida (de su padre)¹³. Y si los efectos lumínicos y, en general, ese gusto de Fraile por la estética claroscurista, por los juegos de contrastes entre luces y sombras -y, muy en especial, por el trabajo sobre la sombra esbatimentada- y esa querencia hacia el empleo de iluminaciones zonales y puntuales, y hacia el gusto por pintar y modelar con la luz tienen aquí una función todavía más compositiva, abstractamente dramática y tonal, que simbólica -colaborando sin duda a subrayar la atmósfera de lobreguez, misterio, turbación y locura que preside el film-, los decorados, sin obviar dichas funciones tonales, contribuyen ya decididamente, acompasados a la ajustada planificación de Gil, al “dibujo” psicológico de los personajes. Tal es el caso, por ejemplo, del plano general que sitúa a *Fernando* ante el inmenso portalón de la mansión, tras su llegada de Ginebra. El pasado, turbio y misterioso, sobrepasa en absoluto la estabilidad emocional del recién licenciado, literalmente engullido por un tormentoso y trágico pasado familiar; que el espacio/decorado recoge y lanza sobre él¹⁴. Gil podía estar, entonces, satisfecho de sus probaturas, y así se lo manifestaba pocos meses después:

*“ELOÍSA... me ha servido esta vez de experimento para intentar esa cosa tan difícil del ‘clima cinematográfico’. La he hecho con vistas a **El clavo**. Necesitaba afirmarme en un nuevo estilo dramático, poético, tan distante de mis primeras realizaciones humorísticas”.*

Texto:

José Luis Castro de Paz,

“Cuerpo(s) para nuestras letras: Rafael Gil y Cifesa (1940-1947)”,
en **Rafael Gil y Cifesa**, Filmoteca Española, 2007.

13. Que son, de nuevo y como siempre en el cine de Gil, el mismo. De hecho en todos los films de “pasados revividos” la(s,dos) pareja(s) está(n) interpretada(s), en su juventud, por los mismos actores. En **Huella de luz y ELOÍSA ESTÁ DEBAJO DE UN ALMENDRO** la fotografía, huella indeleble del tiempo ido, identifica a Lelly Medina con su madre (Isabel de Pomés), a *Eloísa* con *Mariana*. La vinculación es siempre materno/paterno filial, bien simbólicamente, bien literal. Incluso en el caso singular de **El fantasma y doña Juanita**, ésta (de joven, como su sobrina *Rosita*, Mary Delgado) es, en la lógica última del texto, la madre que nunca pudo tenerla, al perder al hombre. La aparentemente anodina pero magistral secuencia inicial del film de 1944 (y posterior a *El clavo*) es una prueba, estrictamente fílmica, de esto.

14. Y parece absurdo, por ello, reprochar a Enrique Alarcón, como en ocasiones se ha hecho, una llamativa ausencia de realismo en sus decorados. Lo que se busca -bien al contrario- es sujetarse a una lógica interna que oscila sutilmente, como las hojas de los almendros durante los créditos iniciales del film, entre el verismo narrativo superficial y los laberintos imaginarios; que pretende, en suma, “formar parte” de un sujeto de la enunciación que aproxima su posición -su trabajo de montaje y puesta en escena, en definitiva- a una cierta mirada interna, subjetiva... desde el exterior.



PRESENTA A

CONCHITA MONTES
y RAFAEL DURAN *con*
GUILLERMO MARIN *en*



La vida en un hilo

Guión y Dirección: EDGAR NEVILLE

UNA PRODUCCIÓN
EDGAR NEVILLE

ESTUDIOS C.E.A.
CIUDAD LINEAL - MADRID

Viernes 6 • 21 h.
Salón de actos de la
E.T.S. de Ingeniería
de Edificación.
Entrada libre hasta
completar aforo.

LA VIDA EN UN HILO
(1945) • España • 80 min.

Director.- Edgar Neville. **Argumento.-** Edgar Neville. **Guión.-** Edgar Neville. **Fotografía.-** Enrique Barreyre González (B/N). **Montaje.-** Mariano Pombo. **Música.-** José Muñoz Molleda. **Productor.-** Edgar Neville. **Producción.-** Neville / Exclusivas Salete-Jimeno. **Intérpretes.-** Conchita Montes (Mercedes), Rafael Durán (Miguel Martínez de la Rivera), Guillermo Marín (Ramón), Julia Lajos (madame Dupont), María Bru (doña Encarnación), Alicia Romay (Isabel Puerto), Eloísa Muro (doña Purificación), Juanita Mansó (Escolástica), Julia Pachelo (Mariana), Joaquín Roa (Contacos), Manuel París (marchante) y Kurt Dogan & su orquesta.
Versión original en español.



Música de sala:

Música del cine español de los años 40 y 50

LA VIDA EN UN HILO posee la peculiaridad de que primero fue película y, catorce años más tarde, se estrenó en el María Guerrero como obra de teatro y se trata de una de las mejores ideas de Neville aunque, como sucede con cierta frecuencia, a la hora de desarrollarla es más que probable que haya quedado por debajo de sus posibilidades. En la base de esa historia está algo que en la obra de Buñuel ha tenido una gran importancia y cuya preocupación era al parecer común a la mayor parte de los integrantes de la generación del 27. Estoy hablando de la influencia del azar en la vida de las personas. Si determinada cosa





no hubiera ocurrido así y hubiera pasado de manera diferente, toda la vida de esa persona habría variado completamente. Pero mientras Buñuel se limitaba a dar cuenta de la enorme cantidad de casualidades que es preciso que se den para que determinado hombre y determinada mosca coincidan en un determinado instante, Neville trata de extraer enseñanzas, de utili-

zar lo que podría haber pasado, para sacar conclusiones con vistas al porvenir.

Una artista de circo que trabaja bajo el curioso nombre de *Madame Dupont* -la onnipresente Julia Lajos obviamente-, será el instrumento del que se valdrá Neville para conseguir sus propósitos. Como necesitaba algo que le permitiera resolver el problema, Neville hace que la singularidad de esta mujer que se gana la vida trabajando con patos amaestrados, consista en que no adivina el porvenir, sino más bien lo que hubiera ocurrido si algún personaje hubiera seguido un camino diferente del que siguió en la realidad. O, dicho de otra manera, lo que habría tenido lugar si en vez de haber aceptado el taxi que le ofreciera *Ramón*, *Mercedes* hubiera aceptado el que *Miguel* ponía a su disposición. La película lo plantea como la encrucijada a partir de la cual nacen dos caminos. Uno lleva al tedio y el otro conduce a la felicidad. Pero *Mercedes* se equivoca y elige a *Ramón* en lugar de elegir a *Miguel*. De nuevo -y quizá en esta ocasión es en la que con mayor claridad plantea Neville la disyuntiva - tenemos una pareja en la que Neville encarna las dos opuestas opciones vitales. Mientras uno de ellos es, en palabras del dramaturgo y cineasta, "*buenísimo, honestísimo, muy de derechas, trabajador, rico..., pero un horrible pelmazo. (...) El otro es un artista, un bohemio, y así como el uno lleva el germen del aburrimiento en su ser, el bohemio lleva la alegría, la naturalidad, la falta de preocupación por la etiqueta y, en definitiva un frescor a libertad y a juventud que hubiera podido hacer la felicidad de esta mujer*".

El pedante *Ramón* -incorporado por Guillermo Marín-, se dedica a hacer puentes -se supone pues que es ingeniero de caminos-, y carece tanto del menor sentido del humor, como de la menor imaginación. El definitivo -aunque tardío- rechazo de su opción que hace *Mercedes*, viene simbolizado -aunque después de muerto y tras tres años de luto-, por ese horrible reloj que le regalaron sus compañeros de profesión y que la muchacha arroja decidida por la ventanilla del tren -tras haber pedido ayuda para ello a su

vecina de compartimento *Madame Dupont*, ya que sin su concurso no puede hacerlo-. Con él acaban en la vía tanto su aburrimiento como su escala de valores, pero el hecho de que una vez haya dejado escapar la felicidad no quiere decir que Neville condene a su protagonista a la desdicha permanente. Como Neville hace que el espectador pueda presenciar aquello



que la adivina cuenta a Mercedes, la protagonista está en condiciones, cuando el benévolo destino permite que los hechos vuelvan a repetirse -la repetición era otro de los conceptos claves en el cine de Buñuel, especialmente en **El ángel exterminador**- de en esta ocasión no dejar pasar la felicidad.

No cabe la menor duda de que las simpatías de Neville están con Miguel, el escultor bohemio -pero multimillonario-, en esta hábil comedia donde creo interesante señalar que los tres protagonistas viven en el barrio de Salamanca, es decir que la equivocación que comete Mercedes según Neville se limita a la persona, pero en ningún momento esa puesta en cuestión alcanza al barrio.

Como Neville estaba convencido del éxito de la película, puesto que a su juicio se trataba de una buena idea y no era preciso nada más para conseguir un buen filme, se empeñó en que esta octava película suya estuviera producida por él, con objeto de poder obtener el adecuado rendimiento a lo que consideraba un gran hallazgo. Semejante decisión de Neville contribuyó a que el presupuesto de la película fuera más bien escaso y el conocido desaliño de las películas del cineasta adquiriera en la presente oportunidad una mayor relevancia. Neville asegura que se la confió a una distribuidora que no se gastó un céntimo en publicidad, con lo que el presunto filón quedó sin explotar y cuando la película comenzó a tener repercusión y a dar dinero, era demasiado tarde para que la grata nueva llegara a tener incidencia sobre el patrimonio del realizador, que siempre reprochó a la crítica haberse detenido en pegajos menores y no haber sido capaz de reconocer la brillante idea que fue germen del film.

Texto:

Antonio Castro, "El cine de Edgar Neville", en Jose María Torrijos (ed.),

Edgar Neville (1899-1967): la luz en la mirada,

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, 1999.



FERNANDO
FERNAN GOMEZ
MARIA
LUZ GALICIA



EL MALVADO CARABEL

Director:
FERNANDO FERNAN GOMEZ



GUIÓN DE MANUEL SUAREZ CASO, SOBRE
LA OBRA DE WENCESLAO FERNANDEZ FLOREZ

MUSICA DE SALVADOR RUIZ DE LUNA + ESTUDIOS: SEVILLA FILMS

Martes 10 • 21 h.
Salón de actos de la
E.T.S. de Ingeniería de
Edificación.

Entrada libre hasta
completar aforo.

EL MALVADO CARABEL
(1955) • España • 78 min.

Director.- Fernando

Fernán-Gómez. **Argumento.-** La novela homónima

(1931) de Wenceslao Fernández Flórez. **Guión.-** Fernando Fernán-Gómez y Manuel Suárez-Caso. **Fotografía.-** Ricardo Torres (B/N). **Montaje.-** Rosa Salgado. **Música.-** Salvador Ruiz de Luna. **Productor.-** José María Rodríguez. **Producción.-** CEA / Union Films. **Intérpretes.-** Fernando Fernán-Gómez (*Amaro Carabel*), María Luz Galicia (*Silvia*), Rafael López Somoza (*Gregorio*), Julia Caba Alba (*Alodia*), Joaquín Roa (*Cardoso*), Manuel Alexandre (*dr. Solás*), Carmen Sánchez (*madre*), Julio San Juan (*Giner*), Xan das Bolas (*el bedel*), Ángel Álvarez (*Olalla*), Miguel Pastor Mata (*narrador*). **Versión original en español.**



Música de sala:

Música del cine español de los años 40 y 50

*“Cuando Juan Antonio Bardem, Ricardo Muñoz Suay y Luis García Berlanga me pidieron que hablase con Wenceslao Fernández Flórez para recomendarle nuestra película **Esa pareja feliz**, me pusieron en un compromiso. Era la primera vez en mi vida que hacía una gestión de esa índole. Mi timidez se exacerbó ante tal demanda. Por otro lado, creía que el pedir recomendaciones, el darlas, el participar en grupos, el intrigar un poco, el pertenecer a sociedades de bombos mutuos, eran signos de madurez. Y también de normalidad, de equilibrio. Estaba mal no hacer por los amigos lo que uno podía hacer. Sabía que Fernández Flórez sentía por mí cierta admiración. Le había conocido durante el rodaje de **El destino se disculpa**, de José Luis Sáenz de Heredia, y en entrevistas que nos hicieron en la radio para el lanzamiento de la película. Me gustaba mucho su obra y le dije que uno de mis deseos como actor sería interpretar una película basada en su novela “Ha entrado un ladrón”. Me sorprendió ver que su mesa de despacho estaba llena de montones de libros. Yo entreveía el rostro afilado*

de don Wenceslao entre esas pilas de libros. Se lamentaba de que el de escritor era un oficio precario. Pero miento al decir 'se lamentaba', pues lo que hizo fue limitarse a consignarlo. Hablando como miembro de la junta clasificadora de películas, dijo que lo malo del cine español era que olía a cocido. Me sorprendió que dijera aquello, ya que a mí me parecía que ése debía ser el olor natural de nuestro cine, como también era el olor de algunas de sus novelas, que yo admiraba.

