

NOVIEMBRE 2023

# MAESTROS DEL CINE CLÁSICO ESPAÑOL (I): JOSÉ MARÍA FORQUÉ (1ª PARTE)

-en el centenario de su nacimiento-

ORGANIZA

CINE CLUB UNIVERSITARIO UGR  
/AULA DE CINE "EUGENIO MARTÍN"



EN  
**LA CAPILLA**  
entrarán ver-  
tas obras de  
en muebles,  
ros, mantos  
porcelanas.  
Al mismo  
po que po-  
vender cuan-  
lese con la  
ridad que e-  
lará satisfecho  
ntezuelas, 14

---

**tares**

**A GRANADA.**  
Inserte en el  
o del Ejército  
o al Gobierno  
comandante de  
Rodríguez Leal.

---

**Avisos**

ra con un spa-  
**R BAYOS X.**



## TEATROS & Cines

### El Cine - Club celebró su primera sesión

\* En los locales del Allatar, el Cine-Club de Granada celebró su primera sesión, en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos», de largo metraje y en technicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el «filma» es interesantísimo. Se presentó después otro documental, «La peste alada», en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

La segunda parte es la película de largo metraje «Un asesino entre nosotros», cinta alemana en la que el principal protagonista es Peter Lorre. Sirve para poner de manifiesto la evolución de los gustos y preferencias de los espectadores, que no toman en serio lo que hace nada más que 15 años era un terrorífico drama.

Muy interesante, en resumen, esta primera sesión del Cine-Club de Granada.

Imposible es  
mero de es  
han sido to  
corruptos d  
cias a todos  
Igualmen  
muy noble  
sús que tu  
en reverenc  
a todos los  
mente a la  
lesianos, Te  
gios de er  
que no cit  
han acudid  
nuestros ac  
Rendidas  
granadina,  
parroquiales  
tísimas aut  
muy especí  
cuelas Norma  
entusiasmo,  
veterana A  
rio, tan ca  
dos  
No quisie  
mos colabor  
tiguos Alun  
día de este  
ron el honor  
lículas a n  
lo hicieron.  
Gracias a  
molesto si  
La Escue  
Escuela Pie  
ble recuerd  
comunicado  
Roma.  
Y, junta  
agradecimie  
modo espec  
Que se e  
res esta de  
que estudie  
gía y, lo q  
practiquen.  
más que ul  
colaborar de  
gelizadora  
la Santa Ig  
Gracias a  
que han ve  
que se ha  
nas para d  
dre. Tambié  
tiane que e  
turado de  
A todos:

### La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada

Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.

El CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada".

Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2023-2024, cumplimos 71 (75) años.

## NOVIEMBRE 2023

### MAESTROS DEL CINE CLÁSICO ESPAÑOL (I):

**JOSÉ MARÍA FORQUÉ (1ª parte)**

**(en el centenario de su nacimiento)**

**Viernes 3 / Friday, 3rd** 21 h.

**EL DIABLO TOCA LA FLAUTA** [88 min.]

(España, 1953) v.e. / *OV film*

**Martes 7 / Tuesday, 7th** 21 h.

**UN DÍA PERDIDO** [82 min.]

(España, 1954) v.e. / *OV film*

**Viernes 10 / Friday, 10th** 21 h.

**AMANECER EN PUERTA OSCURA** [83 min.]

(España, 1957) v.e. / *OV film*

**Martes 14 / Tuesday, 14th** 21 h.

**UN HECHO VIOLENTO** [86 min.]

(España, 1958) v.e. / *OV film*

**Viernes 17 / Friday, 17th** 21 h.

**DE ESPALDAS A LA PUERTA** [88 min.]

(España, 1959) v.e. / *OV film*

Sala Máxima del Espacio  
V Centenario (Av. de Madrid).  
Entrada libre hasta completar aforo.

*The Assembly Hall in the Espacio  
V Centenario (Av. de Madrid).  
Free admission up to full room.*

## NOVEMBER 2023

MASTERS OF CLASSIC SPANISH  
FILMMAKING (I):

JOSÉ MARÍA FORQUÉ (part 1)  
(100 years since his birth)

### Seminario “CAUTIVOS DEL CINE” nº 62

**Miércoles 8 / Wednesday 8th** 17 h.

**EL CINE DE JOSÉ MARÍA FORQUÉ (I)**

Gabinete de Teatro & Cine  
del Palacio de la Madraza

Entrada libre hasta completar aforo /  
Free admission up to full room

Organiza:  
CineClub Universitario UGR /  
Aula de Cine “Eugenio Martín

---

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES:

- NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.

LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA  
DESDE 30 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE CADA SESIÓN.

OS AGRADECEMOS MUCHO VUESTRA COLABORACIÓN.

EL USO DE LAS IMÁGENES DE ESTE CUADERNO SE  
HACE EXCLUSIVAMENTE CON FINES DIVULGATIVOS







*(...) Como he hecho muchas películas y series, soy cómodo de programar. (...)*

*(...) El cine es una expresión artística. Hay en él concepción, composición y transcripción en la pantalla. Es la más poderosa expresión artística de nuestro tiempo. Aún están luchando con su forma o quizás esta lucha indique su vitalidad. Pienso que, en el futuro, las cajas de las películas estarán mezcladas con los libros de la biblioteca. Ya lo están a través del vídeo. Uno podrá ver una película como hoy lee un libro. Y podrá hacer una película a través de las cámaras de 8 mm. como hoy se escribe una historia. Será más fácil y todo el mundo tendrá acceso a la técnica que hoy todavía conserva un cierto tono mágico y reverencial. No creo que lo absorba la televisión, que en realidad es la pantalla más grande que hasta ahora ha existido. Pide una atmósfera distinta. La televisión nos ha enseñado a conocer el perfil de los demás. El cine, cuanto más, la silueta de un cogote. El cine sólo tiene de común con el teatro el hecho de ser un espectáculo colectivo. En el teatro la realización cambia, más o menos, en cada actuación, imprimiéndole un carácter sentimental. En el cine, una vez fijada, no cambia, dándole un carácter que sólo pertenece a las artes plásticas. En el cine las imágenes persisten obteniendo una dimensión suplementaria, que es la del tiempo (...).*

*(...) Llamar a un director, autor, es una descripción que yo no creo muy clara dado el cúmulo de factores creativos que intervienen en un film. Entiendo, sin embargo, muy bien el papel que desempeña el director de cine. Tiene una autoridad delegada por los elementos que intervienen en la película: autores -entre los que se puede contar él mismo-, actores, decoradores, músicos, montadores, directores de fotografía, etc. El cine es un arte de colaboración en el que la selección y la decisión finales las tiene que tomar alguien (...).*



(...) Soy un autodidacta. Iba a los cines de sesión continua para ver varias veces una película. Medí el tiempo de las secuencias, estudié el cambio de los planos, la iluminación, en fin, desarrollé lo que intuía. Con eso y la venta de historias que escribía en una máquina de un compañero de pensión fue desarrollándose mi aprendizaje. No era una universidad muy recomendable, los errores costaban sangre, pero ocurre algo parecido en Cambridge y salen buenos licenciados. (...)

(...) La primera vez que dije ¡acción! me impresionó mucho. El ver que esa delicada máquina que es el cine se pone en marcha al impulso de una voz, te hace pensar. A veces dan ganas de decir ¡acción! por decirlo, a ver qué pasa. Llega a tal extremo la deformación profesional que esperas que todo se mueva a tu alrededor. (...)

El cine hace que uno adquiera la identidad de un dioscello caprichoso. Quizás esa sensación de poder hace que se atropellen muchas cosas para ser director de cine y se resista tanto para dejar de serlo. Es como una abdicación. Yo aún no he pasado por ese trance, pero supongo que será una situación como la de los militares, que se les degrada para volver a su situación de soldados. Ahora no parece que sea tan importante, pero no estoy seguro. (...)

(...) Nunca he sabido escribir muy bien. Lo que hacía y lo que hago al contar historias es describir lo que veo con la imaginación. (...) Hacer del cine un instrumento literario o político me parece un disparate; es querer inventar otra cosa. Yo trato de contar una historia, simplemente. (...) (...) Somos unos relatores de historias, como lo fueron los juglares o los que las cuentan en los zocos rodeados de oyentes (...). Y hay que contarlas de la forma más clara posible para establecer el diálogo con el espectador (...). El tiempo va haciendo cambiar la forma del relato y su ritmo. Todo son influencias que se acumulan. (...) El tiempo, sin embargo, no altera lo fundamental: una relación hombre-mujer, por ejemplo. (...)

(...) Intervengo muy activamente en los guiones de las películas. Algunos son idea original mía y otros no, pero eso importa poco. La creación de la historia, de la estructura del guion, es apasionante. Después, en el rodaje, me dejo llevar por el ambiente, por la sugestión de una frase, del decorado. Tengo una idea precisa de lo que quiero decir, pero elijo las palabras allí mismo, sobre la marcha. La inspiración -uso esta palabra porque me parece clara para lo que quiero explicar, solamente por eso- surge de pronto y todo se vuelve armónico. Es instintivo. También debe influir el conocimiento total del oficio; el valor de cada objetivo, de las imágenes montadas, de lo que supondrá la música o un ruido. (...)

(...) Si tengo alguna virtud es mi resistencia a la comodidad. No me planteo nunca los problemas que puede aparejar un nuevo guion. Más bien son un acicate. (...)



(...) En **AMANE CER EN PUERTA OSCURA** estudié una armonía escénica que me andaba rodando en la cabeza y que después he utilizado en casi todos mis films. Pensaba, y pienso, que cuando se utilizan más imágenes de las necesarias se quiere decir más de lo que se sabe. Por eso yo he querido siempre ser austero en el relato y en la forma de contarlo. Entonces (...) pensé que no se es director, o mejor cinematografista, por retratar ciertas cosas, sino por decirlas cinematográficamente. Cuando los seres nos comunicamos lo hacemos en razón de dos parcelas humanas. La provincia consciente y la inconsciente. La primera se refleja en las palabras; la segunda al mundo interior, hay que intuirlo. Hacia y hago un montaje a veces contradictorio con las palabras, pero que quiere sugerir ese mundo interior. El espectador lo percibe y se incorpora mejor al relato. Añado normalmente un tercer elemento que pudiéramos llamar documental. Fija, matiza y sugiere el mundo en el que se desarrolla la historia. Aquí tienen mucho valor los objetos, que adquieren un nuevo brillo, una nueva dimensión por la acción que pasa junto a él, que lo utiliza, que lo acaricia. Me decía un día un japonés que cultivaba plantas, que las acariciaba para transmitirles algo de su vitalidad. (...)

(...) Montando **No es nada mamá, sólo un juego** me encontraba vacío ante una secuencia. Me faltaba algo que, cuando rodé, formaba parte circunstancial con ella. Era el chillido de un tucán. Fue complicadísimo, pero cuando lo encontramos y lo hicimos sonar todo tomó su sitio. Quizás estas impresiones no tengan demasiado valor después para el espectador, pero creo, de cualquier manera, que merece la pena luchar hasta encontrar el chillido del tucán (...).

(...) Es importante y reconfortador sentirse dentro de eso que se puede llamar oficio de director, arropado por una nómina de profesionales, más o menos ilustres, formando parte de un grupo de compañeros o colegas que andando el tiempo se incluirán en la que se llamará tu generación. Yo lo formaba con Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga, César Fernández Ardavín y algunos más. Nuestra coincidencia personal era la de la edad y haber dirigido en un tiempo inmediato. Recuerdo que coincidimos un año en finales de premios, que es una forma de crítica. Berlanga había obtenido un galardón en Venecia que me parece que era por **Calabuch**, que es una preciosa película; Bardem por **Muerte de un ciclista** en Cannes y yo por **Amanecer en Puerta Oscura** en Berlín. Parecía que el Premio Nacional iba a ser para uno de los tres, pero fue para Ardavín. El otro primer premio lo ganó Juan de Orduña por **El último cuplé**; fue evidentemente el film de mayor éxito, aunque ese mismo año se había hecho **Un ángel pasó por Brooklyn**, de Ladislao Vajda (...). Fue un buen año. (...).

(...) Nunca se toman las críticas, buenas o malas, como razón suficiente para decidir el próximo proyecto. Influyen más las razones de los amigos. Las malas son como la fiebre que produce los arañazos del gato. Penetran en el organismo a través de la erosión de la piel, y los ganglios se inflaman para luchar. Lo mismo ocurre con algunas críticas: uno se inflama para demostrar sus razones. Los estrenos de las películas también tienen su parte traumática. A pesar de los años los sigues temiendo, y los comentarios críticos que, aunque ya te afectan menos, siempre arañan. De cualquier manera, nunca he comprendido la razón por la que los críticos se consideran ajenos a los vasos comunicantes que componen la cultura de un pueblo. ¿Por qué han de meter en un saco a todos los que hacemos películas y quedarse ellos fuera? La crítica, como el cine, la literatura, la música y la pintura forman un entramado que da el nivel de creación de un país en un momento determinado. El que puede evadirse en ese momento es el genio. Y nuestro país da aceite, naranjas, esparto y muchas cosas más, pero no da una cosecha habitual de genios (...).

