



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA

LA MADRAZA  
CENTRO DE CULTURA  
CONTEMPORÁNEA

ENERO 2025

**MAESTROS DEL CINE CLÁSICO ESPAÑOL (I):  
JOSÉ MARÍA FORQUÉ (2a parte)**



**Organiza:**

*La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea*

*CineClub Universitario UGR /Aula de Cine "Eugenio Martín"*



EN  
**sa CAPILLA**

ontrarán ver-  
leras obras de  
e en muebles,  
dros, mante-  
s, porcelanas,  
s. Al mismo  
mpo que po-  
a vender cuan-  
desea con la  
curidad que  
edara satisfecho

entenezuelas, 14

---

**itares**

NO A GRANADA.

ro. Inserta en el  
rio del Ejército  
do el Gobierno  
comandante de  
é Rodríguez Leal.  
a.

---

**Avisos**

erá con un apa-  
**AR BAYOS X.**



**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 «film» 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 el ac-  
mero de estam-  
han sido tocada  
corruptos de S  
cias a todos. G  
Igualmente, r  
muy noble y b  
sús que tuvo e  
en reverenciar  
a todos los In-  
mente a la Co-  
lesianos, Teresi-  
gios de enseña-  
que no citamos  
han acudido en  
nuestros actos.  
Rendidas gra-  
granadina, a su  
parroquiales; s  
tísimas autorid-  
muy especial, s  
cuelas Normales  
entusiasmo, a l  
veterana Asoci-  
rio, tan cargad-  
dos

No quisiera c-  
mos colaborado  
tiguos Alumnos  
dia de este Col-  
ron el honor d-  
liquias a nuest-  
lo hicieron, pie-  
Gracias a to-  
molesto si aquí

La Escuela P-  
Escuela Pia un-  
ble recuerdo de  
comunicado a n-  
Roma.

Y, juntamen-  
agradecimiento,  
modo especial e-  
Que se arraja-  
res esta devoción  
que estudien su-  
gia y, lo que e-  
practiquen. Est-  
más que un ho-  
colaborar desde  
geñizadora y m-  
la Santa Iglesia

Gracias a la s-  
que han volad-  
que se ha pres-  
nas para dar a-  
dre. También su-  
tiene que estar  
turado de reco-  
A todos: ¡M-

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

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

## El CINECLUB UNIVERSITARIO UGR

se crea el **martes 1 de febrero de 1949**

con el nombre de "Cineclub de Granada".

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

Así pues en este curso 2024-2025, cumplimos 72 (76) años.



ENERO 2025

**MAESTROS DEL CINE CLÁSICO ESPAÑOL (I):  
JOSÉ MARÍA FORQUÉ (2a parte)**

JANUARY 2025

MASTERS OF CLASSIC SPANISH FILMMAKING (I):  
JOSÉ MARÍA FORQUÉ (part 2)

**Martes 21 / Tuesday 21th**  
**091, POLICÍA AL HABLA** (1960) [ 92 min. ]

**Viernes 24 / Friday 24th**  
**MARIBEL Y LA EXTRAÑA FAMILIA** (1960) [ 95 min. ]

**Martes 28 / Tuesday 28th**  
**USTED PUEDE SER UN ASESINO** (1961) [ 92 min. ]

**Viernes 31 / Friday 31th**  
**ATRACO A LAS TRES** (1962) [ 90 min. ]

**Todas las proyecciones en versión original en español**  
*All projections in Spanish original version*

**Todas las proyecciones a las 21 h.**  
**en Sala Máxima del Espacio V Centenario (Av. de Madrid)**

**Entrada libre hasta completar aforo**

*All screenings at 9 p.m.*

*at the Assembly Hall in the Espacio V Centenario (Av.de Madrid).*

*Free admission up to full room.*

**Seminario “CAUTIVOS DEL CINE” no 72**

**Miércoles 22** / *Wednesday 22th* 17 h.

**EL CINE DE JOSÉ MARÍA FORQUÉ (II)**

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

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

**Organiza:**

**La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea.**

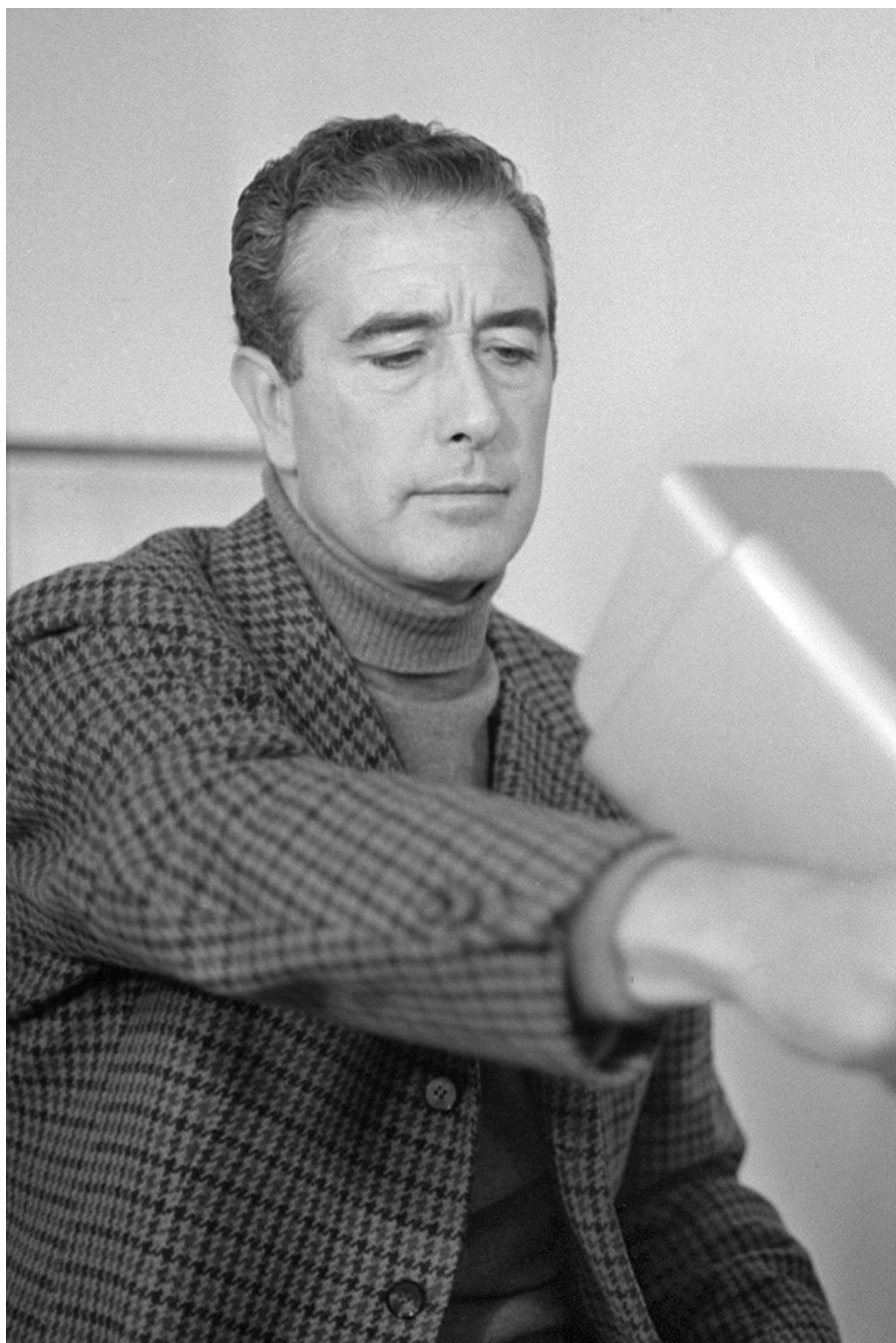
**Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín”**

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES,  
NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS  
MÓVILES.