Visité al autor de "El bosque animado" en dos ocasiones. Una para comprarle los derechos de adaptación al cine de su novela "El malvado Carabel", de la cual había realizado otra versión en los años treinta Edgar Neville, y la segunda, a la que me estoy refiriendo, para rogarle que viera con benevolencia, desde su puesto en la junta de clasificación de películas, la primera obra de Bardem y Berlanga. Opinaba don Wenceslao que, por causas desconocidas, España no era un país adecuado para producir películas.

-Y no lo digo solamente por la baja calidad del cine español, sino por el comportamiento de los cinematografistas extranjeros cuando llegan a nuestro país'.



Me mostré sorprendido por esta observación, y el escritor dijo que le había causado una fuerte impresión lo sucedido con un prohombre de la industria cinematográfica norteamericana. Le enviaron los productores y distribuidores de su país a España para defender los intereses de aquella industria por medio de acuerdos, presiones a todos los niveles, en fin, por cualquier procedimiento. Habían elegido, naturalmente, a una persona capacitadísima para tal misión.

-'Pero a los seis meses de permanecer aquí -me decía Fernández Flórez-, el consumo de manzanilla y las mujeres españolas, en

particular una mujer española, le habían convertido en un español corriente, incapacitado, por tanto, para cualquier labor organizativa, en particular para las del ámbito cinematográfico. Los productores norteamericanos que le habían enviado, al poco tiempo le hicieron regresar a California’.

En cuanto a la compra de los derechos de “El malvado Carabel”, se mostró muy transigente, no discutió la escasísima cifra que le ofrecí, pero sí reiteró que ya sabía él que el oficio de escritor en España era un oficio precario.

Lo de que criticase que el cine español olía a cocido me dejó un tanto desarmado, pues la película que yo recomendaba desde luego era de las que olían a cocido. Cuando me preguntó cuáles eran el tema y el ambiente de la película, me esforcé en eludir la cuestión; no le vi muy dispuesto a apoyar películas de aquel estilo (...)

De la novela “El malvado Carabel” me atraía la idea central -el hombre que nace para bueno no puede remediarlo- y el personaje protagonista, que me parecía muy adecuado para mis condiciones de actor. Llevé el guión, que había escrito en colaboración con Manuel Suárez-Caso, al productor Eduardo Manzanos y lo aceptó, aunque debería yo hacer una pequeña aportación económica aparte de mis trabajos como guionista, director y actor. Era la primera vez que un productor me aceptaba como director y esto me hacía sentirme más profesional.





La película se estrenó en un cine poco acreditado -aunque en él se habían estrenado grandes éxitos, como **El bazar de las sorpresas**, de Lubistch- y no interesó ni a la crítica, ni al público, ni a los cinematografistas ni a los amigos. Sin embargo, años después, cuando pensé en producir **La vida por delante** con Analía Gadé en el personaje de la protagonista, al enterarme de que los informes que tenía de mí como director eran malos, la llevé a ver la película en un pase normal, con público, en un programa doble. Entramos discretamente en un palco -era en el cine Alcalá-. La sala estaba abarrotada, no por el interés que despertaba **EL MALVADO CARABEL**, sino por la película americana que servía de base al programa, y que ahora no recuerdo, ni hace al caso. El público acogía la proyección de **EL MALVADO CARABEL** entre constantes risas, y sus defectos, que evidentemente los tenía, no le importaban nada. La originalidad del tema y el encanto del desdichado personaje central les prendían desde el primer momento. Tras esta proyección, Analía Gadé aceptó encargarse de la protagonista de **La vida por delante**.

La intención con la que hacía estas películas e invertía mis ahorros en ellas era la de aprender el oficio, ya que, por mi condición de actor que vivía de su trabajo no podía hacerla de una forma normal: matriculándome en la Escuela o empezando como ayudante de dirección”.

Texto:

Fernando Fernán-Gómez,

El tiempo amarillo: Memorias 1943-1987,

vol. 2º, Debate, 1990.

La gestación de **EL MALVADO CARABEL** es muy diferente a la de los títulos anteriores de Fernán-Gómez como director –**Manicomio** (1953) y **El mensaje** (1953)-. La propuesta consiste en llevar a la pantalla la novela homónima de Wenceslao Fernández Flórez, cuyos derechos había comprado Fernán-Gómez al escritor incluso antes de participar en **Esa pareja feliz** (Bardem/Berlanga, 1951), cuando el novelista ya formaba parte de la Junta de Clasificación ministerial. La adaptación da lugar, en realidad, a una segunda versión cinematográfica del texto literario, ya que la primera había sido dirigida por Edgar Neville en 1935, cuando rueda su primer largometraje y con Antonio Vico como protagonista acompañado por Antoñita Colomé.

La historia del buenazo *Carabel* empeñado en hacer el mal y practicar el delito en contra de su propia naturaleza es utilizada por Fernán-Gómez como revulsivo para poner en evidencia, desde una óptica cercana al humor absurdo, las contradicciones de una estructura social donde la respetabilidad y el triunfo son el resultado de la malicia



y del engaño. En la novela de Fernández Flórez (y en la película de Neville) *Carabel* es empleado de banca, pero Fernán-Gómez lo coloca como oficinista en una empresa inmobiliaria: una alteración que persigue actualizar el contexto y, de paso, proponer una crítica a la especulación urbanística que ya se deja sentir en la España del momento.

Pese a todo, la película suaviza y descarga la dimensión crítica de la novela, elimina el personaje del policía *Ginesta* y prescinde del episodio donde jueces y agentes del orden desaconsejan con cinismo a *Germana* la denuncia del intento de violación de que ha sido víctima. En contrapartida, Fernán-Gómez tiende a limar las aristas más sentimentales y ternuristas, proponiendo una visión mucho menos complaciente y bastante poco romántica de las relaciones entre *Carabel* y su novia *Silvia*, a quien interpreta María Luz Galicia, esposa del productor y actriz habitual en las películas de éste. *Silvia* es una mujer que sólo empieza a respetar e incluso admirar a su prometido cuando le siente capaz de obrar y de delinquir para conseguir el dinero que les permita casarse. La circunstancia de que ella lo acepta antes como ladrón rico que como trabajador pobre casa adecuadamente con esa sociedad hostil regida por el dinero (su ausencia) y la opresión (social y política), a veces transmutada en represión (sexual y sentimental), y la tiranía de las apariencias. Las dificultades, la crudeza (y dureza) de la vida laboral, cotidiana, compuesta de escollos, negaciones, compromisos, claudicaciones, deseos





contradictorios, necesidades imperiosas, sentimientos en pugna salpican a los (anti)héroes del cineasta. *Carabel*, un ser incapaz de ser malo, deviene un desgraciado (todos los empeños se cuentan por fracasos), para al final ser readmitido en la oficina (con sueldo rebajado), regresar con su novia y devolver la cartera con dinero encontrada en el autobús al cobrador descuidado... que le reportará una multa de diez duros por alteración del orden público...

Hay otra modificación, sin embargo, todavía más significativa respecto al texto base. En la novela, *Carabel* acaba devolviendo -sin abrir- la caja fuerte que había robado en una empresa de seguros, pero luego se entera por la prensa de que los dueños de aquella, una vez recuperada la caja, denuncian el falso robo de una cantidad de dinero con la que debían pagar una deuda pendiente. Sin duda, un sarcasmo del novelista mediante el cual la actuación del protagonista sólo sirve para facilitar una coartada a los verdaderos ladrones (los empresarios, el capitalismo...).

En la versión de Fernán-Gómez, por el contrario, *Carabel* sí consigue abrir finalmente la caja fuerte, pero se encuentra con que en su interior...hay un ejemplar del "ABC" y un bocadillo. Después de esta desilusión -la última en una larga serie de fracasos- el personaje se convence definitivamente de su incapacidad para la maldad y decide volver al sendero de la decencia: se siembra así, de forma malévolamente y corrosiva, una



sospecha subterránea sobre el hipotético comportamiento del protagonista si acaso hubiera conseguido hacerse millonario con el producto del robo.

Desde esta óptica está contemplada toda la peripécia del personaje. El escepticismo más disolvente hacia los valores de la moral dominante y de la honorabilidad social impregna

el retrato de un oficinista desesperado que, en un momento del film, confiesa a su novia: “sólo con el robo, con la estafa, con el engaño, se puede alcanzar una mujer como tú”. Esta visión violentamente misógina de **EL MALVADO CARABEL** es el corolario de la profunda desconfianza que destila la película hacia la honradez como camino para conseguir el triunfo social, pese a que la historia acaba cerrándose con un desenlace moralista -en contradicción con el desarrollo anterior- heredado de la novela y donde se confirma que la honestidad también tiene su recompensa.

Carabel, como tantos personajes de Fernán-Gómez, está elaborado con el barro de los perdedores. Con el tiempo, eso sí, la ironía que respira un film como éste, o en el tándem **La vida por delante** (1958) y **La vida alrededor** (1959) se tornará en amarga hiel, cruel exabrupto, irrisoria befa en obras como **Mambrú se fue a la guerra** (1986) o **El viaje a ninguna parte** (1986), ya anunciadas en las feroces **El mundo sigue** (1963) o **¡Bruja, más que bruja!** (1976). No obstante, las cartas del humor absurdo y cómplice, el costumbrismo crítico y simpático, la disidencia pausada y controlada (expuestas, en la película que nos ocupa, en sus comentarios acerca de la urbe y los urbanitas o sobre el mundo de la empresa y sus asalariados: véase esa impar carrera pedestre y el gag del desvanecimiento de *Cardoso* (Joaquín Roa) a quien respirar aire puro le mata, reanimado por el humo enrarecido del tabaco...), devienen armas/bazas jugadas con tino y solvencia, fineza y fiereza por un Fernán-Gómez cuyo aliento trágico se esconde/escuda bajo el disfraz de la comedia.

EL MALVADO CARABEL es, pues, una fábula de dudosa ejemplaridad, filmada con más ahínco y convicción -incluso con tintes sombríos y tenebrosos- cuanto más

1. Un malicioso apunte: la escena en el parque cuando *Silvia* se coloca por encima de su vestido la combinación de seda a lucir en la noche de bodas con el estomatólogo *Solás* (Manuel Alexandre), que pone cardíaco a *Carabel*, recuerda, anticipándolo, el pase de modelos de *Ignacia* (Tota Alba) a *Fernando* (Carlos Larrañaga) en **El extraño viaje** (1964).

desciende a los abismos de las tentaciones, que se enriquece por la ternura que la interpretación de Fernán-Gómez confiere a *Carabel* y por la ironía cómplice y sardónica desde la que se observa su voluntarismo transgresor. Tales ingredientes permiten diluir, sólo parcialmente, el maniqueísmo ingenuo con el que se establecen los valores del bien y del mal dentro de la novela, y al que tampoco es ajena la película, cuya irregular configuración narrativa confirma que en el cine de Fernán-Gómez la escena tiene prioridad sobre el relato y la secuencia, aislada, frecuentemente convertida en un bloque con autonomía propia, se impone por encima de la organización del discurso.

En las imágenes y en la temática argumental de **EL MALVADO CARABEL** aparecen además ya las dificultades de la vida cotidiana y una cierta conexión con el costumbrismo crítico que va a cimentar y a organizar el díptico que integran **La vida por delante** y **La vida alrededor**.

Texto:

Carlos F. Heredero, "Los caminos del heterodoxo"

en **Fernando Fernán-Gómez:**

El hombre que quiso ser Jackie Cooper,

Manicomio Libros de Cine, 1993.

Ramón Freixas, "El malvado Carabel",

rev. Dirigido, abril 2007.





PRESENTA

Luis G. BERLANGA

Los Jueves Milagro

Basehart * Isbert * Stoppa

Viernes 13 • 21 h.
Salón de actos de la E.T.S. de
Ingeniería de Edificación.
Entrada libre hasta completar aforo.

LOS JUEVES, MILAGRO
(1957) • España • 83 min.

Director.- Luis García Berlanga.
Argumento.- Luis García Berlanga.
Guión.- Luis García Berlanga y José Luis Colina. **Fotografía.-** Francisco Sempere (B/N). **Montaje.-** Pepita Orduña. **Música.-** Franco Ferrara. **Productor.-** Enrique Balader y Paolo Moffa. **Producción.-** Ariel Films / Domiciana Continentale. **Intérpretes.-** Richard Basehart (*Martino*), José Isbert (*don José*), Paolo Stoppa (*don Salvador*), Juan Calvo (*don Antonio*), Alberto Romea (*don Ramón*), Guadalupe Muñoz Sampedro (*doña Paquita*), Félix Fernández (*don Evaristo*), Manuel de Juan (*don Manuel*), Manuel Alexandre (*Mauro*), José Luis López Vázquez (*don Fidel*), Luis Varela (*Luisito*). **Versión original en español.**



Música de sala:

Bienvenido, Mr. Marshall (1953) de Luis García Berlanga.