(...) La sonrisa y la risa establecen una complicidad entre la película y los espectadores y acorta la distancia que las separa. Haciendo una frase se podría decir: “La risa, bueno, la risa y el diálogo son la distancia más corta entre dos personas”. Hace tiempo que pensé que me justificaba si devolvía algo de lo que el espectador pagaba en taquilla en forma de alegría, de emoción, de sentido de vida (...). Hago cine de humor y de comedia porque cada día tengo más días, porque me encuentro más cómodo haciéndolo y porque siento que es una forma de corresponder, devolviendo unos céntimos de esperanza (...). Hubo años en que si se hacían treinta comedias, veinte me las habían ofrecido antes a mí. (...).

(...) El cine de humor, la comedia, debe deformar todo un poco reinventándolo, dándole un ángulo cordial que no es otra cosa que una esperanza latente. **Maribel y la extraña familia** coincidía con mis ideas de entonces sobre el humor. La realidad es incómoda, por eso se ha idealizado, se ha reinventado. El éxito de **Maribel** y las dificultades me harían seguir en la comedia. Es un género endiablado. Requiere fantasía y una gran seguridad técnica. Para los que la hacen es un continuo ejercicio de humildad. El comentario de la mejor comedia suele constar de dos palabras: “Es divertida”. Y eso resume meses de búsqueda de un gag, de una sorpresa, de una piroeta de imagen o verbal. La comedia, pues, mejor o peor, con más o menos éxito, fue mi etapa posterior.



*Estudié, bueno, eso fue después, a Bergson, Stern y Jung. Comprendí la mecánica de Chaplin y sobre todo a Buster Keaton, mi más ferviente admirado. Buster llegó a castrar su expresión facial para conseguir ser un elemento mecánico más en su mundo. Absurdamente mecanizado, parecía, sin analizarlo. Pienso que al principio lo debió de hacer instintivamente, por su experiencia en el music-hall; después, no sé si llegó a estudiar a Bergson. Yo he utilizado la devaluación humana o de elementos humanos para conseguir humor. Cuando el hombre pierde valores humanos y se transforma en objeto mecánico, produce humor. Es la sustitución violenta de unos valores por otros. Lo he hecho mucho; prácticamente es la base de mi estética en la comedia. (...) Me considero muy aragonés y muy español. Me gusta contar las cosas con ese humor subterráneo que los aragoneses llamamos "somarda", que no es un humor violento, descarado y claro, sino un humor soterrado que produce inquietud en el espectador. Aunque, quizá con los años, con la madurez, se agudiza la comprensión: con ella, el sentido del humor se hace más cordial, más tierno. (...) En la comedia juega el instinto. El ritmo de una frase, de una palabra e incluso de una pausa es definitivo para el resultado final. ¿Por qué? No lo sé. Habría que recurrir a Stern, a Bergson, a Jung, a los que más me he referido antes. O analizarlo en cada caso específico. Lo cierto es que es así. Y en el cine hay un factor añadido. Una frase ingeniosa o divertida, al oírla muchas veces en los ensayos, en el montaje, en la copia pasa a ser una tontería. Uno debe recuperar la impresión original y dejarse llevar. (...)*



Lo ilustro con un ejemplo: en **Usted puede ser un asesino** hay un interrogatorio del comisario de policía a una embrollona esposa (Pedro Porcel y Amparo Soler Leal). El comisario, tratando de sobrenadar el embrollo, va repitiendo: “Esto va saliendo, esto va saliendo”. Como Pedro no era famoso por su afán de estudio y memoria, lo repitió más de la cuenta para salir de sus baches. En el rodaje, a pesar de todo, resultaba eficaz. Al verlo y oírlo una y otra vez en el montaje y en las previas mezclas, me resultaba aburrido y reiterativo. Di orden de suprimirlo en gran parte. Yo tenía que iniciar otra película en América y así quedó la cosa. Julio Peña, el montador, y Coello pensaron que yo estaba equivocado y creyeron que viéndolo en un estreno previo -entonces se hacía habitualmente- se podría tomar la decisión. Ellos tenían razón. El efecto era hilarante y creo que fue uno de los motivos que llevaron a dar el premio de interpretación a Amparo, que estaba deliciosa. Para mí fue un buen motivo de reflexión (...).

(...) Estoy seguro que de la coincidencia depende el éxito. Para mí, obra de coincidencia es aquella que está en el aire, que coincide con la apetencia del espectador. ¡Imagina! Anticiparse al momento, a la manera que crea la moda o el sentimiento popular, es peligrosísimo. Sólo se puede encontrar la incompreensión. Pero hay, parece, medios para tratar de encontrar el pulso a cada época; estos medios no son absolutos o se producen en estratos culturales o estéticos ajenos a lo puramente cinematográfico y tienen su propio tono y velocidad. Estos medios pueden producir un error de anticipación. Ir detrás es caer, sabiéndolo, en la más espantosa vulgaridad, es anular deliberadamente el poder de creación. (...)

(...) Con el paso de los años, uno elimina automáticamente la mayor parte de las ideas que se anotaron con entrañable cariño. Es evidentemente un problema de madurez. Cada vez se restringe más el número de asuntos que verdaderamente interesan. Quizá la razón sea que cada asunto debe encontrar comprensión en la persona que le dará vida, tanto en su espíritu como en sus sentimientos, de tal forma que sea capaz de provocar esa misma comprensión en el ánimo de los espectadores. Y, con el tiempo, con la experiencia, con el bagaje humano que cada día uno va adquiriendo, comprende mejor nuevos temas y dejan de interesarle otros. Hay que tener presente que la temática del cine es limitadísima. Casi siempre se apoyan las historias en el héroe o en el sexo (realmente se especula con la autosustitución que el espectador hace, viviendo y sintiendo historias que no puede vivir). Y el enfoque de estos temas evoluciona,

*casi insensiblemente, conforme va aumentando la carga emocional, el descubrimiento de los entresijos humanos, conforme uno va dejando de ser intolerante para ir encontrando la caridad (...).*

*(...) Hoy el hombre se comunica a través de las prótesis que la civilización le ha incorporado poco a poco. Le ha alargado la oreja con el teléfono, la publicidad le explica detalladamente sus necesidades y el cine y la televisión le dan la ventana al mundo. Tiene tal afán de comunicación por encontrarse a sí mismo que no advierte los condicionamientos de estas prótesis (...). (...) Cada día resulta más deprimente contemplar o leer las discusiones de los políticos. Parece que no se encuentran para buscar el bien común o convencerse. Lo hacen, parece, para decirse cosas desagradables. (...) El cine no tiene ninguna influencia política sobre los espectadores. Todo lo más puede tener una influencia en las costumbres, en modas, en cierta especie de curiosidad por determinadas zonas ambientales, sociales o culturales. El cine es un hecho cultural más que un hecho político. (...) Respeto a quien funciona con condicionamientos políticos, pero no lo comparto. Los países que los han impuesto por la fuerza o que han impedido una expresión auténtica, han dado un cine estéticamente bello, pero retórico y altisonante (...).*



*El cine puede colaborar a cambiar un estado de convivencia social. Pero las influencias están muy dispersas y el cine forma una parte mínima entre la televisión, el fútbol, la política y la guerra (...). Los españoles somos católicos en el santuario y de cintura para arriba; lo que no creo es que seamos muy religiosos (...).*

*(...) Me gustaría ser siempre amateur del cine. La vida profesional es tan corta que no da para llegar a saberlo todo ni siquiera una parte. Por eso uno trata de inventar algo en cada película para aprender. (...) Pienso que el presente es la suma total de las vivencias del pasado, que siguen flotando alrededor de uno, como una película de episodios. La película está compuesta de momentos, cuando ya se empieza a ser viejo, es como volver a vivir. (...) Yo pude verter parte de mis emociones en las historias y películas que hice, allí las escondí, en ese cofre transparente (...). He imaginado más películas de las que he hecho. Las circunstancias me han salvado de algunas, porque lo malo de muchas cosas que se imaginan o desean es que al final se cumplen (...). (...) Para ser fiel a sí mismo, hay que desdeñar las formas temporales de expresión, las modas. Eso lo siento y lo digo, aunque después no se cumple siempre (...).*

*(...) Todas mis películas he tratado de que quedaran bien arrematadas, como decía Lagartijo -bueno, no estoy seguro si era él o Frascuelo- del toreo clásico (...).*

**José María Forqué**

**Texto (extractos):**

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







(...) Oso de Plata en Berlín 1957 por **AMANECE EN PUERTA OSCURA**, Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes en 1992, Premio Nacional de Cinematografía en 1994, Goya de Honor por toda su carrera en 1995, hablar de JOSÉ MARÍA FORQUÉ supone hablar de un director y de una generación oscurecidos (a excepción de la pareja feliz constituida por Bardem y Berlanga) por su condición de categoría puente o intermedia entre la hornada de los Edgar Neville / Juan de Orduña / Ignacio F. Iquino / Rafael Gil y otros, y la eclosión de los Carlos Saura / Gonzalo Suárez / Basilio Martín Patino / José Luis Borau y demás. (...)

Cuando empieza la guerra civil, José María Forqué tiene trece años. Suficientes para ser espectador y comprender algunas cosas. Zaragoza fue nacional desde el primer momento, pero la región sufrió con más intensidad que otras las operaciones de la contienda. La primera postguerra fue dura, incluso en la que desde el principio había sido zona nacional. La vida de Forqué fue la de un estudiante como tantos, en el que las inquietudes artísticas llenaban los resquicios de los planes oficiales de estudios. Cine, teatro, dibujo. (...) A propósito de este cineasta, que iba para arquitecto pero que abandonó los estudios para trabajar como delineante y poder así sufragarse su carrera, que descubrió (y encauzó) su vocación cinematográfica en el T.E.U. (Teatro Español Universitario) de Zaragoza<sup>1</sup>, del que fue director (de ahí le viene algo de su fuerza figurativa y de su mimo para las ambientaciones, los decorados y la composición de sus películas), se suele resolver el expediente informativo diciendo que era un director al servicio de la industria, un artesano más o menos inspirado, un todo terreno que había frecuentado todos los géneros, con predilección por la comedia (cierto es que sus films más redondos se reclaman de este vecindaje: **EL DIABLO TOCA LA FLAUTA**, **Maribel y la extraña familia**, **Atraco a las tres**, **Casi un caballero**), en síntesis, un sólido valor industrial que combinaba oficio y capacidad de maniobra en el seno del cine español (...).

(...) Se ha convertido en tópico decir que José María Forqué fue un director de comedias. No sólo lo fue por el número sino por el estilo humano y por el talante profesional. Razones válidas y justificativas hay para ello.

1 Curiosidad para la historia: José María Forqué ocupó el tablero de delineante, como proyectista de arquitectura, que acababa de dejar el dramaturgo Víctor Ruiz Iriarte, en la Dirección General de Regiones Devastadas, que era el organismo del Ministerio de la Gobernación encargado de reconstruir pueblos destruidos por la guerra. Iriarte abandonó Regiones Devastadas en vísperas de estrenar "El puente de los suicidas", ya con una compañía profesional. No se conocían personalmente, pero cuando Forqué dirigía el T.E.U. de Zaragoza había estrenado "Un día en la gloria", primera obra de Víctor que se llevó a un escenario.

La primera es la espontaneidad con que brota de su manera de ser, contar así las historias: con sencillez, con humanidad, con ternura y con humor. Algo había en **EL DIABLO TOCA LA FLAUTA**, su primera película-promesa, y en la deliciosa aventura de las monjitas y el taxista de **UN DÍA PERDIDO**, una de las más personales; surgiría a chorro limpio en **Maribel y la extraña familia**, y se repetiría en **La becerrada** -toros, monjas y ancianitos-, en la regocijante policíaca **Atraco a las tres** y hasta en la pirandelliana **El secreto de Mónica**. Y tanto da si es levemente denunciadora o moralista, como si lleva hasta la sátira la crónica de la vida española (...): en muchas de sus películas hay como una decidida intención de influir en las costumbres a través de una crítica satírica, de una ironía que se traduce en un humor, si puede decirse, moral. O en una risa que repele conductas y reacciones, como un suave látigo disimulado. (...) O si cae en la tentación oportunista del erotismo, víctima del sarpullido que malogró más de una. Está claro que, por encima de cualquier intento de clasificación, José María Forqué fue director de comedias, que vivió dirigiéndolas. Y se divirtió con ellas antes que nadie. Al ver algunas, se piensa que ha debido de pasarlo muy bien cuando las dirigía. *“Creamos muchos gags y nos divertimos mucho en el rodaje”*, dice de una de ellas. Es un aspecto más de las obras en equipo: la identificación en el trabajo. Pasarlo bien. (...) Y el trato a/y con los actores es fundamental. Aquí surge la inteligencia o la libertad de los intérpretes. Lo innegable es que Forqué fue también un gran director de actores. Si hubiera que dar un nombre, sería el de José Luis López Vázquez. (...):





“En 1952, José María y yo éramos asiduos contertulios del café “Gijón” donde se hablaba de proyectos de toda suerte artística-pictórico-literarios y, por extensión, también cinematográficos. Nos conocimos más o menos, un par de años antes, pero hasta esa fecha pasado el verano, no habíamos tenido la oportunidad de intimar. Fue con motivo de la película que rodaría en Madrid (creo que ya había filmado dos en barcelona), y que llevaría por título **EL DIABLO TOCA LA FLAUTA**, basada en una idea de Noel Clarasó. Mi participación en esa película no sería fundamentalmente como actor (por entonces yo hacía mis pinitos como pintor-dibujante-decorador), sino como ambientador, “estilista”, que se dice

ahora o más bien, hablando en plata, de “chico para todo”, aunque eso no importaba lo más mínimo, porque a mí me apasionaba el cine. Y lo mismo iba a buscar a José Luis Ozores o a Luis Prendes al camerino, para darles aviso de “¡se rueda!”, que asistía a las prebas de vestuario, cuando no me tocaba ir a los almacenes de mobiliario para montar los próximos decorados o me dejaba embadurnar la cara de maquillaje y dar el tipo delante de la cámara, memorizando improvisadamente mi parrafada a medias con Antonio Ozores.