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

LES AGRADECEMOS MUCHO SU 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 solo 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 solo 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 **Amanecer 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. Hacía 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, solo 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





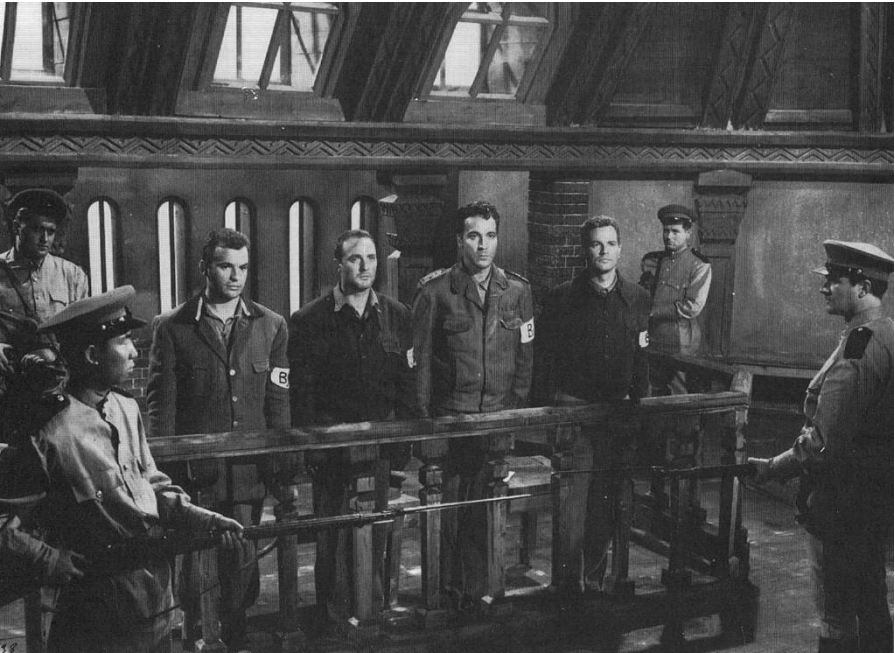
*vez en el montaje y en las previas mezclas, me resultaba aburrido y reiterativo. Di orden de suprimirlo en gran parte. Yo tenía que iniciar otra película en América y así quedó la cosa. Julio Peña, el montador, y Coello pensaron que yo estaba equivocado y creyeron que viéndolo en un estreno previo -entonces 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. Solo se puede encontrar la incomprensión. 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 **Amanecer 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

---

<sup>1</sup> 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.





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 solo lo fue por el número sino por el estilo humano y por el talante profesional. Razones válidas y justificativas hay para ello. 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 pruebas 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. (...) 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:

---

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

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 baladíes.

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 solo 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 **Niebla y 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, solo 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 fallecía 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. (...)*



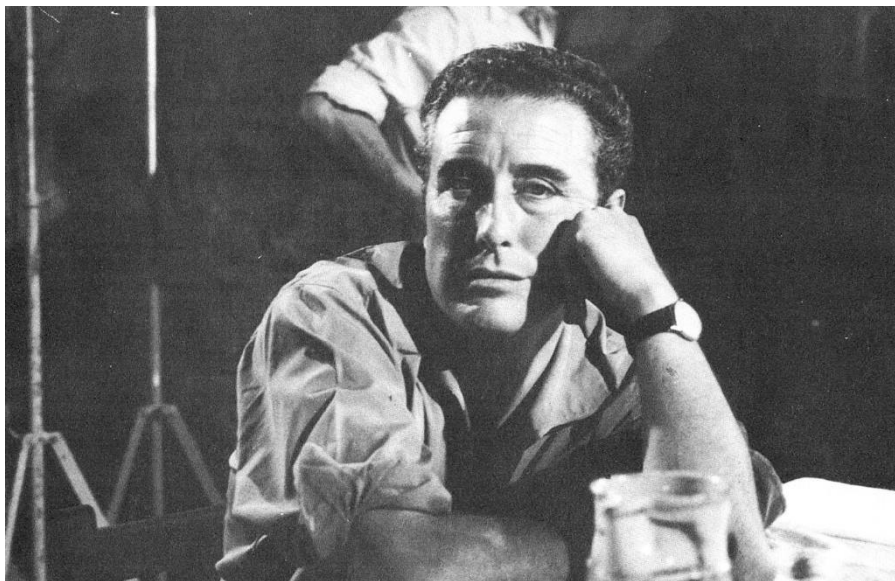
*(...) Éramos del T.E.U., lo que fardaba mucho porque suponía que buscábamos expresión y cultura. Yo entré para diseñar unos decorados y fui, naturalmente, como todos, actor, pintor, empresario y director. Gasté allí mi primer par de zapatos. Groucho afirma que después de eso se sigue para siempre. Tenía 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, solo un juego, Una pareja... distinta** y **El segundo poder** y tantos proyectos más. Alfonso Sastre fue cómplice en **Amanecer 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 decalage 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 solo 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.





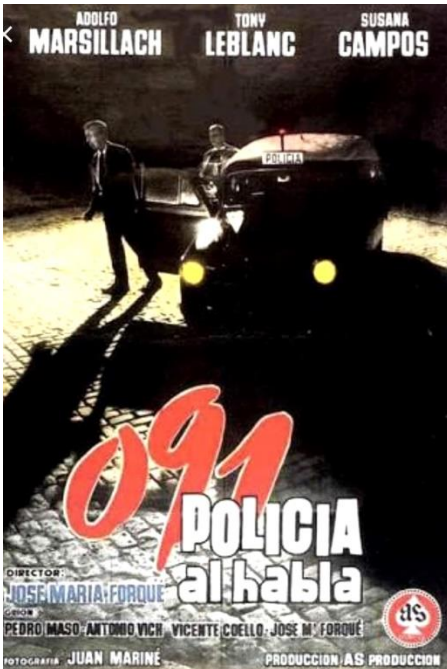


## Martes 21

Sala Máxima del Espacio V Centenario

*Entrada libre hasta completar aforo*

**091, POLICÍA AL HABLA** (1960) España 92 min.



**Director.-** José María Forqué.  
**Argumento y Guion.-** Pedro Masó, Antonio Vich, Vicente Coello y José M<sup>a</sup> Forqué. **Fotografía.-** Juan Mariné (1.66:1 – B/N). **Montaje.-** Antonio Ramírez. **Música.-** Augusto Algueró. **Productor.-** Pedro Masó y José M<sup>a</sup> Forqué. **Producción.-** As Films – Sevilla Films. **Intérpretes.-** Adolfo Marsillach (*Andrés Martín*), Tony Leblanc (*Charles*), Susana Campos (*Julia*), José Luis López Vázquez (*Lorenzo Barea*), Manolo Gómez Bur (*“Bicho”*), María Luisa Merlo (*Teresa*), Luis Peña (*Julio*), Manuel Alexandre (*Luciano*), Mara Laso (*Charo*), Ángel de Andrés (*Manolo*), Julia Gutiérrez Caba (*Matilde*), Francisco Arenzana (*Juan*), Asunción Balaguer (*Elena*), Gracita Morales (*dependienta*), José Orjas (*sr. Ele*), Antonio Casas (*padre de Teresa*), Agustín González (*Pío*), Irene Gutiérrez Caba, Antonio Ferrandis, Marisa Paredes, Fernando Delgado.