Banda sonora original de **Jesús García Leoz**.

- ¿Era la productora de **LOS JUEVES, MILAGRO** del Opus?
- **BERLANGA:** "Sí, totalmente, y tuve muchos problemas por este motivo. Hubo contactos con varios escritores para modificar el guión, uno de ellos fue Torcuato Luca de Tena. Tengo una carta suya en la que dice que él no modificaba algo ya escrito por otro autor. También me pusieron un cura para ayudarme...".
- Pero ¿qué problemas le veían a la película?
- "Pues supongo que no era lo suficientemente ortodoxa, en la línea que ellos deseaban".
- Sin embargo, los sectores progresistas la calificaron como una película católica.
- "Sí, si es que lo es. Yo no era católico practicante, pero tampoco era un hombre que tuviese esa fascinación negativa hacia la Iglesia que tanto obsesionaba a Buñuel. Yo he sido un hombre anticlerical por tradición familiar. Mi madre, aunque practicante,

no era de una religiosidad exacerbada y mi padre era agnóstico. La idea de la película se me ocurrió cuando una de mis tías, muy beata, arrastró a mi madre y a la mujer de mi hermano, que es muy imaginativa, a ver un milagro que se producía en un pueblo de la provincia de Castellón y que iba adquiriendo una cierta notoriedad. Decían que la Virgen se aparecía todos los jueves y esto ocasionó que comenzasen a ir autobuses y peregrinaciones. Lo increíble es que algunos llegaban a ver cosas. Yo recuerdo que mi cuñada decía: 'pues yo vi una lucecita que apareció y desapareció un momento'."

- Esta iconografía de enfermos que se van a curar es un poco la de Lourdes...

- "Sí, yo había pensado también en Lourdes, porque allí ya se ha creado una industria paralela para vender estampitas y figuras".

- En tus primeras películas, que transcurren en ambientes rurales, siempre aparece un personaje foráneo que transforma la vida rutinaria del pueblo. En el caso de **LOS JUEVES, MILAGRO**, es San Dimas.

- "Bueno, el personaje de San Dimas es posterior, porque la película terminaba, en el primer tratamiento, antes de la aparición de este santo con camisa y corbata. Por eso, como os decía, yo estaba convencido de que la película era defendible ante las autoridades religiosas, y de hecho así lo hice".

- ¿Y cómo terminaba ese primer tratamiento?

- "Pues terminaba como termina la primera parte, es decir, cuando fracasa el segundo milagro y queda el tonto del pueblo viendo cómo comienza a amanecer y todos los demás se van porque el milagro no se produce. El personaje que protagoniza Isbert no



se atrevía a volver a aparecer delante de todo el pueblo al pensar que le iban a reconocer. La última imagen era la del tonto del pueblo arrodillado, quedándose solo en la estación, con un tren que aparece a gran velocidad detrás de él”.

- Pero eso también era muy fuerte para los censores, casi más que la solución de *San Dimas*, un santo guapo con camisa y corbata.

- “No, porque la lectura era que los milagros organizados no funcionan, que sólo se los cree el tonto del pueblo. No había nada irreverente en la película, pero aun así no les gustó. Veían gato encerrado, veían que el final significaba que sólo los imbéciles se creen lo de los milagros”.

- Fue entonces cuando incorporaste la aparición de *San Dimas*.

- “La historia fue así: a mí me contrata un señor para hacer la película y yo le cuento una primera idea terminando con el fracaso del milagro en la estación del tren. Quedamos de acuerdo pero, al poco tiempo, este hombre vende la productora al Opus Dei. Los nuevos productores me dicen que debía reforzar el contenido religioso y José Luis Colina y yo escribimos el guión incorporando a la historia original la aparición de *San Dimas*. El santo, que al final de la película desaparece, deja una ficha de la policía en la que se revela su verdadera identidad religiosa. Esta escena no aparece, en la versión no censurada que ha rescatado la Filmoteca, dejando la ambigüedad de si es un pícaro o un santo”.

- En el fondo, lo que se sugiere en el mensaje que deja *San Dimas* al hacer todo tipo de trucos casi de feria es que la gente empieza a tener fe cuando se produce un



milagro, y hasta aquí es perfectamente ortodoxo pues remite a la figura de Jesús que sin los milagros no hubiera tenido éxito. Resulta irónico, ¿no?

- *“Sí, además, ahora recuerdo que el eslogan que pensé para vender la película a los distribuidores era que si Dios es el número uno en todo, debía ser también el número uno en el humor... Pero a los censores no les hizo ninguna gracia...”*

- Es difícil conocer el sentido del humor de Dios, pero el de *San Dimas* es muy visible. Cuando le disparan una bala y se la come al vuelo, parece estar anticipándose al gag de *Indiana Jones* con el látigo y la pistola.

- *“Sí, ése es un golpe más de mago que de santo. Bueno, la magia y la religión tienen cosas en común...”*

- Pensamos que **LOS JUEVES, MILAGRO** es una de tus mejores películas, en cambio no tuvo mucho éxito entonces ni el suficiente reconocimiento después.

- *“Yo siempre decía que la primera mitad de **LOS JUEVES, MILAGRO** era mi mejor realización, donde había armonizado mejor el texto con la imagen y donde me había encontrado más cómodo rodando. Ahora, al volver a verla, he confirmado que es una de mis películas con mayor fluidez narrativa. Pero también estoy convencido de que las imposiciones de censura arruinaron el final de la película”.*

Texto (extractos):

Carlos Cañeque & Maite Grau, **¡Bienvenido, Mr, Berlanga!**, Destino, 1993.

El guión de Berlanga para **LOS JUEVES, MILAGRO** fue aceptado, con algunas alteraciones, por la institución católica Opus Dei, como una defensa del catolicismo ortodoxo contra los abusos en el tráfico de milagros. Pero después que el film fue terminado, se le obligó a hacer de nuevo una parte y a cambiar algunos diálogos. A continuación de esos retoques, el film fue entregado por sus productores italianos y





españoles a compaginadores que no habían estado vinculados con la producción, los que hicieron alteraciones sustanciales. Pero el nombre de Berlanga siguió en el film.

Antes de comenzar el rodaje, uno de los censores, el padre católico Garau, impuso tantos arreglos y retoques al texto que Berlanga quiso mencionarlo como coautor, para que pudiese participar en los beneficios del film. No se lo permitieron. Por su parte, la Dirección General de Cinematografía y Teatro impuso la modificación de un personaje y ordenó (por oficio 7.253, del 28 de octubre de 1957) cinco cortes sobre alusiones a la religión. Posteriormente fueron rodadas escenas adicionales, encaminadas a llegar a un acuerdo con las exigencias de la censura. Y aun después de ello, y en una nueva hoja de instrucciones, la Dirección General de Cinematografía agregó siete indicaciones para cortes adicionales, advirtió que la propaganda del film debía dejar claro su carácter de farsa y subrayó que la licencia definitiva de exhibición quedaba condicionada *“a la perfecta realización técnica de las adaptaciones o supresiones”*. Esa última frase motivó una acotación de Román Gubern: *“El deseo censor de que el público no sepa que las películas han sido manipuladas por la censura es harto elocuente acerca de lo que los censores piensan sobre su propia función”*.

Texto:

Homero Alsina Thevenet, **El libro de la censura cinematográfica**, Lumen, 1977.

LOS JUEVES, MILAGRO sufrió un total de 19 alteraciones en 11 puntos, que varían desde la supresión o cambio de planos y frases aisladas a la modificación del montaje y la supresión de secuencias completas. He aquí algunos ejemplos tal y como se indicaban en el informe de la Junta de Censura:

Rollo 1º: Suprimir plano de *Don Ramón*, cuando rasga la hoja de la revista que contiene un grabado de la virgen de Fátima.

Rollo 2º: Suprimir las frases: “*Grandes males acechan al mundo*” y “*Hacer aquí un santuario*”.

Rollo 3º: Suprimir escena y la frase: “*Música, maestro*”, al salir del tunel.

Rollo 4º: Suprimir plano de la beata rezando en primer término.

Rollo 5º: Suprimir la presencia de los guardias civiles que custodian y persiguen a *Martino*.

Rollo 8º: Suprimir la frase: “*Tu Divina intercesión*”.

Rollo 9º: Aligerar los planos de enfermos y cánticos marianos.

Nota: Es indispensable que en la propaganda de la película se advierta al público, de forma inteligente, sobre el carácter de farsa que encubre la trama y sobre la personalidad de *Martino*.



Ejemplos específicos de diálogos modificados o cortados:

Rollo 1º. En la sala de la cascada (Desmayo de Dª Paquita):

Versión Original:

Dª. Rosaura: *(dirigiéndose a la anciana criada)*.

¡Vamos, Carmela!...¡Hay que avisar al médico!

Dª. Paquita: *(en el suelo)*.

¡No!...¡Al médico, no!... **¡A Don Fidel, que estoy en pecado!...**

D. Arturo: *(sorprendido)* ¿Usted...?

Versión Censurada:

Dª. Rosaura: *(dirigiéndose a la anciana criada)*.

¡Vamos, Carmela!...¡Hay que avisar al médico!

Dª. Paquita: *(en el suelo)*.

¡No!...¡Al médico, no!... **¡A Don Fidel!...¡ Al cura, que me muero!...**

D. Arturo: *(sorprendido)* ¿Cómo...?

Rollo 3º. Estación de ferrocarril. Primera “aparición” de San Dimas (D. Salvador “apunta” el texto a D. José):



Versión Original:

D. Salvador: ¡Lo primero!...

D. José: *(repite)* ¡Lo primero!...

D. Salvador: ¡Deberéis iniciar una colecta!...

D. José: *(repite)* ¡Deberéis iniciar **una colecta!**...

D. Salvador y D. José: *(el primero apunta y el segundo repite)* **...y depositar vuestro óbolo en el Ayuntamiento de Fontecilla! ¡En verdad os digo que mi corazón se hinchará de gozo!... y aquí mismo... ¡Precisamente en estos terrenos...**

D. José: *(se interrumpe inclinándose sobre el terreno)* **¿Qué bicho es éste?...**

D. Salvador: *(intentando seguir)* **¡La Fe del pueblo español!**

D. José: *(sigue hablando para sí mismo)* **¡Tendré que sulfatar!** *(recobrando la declamación).*

¡La Fe del pueblo español!...

D. Salvador y D. José: *(volviendo a sincronizarse)* **¡Siempre a la vanguardia de la Cristiandad, hará erigir un Santuario que será puesto bajo mi advocación!**

D. Salvador: *(sigue apuntando mientras D. José ha vuleto a descarrilar).*

¡Ve!... ¡Y di a las gentes!

D. José: **¡Sí, sí, sí! ¡Ve!... ¡Y di a las gentes!...**

D. Salvador y D. José: *(volviendo a sincronizarse)* **Que la hora es llegada de acudir en incesante peregrinación a este lugar,** donde, todos los jueves, consentiré en aparecer.

Versión Censurada:

D. Salvador: ¡Lo primero!...

D. José: *(repite)* ¡Lo primero!...



D. Salvador: ¡Deberéis iniciar una colecta!...

D. José: (*repite*) ¡Deberéis iniciar!...

FRAGMENTO CORTADO

D. José: ...donde, todos los jueves, consentiré en aparecer.

Texto:

AA.VV., **La imagen rescatada (recuperación, conservación y restauración del patrimonio cinematográfico)**, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1991.

Creo que la razón fundamental del valor del cine de Luis García Berlanga estriba en el hecho de que su obra parte exclusivamente del hombre, en su realidad y en su complejidad, para remitirse de nuevo a él. Cualquier ampliación de esa perspectiva no servirá sino para aclararla o perfilarla; de igual modo, cualquier pretensión de renovación estilística o de servidumbre a la moda, dependerá totalmente de este planteamiento básico de su trabajo.

En su obra podrán aparecer elementos "mágicos" (en el fondo sólo poéticos), pero tendrán como fin exclusivo el de sintetizar con mayor claridad aspectos relativos a la situación y a los problemas del hombre. La pérdida de la libertad, entendida en un sentido muy amplio, es el eje de su preocupación moral y estética.



De ahí que pueda sorprender una película como **LOS JUEVES, MILAGRO**. En ella (en la versión finalmente autorizada que se exhibe en las salas), existe una intervención "divina" (en el personaje de *San Dimas* que baja a la tierra) que soluciona y aclara el conflicto planteado. Esta "intervención" da a la película un sentido cristiano de guardarrópía, que anula la validez de la primera parte de la película y contradice, al menos en parte, la poética berlanguiana.