Desde entonces, pasando por la siguiente película de José María, **UN DÍA PERDIDO**, en la que el jefe de producción me despertaba soliviantado a las cuatro de la madrugada para preguntarme por el equipaje que llevarían unas monjitas (Ana Mariscal, Elvira Quintillá y María Dulce), en el rodaje del día siguiente...desde entonces, digo, nuestra colaboración ha sido continua y excelente; si bien ya olvidándome de lo del estilismo y de otro menester posterior que con él ejercí, el de ayudante de dirección que, por mor de los siempre imprevisibles avatares de la vida cambió la mía en su día por lo de intérprete. Aparte los grandes valores técnicos y profesionales de José María, a la hora de dirigir es persona minuciosa pero siempre risueño y afable, comprensivo en todo y deja iniciativa. Así, he de reconocer que particularmente, además del acicate de nuestra amistad, en cada rodaje se pasa bien y hay siempre armonía. Nunca deja de existir ese guiño entre nosotros dos, cómplice de algo que nos hace reír para nuestros adentros (...). **DE ESPALDAS A LA PUERTA, Usted puede ser un asesino**, de grata memoria, junto con **Atraco a las tres**, y **Un millón en la basura, pasando por Accidente 703, Casi un caballero, Vacaciones para Ivette, La muerte viaja demasiado, Zarabanda bing bang, Las viudas, Pecados conyugales, Estudio amueblado 2-P, La cera virgen, Una pareja...distinta, Qué verde era mi duque**, etc, etc., es parte de mi currículum profesional, dirigido por mi amigo José María (...).<sup>2</sup>

(...) En Forqué, hay también mucho estilo crítico, mezclado con una forma tremendista; puede ser, quizá, la herencia del gran Buñuel. Apasionado por la pintura de Goya, que consideraba es la que mejor refleja el espíritu español, vivió en una encrucijada de caminos, porque cada película suya es diferente a la anterior por los problemas que plantea en cada una.

2 Luis Lorente y Jose Luis López Vázquez, **¿Para qué te cuento?: Biografía autorizada de Jose Luis López Vázquez**, Foca Memorias 114, Akal, 2010.

B

richard  
morse

mabel  
karr

adolfo  
marsillach

rafael juve  
calvo



Un  
hecho  
violento



Producción y dirección: ...

(...) En el cine de Forqué hay siempre una dimensión sobrenatural que no suele darse en la mayor parte de sus directores coetáneos. Pero es más física que de verdadero contenido: por ejemplo un cura o unas monjas vestidos con hábitos, personajes uniformados pero no suficientemente informados. Espiritualidad aparente. Tal vez más que elementos religiosos, haya figuras eclesiásticas. (...)

(...) De espaldas al “Nuevo Cine Español” y paulatinamente olvidado aunque en absoluto inactivo a medida que se adentraban los años 60 – conviene anotar que en 1967 fundó la productora Orfeo Films, financiadora de prácticamente todos sus films y otros ajenos, como, por ejemplo, **Al otro lado del espejo** (Jesús Franco, 1973)-, Forqué vio cómo su cine iba perdiendo adeptos e interés, pasando inadvertido para los críticos *engagés*, padeciendo la desidia de los estudiosos y/o historiadores y el desdén de la *intelligentsia*. Esto es, infravalorado injustamente, desclasado y despachado con displicencia por más que (o precisamente por) sus réditos comerciales no fueran baladís.

No es cuestión de redimir a Forqué otorgándole el estatuto de “autor”, porque se trataría de una majadería, de una condición inviable, pero sí que es de ley acceder, valorar su filmografía sin las anteojeras no sólo ideológicas que han servido para relegar y malinterpretar (inevitablemente) su irregular obra. Un Forqué capaz de considerar sus virtudes y sus defectos con ojo avizor, asumiendo “*todo lo que he hecho. Lo bueno, lo malo y lo regular. Yo creo que uno es responsable de lo que hace*”.



Su carrera, iniciada en 1951 con **Nieblay sol**, se detiene en 1988 con la serie de televisión **Miguel Servet** -aunque su último largometraje fue **Romanza final**, 1986-. Y habría que recordar, aparte de los citados, títulos como **Embajadores en el infierno** (1956), **La noche y el alba** (1958), **DE ESPALDAS A LA PUERTA** (1959), **Usted puede ser un asesino** (1961), **Accidente 703** (1962), **Un millón en la basura** (1967), **El monumento** (1970), **La cera virgen** (1972) o la incomprendida **No es nada mamá, sólo un juego** (1974). (...) Es posible que entre ellas no haya ninguna de esas, por otra parte escasas en la filmografía mundial, que solemos llamar obras maestras, y es cierto que tiene algunas malas, pero muchas son buenas y algunas muy buenas, por usar calificativos fáciles de entender (...), y ello gracias a su permanente predilección por lo visual, a la preocupación de ser entendido por el público (en cuya capacidad de comprensión no confiaba siempre, pero del que sabía que le interesaba todo y a cuyo servicio puso su enorme virtud de narrador siendo, ciertamente, uno de los mejores narradores que ha tenido el cine español), su expertísima fabricación del ritmo (que no es el ritmo físico del montaje, sino el ritmo interior) y su rechazo de la plástica inmóvil y del esteticismo (...).

Tras la concesión del Goya por toda su carrera, José María Forqué confiaba en regresar a la realización. Sin embargo, sus esperanzadas palabras fueron invalidadas por el cáncer y falleció en Madrid el 17 de marzo de 1995. Tenía 72 años. (...).

**Texto (extractos):**

*Antonio José Navarro*, “Reseña al fallecimiento de José M<sup>a</sup> Forqué”, rev.

Dirigido, abril 1995.

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







*(...) Nací en Zaragoza, en la parroquia del “Gancho”, que era un barrio de obreros y pequeños artesanos. (...) Un día, yo era ya profesional, el actor Walter Chiari se acercó a mi mesa en una trattoria romana. Me dijo, en plan adivinador del destino, que yo había nacido el 8 de marzo del año 1923. La verdad es que me sorprendió mucho porque no nos conocíamos personalmente. Me lo aclaró: unos días antes habían celebrado, durante el rodaje de una película que hacía con Paco Rabal, esa fecha como la del cumpleaños común. Paco le comentó entonces que había un tercer 8 de marzo que él conocía y que era yo. (...).*

*(...) Mi madre (...) tenía (...) esa distinción natural que a veces tiene la gente humilde. Era la estructura de la familia y modista en blanco. (...) Les llamaban así, no sé si ahora es lo mismo, a las que hacían ropa interior y de niños e iban a las casas a hacerlo. Bueno, la guerra trajo urgencias. Dejó de existir ese tipo de trabajo. Había posibilidades de sobrevivir haciendo camisas azules y uniformes para soldados (...). Nunca entendió muy bien mi oficio. Lo aceptaba como un milagro o una broma del destino. Ella siempre pensó que hubiera sido mejor lo de empleado de banco que soñó cuando yo era adolescente y que siempre es más seguro. (...) Yo elegí ser diosecillo, que es lo que se siente al hacer realidad en cine las historias que se sueñan. (...) En ese sentido debió de tener razón; porque el oro de todo el cine español, del que tanto se habla, apenas da para hacerse la funda de un colmillo. (...) Algunos creen que soy importante porque he alcanzado alguna popularidad. (...) La popularidad es algo que carece de consistencia (...).*



(...) Cuando hice **Maribel y la extraña familia**, Silvia Pinal se quedó con la propiedad de la película para Hispanoamérica. Se la llevó a México y allí la vio Buñuel, que entonces trabajaba mucho con ella. Al terminar de verla, Buñuel dijo: “Este chico lo hace muy bien, ¿de dónde es?” Y le dijeron de Zaragoza. A lo que remató tajante: “¡Tenía que ser!”. Pero no lo dijo para halagarme, sino porque encontró muchos elementos comunes de comedia y tipos y pequeñas zumbas que yo ponía en pantalla y que él entendía muy bien, como yo entiendo sus cosas. Nuestra tierra ha dado grandes realizadores. Todos somos muy irónicos. Buñuel tiene un gran sentido de lo sarcástico; yo lo tengo, mis películas son como esperpénticas. Borau, igual; Saura, también, aunque es más serio. Mis películas son reales, aunque deformadas por una cierta óptica irónica, humorística (...).

(...) Los años anteriores a la guerra civil fueron calientes. El 14 de abril de 1931 sonó fuera de hora la sirena del Banco de Aragón para anunciar la venida de la República. Fue como el pistoletazo de una carrera política y social hacia lo desconocido. En la anécdota local, los estudiantes, sobre todos los de Medicina, con una F.U.E. potente, desdeñaban las clases por las algaradas callejeras (...).



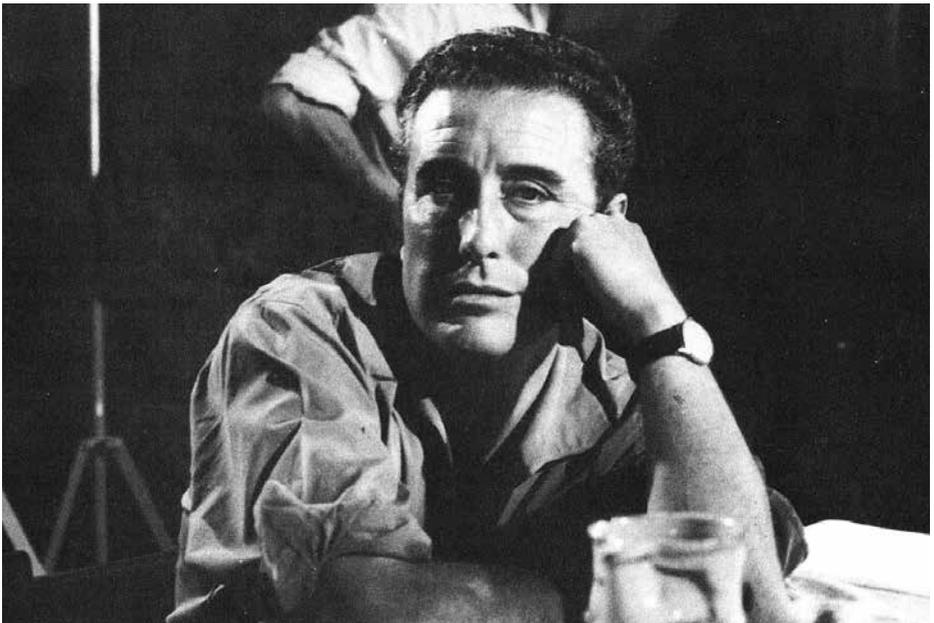
La CNT y la FAI dieron pronto muestras de una vigorosa vitalidad. En el extremo opuesto (...) los tradicionalistas organizaron un combativo requeté y sacaron “El Lunes”. “El Noticiero” seguía siendo el diario más conservador y el “Heraldo”, de fama liberal, aumentó su tirada. “La Voz de Aragón” desapareció en 1935. “El Pilar” hacía honor a su nombre y “El Eco de la Cruz”, vulgarmente “Macaría”, hacía propaganda social y religiosa sana popular. En el otro extremo, la cultura era libertaria, se hacían misiones pedagógicas destinadas al pueblo y a los pueblos y grupúsculos de intelectuales y poetas se exhibían en hojas y en actos culturales que tenían un débil contrapeso en reducidos círculos derechistas. (...) Y estalló julio del 36 (...). Yo tenía muy pocos años durante la guerra civil. Ya entonces guardaba imágenes en mi cabeza (...). Yo trillaba en la era. Me sentía Tom Mix, que era un vaquero en blanco y negro cuyos disparos y galopadas por las verdes praderas se veían pero no se oían. Yo sí que las oía mezcladas con las pisadas de la mula que arrastraba el trillo de lajas de pedernal. Todo aquel mundo de mi infancia desapareció aventado por la guerra. (...) De aquella época recuerdo cosas que se me quedaron impresas de forma indeleble, como si fueran huellas dactilares. (...)