**Estreno.-** (España) diciembre 1960.

*versión original en español*

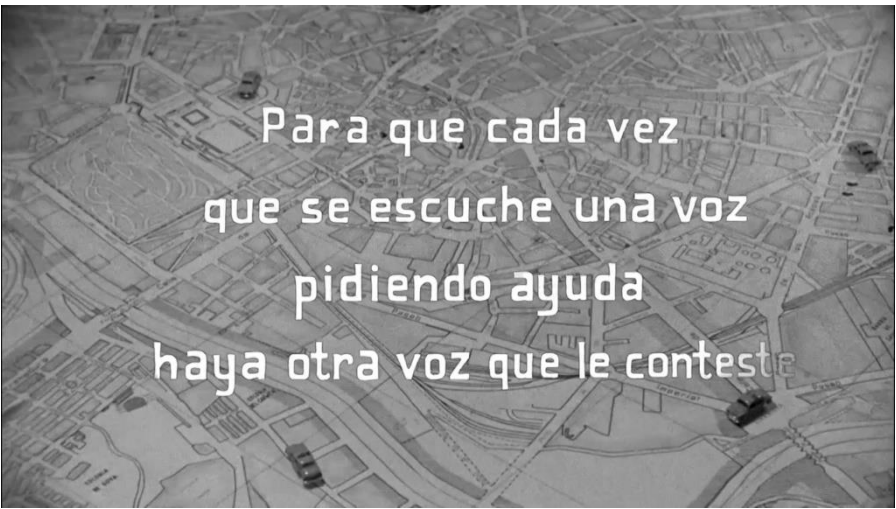
*Película nº 12 de la filmografía de José María Forqué (de 55 como director)*

**Música de sala:**

La música del **CINE POLICIACO ESPAÑOL**

**A sangre fría** (1959), **091, policía al habla** (1960) y

**El salario del crimen** (1964)

An aerial, grayscale photograph of a city street grid, likely Madrid, showing a dense network of roads and buildings. The text is overlaid in the center in a white, sans-serif font.

Para que cada vez  
que se escuche una voz  
pidiendo ayuda  
haya otra voz que le conteste

**“091, POLICÍA AL HABLA** era una idea de Masó y Vich. *Intervenía As Films, que era también distribuidora, en su faceta de colaboradora en la producción. Coello y yo colaboramos de nuevo en el guion. Conseguimos que el entonces Director de Seguridad y luego Presidente del Gobierno, Arias Navarro, nos dejara fisgar en los partes diarios de la policía y de ellos sacamos algunas peripecias. La película tiene un evidente tono laudatorio, ya que se hizo bajo su patrocinio técnico y político. Utilizábamos sus vehículos y durante un tiempo Marsillach, López Vázquez y yo pasamos a vivir las noches de Madrid acompañados por especialistas distintos de la Brigada. Una noche nos tocaba ir con el inspector de putas, que se llamaba Fraile y tenía aire de burgués apacible; otra con los de ladrones y rateros, cuyo inspector era de los de uña larga en el meñique y traje color vinagre; otra con los especialistas de policías falsos, quizá los delincuentes más odiados, y algunas más con los de la social, que eran los que menos nos gustaban. Marsillach estaba, como siempre, convincente y López Vázquez divertido y eficaz. Debutó la simpar Julia Gutiérrez Caba, que estaba espléndida en su episodio con Arenzana. Susana Campos, de belleza serena y magnífica actriz, hacía de esposa de Marsillach. Para retratar la noche, toda la película se contaba en un solo ambiente de luz. Juan Mariné puso a prueba sus*

*conocimientos y experiencia ya que en esa época el material fotográfico no era lo suficientemente sensible (...).”*





(...) **091, POLICÍA AL HABLA** es una película informativa y dramatizada. Asunto: la actuación permanente de la policía provocada por las llamadas telefónicas en la noche ciudadana. La actividad tiene dos caras: la lucha contra la delincuencia y la atención humanitaria que presta en casos urgentes o apurados. Y con ellas, en historias personales, convencionales pero bien traídas, diversos episodios cómicos o dramáticos que van del sainete al melodrama, a cargo de personajes y tipos muy distintos, angustiados, vengativos o pícaros, que dan una dúctil diversidad a la acción. No todos tienen interés suficiente ni definiciones exactas, no todo está justificado, pero el todo de la película sí interesó y se siguió con gusto. A esto se llegó por un guion bien estructurado y medido, estudiado con cariñosa condescendencia, dispuesto ya para el espectáculo que encontró su expresión justa en una realización de planificación a punto, de técnica minuciosa y arte de fácil asimilación, en una narración adaptable a toda clase de espectadores. Película de esas que suelen llamarse comerciales y sin ambición, pero que cumplen con toda dignidad la noble misión de entretener (...).

**Texto (extractos):**

*Pascual Cebollada,*

**José María Forqué, un director de cine,**

Royal Books, 1993.









## Viernes 24

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

**MARIBEL Y LA EXTRAÑA FAMILIA** (1960) España 95 min.



**Director.-** José María Forqué.

**Argumento.-** La obra teatral homónima (1959) de Miguel Mihura. **Guion.-** Luis Marquina, Vicente Coello, José M<sup>a</sup> Forqué y Miguel Mihura. **Fotografía.-**

José F. Aguayo (1.85:1 – B/N).

**Montaje.-** Julio Peña. **Música.-**

Manuel Parada. **Productor.-**

Marciano de la Fuente.

**Producción.-** As Films – Tarfe Films.

**Intérpretes.-** Adolfo Marsillach (*Marcelino*), Silvia Pinal (*Maribel*), Julia Caba Alba (*tía Paula*), Guadalupe Muñoz Sampedro (*doña Matilde*), Trini Alonso (*Rufi*), Carmen Lozano (*Pili*), Gracita Morales (*Nini*), José Orjas (*Fermín*), Erasmo Pascual (*don José*), Alicia Hermida (*Flora*), Dolores Bremón (*doña Rosita*), Julia Pachelo (*Pepa*), Enrique Echevarría (*don Fernando*).