En la primera parte, las fuerzas vivas de Fontecilla deciden inventar un milagro con el fin de promocionar turísticamente el balneario que ya no visita nadie. Cada uno organiza su parte (uno vende velas, otro embotella el agua "milagrosa", otro alquila camiones, y sólo discuten al intentar ponerse de acuerdo sobre el sitio exacto en que debe aparecerse el santo, ya que cada cual intenta que lo haga en sus terrenos, para levantar allí un santuario...). Es obvio que sólo este breve esquema argumental arroja bastante luz sobre las agudas intenciones de Berlanga. Siguiendo en cierto modo el ambiente de **Bienvenido, Mr. Marshall**, este primer apunte de **LOS JUEVES, MILAGRO** suponía un paso adelante en el acercamiento al análisis de muchas de nuestras miserias cotidianas; apunte que se enriquecía (y aún lo hace, a pesar de todo, en la versión autorizada) con el contrapunto de un pueblo alienado y subdesarrollado que acudía atropelladamente al manantial milagroso con el fin de solucionar sus problemas. (Sigue existiendo en la película, en la parte final, un magnífico montaje épico sobre ese pueblo que recoge agua en bacinas, palanganas, jarros o vasos viejos, en un auténtico enloquecimiento colectivo). Berlanga no abandonaba, en esta película, su peculiar sentido del humor; a través de él se perfilaban más incisivamente los términos de la sátira, pero también se "humanizaban" los personajes. Esta primera etapa de su cine no es aún enconada ni totalmente pesimista.

El guión de **LOS JUEVES, MILAGRO**, una vez aprobado, tuvo que ser revisado a consecuencia de un cambio de dirección de la productora que preparaba la película.



Reescrito por el padre Garau, el guión tuvo aún nuevas mutilaciones. Acabada la película, se impusieron nuevos cortes y modificaciones hasta el punto de que otro director rodó escenas no previstas por Berlanga. Los oficios de censura aconsejaban reducir toda la historia a un sueño del propietario del balneario, y Berlanga, ante este pan-



orama (sin obtener autorización de la censura española ni de la vaticana) pensó en la posibilidad de retirar su nombre de los títulos.

En la segunda parte de la película, *San Dimas* (el santo que se ha propuesto como milagrero) desciende a la tierra y conduce a los falsificadores por el buen camino; todos se arrepienten y aprenden a solucionar sus problemas sin engañar a nadie. Moraleja cristiana poco habitual en el cine de Berlanga (*"En esa fecha -nos cuenta él mismo-, yo había ya solucionado todos mis problemas religiosos y no tenía razón de ser el montar una película así"*), que, de cualquier forma, permitió a algunos tergiversar el sentido de su obra. Quizás por ello, la revista "Cinema Universitario" publicaba un artículo con el título "Rescate de Berlanga": *"Está en peligro de raptó, si no es que está raptado. Se le trae, se le lleva, se le utiliza para esto y para lo otro y, con frecuencia, se le traiciona. Y él, como un niño pequeño, indefenso y sonriente, nada puede hacer para evitarlo. Los berlanguistas son legión y bien atrincherados, y sólo debemos lamentar que la terquedad y la fuerza empleadas en enajenar a Berlanga, no sean utilizadas para aclararlo y situarlo donde corresponde, en su auténtico lugar. A nosotros nos gusta el Berlanga real, pero no el Berlanga bandera; por eso lanzamos un S.O.S. angustioso y ofrecemos un premio por su rescate"*.

El proceso de destrucción de **LOS JUEVES, MILAGRO** supone, paralelamente, un proceso de decastración del director. A partir de la próxima película, **Plácido**, su

respuesta será más ácida, más amarga, más en consonancia, en definitiva, con la realidad nacional que la aventura de esta película le ha revelado. Mientras él lucha y se desgañita por defender su libertad de expresión (y Bardem hace **Calle Mayor**), otros directores vivirán con menos problemas, ofreciendo al país **El último cuplé**, ... **Y eligió el infierno, El pequeño ruiseñor, El genio alegre, Saeta rubia**, y títulos así de “sugerentes”. La página de **LOS JUEVES, MILAGRO** es una de las más representativa del cine español.

Texto:

*Diego Galán, “Luis G. Berlanga o el cine muerto de hambre”,
en rev. Dirigido, mayo 1974.*

La feliz armonía que respiraban los fotogramas del trabajo anterior de Berlanga, la maravillosa **Calabuch**, salta por los aires de inmediato cuando Berlanga aborda, al año siguiente, el rodaje de **LOS JUEVES, MILAGRO**. En la génesis de esta historia confluyen dos ideas: el supuesto milagro valenciano de las “Cuevas de Vinromá”, donde una niña aseguraba que se le aparecía la Virgen, y la idea-base de un antiguo guión suyo (“El gran festival”), en el que un pueblo trata de montar un festival de cine para atraer el turismo y recuperar su esplendor. Con estos materiales, el director escribe un primer tratamiento en compañía de José Luis Colina, pero a partir de aquí comienza un penoso viacrucis de enfrentamientos con la censura que terminan por alterar y desnaturalizar gravemente la identidad del film.

La atropellada y conflictiva gestación del proyecto tropieza, en primera instancia, con la fuerte intervención en el guión por parte del sacerdote y censor padre Garau, impuesto por los productores y a quien Berlanga pretendía situar en los créditos como verdadero responsable de la historia. Sigue después con las numerosas mutilaciones exigidas por la Junta de Censura, continúa con el remontaje que los productores hacen a su aire y abunda, más todavía, con las secuencias adicionales que rueda Jorge Grau a instancias de los nuevos dueños de la empresa cuando el Opus Dei se hace cargo de ésta.

El resultado final no deja de ser apenas un boceto adulterado de lo que podría haber sido **LOS JUEVES, MILAGRO**; aparentemente, una fábula satírica y maliciosa sobre la falsificación de un milagro, apadrinada por las fuerzas vivas del pequeño y modesto balneario de Fontecilla con la finalidad de conseguir un reclamo turístico y de levantar así la economía del empobrecido lugar. Es decir, una nueva incursión por las

1. Se trata, en realidad, del proyecto que Berlanga prepara junto a Cesare Zavattini en junio de 1954, durante su estancia en Roma junto a Ricardo Muñoz Suay. También ha tenido otros títulos: “Festival de cine” y “Festival de estrellas”.

interioridades de una pequeña comunidad que decide refugiarse en la fantasía para escapar de sus frustraciones materiales y de la pobreza de sus horizontes vitales. No está muy lejos, por tanto, de los habitantes de Villar del Río que esperan el “milagro americano” en **Bienvenido, Mister Marshall**, de la guerra fantasiosa que planifican los aburridos burgueses de **Novio a la vista** o de la ilusión que crea entre los pobladores de **Calabuch** la llegada de un viejo y sabio científico.

El tratamiento de la manipulación religiosa desde el prisma laico de Berlanga incluye una consideración descreída sobre las motivaciones crematísticas del falso milagro y la introducción del anzuelo turístico, detectado ya -en las tempranas fechas de 1957- como una importante fuente de ingresos para el país. Producida en colaboración con Italia, la película se detiene sobre un retrato colectivo que deja al descubierto la utilización que los poderosos hacen en beneficio propio de la ingenuidad de los débiles y vuelve a poner de manifiesto, una vez más, que *“es demasiado fácil esperar todo de los milagros”*. Una consideración que permite conectar a la película, todavía, con el ideario regeneracionista de la renuncia y de la autenticidad.

La tonalidad que impregna los fotogramas de **LOS JUEVES, MILAGRO**, sin embargo, ya no es solamente la que se corresponde con la ternura cómplice en el retrato de los diferentes tipos que pueblan la ficción. Aquí se filtran por sus imágenes, al mismo tiempo, una moderada acidez y una agresividad contenida que anuncian ya el final de una etapa y la inflexión decisiva en la que se encuentra, a esas alturas, la filmografía berlanguiana. De hecho, el trauma que supone el destrozo de la película y la fuerte crisis que esta situación abre en la trayectoria del director van a ser profundizadas, inmediatamente después, por la prohibición de nuevos y sucesivos guiones presentados a la censura.

Se abre aquí, por tanto, un largo “impasse” profesional que se extiende a lo largo de cuatro años y que señala, simultáneamente, el agotamiento definitivo de un modelo (que no es otro sino el de la renovación regeneracionista ensayada desde 1951) y la gestación embrionaria de una nueva alternativa como respuesta creadora a los retos planteados en la sociedad española que se acerca al umbral de los años sesenta. El descalabro y la frustración de **LOS JUEVES, MILAGRO** marca, por consiguiente, el final de la primera etapa en la evolución del cineasta valenciano: un período marcado por el universo referencial y la tradición populista de René Clair, de la comedia británica de la compañía Ealing y del realismo poético francés de los años treinta mucho más que por las coordenadas del neorrealismo.

Texto:

Carlos F. Heredero, **Las huellas del tiempo: Cine Español 1951-1961**,
Filmoteca Generalitat Valenciana, 1993.

El cochecito

UN FILM DE MARCO FERRERI
CON JOSE ISBERT

Premio de la
federación
internacional de
prensa cine-
matográfica
en el festival
de Venecia.

FILMS-59



mac.



Martes 17 • 21 h.
Salón de actos de la E.T.S. de
Ingeniería de Edificación.
Entrada libre hasta completar aforo.

EL COCHECITO

(1960) • España • 87 min.

Director.- Marco Ferreri. **Argumento.-** El relato "Paralítico" (1960) de Rafael Azcona. **Guión.-** Rafael Azcona y Marco Ferreri. **Fotografía.-** Juan Julio Baena (B/N). **Montaje.-** Pedro del Rey. **Música.-** Miguel Asins Arbó. **Productor.-** Pere Portabella. **Producción.-** Film 59. **Interpretes.-** José Isbert (*don Anselmo*), Pedro Porcel (*Carlos*), José Luis López Vázquez (*Alvarito*), María Luisa Ponte (*Matilde*), José Álvarez "*Lepe*" (*don Lucas*), Ángel Álvarez (*Álvarez*), Antonio Riquelme (*médico*), Antonio Gavilán (*don Hilario*), Chus Lampreave (*Yolanda*), Mari Carmen Santonja (*Julita*). **Versión original en español.**



Música de sala:

Música del cine español de los años 60 y 70

"Se dice que el humor es de derechas. Es algo que vengo oyendo durante toda mi vida, pero con lo que no acabo de estar de acuerdo. Habrá humoristas que como ciudadanos sean de derechas y otros que sean de izquierdas, pero el humor, hasta el más cándido, siempre es corrosivo. Se han dado cincuenta mil definiciones del humor; personalmente, me quedo con la que dice que es una manera de ver el mundo. Por otra parte, rechazo que yo haga irrisión de los pobres. Para empezar, todos somos más o menos pobres, más o menos paralíticos y más o menos estúpidos, porque incluso Bill Gates quiere tener más dinero, Fermín Cacho bajar sus marcas y Einstein, en su día, quiso dejar claro, de una vez y para siempre, el lío ése del Cosmos: hay que ser definitivamente imbécil para creer que uno es perfecto. Dicho esto, jamás me he reído de los desgraciados -en todo caso, me he reído con ellos, como un colega- y en la medida en que puedo ser tierno -algo que está por ver- sus desgracias me han enternecido. De quienes en mis guiones se hace irrisión es de aquello y de aquellos que condenan a esa po-



bre gente a ser como es y a hacer lo que hace. A primera vista parece que el hombre, ante los problemas que le plantea la vida, puede optar por el 'sí' o por el 'no'. Pero debe de ser falso, porque demasiado a menudo se ve obligado por las circunstancias a decir 'sí', y entonces el hombre se jode (...).

Cuando a la realidad se le da una vuelta de tuerca, aparece el humor".

Rafael Azcona

Si **El pisito** está basado en un hecho real, el relato que dio pie a **EL COHECITO** partió también de una escena real, en este caso observada por el propio Azcona:

"Una tarde de los primeros años cincuenta esperaba yo para cruzar la Castellana cuando, entre una riada de automóviles que bajaban hacia Cibeles, apareció un enjambre de cochecitos tripulados por vociferantes inválidos; el semáforo se les puso rojo, y mientras cruzaba tuve ocasión de escuchar por encima del petardeo de sus motores fragmentos del apasionado debate, que los traía enzarzados desde el estadio Bernabeu:

- ¡Si no pueden ni con las botas, hombre!

- ¡Un equipo de baldados, te lo digo yo!"

Basada, pues, en el relato "Paralítico" (aparecido primero por entregas en el diario "Arriba" y más tarde, ya en forma de libro, con otros dos relatos bajo el título de "Pobre, paralítico y muerto"), la película parte de la frustración de un anciano (José Isbert, espléndido, para el que desde el principio Azcona y Ferreri diseñaron el papel), que se siente marginado de las actividades de sus amigos al no poder disponer del cochecito de inválidos con el que ellos asisten a los partidos de fútbol u organizan excursiones. De pronto *don Anselmo* se convierte en un marginado, por el hecho de no ser un impedido. Lógicamente, su familia se niega a comprar el ansiado cochecito a *don Anselmo* y, con no menos lógica, éste les envenena, añadiendo medio litro de matarratas al cocido, y consigue el flamante vehículo que ha de arrancarle de la soledad.