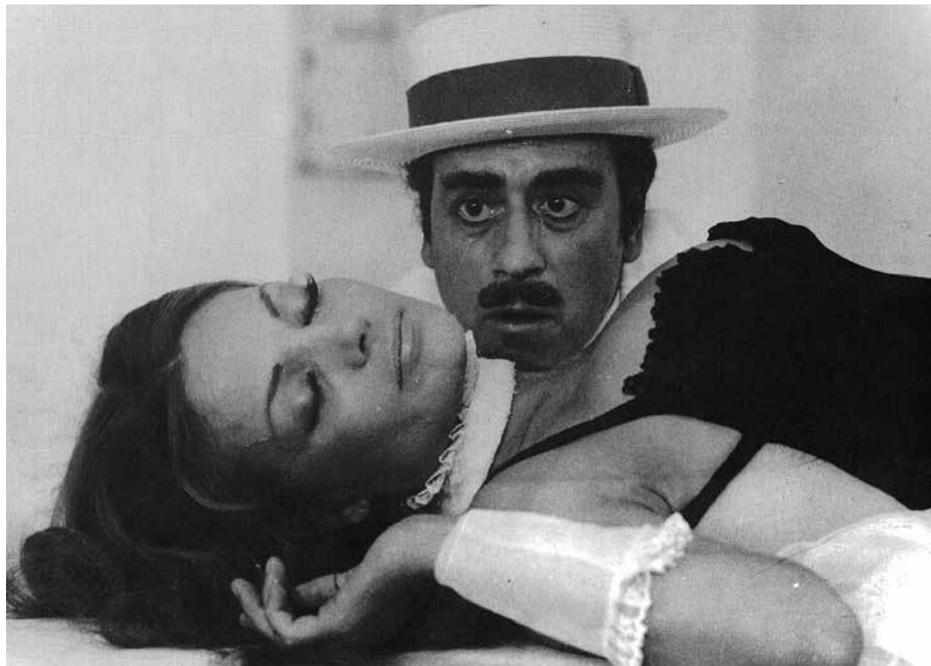
(...) Éramos del T.E.U., lo que fardaba mucho porque suponía que buscábamos expresión y cultura. Yo entré para diseñar unos decorados y fui, naturalmente, como todos, actor, pintor, empresario y director. Gasté allí mi primer par de zapatos. Groucho afirma que después de eso se sigue para siempre. Tenía razón. Yo he seguido. (...) Me vine a Madrid. Hacía falta un proyectista de arquitectura en Regiones Devastadas para sustituir a uno, estupendo, que se marchaba. Así fue cómo ocupé el tablero de dibujo de Víctor Ruiz Iriarte que dejaba, a su vez, su trabajo de proyectista de arquitectura para dedicarse a estrenar teatro. Lo conocí un tiempo después. (...) En Madrid trabajé haciendo horas extraordinarias, en el estudio de Federico Faci, un arquitecto estupendo. (...)

(...) Me empecé a introducir en el cine. Hice varios documentales. En ellos y en interminables sesiones de cine, en las que analizaba, cronometraba y remontaba películas, me formé. Mi formación cinematográfica es de autodidacta y también la cultural. He tratado de formarme una cultura sólida, cosa que nunca he conseguido, pero no estoy seguro si el tenerla da una carga que coacciona la expresión o, a lo menos, a la forma más fresca y espontánea de expresión. Era la época del neorrealismo. Una toma de conciencia, una posición que el tiempo y la inquietud del cine italiano han ido transformando día a día para tratar de alcanzar formas nuevas. Sin embargo, la levadura que supuso el neorrealismo es siempre útil (...).

*(...) Empecé haciendo comentarios para documentales. Los temas no eran muy apasionantes pero servían para estar cerca de la cocina. Gustaba mucho si era algo sobre Andalucía, decir cosas a la manera de Lorca. Ochaita y los principales de la copla ya hacían lo mismo. Las torres de Madrid o la colección de relojes de palacio suponían un tema de calidad. Después conocí a mi suegro, que era un músico estupendo, recién llegado de Argentina, y un inventor de cosas. Algunas de las canciones que escribió todavía se interpretan. Por una idea suya nos encargaron y empecé a rodar cortos que tampoco trataban temas apasionantes, pero que me servían para conocer los intrínquilis del montaje, los planos y para hacer mano. El mejor saldo fue conocer a su hija Carmen. Nos casamos muy pronto. (...) Estuve en algún rodaje cuyos directores me lo permitían, y me reencontré con un amigo de Zaragoza, un iluminado fanático, que financió mi primer largo, Miguel Herrero. (...)*

*(...) El guionista puede proceder de varios campos, pero su trabajo de creación ha de verterlo en un campo nuevo: el cinematográfico. Y el campo cinematográfico tiene un medio de expresión con su medida y ritmo específicos. Hay que adecuar las expresiones dramáticas al cine. Y, lo que supongo debe ser más desagradable, hay que adecuarlas a la manera del realizador. Esto produce, evidentemente, una fricción. (...) El guionista tiene que superar graves problemas: primero, el de la libertad de creación restringida por las razones de idiosincrasia, políticas, religiosas y sociales, del país en que se produce;*





después las razones económicas de su propia cinematografía, los pies forzados de las estrellas a quien va dedicada la historia..., el del director que no comprende su idea ... Sin embargo, el trabajo del guionista es fundamental. El forma, con el director, el tándem sobre el que se irán acumulando los demás elementos. Y el tándem ha de tener una resistencia realmente notable para que todo el edificio que compone una película no se venga abajo. (...) He tenido la suerte de colaborar con gentes de talento. Debo referirme, en primer lugar, a Hermógenes Sáinz (...). Juntos hicimos **Ramón y Cajal**, **No es nada mamá, sólo un juego**, **Una pareja distinta** y **El segundo poder** y tantos proyectos más. Alfonso Sastre fue cómplice en **AMANECE EN PUERTA OSCURA**, **La noche y el alba**, **UN HECHO VIOLENTO** y **Miguel Servet**. Alfonso es un gran autor; creador de atmósferas y personajes. Creo que el cine ha heredado poco de su poder de fabulación. Con Rafael Azcona hice **El monumento**, **La cera virgen** y **Tarots**. Rafael es capaz de ordenar cualquier historia en lo esencial y de inventar realidades. Es un estricto con talento. Vicente Coello, mi viejo amigo, trabaja con gran rigor y posee además una ternura que impregna todo, sea de invención propia, sea de adaptación de otros textos, incluida la de amistad. Con él pude hacer **Maribel y la extraña familia**, **Usted puede ser un asesino** y **Atraco a las tres**, ésta última fue un guion de Masó y Vicente que yo dirigí con mucha alegría. (...) Alfonso Paso y Santiago Loren, el gran novelista aragonés,

también han estado cerca de mí. Con el fino y agudo Enrique Llovet hice **El jardín de Venus**. Con Noel Clarasó, **EL DIABLO TOCA LA FLAUTA** y **UN DÍA PERDIDO**, que forman parte de mis primeros escauceos. Noel, que era un inglés pasado por Barcelona, aprendió lo poco que yo sabía y yo parte de lo que mucho que él poseía. Fue un buen intercambio. Con Torcuato Luca de Tena, el apasionado escritor de **Embajadores en el infierno**, colaboré en el tratamiento cuando llevamos su libro al cine, aunque la criatura y lo fundamental es suyo. (...) Al talento de todos ellos debo mi situación profesional. No lo digo por cumplir, lo digo de corazón. Hay más fallos en mis películas por mi obstinación aragonesa que por ellos. (...)

(...) En una muy importante medida, el éxito del actor de cine depende de su personalidad. El cine busca más la personalidad que el actor. Y el director debe acomodar esa personalidad al personaje, debe sistematizar todo el decalaje gramático que supone una interpretación cinematográfica, debe ejercer una inflexible función crítica. El director ha sugerido antes el color y el trazo de cada gesto y palabra y contempla y corrige el resultado. (...) El texto cinematográfico, despojado hasta el máximo de todo ornamento literario, exige del actor un pensamiento constante e intenso, pues sin él su expresión quedará vacía. El actor, por narcisismo, tiende, en muchos casos, a repetir gestos y expresiones que merecieron en algún punto el aplauso o la admiración; o trata de incorporar el personaje a su propia personalidad. El director debe ser un policía implacable. Es inminente la explosión, el estallido del actor voluntarioso, soberbio o simplemente fatigado. El director debe ser amigo y confidente. Debe inspirar tal confianza que el actor absorba las sugerencias y las haga pasar por el crisol de su propia personalidad hasta verterlas de nuevo ante la cámara. Uno intenta convencer a sus amigos, los actores, de que la publicidad no da el talento, que la belleza sólo da una pequeña posibilidad, que los pequeños trucos del oficio son su peor enemigo. (...) Antonioni decía: "El actor de cine no tiene que comprender, debe ser". Se podrá objetar que, para ser, hay que comprender. Esto no es cierto. Si lo fuera, el actor más inteligente sería también el mejor. La realidad suele probar lo contrario. Yo creo que entre el director y el actor se establece una relación de paternidad que el actor, como ser humano, tiende a rechazar. Lo que hago o trato de hacer es que desaparezcan las reticencias. Al actor le digo siempre, haga lo que haga, que es maravilloso, que lo hace muy bien, para darle confianza en sí mismo ... Tengo, al principio, un cambio de impresiones con él y después, al llegar a la situación, al rodaje del plano, no le digo nada, lo dejo que él actúe y, sobre lo que él hace, lo voy corrigiendo mecánicamente de ritmo, pero dejando siempre que parezca que las nuevas matizaciones han salido de ellos mismos ... Por decirlo de alguna manera, los manejo de un modo más subliminal que otra cosa, tanto a actores como a colaboradores de cualquier clase (...).

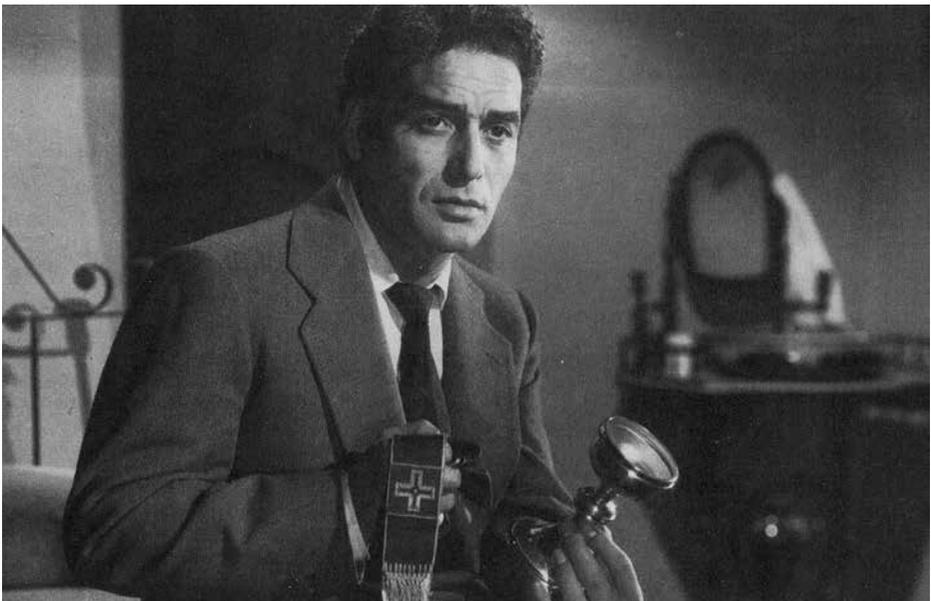
(...) Los premios son como unos fuegos artificiales: muy brillantes, pero que desaparecen enseguida. (...) He recibido algunos premios y un par de homenajes. Han supuesto unas figuras preciosas y muchas emociones. Pienso que fundamentalmente son actos de cordialidad. (...) Pienso que nuestras gentes son más generosas de lo que pensamos o que en España se ha incorporado un sentido de agradecimiento o respeto por los que hemos hecho cosas para la colectividad. (...) Eso es positivo para el país y, repito, muy generoso para los homenajeados. Todo esto te parece importante en su momento. Después te sientes algo ridículo. (...)

(...) He leído una frase de Cervantes que pone en duda lo que siempre he pensado sobre mi oficio: “No se escribe con las canas, sino con el entendimiento, el cual suele mejorarse con los años”. Creo que el pensamiento final es claro. Hay gentes de cine que nunca son amateurs y otros que no dejan de serlo nunca. (...) Quizá la postura de un director la dé la sincera valoración de las posibilidades de cada uno o de las posibilidades de uno en función de su propio público y ambiente. Uno tiene que elegir a tiempo y luego tratar de mantenerse fiel. No es fácil. Lo que es indudable es que de esta primera elección depende el porvenir artístico de cada uno. (...)

**José María Forqué**

**Texto (extractos):**

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









**Viernes 3 21 h.**

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**

**Entrada libre hasta completar aforo**

## **EL DIABLO TOCA LA FLAUTA** (1953) España 88 min.

**Director.-** José María Forqué. **Argumento.-**

La novela “El asesino de la luna” (1947) de Noel Clarasó. **Guion.-** Noel Clarasó y José María Forqué. **Fotografía.-** Cecilio Paniagua (1.37:1 - B/N).

**Montaje.-** Margarita de Ochoa. **Música.-** César Latorre. **Vestuario y ambientación.-** José Luis López Vázquez.

**Productor.-** Jorge Tusell. **Producción.-** Estela Films para CIFESA.

**Intérpretes.-** José Luis Ozores (*el músico*), Luis Prendes (*Bernaldino*), Luis Arroyo (*el relojero*), Félix Dafauce (*Momo*), Carmen Vázquez Vigo (*Elena*), Antonio Garisa (*el marido*), Ricardo Acero (*Pablo*), Irán Eory (*Elisa*), José Prada (*el jardinero*), Juan Vázquez (*el delegado*), Antonio Ozores (*el secretario*), Manolo Morán (*don Cosme*), Miguel Gila (*burócrata del infierno*), Luis Orduña (*diablo jefe*),

Xan das Bolas (*el presidente*), Adela Carboné (*Laura*), Manuel Requena (*el alcalde*), José Luis López Vázquez (*el periodista*), José Luis Pecker (*narrador*). **Estreno.-** (España) mayo 1953.