**Estreno.-** (España) octubre 1960.

versión original en español

*Película nº 13 de la filmografía de José María Forqué  
(de 55 como director)*

**Música de sala:**

La música de **MANUEL PARADA**

**Los últimos de Filipinas** (1945), **El escándalo** (1943) y  
**Maribel y la extraña familia** (1960)



*“Estaba pasando una época negra. El cine rentabiliza los éxitos solo para la próxima película. Es un momento de euforia que dura lo poco que dura ese estado de exaltación. Ese verano, en el Madrid provinciano de entonces, nos reuníamos en la terraza del “Gijón” Antonio Mingote, entrañable amigo -su hijo Carlos era compañero de pupitre de Verónica- con quien siempre hemos tenido una gran relación personal; Tono, el maravilloso inventor de frases, dibujos y aparatos mecánicos imposibles; y Miguel Mihura, el autor más perezoso de poéticos inventos dramáticos. Miguel estaba escribiendo una comedia de encargo. Tenía ya el título: ‘Maribel y la extraña familia’. No tenía demasiada fe en ella. Era un juego popular sobre ‘Arsénico por compasión’, una comedia inglesa paradigmática, Coincidió ese verano el estreno de dos comedias, una de Paso y otra inglesa que rozaba el tema. ‘Me han jodido’, apostilló Miguel, que ya tenía escrito y estaban ensayando el primer acto. Tenía tal capacidad de invención que escribió el resto de la comedia desde un ángulo nuevo y sorprendente. El éxito, en el estreno, fue increíble. Esa misma*



*noche me comentó: '¿Crees que esto puede interesar en cine?' Yo no tenía duda: seguro que sí.*

*Un par de meses más tarde, Marciano de la Fuente, que había montado una productora -después hizo carrera política como Subdirector General de Cine, puesto en el que como es y era muy listo no estuvo lo que debiera-, me llamó para hacer la película. Pensamos, al principio, en Annie Girardot, porque querían un film internacional, pero se desechó enseguida y propuse a Silvia Pinal, a quien había conocido incidentalmente y visto en alguna película de Buñuel y me había deslumbrado por su capacidad de actriz y encanto personal. Lo arreglamos por teléfono. El resto del reparto se hizo con elementos de teatro que no intervenían en el montaje original que seguía con un éxito arrollador. Carmen Lozano, muy atractiva y sensual, Trini Alonso que procedía de la revista, lo que le daba un divertido desenfadado y Gracita Morales, una actriz de gran eficacia que había visto en teatro donde decía '¡Ave María Purísima!' de mil maneras siempre explosivas y que supuso su debut en cine, componían el trío de las meretrices. Guadalupe Muñoz Sampedro y Julia Caba Alba hacían las viejecitas. Adolfo Marsillach compuso el galán introvertido y confuso. Su intervención fue precisa e imaginativa; siempre he sostenido que Adolfo es un actor de humor impagable. La traslación*



*al cine la hice con Coello, lo que me dio la oportunidad de iniciar una hermosa amistad. Miguel, antes de empezar a rodar, me proponía actrices sorprendentes para Maribel. Al negarnos apostillaba: ‘Os vais a cargar la comedia’. No le hicimos caso. Al ver la película terminada me comentó que había quedado muy bien. Debía ser sincero, porque a partir de **MARIBEL...** siempre me proponía para cualquier proyecto en el que él participaba. Miguel era un ser difícil y atrabiliario, pero tenía un gran talento para hacer posible y poética cualquier historia. **MARIBEL Y LA EXTRAÑA FAMILIA** me decidió a pasar a la comedia (...)”.*

(...) **MARIBEL...** y la comedia con actores. Está en la mejor tradición del género, incluida la comedia americana, pero es comedia española. **Arsénico por compasión** pero con ancianas casamenteras y tipos humanos del humor costumbrista de la España provinciana, eficacísimos si están bien observados, y aquí lo están. Historia de amor con consejeras, pasión limpia y aire de arrepentimiento redentor. **MARIBEL Y LA EXTRAÑA FAMILIA** es una comedia para tarde de té con pastas. La vida, la fantasía y el teatro. Mihura y Forqué, maternales tías solteronas y joven tímido y casadero, en una complicidad que lo sitúa en el borde paralelo de otras existencias lejanas y tal vez prohibidas. Todo eso está en la comedia y estaba en el escenario; ahora lo está también en el cine porque la película tuvo un guion riguroso y flexible y fue la base para un ritmo ágil y vivo. Imágenes y música, diálogo dicho con gracia, hacen progresar la comicidad y la ternura en un relato que hilvana con buen tono la acción en escenarios y ambientaciones que enlazan bien con los personajes y con los estupendos intérpretes. Y todo, y también, en la fotografía perfecta de José Aguayo (...)

**Texto (extractos):**

*Pascual Cebollada,*

**José María Forqué, un director de cine,**

Royal Books, 1993.



(...) Fuese decisión y acierto de Marciano de la Fuente, o porque Mihura -al igual que tanteó a Forqué la noche del estreno de su comedia- insistiera al productor para que convirtiese “Maribel y la extraña familia” en una película, lo cierto es que éste no tardó en poner manos a la obra. La cesión de los derechos por parte de Mihura a Tarfe Films se realiza mediante una carta de 6 de noviembre de 1959, poco más de un mes después del estreno escénico, aunque se pacta que la película no podía presentarse hasta que la comedia acabase su periplo teatral<sup>3</sup>. Y José María Forqué, recién salido de un fuerte fracaso

---

<sup>3</sup> Según declaraciones de José María Forqué, la presencia de Miguel Mihura entre los guionistas de **MARIBEL Y LA EXTRAÑA FAMILIA** tuvo tanto de picardía anecdótica como de reconocimiento a su labor: una vez elaborada la adaptación cinematográfica por Luis Marquina, Vicente Coello y el propio director, éstos dos últimos le comentan al autor de la comedia las situaciones que han variado y añadido, con objeto de que Mihura dé su aceptación. En la misma reunión le ofrecen que escriba los diálogos de estas secuencias para evitar saltos innecesarios de estilo. Mihura llega a un acuerdo con el productor, Marciano de la Fuente, quien le ofrece una cantidad por día de trabajo, al suponer que no son muchos los que dedicará a ello. Sin embargo, el comediógrafo se retrasa inexplicablemente en dar su aceptación definitiva y en la entrega de los diálogos adicionales. Forqué, aprovechando su amistad con el escritor, le interpela sobre el asunto y Mihura le confiesa entonces que es una táctica para que el trabajo le parezca más largo al productor y poder exigir más sueldo. De acuerdo con Marciano de la Fuente, Forqué promete a Mihura una elevada tarifa por su labor, gracias a la



comercial **-La noche y el alba-** , acepta encantado la propuesta de Marciano de la Fuente para hacerse cargo de **MARIBEL Y LA EXTRAÑA FAMILIA**, a la que se le supone un fuerte tirón en la pantalla, como lo está teniendo en esos momentos en el teatro.

*“Creo firmemente que ‘Maribel y la extraña familia’ ha sido mi obra más conseguida. Yo, al menos, estoy muy contento de haberla escrito”*. Esta afirmación de Miguel Mihura no es difícil de compartir. No solo por el éxito obtenido y por la calidad de la comedia, sino porque *Maribel* -como luego lo será *Fany*, en “Las entretenidas”- es uno de los personajes que más simpatía despiertan en su autor, que incluso comenta: *“La mayor parte de mis contactos han sido con mujeres de la vida ésa que llaman ‘alegre’*. Yo las he tratado siempre

---

cual da la definitiva autorización para que se ruede la versión presentada y termina inmediatamente los diálogos solicitados.