Azcona y Ferreri no pudieron mantener el título en el que habían pensado desde el principio ("Todos somos paralíticos", que como ha repetido Azcona se acercaba mucho más a lo que quería decir con su historia), por obvios problemas de censura, del

mismo modo que se debió cambiar el final concebido inicialmente. En éste, *don Anselmo* asistía a la salida de los cadáveres de los familiares de su casa, para huir a continuación y ser detenido por la Guardia Civil¹. Sin embargo, las trabas de la censura obligaron a añadir un final en el que *don Anselmo*, arrepentido, llamaba a su casa por teléfono para advertir del envenenamiento, dándose a la fuga con su ansiado vehículo, para ser, igualmente, detenido poco después por la benemérita. Esto sin contar las secuencias eliminadas del montaje final por los propios autores para aligerar la sordidez de una historia que, sin duda, intuían problemática ante su paso por la omnipotente censura. Aligeramientos



que no impedían que **EL COCHECITO** exhibiese una negritud sin paliativos, que borra de un plumazo los restos costumbristas de **El pisito**, para caer de lleno en el más despiadado escepticismo.

En múltiples ocasiones Azcona ha negado que él haga humor negro, afirmando que simplemente se ha dedicado siempre a retratar la realidad tal como la ve a su alrededor. En todo caso ambas afirmaciones no son contradictorias, sobre todo en la España de los años cincuenta, como demuestra la forma en que el propio Azcona describe la pensión de la madrileña calle del Carmen, en la que vivió durante algún tiempo al poco de llegar desde Logroño:

“Llegué allí porque me la recomendó un amigo de Logroño que había vivido en ella mientras preparaba unas oposiciones a Correos; al parecer aquella pensión estaba especializada en opositores a Correos. La criada era una enana, la cocinera una señora octogenaria, totalmente calva, y el dueño un homosexual vergonzante y encantador, Paquito se llamaba. A la criada enana la llevaban constantemente al hospital con desgarros de vagina, porque los opositores, excitados por la visión de unas modistas que los provocaban desde el piso de abajo, en cuanto se descuidaba la atacaban”.

Simplemente España era de por sí negra y, como diría Azcona, bastaba mirar, algo que él practica con tanta pasión como inteligencia.

1. Por suerte, este final ha sido recuperado y será el que se pueda ver en la versión a proyectar en el presente ciclo.



Tras recibir el Gran Premio de la Crítica en la Mostra de Venecia de 1960 y el Gran Premio "Humor Negro" en París, en 1961, **EL COCHECITO** fue exhibida en numerosos festivales (Punta del Este, Londres, Melbourne, Nueva York...), algo bastante menos usual entonces que en nuestros días.

Sin embargo, no todas las críticas fueron favora-

bles para el film. Salvando las lógicas reticencias de la crítica más oficial, llama más la atención un artículo firmado por *Santiago San Miguel* y *Victor Erice*, en el que, tras alabar **El pisito**, los autores critican la huida del supuesto realismo social de aquella, que se produce no sólo en **EL COCHECITO**, sino también en la posterior **Plácido**: *"No se acepta la presentación directa de la realidad. Es necesario hacerla trágica, deformándola, para que parezca insólita; y esto, a fuerza de repetirse vuelve a hacerse popular, a cobrar su verdadera dimensión: la de la realidad cotidiana. El monstruo es aceptado por la sociedad; porque si ella puede sentirse responsable ante un hombre desdichado, no le ocurre lo mismo con los monstruos. De éstos sólo es responsable la naturaleza (...). Esta deformación de la realidad, a medio camino entre lo grotesco y lo trágico, este descubrir el absurdo para reencontrar lo cotidiano puede llegar a convertirse en puro método, en fórmula vacía"*.

Evidentemente, nos encontramos con la misma miopía que sufrió UNINCI cuando rechazó, por parecidos motivos, la producción de **El pisito**, proveniente, además, de los mismos planteamientos ideológicos, una izquierda incapaz de sacudirse su pesada carga dogmática.

En los dos primeros trabajos conjuntos de Azcona y Ferreri se detectan ya muchas de las constantes temáticas no sólo de sus posteriores colaboraciones, sino también de la carrera de Azcona como guionista: la preferencia por las clases medias a la hora de localizar socialmente sus historias, la tendencia a la coralidad, el humor negro, el distanciamiento para con sus personajes, la ironía, la presencia de la muerte, la galería de disminuidos físicos que puebla su cine, la soledad, el desencuentro entre los dos sexos, la marginación, el claro rechazo de las instituciones (en ambos casos la familia ante todo, pero más adelante, de forma más diáfana el clero, el ejército y los poderes económicos), la presencia expresa del ciclo biológico, la vejez (a la que

con el tiempo se añadirá también la infancia, fuera como aquélla de los mecanismos de poder)...

Texto:

Jesús Angulo,
"Realidad, humor y vitriolo. El mundo según Azcona",
en **Rafael Azcona**,
rev. Nosferatu, nº 33,
abril 2000.



El pisito² (1958) y **EL COCHECITO** son dos de los títulos más enigmáticos de la historia del cine español. Y no porque resulten extraños a su época y su contexto, pues varias películas coetáneas comparten su estilo e intenciones, por lo menos en apariencia. Tampoco por su relativo "malditismo": en aquellos años, muchas otras corrieron peor suerte. En fin, ni siquiera sus intenciones parecen demasiado opacas, como puede comprobarse en las páginas innumerables que les han dedicado críticos y estudiosos. Muy al contrario, **El pisito** y **EL COCHECITO** sorprenden, en primer lugar, porque proceden de un mismo hombre, el italiano Marco Ferreri, que de repente aparece en el panorama del cine español, a finales de los años cincuenta, para hacerse cargo de una tradición ajena. Y, segundo, porque esa irrupción supone a la vez un sobresalto y una excepción en esa línea sucesoria, que después continuó su camino sin apenas inmutarse.

Marco Ferreri recaló en España en 1955, según algunos con el fin de promocionar lentes para cámaras cinematográficas, según otros para participar en la coproducción hispano-italiana **Toro bravo** (Vittorio Cottafavi, 1957). Sea como fuere, llegó a fundar una productora, Albatros Films, con Miguel Ángel Martín Proharan, pero su encuentro con el guionista Rafael Azcona cambió el rumbo de los acontecimientos. En un principio, intentó adaptar su novela "Los muertos no se tocan, nene", un proyecto que se ofreció a varios directores, incluido Berlanga. Pero, ante la imposibilidad de llevarlo adelante, se le ocurrió dirigir él mismo otro relato de Azcona, "El pisito", basado en un hecho real acaecido en Barcelona. Al contrario de lo que puede leerse en sus créditos, sin embargo, no parece que Ferreri compartiera la realización de la película. Isidoro M. Ferry, que consta como codirector, fue en realidad sólo el productor, a través de Documento Films, y su nombre aparece junto al del italiano únicamente por cuestiones

2. Proyectada en el Cine Club Universitario en enero de 2011, dentro del ciclo "Clásicos recuperados XXVI".



sindicales. Tras hacerse cargo de **Los chicos** (1959) para Eduardo Ducay, el incansable Ferreri intentó de nuevo la adaptación de "Los muertos no se tocan, nene", pero otro texto de Azcona, "Paralítico", se cruzó en su camino y dio

lugar a **EL COCHECITO**, de cuya puesta a punto se encargaron Pere Portabella y su productora Films 59, que también financió **Los golfos**.

Se produjo, pues, un salto cualitativo desde **El pisito** a **EL COCHECITO**. De una producción más o menos media en el contexto del cine español de la época se pasó a una película que nacía bajo la protección de una parte importante de la intelectualidad izquierdista del momento, la misma que poco después promovería el retorno a España de Luis Buñuel para la realización de **Viridiana** (1961). Ferreri se estaba convirtiendo en un autor imprescindible para esa oposición antifranquista que pretendía expresarse a través del cine. Pero, tras **EL COCHECITO**, Ferreri no pudo renovar su permiso de residencia, desapareció del mapa y regresó a Italia para seguir allí su carrera, luego internacionalmente reconocida. Su encuentro con la cultura española resultó decisivo, tanto para la cinematografía de este país como para su carrera posterior. Pero no está tan claro que **El pisito** y **EL COCHECITO** supongan únicamente un cruce entre un director incipiente, que empezaba a dar forma a un universo muy peculiar, y una cierta tendencia del cine español que por aquellos días daba sus frutos en realizadores como el propio Berlanga o Fernando Fernán-Gómez. Nos encontramos ante sendas muestras de lo que se ha venido en llamar el "esperpento" cinematográfico español, un saco en el que también acostumbran a introducirse ejemplares como **Plácido** (1961), **El verdugo** (1962) o **El extraño viaje**³ (1963), las dos primeras de Berlanga, la última de Fernán-Gómez. Y su condición de pioneras en este sentido resulta evidente no sólo por el hecho de haberse adelantado en unos pocos años a las últimas películas mencionadas, sino, sobre todo, por suponer un punto de ruptura ineludible en esa tradición. Tanto las películas anteriores de Berlanga como las de Fernán-Gómez insinúan la ferocidad que Ferreri muestra abiertamente, pero no se atreven a ilustrarla con detalle: ni **Los jueves, milagro** (1957) ni **La vida por delante** (1958) pueden compararse en miserabilismo y negrura a las imágenes que albergan tanto las primeras películas de Ferreri como las que sus propios autores filmarían ya en los sesenta.

3. Proyectada en el Cine Club Universitario en febrero de 1996, dentro del ciclo "Memoria del Cine Español".

Tanto **El pisito** como **EL COCHECITO** dan cuenta de una sociedad cuyo rígido sistema de jerarquías se extiende desde las estructuras laborales a la familia, pasando por el resto de las relaciones (...). En **EL COCHECITO**, *don Anselmo* está sometido a los designios de su familia y, a la vez, observa su relación con el grupo de paralíticos como una mera competición en la que las disminuciones físicas revierten en una cuestión de estatus. Y la planificación también muestra distintos niveles de significado al relatar, en lo que va de una película a otra, la progresiva saturación del realismo costumbrista a cargo de un extraño universo paralelo. Al proponerse como personaje en lucha con su entorno, es *don Anselmo* quien polariza la atención tanto de los espectadores como de los secundarios, que acostumbran a girar a su alrededor como satélites pero formando parte de su peripecia: véase la escena del banquete improvisado entre el propio anciano, el retrasado mental de buena familia y su cuidador, en la que todos ellos participan de la acción en el mismo nivel. Ni siquiera el Berlanga de **Se vende un tranvía**, **Plácido** y **El verdugo** llegó a tanto con tan poco (...).

EL COCHECITO debía terminar con el envenenamiento de la familia de *don Anselmo*, un pequeño apocalipsis que hubiera precipitado el esperpento costumbrista en las simas de la abstracción nihilista. La censura, por supuesto, no lo permitió. No obstante, ello da una idea de lo que pretendía Ferreri, más allá de Azcona. Si su compatriota y coetáneo Pasolini intentó desarticular la cultura burguesa con sus mismas armas, reflexivamente, él prefirió la subversión y el panfleto, como puede deducirse de la comparación entre, por ejemplo, **Saló** (1975) y **La gran comilona** (1973). Sea como fuere, ambos nos miran desde el lado opuesto al transitado por Antonioni y Fellini, Visconti y Bertolucci, cronistas melancólicos de una burguesía en trance de extinción. Y por eso **El pisito** y **EL COCHECITO**, pese a sus referentes más explícitos, tienen mucho más que ver con todos ellos que con Berlanga o Fernán-Gómez.

Texto:

Carlos Losilla,
"El Pisito y El Cochecito",
en sección "Flashback",
rev. Dirigido, junio 2005.

En **EL COCHECITO**, la odisea del buenazo de *don Anselmo* -a quien el gran José Isbert presta humanidad, recámara y patetismo a partes iguales, además



de una irreductible singularidad- se enfrenta aquí al egoísmo y la insolidaridad de un núcleo familiar diseccionado de forma implacable por Azcona y Ferreri. Este viejecito empeñado en comprarse un coche de paralítico, a fin de poder acompañar en sus horas de asueto a los amigos realmente impedidos y motorizados, no dudará en mentir, en robar e incluso en asesinar a su propia familia para conseguir el ansiado carrito. Una figura, por consiguiente, que sale directamente de la galería de “monstruosidades morales” (casi siempre ligadas a las taras físicas) que tanto abundan en el peculiar universo poético de Azcona y que, bajo su perspectiva, aparecen indistinta y simultáneamente como víctimas y como verdugos.