**versión original en español**

*Película nº 4 de la filmografía de José M<sup>a</sup> Forqué (de 55 como director)*

*Música de sala:*

**“Miles Davis and Horns” (1953)**

Miles Davis, Al Cohn, Sonny Rollins, Zoot Sims & John Lewis



“No me acuerdo cómo conocí a Noel Clarasó. Era hijo de un escultor y comía lo que fuera muy delicadamente. Tenía varios libros de humor publicados con gran éxito y uno muy gordo sobre plantas. Siempre he pensado que Noel era un inglés recriado en Cataluña. Me gustaban sus libros aunque alguno tenía un cierto perfume woodhouse. Era muy equilibrado y tranquilo. Inventamos una historia: **EL DIABLO TOCA LA FLAUTA**. Eran tres fábulas. El productor surgió de pronto (...). (...) Yo empecé a rodar en Madrid. Tenía todo lo necesario y un entusiasmo desbordante. El protagonista era José Luis Ozores, un actor intuitivo, genial, con una gran fantasía y un poder de comunicación excepcional. Peliche, así se le conocía, era un inventor de cosas. Fue muy divertido su juego en el diablo travieso que provocaba y ligaba las historias. (...) Era bueno y eficaz el equipo de actores. Dafauce, Luis Prendes y Ricardo Acero; Carmen, mi mujer, también hizo un personaje. Estaba muy divertida. No hablo más de ella porque puede parecer interesado. José Luis López Vázquez estaba en la película en decoración y vestuario y hacía un periodista con un tufo a Groucho Marx que nos divertía mucho. En la película debutó también Iran Eory (...).

(...) Aunque hubo notas discordantes, **EL DIABLO TOCA LA FLAUTA** fue la primera película de Forqué que recibió más elogios. (...) Estamos ante un film que, por ejemplo, como la posterior **Todo es posible en Granada** (José Luis Sáenz de Heredia, 1954) corresponde a una vena satírico-moral en la comedia española de los años 50 de equivalente herencia italiana, y que se aprecia muy bien en fábulas tan inclasificables como estas, destacando la de Forqué por su fantástica

mezcla genérica: una farsa divertida que encierra lecciones, caricatura que lleva a una realidad trascendente, pequeñas historias amables que divierten y hacen pensar, como sin quererlo, humor y chunga a costa de un pobre diablo auténtico que se ve como buena persona, que tiene complejo de inferioridad y que fracasa porque el libre albedrío del hombre lo vence. Entre bromas y veras, se dicen cosas serias; sólo hay que verlas. (...) Es una de las películas más personales de Forqué, aunque se resienta de lo que se llama cine literario, concepto matizable. Hay que destacar la interpretación de José Luis Ozores, la primera en una película española de la actriz Carmen Vázquez Vigo -esposa del director- y la doble aparición del nombre de José Luis López Vázquez, como actor y figurinista (...).

**Texto (extractos):**

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









**Martes 7 21 h.**

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**

**Entrada libre hasta completar aforo**

## **UN DÍA PERDIDO** (1954) España 82 min.

**Director.-** José María Forqué. **Argumento.-**

José María Forqué. **Guion.-** Noel Clarasó y José María Forqué. **Fotografía.-** Cecilio Paniagua (1.37:1 - B/N).

**Montaje.-** Petra de Nieva. **Música.-** Isidro B. Maiztegui.

**Vestuario y ambientación.-** José Luis López Vázquez. **Productor.-** Jorge Tusell.

**Producción.-** Estela Films para CIFESA.

**Intérpretes.-** Ana Mariscal (*madre Lucía*),

Elvira Quintillá (*hermana Matilde*), María

Dulce (*hermana Rosa*), José Isbert (*Paco*),

Irene Caba Alba (*Filo*), Félix Dafauce (*sr.*

*Roca*), Antonio Garisa (*el chófer*), Antonio

Ozores (*el novio*), Carmen Vázquez Vigo (*la*

*novia*), Félix Fernández (*el artista*), Milagros

Leal (*Esperanza*), Gustavo Re (*el portero*),

Mercedes Muñoz Sampedro (*la portera*), Xan

das Bolas (*maestro de baile*), Elena

Barrios (*Conchita*), Virgilio Teixeira (*Andrés*),

Lina Canalejas (*la chica*), José Luis

López Vázquez (*Pacheco*), Ana María

Ventura (*señora de Pacheco*), Noel Clarasó

(*encargado de almacenes*), Fernando Guillén

(*vendedor de periódicos*). **Estreno.-**

(España) septiembre 1955.



**versión original en español**

*Película nº 5 de la filmografía de José M<sup>a</sup> Forqué (de 55 como director)*

*Música de sala:*

**“Bags’ Groove”** (1954)

Miles Davis, Sonny Rollins, Milt Jackson, Thelonius Monk,

Horace Silver, Percy Heath & Kenny Clarke

“(…) Fue una historia mía. La había escrito en una horas en un momento de desesperación. Teníamos dificultades económicas para pagar la pensión de Cedaceros donde vivíamos. La vendí contándola y ahora, tras las buenas perspectivas de **El diablo toca la flauta**, la recuperé. Fue mi primer sainete y mi primera película personal. Disponía de una pareja de actores increíbles: Pepe Isbert e Irene Caba Alba. Pepe era un actor muy curioso. Pequeño, feo como un pecado mortal, expresivo, de manos agitadas al viento, como las de un director de orquesta con su propia instrumentación y de voz rota por tantos años de teatro. Tenía un carisma especial. Irene, alta, flaca, un poco inclinada, de voz pareja. Jugaba con ella como un prestidigitador. Era su compañera. También trabajó Carmen, mi mujer, y Ana Mariscal y Elvira Quintillá... Era un film coral. A mí me gusta el sainete. Creo que a través de él se puede emitir lo mejor y lo peor de una sociedad. Es la forma más divertida de contarla. Los grandes éxitos y el mejor cine europeo están en esa línea aunque después se maquille con calificativos exquisitos (...).”



(...) **UN DÍA PERDIDO** es una película fácil, amable, sentimental con alguna concesión sensiblera, que gustó a amplios sectores de público. Lo que se dice una película simpática con tipos populares y notas de sainete todavía válidas, en visión curiosa de un Madrid ya transformado, más humano que el actual. Atención a la introducción del sainete y a la utilización masiva de intérpretes, con un reparto de figuras, y de espléndidos actores secundarios, que gozaban del favor de la época. Además, es un Forqué de ya estupendo oficio profesional, manejador hábil de los intérpretes para sacar de ellos lo mejor de que son capaces. Lo que se cuenta es muy simple, dentro de la intriga casi policial en que se desarrolla. Y se sabe que el final será feliz. Pero no importa (...).

**Texto (extractos):**

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









**Viernes 10 21 h.**  
**Sala Máxima del Espacio V Centenario**  
**Entrada libre hasta completar aforo**

## **AMANE CER EN PUERTA OSCURA** (1957) España 83 min.

**Director.-** José María Forqué. **Argumento.-** Natividad Zaro. **Guion.-** Alfonso Sastre y José María Forqué. **Fotografía.-** Cecilio Paniagua (1.85:1 - Eastmancolor). **Montaje.-** Julio Peña. **Música.-** Regino Sáinz de la Maza. **Script.-** José Luis López Vázquez. **Productor.-** Ángel Monís. **Producción.-** Estela Films - Atenea Films. **Intérpretes.-** Francisco Rabal (*Juan Cuenca*), Luis Peña (*Andrés*), Alberto Farnese -doblado por Francisco Arenzana- (*Pedro*), Isabel de Pómes (*Rosario*), Luisella Boni (*María*), José Marco Davó (*fray Francisco*), José Sepúlveda (*Ramón*), Barta Barry -doblado por Eduardo Calvo- (*el capataz*), Josefina Serratosa (*Carmela*), Santiago Rivero (*Carter*), Ricardo Canales (*el médico*), Valeriano Andrés (*el cabo Alonso*). **Estreno.-** (España) septiembre 1957.



**versión original en español**

*Oso de Plata. Festival de Berlín*

*Película nº 8 de la filmografía de José M<sup>a</sup> Forqué (de 55 como director)*

*Música de sala:*

**“Miles Ahead” (1957)**

**Miles Davis & Gil Evans Orchestra**

**“AMANECER EN PUERTA OSCURA** era una historia que había escrito Natividad Zaro, una zaragozana de vida tumultuosa. Había escrito relatos, teatro y era productora de cine. Había tenido éxito con unas películas romanas hechas con Virgilio de Blasi, un productor italiano que manejaba bien el género y era honesto. Estaba unida con Eugenio Montes, un escritor fino de temas del Renacimiento. Bueno, me habló del proyecto y se incorporó Alfonso Sastre, amigo y escritor de siempre. Alfonso es creador nato. Desarrollamos la historia y se escribieron los diálogos. Quedó un drama sobrio y directo en algunas implicaciones sociales. Me fui a la costa andaluza y fui buscando los lugares donde ocurrían los sucesos. Entonces fue realmente cuando se hizo la película. Después la rodamos. Quise darle el aire de un cartel de ciego. Por eso los trajes y los personajes eran sencillos y viscerales. Los decorados en Estudio los diseñó Simont, que era un español recriado en Francia, con una cabeza mal fabricada que cubría con sombrero. Le llamábamos “cabeza de buque” y le queríamos mucho. Era bueno en su oficio. La retrató Paniagua, que era un director de fotografía original de un pueblo de Almería y que entendía como nadie los blancos estallantes de Andalucía. Parpadeaba continuamente y hacía surgir de su boca cerrada unos rumores que eran originalmente música clásica reducida a gemidos guturales. Cuando rodábamos la procesión final, me decía: “Estas túnicas moradas van a salir azuladas”. Le faltaba luz. Entonces no había mucho más de lo que teníamos. Después la seleccionaron para Berlín. Francisco Rabal, Paco, estuvo finalista para el premio de interpretación. Se lo merecía. Paco tiene un gran encanto personal.





*La ternura que desprende provoca un increíble afán de protección. Es un actor intuitivo, de raza, que le hace interpretar con una gran frescura. Quizá sea la clave de su éxito personal y profesional. Con Luis Peña, un actor que siempre me ha acompañado en las películas, componíamos un trío que tenía aire de romance. Ronda fue nuestro centro de operaciones. Luis Peña era un magnífico actor y un amigo visceral. Los días que rodaba tomaba naranjada; los otros, no. Antes, me preguntaba. José Luis López Vázquez intervenía como script. Era en su trabajo tan concienzudo como lo ha sido siempre en su carrera de actor (...). La película tuvo en Berlín un premio, el primero que yo recibía de ámbito internacional. Los representantes españoles se enteraron al final, en el momento que los decían en el Zoo Palast, y les cogió de sorpresa. Se habían pasado el día, con ropa y calzado cómodo, visitando Berlín Oriental, que en aquel momento tenía mucho morbo. Ha sido una constante en nuestro cine que las autoridades que lo rigen utilicen los resultados positivos e ignoren los otros. Nunca han sido capaces, por abulia, ignorancia o desinterés, de colaborar de forma activa. El cine, para ellos, es una función administrativa sin más. Yo había estado sólo veinticuatro horas en Berlín. Me habían invitado; pero un malestar de mi madre, que parecía grave, me hizo regresar precipitadamente. En Colonia nos enteramos casualmente*

del galardón. Nos alegró mucho, claro. En España me esperaba la recuperación de mi madre, que fue el mejor premio, y un telegrama de Cesáreo González que me felicitaba. Fue la única felicitación que tuve. (...) Juan de Orduña, con quien me encontré a la salida de un cine, me dijo: “A partir de ahora te van a tratar muy mal. En España no se perdona el éxito”. Tenía mucha experiencia. Según dice Díaz Plaja en un libro, el éxito en España se nota en que añade algo devaluatorio al hablar de ti. Dicen, por ejemplo: “¡Qué suerte ha tenido el muy cabrón!” y se entiende que es una alabanza (...).

(...) La figura mítica del bandido, del bandolero andaluz -generoso o acanallado- cuyas raíces preceden, incluso, a los guerrilleros clandestinos de la Guerra de la Independencia frente a los franceses, regresó, desde una perspectiva filmica, al cine español de los años 50 como prolongación de una corriente que ya era significativa durante la segunda mitad de la década anterior. Títulos como **Luis Candelas** (Fernando Alonso Casares, “Fernán”, 1947), **Aventuras de Don Juan de Mairena** (José Buchs, 1948), **Don Juan de Serrallonga** (Ricardo Gascón, 1948), **José María “El Tempranillo”** (Adolfo Aznar, 1949), **La duquesa de Benamejí** (Luis Lucia, 1949) y **Aventuras de Juan Lucas** (Rafael Gil, 1949), ofrecen una base de referencia que va a ser sometida a lecturas diferentes en los nuevos abordajes que se suceden, durante los años cincuenta, de manera intermitente.



Una primera manifestación ya intentó ofrecer, precisamente, una visión desmitificadora que las imágenes desvelan, a posteriori, cargada de ambigüedad. La historia de *Juan Lucero* es contada por Ladislao Vajda, en **Carne de horca** (1956), desde la perspectiva de un señorito, *Juan Pablo*, que se infiltra en la banda del proscrito con la finalidad de vengar la muerte de su padre, una tragedia en la que también le incumbe a él una parte de responsabilidad. La mirada de Vajda y de su guionista habitual (José Santugini, creador de la historia) proyecta una doble mirada crítica, tanto hacia la figura del bandolero como hacia el personaje que conduce la acción (...).