*con mucha dulzura y afecto (. . .) con mucho respeto, con más respeto que a las 'señoras'". Ni Maribel ni Fany son señoras, ni heroínas. Son —especialmente Maribel— gente sencilla y cotidiana. Maribel vive casi con candor su difícil profesión, y ama la vida que le ha tocado vivir, la única que conoce; se siente desconcertada cuando advierte formas de vida diferentes; descubre ingenuamente la existencia de la bondad y del amor. Junto con sus tres amigas, sospecha de Marcelino, porque no es normal que sea tan bueno, tan educado, tan correcto. Los hombres que ellas conocen no son tan “extraños”... , ni las mujeres tampoco. En Maribel, Mihura vuelve a concentrar, como ya lo hiciera con “su adorado” Juan, algunas de sus más íntimas obsesiones. Lo hace con humor y con ternura. Enfrenta de nuevo dos mundos muy diferentes: el normal, la vida alegre y desenfadada de Maribel, sus amigas y los hombres que las rodean; y ese otro mundo extraño, raro y desconocido que representan Marcelino y las dos viejecitas. Pero lo hace tiernamente, apostando por las dos formas de vivir, sin censurar ninguna. Aunque el final feliz contenga también la amargura de una*

constatación: la maledicencia es cosa de las personas normales; las buenas intenciones, de los extraños y los raros, porque la bondad y la inocencia son difíciles de hallar... Tan difíciles que cuando existen pueden dar lugar a una buena función de teatro, si se les enfrenta -en el habitual juego de contrastes tan caro para Mihura- con el mundo normal.

Por ello, “Maribel y la extraña familia”, pese al humor que destila, es una comedia ácida, atrevida y casi subversiva para el momento. Y José María Forqué -que había asistido en la terraza del café “Gijón” de Madrid a la gestación de la comedia de su amigo junto a “Tono” y Mingote- supo respetar ese espíritu de Mihura en su adaptación al cine. El director mantiene prácticamente el mismo esquema teatral y respeta unos diálogos casi idénticos a los de la comedia, reforzando con las posibilidades de la cámara -que le permite crear las secuencias de la pensión de las prostitutas- la división de diferentes ambientes donde se desarrollan las dos formas de vida. Ambientes que Forqué cuida con exquisito cuidado: *“Una obra de encargo no tiene por qué ser mala... Para conocer mejor el mundo de los personajes de Mihura, las actrices me acompañaron en mis visitas a los cafés de putas, de donde sacábamos ideas de vestuario y de situaciones. Los 'necesers' cuadrados que las chicas sacan en la película, los copiamos de los que llevaban esas mujeres y descubrimos su utilidad: llevaban en ellos sus mudas por si tenían que pasar la noche fuera de sus pensiones. Curiosamente, el salón de la casa de las dos viejas -personajes que a mí me recordaban a las de una comedia que tuvo mucho éxito, 'Arsénico por compasión'- lo reproducimos en el estudio tras visitar una casa vallisoletana, muy similar a la descrita por Mihura, en la que vivía una viejecita adorable que era la tía de José María Ramos, el jefe de producción”*.

En **MARIBEL Y LA EXTRAÑA FAMILIA**, Forqué apuesta por los dos protagonistas, *Marcelino* y *Maribel*, desdibujando un tanto las figuras de las tres amigas, que en la función representaban otras tantas formas de vivir la prostitución: *Niní*, el candor y la ingenuidad; *Rufi*, la tranquilidad y la serenidad fría y distante; y *Pili*, el descaro y la desfachatez. Pero, al tiempo, el cineasta logra mantener la



importancia de las dos viejecitas en la historia, engarza perfectamente a las tres amigas en el juego de misterios y sorpresas -que sin duda recuerda en algunas situaciones a la comedia “Arsenic and old lace”, llevada al cine por Frank Capra- y logra un ritmo que, sin ocultar el origen teatral de la película, hace progresar dramática y visualmente una historia muy bien narrada.

Pero buena parte de los aciertos del director están también en el reparto elegido. En primer término, la mexicana Silvia Pinal, en un papel fácil para el lucimiento que la actriz es capaz de llenar de acertados matices como mujer fatal y en su redención en la casa de las viejecitas, pero que trastoca en excesiva melosidad durante las secuencias finales del caserón junto al lago<sup>4</sup>. A su lado, Adolfo Marsillach, que compone brillantemente el difícil *Marcelino*, papel

---

<sup>4</sup> Un papel del que Silvia Pinal debió de quedar encantada, si advertimos que decidió comprar los derechos de **MARIBEL Y LA EXTRAÑA FAMILIA** para su explotación en el Continente Americano y Antillas por la cantidad de 15.000 dólares.



para estar y no para ser<sup>5</sup>. Acompañados por Guadalupe Muñoz Sampedro y Julia Caba Alba -la única actriz del elenco cinematográfico que había actuado también en la función teatral-, fantásticas y divertidísimas ambas; y las tres amigas de la pensión, Trini Alonso, Carmen Lozano y Gracita Morales<sup>6</sup>, que debutaba en el cine con esta película. Forqué logra que estos cinco personajes dejen

---

<sup>5</sup> Adolfo Marsillach ya había trabajado con José María Forqué en **Un hecho violento** (1958) y en **091, Policía al habla** (1960), por lo que el director le conocía muy bien. La popularidad de Adolfo Marsillach como actor y como personaje público subió muchos enteros en este año de 1960. No debido precisamente a sus dos películas con Forqué -o no solo a ellas-, sino por su participación en el programa radiofónico “Ustedes son formidables”, de Alberto Oliveras, al ofrecerse como protagonista voluntario para pasar la Navidad con un misionero español que desempeñaba sus funciones en un apartado paraje del Congo, hasta donde Adolfo Marsillach llegó lanzándose en paracaídas.

<sup>6</sup> El reparto inicial era muy diferente al definitivo. El primer proyecto presentado por Marciano de la Fuente incluía a Arturo Fernández y a Analía Gadé, como protagonistas; a María Basó, en el papel de *Matilde*; y a María Luisa Ponte, Irene Caba Alba y Laly Soldevila, como las amigas de *Maribel*. Solo Julia Caba Alba, que había hecho el papel en la comedia teatral, figuraba también en ese proyecto inicial como *tía Paula*.

que el peso dramático de la historia recaiga en la pareja protagonista, pero encargándoles a ellos la no fácil tarea de envolver el conflicto amoroso y la pequeña intriga con el humor tierno de los diálogos de Mihura, en los que el autor vuelve a reflejar algunas de sus peculiares formas de observar los comportamientos humanos. Así, el personaje de *Paula* resuelve su soledad con la presencia de un señor y una señora de los que no conoce ni el nombre, pero a los que paga 25 pesetas dos veces a la semana para que la visiten: “*Te dan mucho mejor resultado que las visitas normales. Que no hay quien las aguante y que enseguida te dicen que les duele una cosa o la otra. Estos vienen, se quedan callados y puedes contarles tus problemas sin que ellos te cuenten los suyos, que te importan un pimiento*”. Una fórmula sensata y muy mihuresca, si tenemos en cuenta la eterna aversión a la vida social que tenía el escritor.