La sombra del neorrealismo resucita, de nuevo, bajo el abordaje genérico de un tema tan característico como “la soledad de los ancianos”, y de aquí la relación que algunos sectores de la crítica han señalado, frecuentemente, entre **EL COCHECITO** y **Umberto D.** (Zavattini-De Sica, 1951). Sin embargo, y a pesar de la existencia en aquel título de una secuencia que puede considerarse homóloga (la manifestación de jubilados dispersada por la policía motorizada), existe una distancia insalvable entre el aislamiento del personaje interpretado por Carlo Battisti y la fuerte dependencia familiar de *Anselmo*, entre el realismo humanista y sentimental del film italiano y el espesor ennegrecido del cruel esperpento imaginado por Azcona y Ferreri, entre la poética de tiempos muertos utilizada por De Sica y la articulación lineal y bien trabada de las imágenes españolas.

Lo más sorprendente del caso son los celos que la película despierta, en un primer momento, entre la crítica de izquierdas, defensora de un realismo crítico en primer grado y un tanto desbordada por la nitidez y contundencia de la apuesta estilística ensayada por Azcona y Ferreri. En su interior, la búsqueda de una transparencia realista y casi de reportaje para la composición visual de las imágenes, en su dimensión fotográfica,

convive con la virulencia solanesca de las pinceladas, la explotación a fondo de la vertiente grotesca, la inmersión frontal en el universo de la anormalidad, la explotación descarnada de la crueldad, los ramalazos goyescos del aguafuerte y la utilización abierta de un prisma sarcástico y duro para analizar un caso individual en la frontera de la patolo-



gía. Factores, todos ellos, que dicho sector crítico no entiende como elementos constitutivos de una mirada capaz de taladrar las apariencias para desvelar la cara menos complaciente de una realidad descorazonadora, sino como factores de distorsión que, supuestamente, impiden un diagnóstico de validez general.



Más allá de esta lectura poco operativa y por debajo de la ya débil apariencia costumbrista que exhiben las imágenes, **EL COCHECITO** despliega -por el contrario- una metáfora bastante inquietante de la sociedad española que asiste, en aquellos momentos, a la eclosión del desarrollismo (y, por ende, al despegue de la motorización individual), una disección poco tranquilizadora de la insolidaridad que impregna las relaciones humanas y, por si fuera poco, una reflexión crítica nada complaciente sobre la mezquindad que fundamenta una estructura social depredadora. Y lo hace sin plegarse a los mecanismos discursivos o sermoneadores de las tesis realistas impuestas desde el exterior y sin ceder un ápice en la coherencia interna de su estilización.

En realidad, Azcona y Ferreri desarrollan la historia de *don Anselmo* ya muy lejos de los predios neorrealistas, y su radiografía de la célula familiar no puede ser más demoledora, ya que ésta es presentada como un grupo concentracionario, obligado a coexistir y al que sólo unen lazos alimenticios y/o económicos. La puesta en escena, a estos efectos, carga de significación las relaciones entre el personaje y su entorno (esos planos largos, casi secuenciales) al mismo tiempo que va densificando y dramatizando los itinerarios de *don Anselmo* (tanto dentro como fuera de la casa) hasta hacerlos expresivos de su desplazamiento, de su marginalidad y postergación, del terrible vacío emocional en el que habita y del que aspira a escaparse.

De manera previsible, sin embargo, la censura obliga a dulcificar el desenlace de la historia. En el original, y después de haber echado el veneno en el puchero de la comida, *don Anselmo* regresaba a su casa y veía cómo estaban metiendo los cadáveres en una ambulancia. El asesinato se había consumado y la detención posterior estaba justificada. En el final impuesto por los guardianes de la moral, en cambio, el protagonista se arrepiente de haber intentado envenenar a su familia y llama por teléfono para avisarlos antes de ser detenido por una pareja de la guardia civil: una imagen epilodal

que, pese a todo, está cargada de un sentido simbólico, casi irrisorio, sobre la estupidez de los fundamentos represivos.

La virulencia y la carga de profundidad que la película oculta debajo de su formulación tragicómica y divertida, de la apariencia bondadosa y desvalida de un personaje tan inolvidable como *don Anselmo*, vuelven a despertar las iras de la Administración. Los obstáculos que ésta impone no serán suficientes, sin embargo, para impedir que **EL COCHECITO** reciba el premio de la FIPRESCI en el festival de Venecia a pesar de haber sido presentada fuera de la sección oficial, pero la calificación de 1^aB sí consigue retrasar el estreno comercial hasta abril de 1961.

Texto:

Carlos F. Heredero, Las huellas del tiempo: Cine Español 1951-1961, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1993.

Tercera y última película española de Ferreri motivo de su abandono del país, llevándose eso sí, a Rafael Azcona, su guionista de aquí y de las mejores de sus películas italianas. Pocas veces se da una sintonía tan perfecta entre un escritor y un director de cine, una manera tan magistral de entender la realidad a mostrar y los hombres que la pueblan.



En esencia, **EL COCHECITO** es un relato bañado de humor negro y con fuerte presencia del esperpento español que, en su apariencia costumbrista, retrata la situación de los viejos en la sociedad actual. El tema esencial es la soledad, el egoísmo; pero en última instancia, y esto sería como la marca de fábrica de Azcona y Ferreri, es un alegato durísimo contra la familia burguesa tradicional más preocupada por las apariencias que por la felicidad de sus componentes. Cada vez que **don Anselmo** grita solicitando su cochecito para combatir la soledad en que vive y que se acentúa con la invalidez de su mejor amigo, todos corren a cerrar las ventanas de la casa. Lo que importa es que no haya escándalo, que los vecinos no murmuren.

Pero frente a la frialdad absoluta de eso que llamarían otros su hogar, donde nadie le hace caso, donde hasta le invaden su intimidad para que no se manchen otras zonas de la vivienda, *don Anselmo* encuentra en los paralíticos y sus cochecitos una hermandad, un sentido de la amistad, un amor por la vida, una alegría de que carecen los que se consideran sanos. Él quisiera un lugar en ese otro mundo, quisiera abandonar el suyo para integrarse en lo que otros llamarían el de los marginados. Hay como una metáfora ácida de ese boom que se empezaba a vivir en plena etapa de un lisiado desarrollismo. Cuando el anciano cifra su felicidad en ese coche de inválido está reflejando también el momento en que los españoles dan su paz y su tranquilidad por cualquier modesto vehículo utilitario. En el desenfreno disparatado del nacimiento de la sociedad de consumo, los físicamente marginados -tullidos, pensionistas- pueden disparar su fantasía. Si otros quieren su pequeño Seat 600 para escapar a la costa o a la sierra, ellos quieren alcanzar las fronteras de la ciudad donde el afán devorador de los constructores pronto acabará con los escasos espacios libres. Y no es extraño que las pataletas de *don Anselmo* nos recuerden a las de los niños que pretenden un juguete o algo que les permita participar en el juego de sus compañeros. Y sobre todo, con caracteres patéticos, la soledad en una sociedad que cabalgaba ya hacia la insolidaridad. Tenía razón Manuel Villegas López cuando decía que Ferreri encerraba a sus seres en una situación sin salida que les conduce a la angustia, la desesperación y el disparate, algo que, en el mundo de la alta burguesía, hacía en ese tiempo Antonioni. Aquí, como en **El pisito**, Azcona y Ferreri logran rendir homenaje al esperpento de Valle-Inclán. Azcona y Ferreri aplican su penetrante mirada a un microcosmos social donde alternan la mezquindad y la alegría de vivir, la tristeza de un Madrid grisáceo donde se desarrolla con fuerza este relato cruel y pequeños momentos de ternura que muestran destellos de una humanidad que se resiste a desaparecer frente a una sociedad que iniciaba su deshumanización en pos de lo que eufemísticamente se llama una mejora de la calidad de vida.

Texto:

Juan Cobos, "El cochecito", en Clásicos y modernos del cine español,
Comisaría General de España en Expo Lisboa 98, 1998.

UNA PRODUCCIÓN AGATA FILMS

ANALÍA
GADÉ
FERNANDO
FERNÁN GÓMEZ



BASADA EN UNA COMEDIA DE
MIGUEL MIHURA

SOLO PARA HOMBRES

DIRIGIDA POR
FERNÁN GÓMEZ

Viernes 20 • 21 h.
Salón de actos de la E.T.S.
de Ingeniería de Edificación.
Entrada libre hasta completar aforo.

SÓLO PARA HOMBRES

(1960) • España • 85 min.

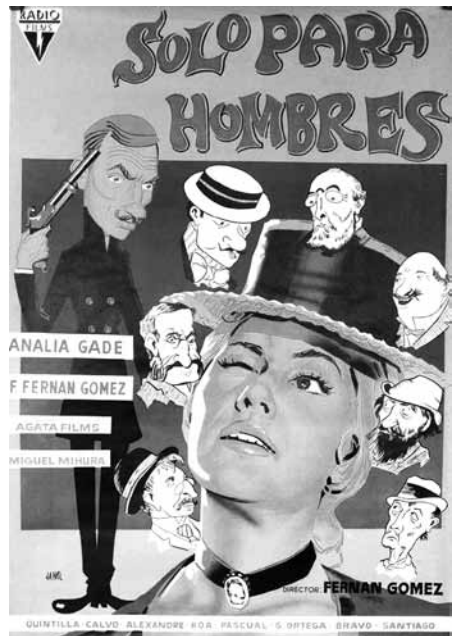
Director.- Fernando Fernán-Gómez.

Argumento.- La obra teatral "Sublime decisión" (1955) de Miguel Mihura.

Guión.- Fernando Fernán-Gómez. **Fotografía.-** Ricardo Torres (B/N).

Montaje.- Rosa Salgado. **Música.-** Antón García Abril. **Productor.-** José Luis Dibildos. **Producción.-** Agata Films. **Intérpretes.-** Analía Gadé (*Florita Sandoval*), Fernando Fernán-Gómez (*Pablo Meléndez*), Elvira Quintillá (*Felisa*), Juan Calvo

(*don Claudio*), Manuel Alexandre (*Manolo Estévez*), Joaquín Roa (*don José Sandoval*), Rosario García Ortega (*doña Matilde*), Erasmo Pascual (*Justo Hernández*), José Orjas (*periodista*), Ángela Bravo (*Cecilia*), Emilio Santiago (*Ramón*), Antonio Queipo (*don Cosme*), Maite Blasco (*Valentina*), Rafaela Aparicio (*mujer de Hernández*). **Versión original en español.**



Música de sala:

Temas populares españoles para organillo

- ¿Qué opinión tiene ahora, años después, de tres de sus películas que guardan una cierta relación entre sí, como son **La vida por delante, La vida alrededor y SÓLO PARA HOMBRES?**

- "En **SÓLO PARA HOMBRES** hay una cosa que siempre me resulta decepcionante.

SÓLO PARA HOMBRES es una película en la que el proyecto sí parte de mí. Pero en color. Además quería ver si yo podía hacer un papel, que a mí no me gustaba nada, que era el del protagonista, y hacer una coproducción en la que el papel de la protagonista, que era más brillante, lo interpretase una actriz francesa o italiana. Esto era lo que yo proponía como proyecto. Mi única idea en aquella película era que me gustaba mucho reproducir en color el mundo de final de siglo español, madrileño con-

cretamente, y que veía la posibilidad de hacer una coproducción que sigue siendo el camino que todo el mundo encuentra para el cine español. Ahora todo el mundo sigue diciendo: '¡Ay, si hiciéramos una con Alemania...!' Bueno, pues entonces era igual. Esto no pudo ser. No se encontró la posibilidad de la coproducción. El productor, que era Dibildos, decidió que el presupuesto no llegaba para hacerla en color y yo -aunque es una película mía de la que no estoy muy disgustado porque seguía gustándome el tema- sí estoy muy decepcionado porque siempre me la he imaginado en color. En colores Toulouse Lautrec o lo que se quiera. Y siempre he tenido esta decepción”.

- Y sin embargo en el aspecto visual -quizás porque hay un trabajo muy bueno de Santiago Ontañón, de figurines, etc- en la película no hay Toulouse Lautrec pero sí hay un cierto tono de los grabados en blanco y negro de finales de siglo.

- “Está sacado todo de una revista que se llamaba “Madrid Cómico” del año 1898, lo mismo por Ontañón que por mí con un cuidado extraordinario. Es una de las películas españolas de esa época que mejor ambientación tiene. Lo digo en elogio de Ontañón. Pero yo siempre he creído que eso en color habría lucido más. Así como en otras películas no lo echo de menos”.

- Quedaba muy bien una especie de estilización que hay en la película. Incluso en el trabajo de los actores, sobre todo el de Analía Gadé, que es muy poco naturalista.