La segunda película de relieve que debe considerarse en este apartado no llegará hasta el año siguiente bajo la tutela de Alfonso Sastre y José María Forqué, autores de un guion que da forma a la idea original de Natividad Zaro. Se trata de **AMANECE EN PUERTA OSCURA**, ganadora del Oso de Plata en el Festival de Berlín (*“por la notable solución cinematográfica del desarrollo dramático de la película y su representación histórico-cultural”*) gracias a sus intenciones estéticas y trascendentes, fruto de una amalgama entre elementos de testimonio social, melodrama, bandolerismo, western y religiosidad (...). (...) Al ver de nuevo esta película, al cabo de los años, uno sigue pensando que es una gran película y que el cine español y José María Forqué con él, no han sabido explotar el filón que descubrió, al menos, en la españolización de los temas y en su tratamiento. Mal endémico del cine español es olvidar sus propias historias que le habían dado personalidad, que sólo ha tenido en contadas ocasiones, una de ellas ésta (otra podría ser **Sierra maldita**, de Antonio del Amo). Ofrece esta octava película de Forqué la confirmación de lo que ya se sabía, su notable oficio técnico y profesional, y añade la sensación de que era un oficio no aprendido, es decir, tan natural y con tanta naturalidad puesto al servicio de la singularidad del drama, que lo convertía en director-creador y en esa rara especie de narrador crítico, que sabe pararse al borde de las desviaciones: al borde del melodrama, de la sensiblería, de la españolada, de la desencarnación de los personajes y de la ilustración de los escenarios. Todo lo cual revela una virtud poco frecuente: la del equilibrio (...).

(...) Se inicia la película con una explosión, que es la de un barreno minero pero que es un símbolo de la intranquila Andalucía del siglo XIX y que es el barreno real de una mina, en la que la tensión social (...) llega al máximo con la muerte violenta de un capataz inglés y la huida del autor a la sierra. Estamos ante una película donde los propietarios de las minas son presentados como explotadores sin escrúpulos (¡insólita pincelada anti-empresarial!) con la coartada de que se trata

de extranjeros que esquilman las riquezas del país. (...) La figura del bandolero *Juan Lucas* (interpretado por Francisco Rabal) oficiará como acompañante de unos trabajadores españoles convertidos en fugitivos de la justicia tras rebelarse contra la explotación de que son objeto los obreros, en las minas de Río Tinto, por parte de sus patronos ingleses. Un punto de arranque que despertará la suspicacia de la censura y que obligará a los autores a situar la acción en la Andalucía del siglo XIX, “cuando la inquietud política y el malestar social condicionaban la vida del país y justificaban la lucha y la revuelta”, según reza el didáctico letrero que abre el film. (...) Los elementos más cercanos a la tradición del bandolerismo se ponen de relieve en el largo peregrinar de los protagonistas hacia la costa mientras huyen de la Guardia Civil (que actuará, por ejemplo, contra el capataz extranjero que golpea a una mujer): víctimas y “outsiders” a los que se dota de una causa justa al tiempo que viven acosados por las fuerzas del orden dominante: así, el proscrito generoso y justiciero, ayudado incluso por un fraile viejecito y solidario que no duda en ponerse al lado de los fugitivos (de los más débiles socialmente) frente a los requerimientos de la ley. (...) Hay unos cuantos tópicos de la aventura españolizada que se quiebran a tiempo. Y el mar de la entrevista libertad. Y la procesión de Nuestro Padre Jesús el Rico en esa Puerta Oscura, en la que se agazapa la muerte y espera el indulto. La película utiliza sabiamente lo popular, lo nacionalista, lo colorista, la ansiedad, el amor, el riesgo, la familia, el paisaje y tantas otras cosas que se barajan con acierto (...).

(...) Más interesados por la temática social que por el tratamiento específico del bandolerismo, Forqué y Sastre construyen un relato híbrido en el que este segundo componente sólo tiene una dimensión auxiliar. A punto de ser extraordinaria, se quedó en una gran película que el cine español sigue agradeciendo. (...)

#### **Texto (extractos):**

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

*Carlos F. Heredero*, **Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961**, Ediciones de la Filmoteca, col. “Documentos” nº 5, IVAECM/Filmoteca Española, 1993.









**Martes 14 21 h.**

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**

**Entrada libre hasta completar aforo**

## **UN HECHO VIOLENTO** (1958) España 86 min.

**Director.-** José María Forqué. **Argumento.-**

P.B. Mercur, inspirado en un hecho real.

**Guion.-** Alfonso Sastre y José María Forqué. **Fotografía.-** Antonio Ballesteros

(1.37:1 - B/N). **Montaje.-** José Antonio

Rojo. **Música.-** Miguel Asins Arbó y Jesús

Franco All Stars. **Productor.-** Margarita

Alexandre y Rafael María Torrecilla.

**Producción.-** Nervión Films para Hispano-

Fox Films. **Intérpretes.-** Richard Morse

(Clint Hall), Mabel Karr (Kathy), Antonio

Alfonso Vidal (Sharpe), Carlos Ballesteros

(el desgarrado), Adolfo Marsillach (capitán

Clark), Antonio Jiménez Escribano (Krusch),

Mara Goyanes (delincuente), Manuel Díaz

González (Kincaid), Nora Samsó (sra.

Hobson), Patrick Laurence (juez McGrath),

Maurice Marsall (abogado Starlac),

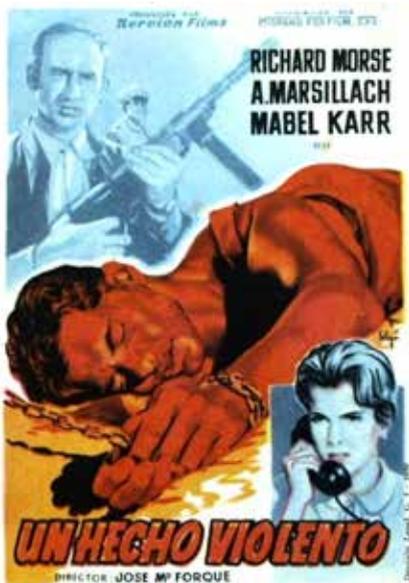
Jacinto Martín (O'Connor), Carlos Mendy

(el sacerdote), Anastasio Alemán (John

Gerald), Rafael Luis Calvo (Harris). **Estreno.-**

(España) agosto 1959 / (Francia)

noviembre 1959 / (Gran Bretaña) julio 1960.



**versión original en español**

*Película nº 10 de la filmografía de José Mª Forqué (de 55 como director)*

*Música de sala:*

**“Milestones” (1958)**

**Miles Davis, John Coltrane, Cannonball Adderley,  
Red Garland, Paul Chambers & Philly Joe Jones**

**“ UN HECHO VIOLENTO** es una historia que había aportado un americano, basado en una realidad y que el maldito había escrito con el culo. Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla, pareja que había realizado un documental bíblico sobre pintura y **La gata**, un film con Jorge Mistral y Aurora Bautista, me parece recordar, me lo propusieron. Era un drama con ribetes sociales y tenía como base un error judicial absurdamente desmesurado. Volví a llamar a mi Alfonso Sastre y lo escribimos muy deprisa. El reparto y la ambientación eran un problema. Ocurría en Florida (Estados Unidos) y con gente de allí. Torre de la Fuente fue el decorador y lo hizo muy bien. Tiene una gran sensibilidad y talento. Los intérpretes eran difíciles de conseguir. Se nos ocurrió que el actor adecuado tenía que ser un americano del Norte. Pedimos información, curriculum y fotos al Actor’s Studio y elegimos a Richard Morse, hermano de una gran estrella del musical americano. Acertamos. Daba el tipo y tenía una formación magnífica. La chica surgió de repente. Había venido a la oficina para acompañar a alguien. La vi y me pareció perfecta. (...) Era Mabel Karr, una primicia de actriz que inspiraba amor; creo que debutó en el cine a través de esta película, aunque después ha seguido incorporada a través de Fernando Rey. En el reparto estaba también Adolfo Marsillach, entonces poco conocido, pero que entendió muy bien el personaje sádico del jefe de campo (...).”



(...) **UN HECHO VIOLENTO** desarrolla, aunque con numerosas licencias, un hecho real ocurrido en el estado norteamericano de Florida y que acabó trágicamente con la muerte del protagonista, involuntariamente estrangulado al querer librarse de una cadena. Fue víctima de una incompetencia judicial. Contra estos errores y contra los malos tratos de la penitenciarías se alza en la intención **UN HECHO VIOLENTO** que, según el director, “*representa mi incorporación al cine de peripecia; es la historia de unos seres humanos y en ella trato de valorar la justicia, es un alegato contra la injusticia, aunque hacer alegatos no crea que sea la obligación de los que hacemos cine*”. Si la intención no resulta más eficaz, pese a algunos excelentes momentos dramáticos y a la caracterización mímica, ya que no psicológica, de algunos tipos (como el capitán, interpretado por Adolfo Marsillach), se debe a algunas inverosimilitudes del guion y a la frialdad que en el espectador producen. Por fortuna, la ambientación es creíble y sólo le falta un más directo uso del realismo y, acaso, una planificación menos general para aproximarse a notables películas norteamericanas. Forqué, como suele ocurrir en sus películas, supera las deficiencias y da su ritmo preciso a secuencias fundamentales. En la interpretación había una suave actriz argentina, Mabel Karr -que acababa de hacer con Ángel Aranda **El día de los enamorados**, de Fernando Palacios- y el papel principal lo hizo un joven y poco conocido actor, Richard Morse, que procedía del Actor’s Studio, pero que no se le notaba (...).

**Texto (extractos):**

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









**Viernes 17 21 h.**

**Sala Máxima del Espacio V Centenario**

**Entrada libre hasta completar aforo**

## **DE ESPALDAS A LA PUERTA** (1959) España 88 min.

**Director.-** José María Forqué. **Argumento.-**

Luis de los Arcos. **Guion.-** Luis de los Arcos, Alfonso Paso y José María Forqué.

**Fotografía.-** Enrique Guerner [Heinrich Gärtner] (1.37:1 - B/N). **Montaje.-** Julio Peña.

**Música.-** Ramón Vives. **Número flamenco.-** La Chunga, Mario Amaya, Fati & Juan “Los Pelaos” (*al baile*), Roque Montoya “Jarrito” (*al cante*), y José Mallas “El Rumbero” & Juan Serrano (*a la guitarra*).

**Productor.-** Vicente Sempere. **Producción.-** Chamartín P.C. - Halcón P.C. **Intérpretes.-** Emma Penella (*Lola*), Luis Prendes (*inspector Enrique Simón*), Amelia Bence (*Lidia*), Elisa Loti (*Patricia*), José María Vilches (*Tonio*), Luis Peña (*Luis*), José Marco Davó (*Barea*), José Luis López Vázquez (*Arévalo*), Carlos Mendy (*Perico*), Félix Dafauce (*doctor Ponce*), Adriano Domínguez (*Fermín*), Emilio Rodríguez (*Moreno*), Mariano Azaña (*Alvarito*), María Luisa Merlo (*Lucky*), Ágata Lys (*Princesa*), Ángela Tamayo (*Angelita*), Irene López Heredia (*Luisa*).

**Estreno.-** (España) noviembre 1959.



**versión original en español**

*Película nº 11 de la filmografía de José M<sup>a</sup> Forqué (de 55 como director)*

*Música de sala:*

**“Kind of Blue” (1959)**

**Miles Davis, John Coltrane, Cannonball Adderley,  
Bill Evans, Paul Chambers & Jimmy Cobb**

“(…) **DE ESPALDAS A LA PUERTA** fue un encargo de Chamartín. Era una productora-distribuidora muy importante. La presidía Navasqués, que imponía mucho respeto. Acababan de hacer, de forma cooperativa, **Marcelino pan y vino**, uno de los films míticos de nuestro cine que había dirigido, con gran sensibilidad, Ladislao Vajda, un cinematógrafo todo terreno que la guerra europea había empujado a nuestro país. (...) Vajda, que estaba ocupado en otro proyecto, sugirió mi nombre, se aceptó y me dispuse a hacer **DE ESPALDAS A LA PUERTA**, que fue el título definitivo que pusimos Alfonso Paso y yo mismo. Fue mi primer film de género. Alfonso trabajó en el guion conmigo con la regularidad y eficacia que le caracterizaba. Alfonso era, además, un gran trabajador. La inspiración le venía estando sentado durante unas horas programadas ante las cuartillas que rellenaba con su letra clara y menuda. Es una forma de llamar a la inspiración. La intriga policiaca estaba salpimentada por frases y toques de humor. Luis Prendes y José Luis López Vázquez, que ya empezaba a acreditarse como actor, hicieron los policías. Mi amigo Luis Peña hacía un golfo divertido. Amelia Bence, una actriz argentina ya madura pero que conservaba unos ojos verdes preciosos, hacía uno de los personajes principales. Protestaba y me enseñaba fotos suyas que tenían poco que ver con la imagen que reflejaba el film. La engañamos de forma miserable. Guerner la retrataba con luces altas para hacerla mayor, cosa que servía al personaje. (...). Emma Penella hacía un personaje central. Emma, sobre todo amiga, era una bella mujer y actriz temperamental y latina, lo que de verdad la hacía una personal intérprete de Lola. Nuestro encuentro fue muy gracioso: “Necesitamos una puta y hemos pensado en ti”. Lo aceptó con clase, porque ella la tiene. Lo hizo muy bien. Conservamos su voz que, en aquel momento, no se entendía que pudiera ser así, ya que pasábamos un trauma con las voces mecánicas del doblaje. Nos reímos mucho porque Emma es ocurrente a pesar de ser muy parlanchina. A veces los directores necesitamos el contacto físico y siempre la comunicación. El amor que se establece en un rodaje es hermoso y el tiempo que dura ayuda a crear y a tener sensaciones únicas. Sólo por eso se justificaría el ser parte de este hermoso oficio. (...) Fue nuestro primer trabajo juntos y daba alegría y tenía y tiene un buen hacer visceral que produce una gran comunicación. (...) Técnicamente quedó muy bien el ensamblaje de las piezas del puzzle que constituye un film policiaco. Por primera vez me enfrenté con una unidad de tiempo y lugar. Todo se desarrollaba en un único escenario y la cámara se movía con el nerviosismo de un pez en una pecera de paredes de cristal. (...) La Chunga intervenía de forma decisiva en **DE ESPALDAS A LA PUERTA**.