En **MARIBEL Y LA EXTRAÑA FAMILIA** tampoco se salvan de la crítica mordaz de Mihura el matrimonio y la vida en el campo. Forqué lo asume sin reparo y deja que *Rufi*, ante el ofrecimiento de boda por parte de *Marcelino* a su amiga, sospeche que “*una persona sana, que va de buena fe, no propone esas cosas tan raras*”; o que *Niní* exclame: “*¡Qué ganas tenía yo de disfrutar del oxígeno éste de los montes! Que más que por el oxígeno, que como comprenderá usted ya no está una para estos vicios, por disfrutar de tan agradable compañía*”, cuando *Marcelino*, de no muy buena gana, acompaña al lago a las tres amigas de *Maribel*. Asimismo, el humor absurdo de Mihura se halla presente en la película de Forqué, también en boca de este quinteto que rodea a la pareja protagonista. Aunque en este caso argumentista y director, muy coherentes con su historia, lo utilicen para remarcar la inocencia de sus personajes. Cuando *Matilde* expresa su preocupación sobre si la cotorra de *Paula* -que se llama *Susana*, como la esposa ahogada de *Marcelino*- le gustará o no a *Maribel*, tía *Paula*, casi indignada, protesta: “*¡Cómo no ha de gustarle! Es verde, tiene plumas y a mí me acompaña mucho*”. O cuando las tres amigas sospechan de *Marcelino*, al enterarse de que es viudo y que su mujer murió en el lago, *Pili* llega a decir, para justificar sus temores: “*Porque los hombres matan ahora mucho, que están muy sádicos*”.



Un tipo de humor ilógico y candoroso, pero en este caso nada intrascendente, que también estará presente en una película estrenada solo unos días después que **MARIBEL Y LA EXTRAÑA FAMILIA**. Nos referimos a la magnífica **Solo para hombres**, realizada por Fernando Fernán Gómez sobre la comedia “Sublime decisión”, en la que otra “estupenda señora” imaginada por Mihura será la protagonista: *Florita* (...).

**Texto (extractos):**

*Fernando Lara & Eduardo Rodríguez,*

**Miguel Mihura en el infierno del cine,**

35ª Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1990.

en especial “100 años de cine español”, Dirigido, julio-agosto 1996.









## Martes 28

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

**USTED PUEDE SER UN ASESINO** (1961) España 92 min.



**Director.-** José María Forqué.

**Argumento.-** La obra teatral homónima (1958) de Alfonso Paso.

**Guion.-** Vicente Coello, Antonio Vich y José M<sup>a</sup> Forqué.

**Fotografía.-** Juan Mariné (1.66:1 – B/N). **Montaje.-** Julio Peña.

**Música.-** Augusto Algueró.

**Productor.-** José M<sup>a</sup> Forqué, Pedro Masó y R.L. Vicente. **Producción.-** As Films – Sevilla Films.

**Intérpretes.-** Alberto Closas (*Simón Adelbert*), Amparo Soler Leal (*Margarita*), José Luis López Vázquez (*Enrique Picart*), Julia Gutiérrez Caba (*Brigitte*), Pedro Porcel (*comisario Hilario Serbel*), José Orjas (*forense*), Hugo Pimentel

(*Dupont*), Elena María Tejeiro (*Julita*), Jesús Puente (*ayudante del comisario*), José Luis Pellicena (*René*), Diana Lorys (*Lulú*), Elena Balduque (*Noemí*), Simón Ramírez (*narrador*). **Estreno.-** (España) mayo 1961.

*versión original en español*

*Película nº 14 de la filmografía de José María Forqué  
(de 55 como director)*

**Música de sala:**

La música de **ANTÓN GARCÍA ABRIL**  
**Sor Citröen** (1967), **El hombre y la tierra** (1974-1979)  
y **La colmena** (1982)



*(...) Era una comedia de Alfonso Paso. Tuvo gran éxito en el estreno teatral con la interpretación de Ismael Merlo, que fue un gran actor, acomodado a cualquier personaje. Era una muy divertida comedia policiaca. La noche del estreno Alfonso ya me la propuso para cine. Compramos los derechos. En ello intervino José María Latiegui. Al principio quisimos hacer una coproducción con México. Después, tras una serie de peripecias rocambolescas, se decidió hacer un film totalmente español. La distribuidora quería un actor de cine conocido; por eso, y porque daba el personaje perfecto, se contrató a Alberto Closas. Alberto fue el actor de comedia que llenó una gran época de nuestro cine y teatro. El reparto se completó con actores en ese momento poco famosos pero adecuadísimos a sus personajes. López Vázquez era el compañero de aventuras perfecto, que pasaba del calor al frío de las situaciones con ese matiz de humor que refuerza el personaje, quizás el más brillante del reparto. Alberto, que es listísimo, se dio cuenta de entrada: “se va a llevar la película en cuanto me descuide”. (...) Julita Gutiérrez era una de las mujeres protagonistas. La otra la hizo Amparo Soler Leal que, con este film, se colocó como una excepcional actriz de humor. Amparo fue mi actriz de comedia durante muchos años. Tenía y tiene una instintiva vis*

*cómica: es un don de la inteligencia. Siempre me ha deslumbrado. Creo que debutó en cine con esa película. Pellicena estaba perfecto en su tipo de joven ambicioso. Era también un film de único ambiente, donde me manejaba muy bien. Amparo tuvo el premio de interpretación por su divertida versión de mujer alucinada. Maríné hizo, como siempre, un trabajo preciso y elegante (...).*





(...) Forqué va a mejora aún más su filmografía con una nueva adaptación teatral. Alfonso Paso y su humor y su comicidad provocadora de risa que, a veces, llega a la carcajada. Se respetó lo teatral y se conservó lo mejor de los personajes y de los episodios, se adecuaron los diálogos y se estableció un ritmo que hizo olvidar el predominio absoluto de escenarios interiores: el director hizo un alarde de madurez y de agudeza de oficio en la facilidad y en la sencillez de la realización, en el divertido relato de un drama reformado por la comedia de enredo y de intriga. Los intérpretes le ayudaron con suprema eficacia (...).