- “Sí. No pretende serlo. Ni ella habría podido llegar a eso. También está muy bien Roa. Su papel parece arrancado de una viñeta de la época. Y Elvira Quintillá en el papel de la borracha aquélla. Por lo único que no me gusta, que le tengo cierto reparo, es porque me parece una injusticia que no fuera en color, porque la razón fue sólo económica. Si la razón hubiera sido otra, yo diría: ‘Ya lo entiendo’. Pero la razón era que al mismo tiempo se hacían dos películas, ésta y otra. No recuerdo cuál era la otra, una película española de época actual. Y Dibildos decidió, dentro de la productora, que la que debía de ser en color era la otra. A mí esto me parecía que no era lógico, pero quien manda, manda, como se dice siempre”.



Texto:

Jesús Angulo y
Francisco Llinas,
“Entrevista con Fernando
Fernán-Gómez”, en

**Fernando
Fernán-Gómez:
El hombre que quiso
ser Jackie Cooper,**
Manicomio Libros de Cine,
1993.

Desde su más lejano origen, "Sublime decisión", la comedia de Miguel Mihura que sirve de base a **SÓLO PARA HOMBRES**, y que se estrenó en 1955 inmediatamente antes de "La canasta", estaba destinada a convertirse en película. O, al menos, esas eran las intenciones de Mihura durante la gestación de su obra, pues la idea argumental de la historia de *Florita* y su rebelión social pasó mucho tiempo guardada en su mesa de trabajo esperando verse convertida en un guión cinematográfico. Pero Isabel Garcés pidió a Mihura una función con cierta urgencia y el escritor, azuzado por las prisas y advirtiendo que a una actriz como ella le vendría bien una comedia de época y de faldas largas, recuperó esa idea con el pensamiento puesto "más en el público de Isabel Garcés que en el mío propio".

Tampoco resultaba extraño que fuese Fernando Fernán-Gómez quien llevara definitivamente al cine esta comedia, por varias razones. El popular actor ya había estrenado, en 1954, una comedia de Mihura escrita especialmente para él: "El caso del señor vestido de violeta". Además, las trayectorias vitales de ambos, aunque no excesivamente convergentes, tenían diversos puntos en común. Fernán-Gómez había obtenido sus primeros éxitos como actor protegido de Jardiel Poncela, interpretando varias comedias de éste: "Los ladrones somos gente honrada", "Madre, el drama padre" o "Es peligroso asomarse al exterior". Además su acceso al cine se había producido al rechazar un papel en otra obra de Jardiel, "Los habitantes de la casa deshabitada". Y precisamente quien le acompañó a CIFESA para firmar su primer contrato en una película -**Cristina de Guzmán**, de Gonzalo Delgrás- fue su amigo Francisco Loredó, también humorista de 'La Codorniz'.

Pero que Fernán-Gómez eligiera "Sublime decisión" para realizar la que sería su sexta película como director, **SÓLO PARA HOMBRES**, fue una cuestión en la que influyó tanto el gusto personal como la pura comercialidad, según el propio actor manifiesta: *"Quería encontrar una película dentro de mi línea en la que el papel protagonista fuese importante, para ver si hacía una coproducción, como sistema de traspasar nuestras fronteras. Luego resultó que no hubo manera de montar la coproducción y hubo que hacerla como película exclusivamente nacional"*. Agata Films no encontró su socio internacional, pero Fernán-Gómez sí se topó con un buen papel femenino: *Florita*. Una especie de adelanto de Miguel Mihura de la que sería su mujer



más rebelde, *Dorotea*. Porque las dos protagonistas, la de "Sublime decisión" y la de "La bella Dorotea", que se estrenará años más tarde, coinciden en algo fundamental: su rebeldía frente a una sociedad anclada en el pasado y pletórica de maledicencia.

La lucha contra la memez general y la tiranía de los valores instituidos y considerados normales se desarrollará con más crudeza en "La bella Dorotea", en la que un Mihura más maduro y quizá mucho más amargado imagina a una mujer abandonada la noche de su boda, que se empeña en demostrar a los más cazurros habitantes del pueblo de Zolitzola que las cosas pueden ser distintas a como ellos las ven. *Florita*, en "Sublime decisión", plantea similar conflicto, pero aquí el autor se dejaba llevar más por los aspectos humorísticos e irónicos contra la ineficacia ministerial y el atraso cultural de los españoles de final de siglo, ocultando un poco el contenido de rebeldía, que raya en feminismo, de *Florita*.

"Sublime decisión" tenía un primer acto bastante complicado de arquitectura teatral, quizá como consecuencia de su origen cinematográfico. Precisamente, es en las primeras secuencias de **SÓLO PARA HOMBRES** donde Fernán-Gómez logra imprimir más ritmo y agilidad a su excelente película, así como más concreción de época y ambientación, añadiendo un prólogo satírico sobre las costumbres de las mujeres de finales del siglo XIX y las estrámboticas fórmulas que estaban obligadas a utilizar para lograr un



buen partido. Además, el director -también guionista y protagonista, en el papel de *Pablo Meléndez*- pone más acento que Mihura en la denuncia de la lentitud y el burocratismo de la Administración española, reflejando también el incesante juego de vaivenes políticos, con imágenes de los acelerados parlamentarios ocu-



pando y desocupando los sillones de diputados, que ironizan con bastante comicidad la inestabilidad política de aquella época, aspecto que no estaba tan explícito en la comedia de Mihura.

No es parco tampoco Fernán-Gómez en subrayar con mucha efectividad ciertos gags que en la comedia quedan más desvaídos. La extrañeza del padre de *Florita* -un espléndido Joaquín Roa-, al comentar a su hija, cuando ve que está leyendo un libro de aritmética: *"Pero hija, ¿es que te has hecho modernista?"*, y la hija responde un poco espantada: *"No, papá. Sigo siendo una señorita honesta"*. El juego de diálogos sobre el misterioso *"aparato"*, que todos comentan en el negociado que traerá la *"señorita"* cuando venga a trabajar, y que luego, resulta ser una pluma estilográfica: en este caso, el guión refuerza lo que en la comedia era un mero chiste, sin casi importancia, sobre lo que Mihura llamaba *"la pluma sin fin"*. Esfuerzo del guionista que también se advierte en la eficacia y picardía con que Fernán-Gómez adereza algunos de los diálogos y situaciones que ponen en solfa la dedicación de los funcionarios. Son varios los ejemplos: *"No se podía usted tocar un poco las narices en lugar de llamar tanto a la ventanilla"*, le comina un malencarado *Hernández* (interpretado por Erasmo Pascual, quien también había participado con el mismo papel en la comedia) a un pobre ciudadano que va a solicitar información al Ministerio (interpretado por Santiago Ontañón, decorador de esta película y de muchas obras de teatro de Fernán-Gómez y de Alberto Closas); la conversación del mismo *Hernández* con el conserje, mientras se limpia los restos del desayuno con un sobre:

-*¿Quiere usted el periódico para limpiarse en lugar de hacerla con el correo de hoy?"*.
 -*"Por supuesto que no. Que el periódico lo tengo que leer aún"*.

Este personaje de *Justo Hernández*, genuino representante de la imagen que el comediógrafo y su adaptador quisieron dar del funcionariado español de la época,

queda muy bien definido por un parlamento que ya figuraba en la comedia original. Mientras el empleado enseña con ilusión a sus compañeros el sobre que acaba de escribir *Florita*, comenta: *"¡Fíjense qué letra más bonita! Claro que en éste ha puesto Huelva con hache, pero tampoco vamos a pretender que una mujer tenga ortografía"*.

Sin embargo, y a pesar de estos aciertos que dan nuevos vuelos a la obra de Mihura y que la mejoran en bastantes aspectos, Fernán-Gómez desbarata en parte la tímida propuesta "revolucionaria" de la rebeldía de *Florita*. En el tercer acto de la comedia, el autor dejaba solamente apuntada la existencia del "negociado de señoritas" como un utópico proyecto por el que la protagonista se afana en luchar y, aunque su final es bastante fraudulento respecto a su idea de base, en ningún caso plantea un desenlace tan feliz y conservador como el de la película. En **SÓLO PARA HOMBRES**, después de fracasar en el "negociado de señoritas" que llega a ser una realidad, *Florita* obtiene una cesantía suficientemente larga como para tener un hijo, mientras *Pablo*, su marido, se basta para mantener económicamente a la familia: *"Quise hacer un final más redondo y cerrado, aunque no recuerdo muy bien por qué"*, comentaba Fernán-Gómez sobre este desenlace.

Pero, pese a la conclusión, la película conserva una soterrada vena feminista. Tanto por lo disparatado de los argumentos en contra del trabajo de la mujer: *"Se da usted cuenta de lo que está haciendo, pedir trabajo como si fuera una revolucionaria"*, le llega a decir don Cosme a *Florita*; *"¿Está por naturaleza capacitada la mujer para el trabajo intelectual? ¿Puede una mujer ser capaz de echar cuentas o escribir un sobre con"*





buena letra?", se pregunta en su discurso el diputado conservador. Como por algunas réplicas de Florita -bien interpretada por Analía Gadé, aunque un poco exagerada en su visión de la supuesta cursilería del momento¹-, sobre todo al recibir por primera vez a los asustados pretendientes en su casa: *"No sé si le vendré a usted bien, pero usted a mí no, porque tiene cara de perchero (...) ¿Se decide o no? Yo no puedo perder tiempo, porque a lo mejor viene un señor de Barcelona y se decide antes que usted"*, exclama descarada y rebelde, mientras exhibe su palmito con actitud provocadora.

La censura no objetó nada al guión presentado ni a la película acabada, que se aprobó sin cortes y quedó autorizada para mayores de 16 años. Fue clasificada en 1^a-A y obtuvo un 40% de subvención sobre el coste total, valorado en poco más de cinco millones de pesetas.

Texto:

Fernando Lara & Eduardo Rodríguez Merchán,
Miguel Mihura en el infierno del cine,
Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1990.

1. Un cronista de la época, Pío García Viñolas, llegó a decir de la actriz: *"Su belleza, su gracia, su encanto personal y su buen hacer defienden con soltura este papel nada fácil"*.



El fondo contextual de la acción de **SÓLO PARA HOMBRES**, situada en 1895, es la alternancia de liberales y conservadores en el gobierno de Madrid: una coyuntura política de vaivenes incesantes que Fernán-Gómez intenta aprovechar y refuerza expresamente en varias escenas satíricas de la película: *“yo lo quería para mostrar*

la opresión que el poder ejerce sobre las familias corrientes, el ciudadano normal”. En esta coyuntura, y bajo sus efectos directos, transcurre la anécdota central que organiza la historia: la incorporación de la independiente y avanzada *Florita* al trabajo de la administración pública y el escándalo polémico que tan insólita decisión provoca en su propia familia, entre sus compañeros de trabajo y hasta en diversas instancias gubernamentales.

El relato gira de forma casi monotemática en torno a la rebeldía de *Florita* -interpretada de nuevo por Analía Gadé, en la que ya es la séptima colaboración continuada con el actor delante de la cámara²- contra las costumbres galantes, los patrones morales y los esquemas patriarcales de la sociedad madrileña decimonónica. Está salpicado de anotaciones críticas sobre la ineficacia, la desidia y el burocratismo de la administración pública y se cierra, de manera más conservadora y conformista que la obra original, dejando de nuevo las cosas en “su sitio”; es decir, con *Florita* en excedencia esperando un hijo y con su novio *Pablo*, ahora convertido en marido, trabajando para mantener la casa.

El carácter satírico y casi paródico de esta comedia sobre las relaciones hombre-mujer, tanto laborales como amorosas, a finales del siglo XIX en la España de Cánovas y Sagasta, se despliega sobre una representación cuyo eje central vuelve a ser la función del dinero y de la posición social como determinantes de la felicidad de las personas. Esa representación, sin embargo, no tiene como referente la realidad del período en cuestión, sino que se alimenta de un trabajo explícito sobre estampas, imágenes e incluso caricaturas de la época: no sólo en la proliferación de escenarios callejeros del Madrid castizo (y del paisaje humano que lo puebla), sino también en la propia definición

2. Los títulos anteriores son: **Viaje de novios, Muchachas de azul, Ana dice sí, La vida por delante, Luna de verano y La vida alrededor.**

y pintura de los tipos -claramente zarzuelesca- así como en el diseño de los decorados, que firma Santiago Ontañón bajo la orientación explícita de Fernán-Gómez sobre el particular. La opción no pretende una reconstrucción realista, sino una restitución de las formas y modos de representación contemporáneos del tiempo en que transcurre la historia, y de ahí la inserción -incluso- de un intermedio cantado con partitura de zarzuela sobre dibujos cómicos y mordaces relativos a la vida social de aquellos años. Esa mediación referencial acentúa el carácter de chanza y libera de ataduras a las pinceladas del retrato, que se mueven entre la causticidad y una cierta candidez impregnada de cariño. Bajo los registros de una comicidad virada hacia la exageración y preñada de tintes caricaturescos no exentos de ternura, **SÓLO PARA HOMBRES** vuelve a ser un mosaico de rupturas: las declaraciones de los personajes hacia la cámara, la voz en off con eco de *Florita*, los violentos encuadres inclinados de las escenas mudas que ilustran el debate político sobre el trabajo femenino, la cámara rápida (hacia delante y hacia atrás) con que se filma el baile continuado de las mayorías parlamentarias o el ya citado intermedio musical... Toda una batería de recursos extraños a la narrativa naturalista y que, en este caso, vienen a reforzar algunos mecanismos del modelo de representación elegido.