*Nos sobró tiempo de su contrato. Hacíamos la película casi como una cooperativa y se decidió utilizar ese tiempo en un cortometraje, **Baila La Chunga**. Ella, menuda y graciosa, bailaba con los pies descalzos y tenía y tiene un sentido mágico del ritmo. Grabé la música y la imagen en directo, para tratar de conservar esa comunicación especial que se produce con el flamenco y cuya clave está quizás en el riesgo (...).*

(...) Las imágenes del cine español han mantenido casi siempre, y a salvo de aisladas excepciones, una relación heterodoxa y lejana, cuando no huidiza, con la crónica negra o con el universo de la delincuencia... y los años cincuenta no fueron una excepción. La función inquisitorial de la censura y la moralidad social que el régimen político tiende a embalsamar, apenas dejan resquicios en la pantalla para la representación del crimen, de la corrupción, de los bajos fondos, de la delincuencia o de cualquier otra lacra que pudiera ser considerada como no-ejemplarizante. La ambigüedad moral inherente al género negro, en tanto que representación estilizada de una conciencia social en descomposición, no armoniza demasiado bien con el maniqueísmo simplificador necesario para legitimar un discurso social y político levantado sobre la falsa oposición de las dos Españas. Por consiguiente, la denuncia que habitualmente subyace a las ficciones del género, ya sea en el terreno de la moral individual, ya sea en lo tocante a las instituciones del Estado, encuentra todo tipo de barreras en la moralina y en las servidumbres que arrastra una producción mayoritariamente conformista con las orientaciones oficiales de carácter apologético. (...)



(...) De las tramas de investigación policial, de vocación claustrofóbica y mecánica cabalística, más cercana a la novela criminal y detectivesca de impronta Agatha Christie que a los moldes del cine negro tenemos en el cine español de los 50 una magnífica muestra en **DE ESPALDAS A LA PUERTA**. (...) La acción transcurre a lo largo de una sola noche y en el interior de un club de alterne, pero el artificio narrativo abre sucesivos flashbacks en cuyo interior algunos de los personajes rememoran los acontecimientos desde su punto de vista. (...) Forqué no desdeña los géneros, más bien ama los géneros. Y esta película es una prueba de adhesión y de adecuación. Maneja un argumento que mantiene la curiosidad y la atención hasta el final y lo hace sin alardes ni estridencias, sin recovecos. Cuenta con sencillez unos hechos que se engarzan con naturalidad en la investigación policial en un ejercicio del que participa el espectador. En la realización no hay tropiezos, ni tampoco en el guion: la película tiene una facilidad que surge de la maestría del relator y que resbala con suavidad sobre el espectador. Es una buena película y tiene también un inteligente aprovechamiento de intérpretes (...) con su reparto equitativo de móviles entre múltiples sospechosos, dotados de un carácter específico, además de una suave pátina de mitificación sobre la figura del policía en lo que atañe a su intuición profesional. (...) Aparece incluso la insinuación de una relación homosexual, aunque de una forma velada y clandestina -el barman del club nocturno en el que transcurre la acción está enamorado del novio de la chica apuñalada-. No pasa de ser un trazo fugaz y transitorio, sin apenas relieve para el desarrollo de la historia, pero al menos se presenta con respeto y sin perfiles caricaturescos (...).

**Texto (extractos):**

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

*Carlos F. Heredero*, **Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961**, Ediciones de la Filmoteca, col. "Documentos" nº 5, IVAECM/Filmoteca Española, 1993.

(...) Hay dos poderosos factores que llaman la atención cuando se trata de estudiar el lugar que ha ocupado el flamenco en el cine español. Dos factores que han condicionado su poca o, por mejor decir, su mala presencia en nuestro cine. El primero de estos factores vendría dado por el hecho de que casi nadie ha sabido o se ha interesado en utilizar el flamenco como un resorte narrativo y expresivo dentro de las películas en las que ha aparecido. Muy pocos cineastas han sabido o querido emplearlo como un recurso rico y útil para decir cosas acerca de las historias o de los personajes de esas películas. Justamente lo contrario, por

ejemplo, de la actitud que ha tenido desde siempre el cine norteamericano respecto a su música de jazz, su música country o sus composiciones para los musicales, a las que de paso ha dado a conocer por todo el mundo.

En nuestro caso se podría pensar que este desinterés, lejos de ser casual, ha sido inexplicablemente consciente. Pareciera que no sólo no ha importado el que no se haya utilizado creativamente el flamenco en el cine español, sino que incluso se hubiera tratado de ningunearlo dentro de este. Y digo esto no tanto atendiendo a su mayor o menor presencia en el cine nacional, sino a su arrinconamiento, al trato tan descuidado, casi vergonzante, que por lo general se le ha dispensado. Así no ha de extrañar que la presencia más habitual del flamenco en el cine español se haya reducido a adoptar la forma de un personaje totalmente secundario que, perdido al fondo de un plano, arranca unos compases a una guitarra, toca unas palmas o esboza tal o cual palo; o que en otra posibilidad no menos anecdótica, haya hecho acto de presencia en forma de tablao al que se lleva al grupo de extranjeros de vacaciones por España, con la excusa de saborear la música de la tierra, sin que esto último llegue nunca a ocurrir, quedando el cante jondo condenado, una vez más, a ocupar un rinconcito del encuadre durante unos pocos segundos del metraje.



El segundo factor es si cabe más grave debido a la continuidad y abundancia de ejemplos que podemos citar, viniendo a ser además una ampliación del despropósito hasta ahora expuesto. Me estoy refiriendo a la estrecha y pienso que poco afortunada vinculación del flamenco con el llamado “cine folklórico” o, para ser más exactos, el cine protagonizado por las grandes estrellas folklóricas de este país. Esto ha supuesto que a lo largo de una interminable serie de películas, desde los años 40 hasta los años 60, el flamenco haya estado cosido al tópico de lo andaluz, un tópico cimentado sobre cuatro sólidos pilares, a saber, “toros, gitanos, guitarras y castañuelas”, pero donde siempre había sitio para un quinto puntal: el flamenco.

La repercusión de estos dos factores en el tema que nos ocupa ha sido doble y contrapuesta. De un lado, cuantitativamente hablando, la presencia del flamenco en el cine español ha sido frecuente. De otro, cualitativamente, ha sido de una singular pobreza, usado como material de relleno o para dar “color local”; en cualquier caso, muy poco interesante en términos cinematográficos.

De lo que se trata en las siguientes líneas es de resaltar, cuando no de dar a conocer, notables excepciones a lo hasta aquí expuesto. Serán sólo algunas de las ya de por sí pocas excepciones que se pueden esgrimir. Pero precisamente porque aglutinan la doble cualidad de importantes y extrañas, creo que es necesario rescatarlas de un posible olvido. En las películas que se van a estudiar, el flamenco juega un papel expresivo de capital importancia y está trabajado por encima de tópicos y de imágenes tipificadas (...).





**DE ESPALDAS A LA PUERTA**, dirigida por José María Forqué, es una muestra de lo que podríamos denominar, por semejanza con los modelos genéricos del cine clásico, cine negro a la española. Un crimen, los sospechosos, los agentes de policía y la investigación en un local con el significativo nombre de “La Ratonera de Oro”, así como algo de crítica social en el trazado de ciertas situaciones y personajes –aunque siempre dentro de lo permitido por la censura–, son los ingredientes sobre los que Forqué construye esta magnífica película a partir del estupendo guion escrito por él mismo junto a Alfonso Paso y Luis de los Santos. Por tanto, nada que en principio pueda explicar o justificar la presencia del flamenco (...): de hecho, y por lo dicho, tendría una mayor dificultad para integrar la música flamenca dentro de su desarrollo.

Sin embargo, este se encuentra presente en el film. En el citado local una de las atracciones que se ofrece a la clientela es la actuación de la bailaora La Chunga y su cuadro flamenco. Esto, simplemente, podría haber servido de excusa para que se les viera en un momento de la acción y poco más, siguiendo esa nefasta tradición impuesta en el cine español que les indicaba en párrafos anteriores. Pero no. Forqué y su equipo le dan más peso a esa actuación. De hecho, utilizan el número de La Chunga como soporte para construir una escena de tensión, extraordinaria, en la que se va a confirmar o no la culpabilidad en el crimen de uno de los principales sospechosos, una vedette a la que da vida Emma Penella. El que se emplee la música flamenca para tal situación, aun siendo original no deja de ser, así planteado, algo anecdótico, una curiosidad. Estamos en el Madrid de los

50, en un local medianamente elegante y no debe extrañar que haya este tipo de actuaciones: los miembros de las clases pudientes se acercan y disfrutan del flamenco en sus propios ambientes, sin necesidad de desplazarse a tablaos u otros locales sitios en barrios de mala reputación o dudoso pelaje. Además no hay que descartar que, en el contexto del film, el espectáculo ofrecido pudiera haber sido perfectamente otro: el de una cantante de coplas o de cuplés. Básicamente es un local nocturno español, es una película de cine negro española y por tanto utiliza música española.

Insisto en que el detalle del flamenco quedaría en simple anécdota si no fuera por una serie de detalles que no me parecen nada baladíes. A través del estudio de esos detalles pretendo mostrar lo que creo que es un entramado de referencias y de significaciones cruzadas que compete 1º) al flamenco como música; 2º) a la concepción específica del número flamenco que se ve en el film; 3º) al flamenco como música ligada a la etnia gitana y a la que pertenece la intérprete de dicho número, La Chunga; y 4º) a los sencillos trazos con que están perfilados los personajes de La Chunga y de Emma Penella y a la relación que existe –se intuye– entre ambas. La sabia combinación de todo esto pienso que da un extraordinario dramatismo a este momento –dramatismo al que no son ajenos la magnífica puesta en escena de Forqué y el montaje de Julio Peña–, al tiempo que nos anuncia cuál va a ser la resolución del mismo, si bien esto sólo será perceptible precisamente al finalizar dicho fragmento y por supuesto en ningún momento va en detrimento de la tensión que articula el mismo. Pero vayamos por partes.

La Chunga era una bailaora gitana que tuvo un enorme éxito en el panorama flamenco de la época. La razón de esto no habría que buscarla en su calidad artística, que a decir de los entendidos era más bien limitada, sino al apoyo que recibió de dos grandes artistas de la época, el pintor Salvador Dalí y el músico Xavier Cugat, ambos fascinados por un detalle característico de las actuaciones de La Chunga: bailaba con los pies desnudos. Hasta el mismo José María Forqué se sintió atraído por este detalle y, aprovechando que contaba con la bailaora para la película, realizó un corto documental sobre ella (Baila La Chunga, 1959).

Tengo la impresión de que existe la idea más o menos extendida sobre todo desde una visión urbana y, permítaseme la tremenda simplificación, ¿socializada?, ¿civilizada?, de identificar como símbolo de lo natural, de lo primitivo, de lo primigenio, por tanto de lo temperamental e indómito pero también de lo puro e inocente, a aquellas personas que realizan descalzas acciones que los demás haríamos calzados. Si aceptamos jugar con este lugar común, el hecho de que La Chunga sea una gitana que baila descalza el flamenco, la forma musical de su pueblo, nos permitiría ampliar la simbología antes enunciada tanto a esta etnia como a esta música.



Curiosamente, tal idea había encontrado ya un icono palmario en el imaginario cinematográfico, en concreto en un film fechado pocos años antes de la película que nos ocupa. Se trata de *La condesa descalza* (1954), película escrita y dirigida por Joseph L. Mankiewicz en la que una bailaora española interpretada por Ava Gardner es tentada por la industria del cine hollywoodiense para que se convierta en actriz. *María Vargas*, que es como se llama el personaje, se trasladará, aunque no muy convencida, a Hollywood, donde alcanza un enorme éxito artístico, social y económico, pero no la felicidad. De hecho, se sentirá atrapada, encorsetada en un mundo al que irá detestando cada vez más y más. Por eso cuando se siente a punto de estallar y necesita recuperar algo de su inocencia perdida, de su, digamos, pureza primigenia, Mankiewicz muestra cómo se descalza y baila... flamenco.