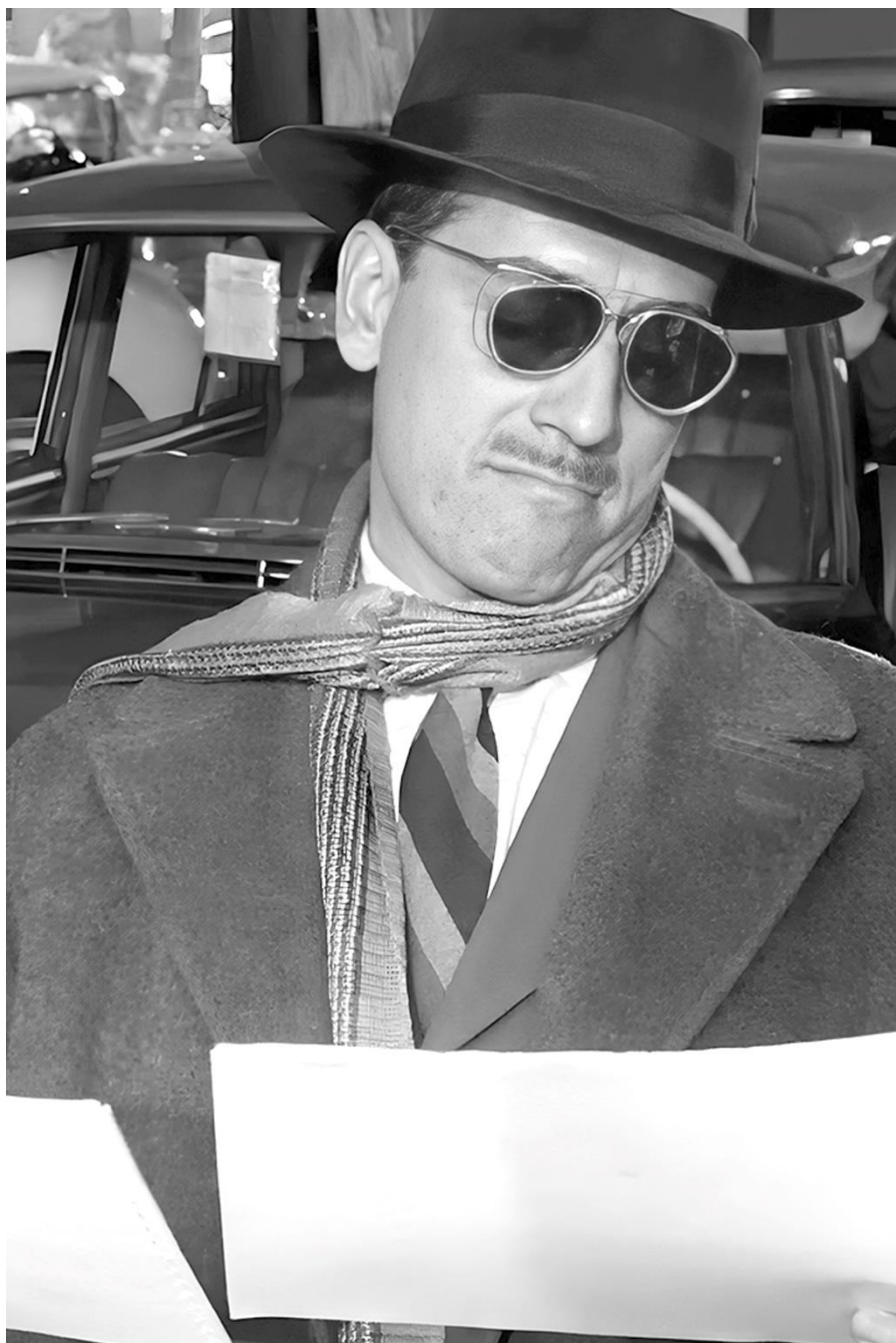
**Texto (extractos):**

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











## Viernes 31

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

**ATRACO A LAS TRES** (1962) España 90 min.



**Director.-** José María Forqué.

**Argumento.-** Pedro Masó y Vicente Coello. **Guion.-** Pedro Masó, Vicente Coello y Rafael J. Salvia.

**Fotografía.-** Alejandro Ulloa (1.66:1 – B/N). **Montaje.-** Pedro del Rey.

**Música.-** Adolfo Waitzman.

**Coreografía.-** Sandra Le Brocq.

**Productor.-** Pedro Masó.

**Producción.-** Hesperia Films S.A. – Pedro Masó P.C. **Intérpretes.-** José Luis López Vázquez (*Fernando Galindo*), Cassen (*Martínez*)

Gracita Morales (*Enriqueta*), Manuel Alexandre (*Benítez*), Agustín González (*Cordero*), Alfredo Landa (*Castrillo*), José Orjas (*don Felipe*),

Manuel Díaz González (*don Prudencio*), Katia Loritz -doblada por Matilde Conesa- (*Katia Durán*), José María Caffarel (*director general*), Alberto Berco (*Tony*), José Álvarez “Lepe” (*el encargado*), Jesús Guzmán (*cobrador de letras*), Rafaela Aparicio (*doña Vicenta*), Paula Martel (*Lolita*), Pedro Mari Sánchez (*hijo de Martínez*), Lola Gaos (*hermana de Galindo*).

**Estreno.-** (España) diciembre 1962.

Manuel Alexandre • Manuel Díaz González • José Orjas  
Agustín González • Alfredo Landa • Paula Martel  
Director: José M. Forqué • Producción: Hesperia Films S.A. Pedro Masó P.C.  
Distribución: Alejandro Ulloa • Pedro Masó • Vicente Coello • Rafael J. Salvia

versión original en español

Película nº 15 de la filmografía de José María Forqué (de 55 como director)

Música de sala:

La música de **AUGUSTO ALGUERÓ & ADOLFO WAITZMAN**

**Atraco a las tres** (1962), **El verdugo** (1963)

y **Tuset Street** (1967)



*“Me hicieron dirigir **ATRACO A LAS TRES** cuando aún no había acabado **La becerrada**. Coello me contó la historia que acababa de escribir con Masó y me gustó mucho. Lo que sucede es que, prácticamente, el proyecto ya estaba en marcha y era para empezar inmediatamente. Para ganar tiempo me mandaron al decorador, Antonio Simont, y entre los dos hicimos el dibujo de las dependencias del Banco, en el que teníamos dos o tres semanas de rodaje. Mientras yo terminaba **La becerrada** iban construyendo el decorado y, por teléfono, los productores y yo perfilábamos el reparto. Yo les sugerí un actor bajito, que trabajaba en una comedia de Jardiel Poncela, y del que no me había quedado el nombre. Era Alfredo Landa, inédito aún en el cine, y que sería una auténtica revelación. (...) Le vi actuando por vez primera en el “María Guerrero”. Me pareció un hombre tremendamente personal, porque lo es. Yo ya había realizado **Amanecer en puerta oscura** y **Maribel y la extraña familia**, donde salía Gracita Morales. Cuando el reparto de **ATRACO A LAS TRES**, en ese momento yo estaba rodando en el sur y los productores me lo consultaban por teléfono: me pidieron quién podría hacer el personaje de ‘Castrillo’ y les dije que un actor, de cuyo*

*nombre no me acordaba, bajito, con aspecto de payaso divertido, que estaba haciendo la comedia de Jardiel. Entonces fueron a verlo y me dijeron si no me parecía que su físico era similar al de Cassen, que aparecía en la película. Y les dije que le tiñeran el pelo de rubio y de que se asegurasen de que sabía conducir. Cuando volví a Madrid le conocí personalmente. Estaba muy sorprendido porque le habían contratado, le habían teñido, le habían hecho aprender a conducir un coche y apenas conocía su personaje. Entonces me confirmó la impresión que tenía de él, le expliqué el personaje y se las prometió muy felices. Recuerdo que en el rodaje se divirtió mucho. Estaba actuando con un equipo de actores notable: José Luis López Vázquez, Agustín González, Manolito Alexandre... (...).*

*En el guion no intervine, no tuve ningún margen de tiempo. Por otra parte, era muy divertido y tenía una estructura sencilla, muy eficaz. Sí intervine, sobre la marcha, en el desarrollo de algunas situaciones, escasamente apuntadas en el papel. Aquí empecé a aplicar mis teorías sobre el humor: repetición por tres veces de los efectos cómicos como, por ejemplo, en la pelea de los atracadores. Cuando los distribuidores vieron la película, apenas acabada y a punto de estrenarse, no les gustó absolutamente nada. Les parecía una broma tonta, sin gracia. Cuando terminaron de verla, en una sesión privada, casi ni se despidieron de nosotros; creyeron que aquello sería una catástrofe. Tanto fue así que, sin esperar al inmediato estreno, yo, que estaba algo desilusionado y muy cansado porque había hecho dos películas seguidas, me fui a París, a pasar unos días, lo que hacía siempre que me era posible, para ver películas y comprar libros. En un quiosco vi el 'ABC', lo compré y leí una crítica muy elogiosa de Donald. Llamé por teléfono a Coello y me contó el gran éxito que había tenido. Posteriormente, ha pasado a ser un film emblemático de la comedia española. El guión jugaba a la transgresión, una de las claves fundamentales del humor (...)"*