Texto:

Carlos F. Heredero, "Los caminos del heterodoxo" en

Fernando Fernán-Gómez:

El hombre que quiso ser Jackie Cooper,

Manicomio Libros de Cine, 1993.



JOSE LUIS LOPEZ VAZQUEZ
JULIA GUTIERREZ GABA
JUANJO MENENDEZ

UN
MILLÓN
EN
LA
BASURA

MANTENGA
LIMPIA
SU
CONCIENCIA

TYSC

AURORA REDONDO · RAFAEL LOPEZ SOMOZA
GUILLERMO MARIN · CARLOS LEMOS · JOSE 'SAZA'
JOSE SACRISTAN

UNA PRODUCCION
PEDRO MASO, P.C. · C.B.FILMS PRODUCCION, S.A.

DIRECCION: JOSE MARIA FORQUE GUIÓN: PEDRO MASO, ANTONIO VICH, VICENTE COELLO · MUSICA: ANTON GARCIA ABRIL · FOTOGRAFIA: JUAN MARINE

Martes 24 • 21 h.
Salón de actos de la E.T.S. de
Ingeniería de Edificación.
Entrada libre hasta completar aforo.

UN MILLÓN EN LA BASURA

(1967) • España • 87 min.

Director.- José María Forqué. **Guión.-** Pedro Masó, Vicente Coello y Antonio Vich. **Fotografía.-** Juan Mariné (B/N). **Montaje.-** Alfonso Santacana. **Música.-** Antón García Abril. **Productor.-** Pedro Masó. **Producción.-** CB Films. **Intérpretes.-** José Luis López Vázquez (*Pepe*), Julia Gutiérrez Caba (*Consuelo*), Juan José Menéndez (*Faustino*), Aurora Redondo (*María*), Rafael López Somoza (*Joaquín*), Guillermo Marín (*don Leonardo*), Carlos Lemos (*comisario*), José Sazatornil "Saza" (*González*), José Sacristán (*amigo*), Carmen Lozano (*Lola*), Lina Canalejas (*Pepi*), Rafaela Aparicio (*criada*), José Orjas (*Bermejo*). **Versión original en español.**



Música de sala:

Música del cine español de los años 60 y 70

*"Sigo feliz de haber hecho **UN MILLÓN EN LA BASURA**. Es un bonito cuento de Navidad que escribieron Masó y Coello con gran sensibilidad y talento. Lo hice en*



su propio jugo. Las calles del Madrid navideño las rodó maravillosamente Mariné. José Luis López Vázquez hizo uno de sus mejores trabajos dramáticos, recibiendo el Premio Nacional como intérprete. Fue muy justo. Todos los actores -Julia Gutiérrez Caba, Somoza y, sobre todo, Juanjo Menéndez- estaban perfectos, sinceros y 'llenos de Navidad'. Ellos son los auténticos héroes del film. Cada uno es, fue y será un protagonista de cualquier historia. Yo hice la película muy deprisa. Eso fue, quizás, un factor de la espontaneidad que tiene la película.

Amo mucho a los actores, y viéndolos encarnar los personajes de este cuento se justifica. He dirigido a muchos. De ellos he aprendido. Y con ellos me he comunicado. Ya no existen las casas pobres, las estrechas calles, el mundo obrero pobre de esa época de Madrid. **UN MILLÓN EN LA BASURA** es un documento único de la ciudad.

Realicé la película en sólo cuatro semanas y rodé buena parte de ella, como experiencia, con dos cámaras simultáneas. Los exteriores nocturnos en las calles de Madrid se pudieron filmar, a pesar de la poca luz de que disponíamos, gracias a la gran pericia de Juan Mariné. Se consiguió una forma de interpretación que mezclaba el melodrama con el sainete, que creo que suelen estar muy unidos, sino que se contemplan los ejemplos de Arniches y del italiano De Filippo. Gustó mucho y eso que las películas de pobres no suelen funcionar bien. A mí me gustan mucho porque prefiero la realidad; y es que también existen los pobres, aunque hay gente que parece que no lo sabe. Incluso la gente, que es de verdad pobre, no se considera así. Los distribuidores y exhibidores protestaron mucho por los ambientes de pobreza y con las escenas de noche, y no sé por qué. Y en **UN MILLÓN EN LA BASURA** había mucho de todo eso.

Recuerdo un suceso gracioso que habla de la realidad de sus personajes. Un día, al terminar el rodaje, vestidos con los trajes de faena, López Vázquez, Juanjo Menéndez y



yo mismo entramos en una tienda lujosa para ver unas vinagreras de plata que había en el escaparate. El empleado, fino y elegante, nos expulsó a los tres del establecimiento... Por cierto las vinagreras, vistas de cerca, no eran para tanto”.

José María Forqué

Navidades de 1966. Pepe es un barrendero del Ayuntamiento de Madrid que está a punto de ser desahuciado por falta de pago. Un día, providencialmente, unos desperdicios que caen en la calzada le llevan hasta un cubo de basura. Al depositarlos en él descubre una cartera con un millón de pesetas...

UN MILLÓN EN LA BASURA tiene mucho de sainete y en ella, se descubre una gran dosis de humanidad y de simpatía, dentro de la evidente intención aleccionadora, que se manifestará claramente en el desenlace: anécdota con moraleja que puede tener un antecedente ilustre en algunas películas de Frank Capra. Aparte de las concomitancias temáticas, el estilo empleado por el director español se acerca también al del americano, acaso porque es el que va bien a estos temas. Es una realización sencilla, de lenguaje expresivo y técnica adecuada, que tiene la finalidad inmediata de acercarse al espectador, el cual se lo agradece y lo pasa bien. Es estupenda la dirección de actores, de los que se extrae mucho más que oficio al servicio de unos personajes que se hacen entrañables, muy cerca del melodrama.

Texto:

Pascual Cebollada, José María Forqué, un director de cine,
Royal Books, 1993.



**En anteriores ediciones del ciclo
(RE)DESCUBRIR EL CINE ESPAÑOL
han sido proyectadas**

(I) CINE NEGRO & POLICIACO (febrero 2014).

Apartados de correos 1001 (Julio Salvador, 1950).

Surcos (José Antonio Nieves Conde, 1951).

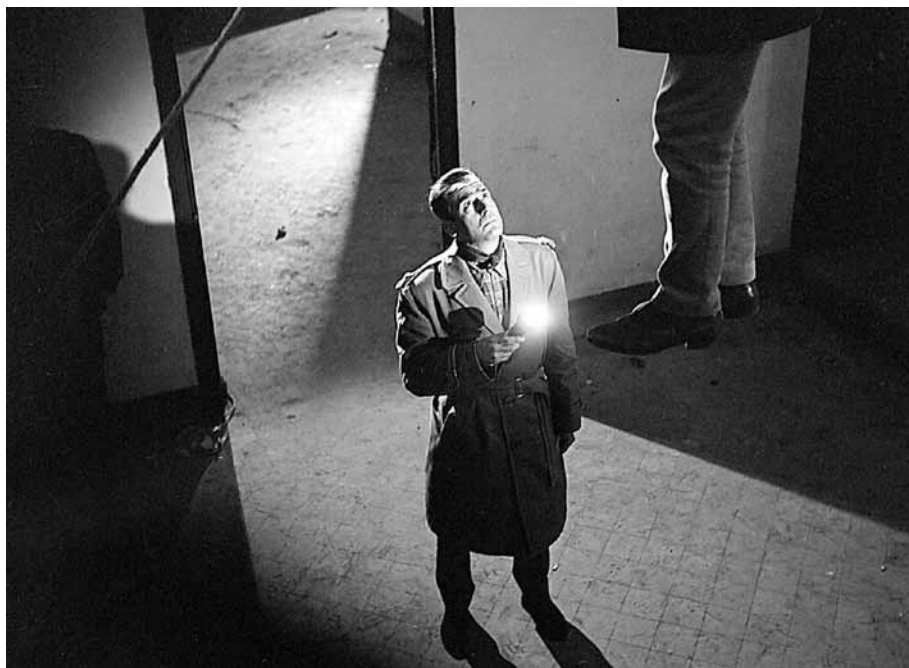
El cerco (Miguel Iglesias, 1955).

Distrito quinto (Julio Coll, 1957).

A sangre fría (Joan Bosch, 1959).

A tiro limpio (Francisco Pérez Dolz, 1963).

El salario del crimen (Julio Buchs, 1964).



MARZO 2015
LAS DÉCADAS DEL CINE (I):
LOS AÑOS 70 EN EL CINE ESTADOUNIDENSE (1ª parte)

MARCH 2015
THE DECADES OF CINEMA (I): 1970s IN AMERICAN CINEMA (part 1)

Martes 3 / Tuesday 3rd • 21 h.

Día del Cine Club / Cine Club's Day

CUANDO EL DESTINO NOS ALCANCE (1973) Richard Fleischer
(SOYLENT GREEN)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 6 / Friday 6th • 21 h.

CONTRA EL IMPERIO DE LA DROGA (1971) William Friedkin
(THE FRENCH CONNECTION)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles



Martes 10 / Tuesday 10th • 21 h.
EL VIENTO Y EL LEÓN (1975) John Milius
(THE WIND AND THE LION)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 13 / Friday 13th • 21 h.
MARATHON MAN (1976) John Schlesinger
(MARATHON MAN)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 17 / Tuesday 17th • 21 h.
TODOS LOS HOMBRES DEL PRESIDENTE (1976) Alan J. Pakula
(ALL THE PRESIDENT'S MEN)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles



Viernes 20 / Friday 20th • 21 h. *Día del Cine Club / Cine Club's Day*

CAPRICORNIO UNO (1977) Peter Hyams

(CAPRICORN ONE)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 24 / Tuesday 24th • 21 h.

LA INVASIÓN DE LOS ULTRACUERPOS (1978) Philip Kaufman

(INVASION OF THE BODY SNATCHERS)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias.

All projections at the Assembly Hall in the Science College.

Seminario "Cautivos del Cine"

Miércoles 18 marzo / Wednesday 18th march - 17 h.

LA DÉCADA DE LOS 70 EN EL CINE ESTADOUNIDENSE

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza.

Entrada libre (hasta completar aforo).

CINE CLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

Universidad de Granada

Programación Curso 2014/2015

Octubre / October 2014

Jornadas de Recepción 2014

UN ROSTRO EN LA PANTALLA (I): RICHARD WIDMARK

(En el centenario de su nacimiento 1914-2014)

Reception Days 2014

A FACE ON THE SCREEN (I): RICHARD WIDMARK

(100 years since his birth 1914-2014)

Octubre / October 2014

UN ROSTRO EN LA PANTALLA (II): CLINT EASTWOOD

A FACE ON THE SCREEN (II): CLINT EASTWOOD

Noviembre-Diciembre / November-December 2014

MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (V): WONG KAR-WAI

MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (V): WONG KAR-WAI

Enero / January 2015

NO NECESITABAN PALABRAS, TENÍAN ROSTROS

(JOYAS DEL CINE MUDO X): Especial Iª GUERRA MUNDIAL

NO VOICES REQUIRED, JUST FACES

(SILENT MOVIES MILESTONES X): Special WORLD WAR I

Febrero 2014

(RE) DESCUBRIR EL CINE ESPAÑOL (II): LA COMEDIA CLÁSICA

February 2014

(RE) DISCOVERING SPANISH CINEMA (II): CLASSIC COMEDY

Marzo 2014

LAS DÉCADAS DEL CINE (I):

LOS AÑOS 70 EN EL CINE ESTADOUNIDENSE (1ª parte)

March 2014

THE DECADES OF CINEMA (I): 1970s IN AMERICAN CINEMA (part 1)

Abril-Mayo 2014
CLÁSICOS RECUPERADOS XXXII: Especial 1ª GUERRA MUNDIAL
April-May 2014
REDISCOVERING CLASSICS XXXII: Special WORLD WAR I

Mayo 2014
SESIÓN DE CLAUSURA: CLÁSICOS RECUPERADOS XXXIII
May 2014
CLOSING SESSION: REDISCOVERING CLASSICS XXXIII

<http://veucd.ugr.es/pages/auladecineycineclub>
<http://veucd.ugr.es/pages/AgendaCultural>

Puedes seguir las actividades del Cine Club Universitario / Aula de Cine en:

Facebook: Centro de Cultura Contemporánea. Universidad de Granada

Twitter: @Cen_Cultura_Con

o en nuestro blog: culturacontemporaneaugr.wordpress.com

Cine Club Universitario / Aula de Cine
centro de cultura contemporánea - vicerrectorado de extensión universitaria y deporte