En **DE ESPALDAS A LA PUERTA** encontramos el personaje de *Lola* (Emma Penella), una mujer endurecida por la vida, con mucho carácter, con un temperamento en ocasiones explosivo que la hace proclive a esporádicos estallidos de violencia, aunque en el fondo sea una pobre víctima de las circunstancias que le ha tocado vivir. Por esto y por ciertas desavenencias mantenidas con la chica asesinada en el local, *Lola* se convierte en uno de los principales sospechosos de la policía. Sin embargo, ella se defiende afirmando que no podía estar cometiendo el crimen porque, en ese momento, estaba presenciando la actuación de *La Chunga*. Por desgracia para ella, no hay testigos que corroboren su versión: nadie la recuerda

entre el público; tan sólo una foto tomada casualmente muestra su presencia en un momento de esa actuación. Pero la policía piensa que desde ese momento hasta el final de la misma *Lola* pudo haber tenido tiempo de ir, cometer el asesinato y volver a la sala. Por este motivo el *inspector Simón* (Luis Prendes) decide reconstruir el posible momento del crimen, repitiendo íntegramente el número de La Chunga y rehaciendo, con la ayuda del agente *Arévalo* (José Luis López Vázquez) y a partir del instante de la actuación captado en la foto, el recorrido que pudo haber hecho *Lola* para cometer el crimen. La disyuntiva es clara y así la hace saber el *inspector* a *Lola* –y a los espectadores–: si el agente vuelve después de que termine la actuación de La Chunga, *Lola* será inocente; si regresa antes, será culpable.

He contado tan pormenorizadamente todo el meollo dramático de esta escena para poder explicar mejor el juego de similitudes que Forqué, Paso y de los Santos plantean en ella entre *Lola* y La Chunga.

Antes de que se inicie la repetición del número flamenco se produce un cruce de miradas entre ambas mujeres. Se trata de un gesto muy expresivo que denota sin dificultad un alto grado de aprecio, de simpatía entre ellas; que habla de una amistad quizá no manifestada con grandes gestos pero que ahí está. Ese vínculo que descubrimos entre ambas es también detectado por el inspector, quien advierte a la bailaora que no intente modificar el *tempo* de su actuación, ya que si lo hace puede ocurrir que salve a una asesina o que condene a una inocente.



¿De dónde puede nacer esa empatía que, hemos vislumbrado, existe entre ambas mujeres a la que ni antes ni después se vuelve a hacer referencia en el film? En mi opinión la película dota a los personajes de ambas mujeres, muy sutilmente y a través de referencias y detalles secundarios, de una serie de similitudes, algo que el espectador despierto puede constatar y algo que además se va a ver reforzado por la situación en la que se encuentran en ese momento del film.

Así, como ya he explicitado anteriormente, ambas son mujeres con temperamento, con carácter. Pero además son dos mujeres “mal vistas” por la Sociedad, por el Sistema. *Lola* es artista, vedette para más señas, y para el Sistema “seguro que algo más”: sabemos que la España de la época consideraba a todas las artistas como poco menos que prostitutas. La Chunga es también artista y encima gitana, por lo que además de presuponerle un comportamiento “moralmente reprochable”, también se le adjudican acciones “legalmente punibles”. Que el Sistema considera a *Lola* persona poco recomendable es notorio desde el momento en que para los representantes de este, la policía, ella es sospechosa. Que el Sistema considera o ha considerado a La Chunga de igual modo es también palpable, como demuestra la advertencia que uno de los miembros de su grupo le hace justo después de que el *inspector Simón* haya comenzado a interrogarla: “Este señor es como si fuese de la Guardia Civil... Hay que decirle la verdad de la verdad”.

Estas similitudes nada veladas entre ambos personajes, tanto en su personalidad como en su trayectoria vital, que explicarían su cercanía, ese sutil reconocimiento y aprecio mutuo que creemos haber intuido, se van a ver aumentadas de forma dramática durante la repetición del número de La Chunga. Primero porque, como indiqué antes, de lo que haga la bailaora va a depender la condena o la salvación de *Lola*. Segundo -y he aquí un detalle que me parece muy importante para entender este fragmento-, porque la puesta en escena que hace La Chunga y su grupo del número flamenco resulta ser una réplica sobre el escenario de lo que le está ocurriendo a *Lola* en ese instante de su vida y de la película. Veámoslo.

En la actuación de La Chunga, ella baila acompañada por su conjunto, un grupo casi íntegramente formado por hombres (un cantaor, dos tocaores, tres bailaores y una mujer a las palmas), y la coreografía de la actuación hace que ella esté rodeada por los bailaores y el cantaor casi continuamente. Por tanto, en la escena que representan, y hablando en un sentido figurado atendiendo al tratamiento artístico que se le da al espectáculo, ella ofrece la imagen de una mujer cercada, acosada y presionada por hombres. Y esa justamente es la misma situación en la que se encuentra *Lola*: es una mujer igualmente rodeada, acosada por otro grupo de hombres, los agentes de policía, que la acusan de un crimen y están dispuestos a

detenerla de un momento a otro. Por medio de la sabia combinación de dos recursos expresivos cinematográficos, Forqué logra transmitir magistralmente la sensación de que el cerco sobre *Lola* se cierra más y más a medida que se acerca el final del número de La Chunga. Por un lado con la imagen y más concretamente con el montaje, mediante una sucesión cada vez más rápida de planos cortos tanto de los rostros tensos de los personajes como del espectáculo de La Chunga. Unos planos estos últimos que no son cualesquiera, sino que corresponden a los momentos en que los hombres del espectáculo están más cerca de la bailaora. Y en estrecha comunión con esto estaría el otro recurso que usa Forqué: el sonido, la música, ese cante flamenco que, interpretado por Roque Montoya “Jarrito” y acompañado a la guitarra por Juan Serrano y José Mallas “El Rumbero”, se va haciendo más intenso, más crispado, más eléctrico a medida que se desboca hacia su conclusión. Otro expresivo intercambio de miradas entre La Chunga y *Lola* clausura este estallido paroxístico de imágenes y música, tras el cual va a quedar el silencio, un silencio que se adueña del local a la espera de la aparición del agente de policía. Y eso que ya sabemos lo que su no presencia al concluir esta actuación significa: *Lola* es inocente. Habrá que buscar por otro sitio, la investigación continúa; la intriga de **DE ESPALDAS A LA PUERTA** aún no ha finalizado y hemos de seguir pendientes de lo que va a ocurrir: el ritmo del film no se detiene.

No obstante, nosotros sí vamos a pararnos un momento para recapitular sobre lo que hemos presenciado y plantear la siguiente reflexión: si el grado de similitud entre los personajes femeninos es, como he tratado de demostrar,



bastante notable tanto antes como durante la crucial escena del baile; y si aceptamos ese lugar común de que un personaje actuando con los pies desnudos simboliza pureza e inocencia y transmite esa idea a lo que hace –en este caso bailar una música que de por sí ya se identifica con valores primitivos y puros–, ¿no nos habrá estado sugiriendo Forqué, durante todo el tiempo que dura esta escena de flamenco pero sin quitarle ni un ápice de tensión a la misma, que *Lola* es inocente ya que es un alma gemela del personaje que representa La Chunga?

No es necesario decir que en ningún momento pretendo asegurar que lo que hasta aquí les he expuesto haya sido planeado, hasta sus últimas resonancias, por los artífices del film. Nada he leído, dicho por ellos, que me permita afirmar tal posibilidad. Así que únicamente conversando con estos sería posible corroborar o desestimar el presente análisis. Pero me cuesta creer que su existencia sea casual, que en todo esto no haya intervenido mínimamente la creatividad de los responsables de la película. Lo que resulta de todo punto innegable es que el baile y el cante flamencos elegidos para la escena, acoplados a las imágenes, intensifican el dramatismo y la tensión de este extraordinario momento de la película de Forqué (...).

**Texto (extractos):**

*Juan de Dios Salas, “El flamenco en el cine español: una presencia a desvelar”, en **Arte Jondo**. Revista de la peña flamenca “Francisco Moreno Galván” de la Puebla de Cazalla (Sevilla), nº1, octubre 2003.*





## **JOSÉ MARÍA FORQUÉ**

José María Forqué Galindo

Zaragoza, 8 de marzo de 1923

Madrid, 17 de marzo de 1995

### **FILMOGRAFÍA** (como director)<sup>1</sup>

- 1947** **Juventudes de España bajo una patria hermosa** [cortometraje]
- 1951** **Niebla y sol**  
**María Morena**
- 1953** **EL DIABLO TOCA LA FLAUTA**
- 1954** **UN DÍA PERDIDO**
- 1955** **La legión del silencio** (co-dirigida con José Antonio Nieves Conde)
- 1956** **Embajadores en el infierno**
- 1957** **AMANECER EN PUERTA OSCURA**
- 1958** **UN HECHO VIOLENTO**  
**La noche y el alba**
- 1959** **DE ESPALDAS A LA PUERTA**  
**Baila la Chunga** [cortometraje]
- 1960** **Maribel y la extraña familia**  
**091, policía al habla**
- 1961** **Usted puede ser un asesino**  
**El secreto de Mónica**

<sup>1</sup> imdb & Pascual Cebollada, **José María Forqué, un director de cine**, Royal Books, 1993.

- 1962**    **Accidente 703**  
**La becerrada**
- 1963**    **Atraco a las tres**  
**El juego de la verdad** (*Couple interdit*)
- 1964**    **Vacaciones para Ivette**  
**Casi un caballero**  
**Tengo 17 años**
- 1965**    **Yo he visto la muerte**
- 1966**    **La muerte viaja demasiado** (*Humour noire / Umoreismo nero*)  
**Zarabanda Bing-Bang (La muerte viaja en baul)**  
(*Barbouze chérie / Intrigo a Balears*)  
**Las viudas**
- 1967**    **Un millón en la basura**  
**Las que tienen que servir**
- 1968**    **Un diablo bajo la almohada** (*Le diable sous l'oreiller / Calda e infedele*)  
**¡Dame un poco de amooooor...!**  
**La vil seducción**
- 1969**    **Pecados conyugales**  
**Estudio amueblado 2-P**
- 1970**    **El monumento**  
**El triangulito**  
**El sombrero** [mediometraje para TVE]
- 1971**    **El ojo del huracán** (*La volpe dalla coda di velluto*)
- 1972**    **La cera virgen**  
**Tarots** (*Angela*)

- 1974** **No es nada mamá, sólo un juego**  
**Una pareja...distinta**
- 1975** **Madrid, costa Fleming**
- 1976** **El segundo poder** (El hombre de la cruz verde)  
**Vuelve, querida Nati (Juegos de cama / Casa fundada en 1940)**
- 1977** **La mujer de la tierra caliente** (*La donna della calda terra*)
- 1979** **¡Qué verde era mi duque! (La bella y el duque)**
- 1980** **El canto de la cigarra**
- 1981** **El español y los siete pecados capitales** [serie de TVE de 7 capítulos]
- 1982** **Ramón y Cajal** [serie de TVE de 9 capítulos]
- 1984** **El jardín de Venus** [serie de TVE de 13 capítulos]
- 1986** **Romanza final**
- 1988** **Miguel Servet** [serie de TVE de 7 episodios]
- 1994** **Nexus 2.431**



**SELECCIÓN Y MONTAJE DE TEXTOS E IMÁGENES:**

JUAN DE DIOS SALAS. CINECLUB UNIVERSITARIO UGR / AULA DE CINE “EUGENIO MARTÍN”. 2023

**AGRADECIMIENTOS:**

RAMÓN REINA/MANDERLEY

IMPRENTA DEL ARCO

ÁREA DE MEDIOS TÉCNICOS ESPACIO V CENTENARIO (ANTONIO ÁNGEL RUIZ CABRERA)

ÁREA DE RECURSOS GRÁFICOS Y DE EDICIÓN UGR (PATRICIA GARZÓN & BELÉN MARTÍN LIROLA)

OFICINA DE GESTIÓN DE LA COMUNICACIÓN (ÁNGEL RODRÍGUEZ VALVERDE)

REDES SOCIALES (ISABEL RUEDA & ANTONIO FERNÁNDEZ MORILLAS)

M<sup>a</sup> JOSÉ SÁNCHEZ CARRASCOSA

*IN MEMORIAM*

MIGUEL SEBASTIÁN, MIGUEL MATEOS,

ALFONSO ALCALÁ, JUAN CARLOS RODRÍGUEZ,

JOSÉ LINARES, FRANCISCO FERNÁNDEZ,

MARIANO MARESCA & EUGENIO MARTÍN

ORGANIZA:

CINECLUB UNIVERSITARIO UGR / AULA DE CINE “EUGENIO MARTÍN”

SÍGUENOS EN FACEBOOK, X (TWITTER) E INSTAGRAM



**ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE**

<http://veu.ugr.es/pages/auladecineycineclub>  
<http://veu.ugr.es/pages/agendacultural>



**UNIVERSIDAD  
DE GRANADA**

[lamadraza.ugr.es](http://lamadraza.ugr.es)  
Siguenos en redes sociales  
facebook, twitter e instagram

**MAESTROS DEL CINE CLÁSICO ESPAÑOL (I):  
JOSÉ MARÍA FORQUÉ (1ª parte)**  
(en el centenario de su nacimiento)

**NOVIEMBRE 2023**