**José María Forqué**



*“Era un reparto estupendo, Orjas era entrañable como su personaje y Cassen estaba fantástico, y Manuel Alexandre... Todos, ah y también estaba el gran Alfredo Landa que se lo pasó fenomenal y se reía muchísimo en el rodaje viéndonos trabajar a los demás...”*

*‘Fernando Galindo, un admirador, un amigo, un esclavo, un siervo...’ eso está grabado en el inconsciente de generaciones enteras de españoles. La frase no estaba en el guion, fue una improvisación y a Forqué le gusto. Me lo daba la situación y la imagen de aquella mujer, despampanante rubia, Katia Loritz... Es una frase que ha quedado para los anales de la historia del cine español (...).*

*En otra escena, yo entraba donde estaba reunida toda la banda llevando una media en la cabeza, y tenía que decir: ‘¿A que no me reconocéis?’ ...Yo propuse para que fuera más gracioso, decirlo con un cierto frenillo e incorporar ese rasgo a la totalidad del personaje, pero a José María le pareció excesivamente arriesgado y no me permitió hacerlo (...).”*

**José Luis López Vázquez**





(...) Mucho de lo bueno que se da en las comedias anteriores de José María Forqué se halla condensado en **ATRACO A LAS TRES**, de la que se puede empezar diciendo que es una divertida y cómica comedia popular española con anotaciones de humor y tipos de sainete. Poca novedad en el asunto, que es el relato de un atraco visto con una deformación bromista, preparada para hacer reír. La primera virtud -y no siempre puede decirse lo mismo de las películas de Forqué, que suelen tener una realización muy superior- reside en el guión, sabia distribución de lances, hábil dosificación del casticismo españolizado, síntesis de estampas costumbristas y diálogos ingeniosos. La segunda, en la acentuada selección de los intérpretes, que adoptan y sirven fiel y gozosamente a los personajes. La tercera, que viene a ser la primera y definitiva, en la dirección de José María Forqué, ejercicio y compendio de aciertos en la coordinación de elementos, a los que dio ritmo y realización ordenados con frecuentes gags y toques felices que salvan incluso reiteraciones y espacios menores para dar hilaridad y amenidad a un relato expertamente conducido. Si se habla de oficio bien practicado, hay que decir que es punto de apoyo de algo superior como es la inspiración (...).

*Texto (extractos):*

*Pascual Cebollada,*

**José María Forqué, un director de cine,**

Royal Books, 1993.

*Luis Lorente y José Luis López Vázquez,*

**¿Para qué te cuento?:**

**José Luis López Vázquez, biografía autorizada**

Foca Memorias 114, Akal, 2010.

*Alfredo Landa & José Manuel Recio,*

**Alfredo Landa, biografía y filmografía,** C.I.L.E.H., 1992.





(...) Director todo terreno, muy representativo de los diversos géneros que el cine español tocaba en los años 50, 60 y 70, José María Forqué realizó en 1962 una de las más divertidas parodias de aquellos años, como es **ATRACO A LAS TRES**, que en la actualidad sigue manteniendo la misma frescura que aportó al cine de su época. (...) **ATRACO A LAS TRES** es una de las comedias mejor solucionadas de nuestro cine, porque pocas veces unas pretensiones de modesto alcance, obtienen resultados tan eficaces y divertidos. La parodia, con momentos muy felices, tiene una cierta crítica a la sociedad española de aquellos años y a la vez un leve toque dramático, casi patético por la dimensión de los personajes. Con directas referencias a la popular comedia a la italiana **Rufufú** (1958), de Mario Monicelli, que no era más que una parodia de la película francesa de Jules Dassin **Rififi** (1956), donde un grupo de ladrones intenta dar un golpe perfecto, pero en el que todo sale rematadamente mal.

**ATRACO A LA TRES** narra cómo un día *Fernando Galindo* (José Luis López Vázquez), el cajero de la sucursal de un banco, un eléctrico y delirante individuo seguro de poder organizar un atraco a su propia sucursal, con la perfección del más avezado gángster de los años 20, convence a sus compañeros para hacerlo, aprovechando que han despedido al director de la misma -un hombre todo bondad que deja en paz a sus empleados- y que en su lugar pondrán a la única “oveja negra” de la sucursal. Pero en el momento de cometer el atraco,





al que han dedicado muchas horas de preparación y angustia, aparecen unos atracadores de verdad y los empleados, en un juego de divertidos equívocos y logrados gags, acabarán reduciendo a los malhechores, reponiendo en su puesto al director y recibiendo una paga extra por su heroico comportamiento. (...) La historia juega constantemente a la transgresión y lo hace con una frescura insólita en el cine español, con una adecuada estructura narrativa y aportando al cine de los 60 -al cine más comercial de aquellos años- unos aires más sólidos y coherentes que los que caracterizaban la denominada “comedia a la española”.

Con indirectas referencias a “La oficina siniestra” de “Pablo” San José García, Forqué también dejó patente en **ATRACO A LAS TRES** la larga serie de frustraciones, de sueños inalcanzables, del españolito medio de aquella España de la dictadura. Y lo hizo con un glosario de personajes que, aún hoy en día, como otros muchos de Luis García Berlanga, siguen vigentes en nuestra sociedad. El sentido del humor que Forqué ya había mostrado en otros films como **Maribel y la extraña familia**, alcanza su mejor exponente con este **ATRACO A LAS TRES**, un título injustamente infravalorado (...).

**Texto (extractos):**

*Manuel Fernando Ruiz de Villalobos, “Atraco a las tres”, en especial “100 años de cine español”, Dirigido, julio-agosto 1996.*







**JOSÉ MARÍA FORQUÉ**  
José María Forqué Galindo

Zaragoza, 8 de marzo de 1923  
Madrid, 17 de marzo de 1995

*FILMOGRAFÍA (como director)*<sup>7</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** **091, POLICÍA AL HABLA**  
**MARIBEL Y LA EXTRAÑA FAMILIA**

---

<sup>7</sup> imdb & *Pascual Cebollada*, **José María Forqué, un director de cine**, Royal Books, 1993.

- 1961 USTED PUEDE SER UN ASESINO**
- 1962 ATRACO A LAS TRES**  
**El secreto de Mónica**  
**Accidente 703**
- 1963 La becerrada**  
**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 / Umorismo nero)*  
**Zarabanda Bing-Bang (La muerte viaja en baul)**  
*(Barbouze cherie / Intrigo a Baleares)*  
**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, solo 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”. 2025

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,  
Alba María Espinosa & Jairo Morata)  
Área de Recursos Audiovisuales UGR (Raquel Botubol)  
Oficina de Gestión de la Comunicación (Ángel Rodríguez Valverde)  
Redes Sociales (Isabel Rueda)  
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:



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA

LA MADRAZA  
CENTRO DE CULTURA  
CONTEMPORÁNEA

**CineClub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín.”**

*Síguenos en Facebook, X (Twitter) e Instagram*

LAMADRAZA.UGR.ES