

HOMBRE ACOSADO, 1951



MADRID EN LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS

EL CINE HISTÓRICO

EL CINE DE PROPAGANDA

EL CINE NEGRO

EL CINE RELIGIOSO

EL CINE DE COMEDIA

EL CINE SOCIAL

LOS SUBGÉNEROS DE LOS TOROS Y EL FÚTBOL



EL ÚLTIMO CUPLÉ, 1957

En el lenguaje clásico, el género representó no sólo una clasificación o tipología más o menos intelectual y estética sino, sobre todo, una ayuda a la planificación industrial y productiva. Los grandes estudios americanos y, de forma mimética y restringida, las empresas de otros países (entre ellas las españolas) se especializaron en los diversos géneros cinematográficos, siendo muy difícil que una misma productora fuera infiel a su estilo principal. Dicha fidelidad suponía un considerable ahorro económico, a la vez que un inmejorable sistema de promoción para la posterior distribución de los filmes. En España el género surge, también, como una herramienta de comprensión y de publicidad fundamental para las productoras y distribuidoras. Por tanto, el resultado debería haber sido un cine ampliamente genérico.

Sin embargo, hay una diferencia fundamental entre el género clásico de Hollywood y el que se realizó en la España de los años cincuenta: la fidelidad y la pureza del mismo. Mientras que en la filmografía americana resulta muy extraño encontrar, en el período clásico, obras que entremezclen géneros, en España lo habitual lo representan las películas mixtas, en las cuales se cruzan categorías distintas.

Descubrir títulos genuinamente puros en un solo estilo resulta difícil, casi imposible. Desde el hundimiento en los primeros años de la década de Cifesa, única productora fiel a su género –la historia nacional y patriótica–, ninguna productora española abordará con total fidelidad ningún ciclo salvo, tal vez, la de Ignacio F. Iquino en Barcelona y su importante vinculación con el cine negro[1] y los primeros cinco años de la productora Aspa P.C., comprometida con el cine cristiano.

En la casi totalidad de las películas de estas empresas se encuentran elementos de sainete, de comedia o de drama, siendo insólitos los *thrillers* o las películas puramente religiosas. En España no cuaja el sistema de producción propio del cine de Hollywood de este período. Las productoras intentan presentar en una misma película todas las emociones posibles, es decir todos los géneros. En cierto modo parece que los directores, o guionistas, quieren ofrecer siempre la obra total donde el espectador ría, llore y sienta terror y compasión a la vez. Así, surgen obras tan extrañas como *Balarrasa* (1950) –dirigida por José Antonio Nieves Conde y primera película producida por Aspa P.C.–, donde la religión no es más que un pretexto para contar aventuras e incluso acciones del cine negro. Así, que en cada filme se percibe una contaminación radical de estilos. En su libro sobre el cine de los cincuenta, Carlos F. Heredero escribe:

> El cine español de los años cincuenta camina sobre una llamativa promiscuidad genérica. La invasión o el contagio de unos géneros con otros, la facilidad con la que personajes o situaciones características de un género aparecen en otro modelo contiguo o no tan cercano, es una de las señas de identidad más acusadas de todo este período. Esa contaminación contribuye, por una parte, a enriquecer y ampliar la capacidad de movimiento de los cineastas y, por otra, a dificultar cualquier intento de taxonomía genérica en sentido estricto a la hora de abordar una visión panorámica sobre la producción de la década[2].

En el mismo camino se encuentran los estudios sobre el género en el cine español desde la década de los cuarenta realizados por Juan Miguel Company Ramón. Este autor habla de un grado de corrosión[3].

Además de esta contaminación, corrosión o promiscuidad de géneros hay que añadir el estilo de los primeros directores-autores. En la década de los cuarenta la producción fue casi siempre de supervivencia, las productoras y los directores eran fieles al discurso nacional, intentando con ello obtener las ayudas del Estado. Eso impidió la elaboración de un mundo propio por parte de los creadores cinematográficos, salvo excepciones, como Edgar Neville o Lorenzo Llobet Gràcia. Como resultado, se trata de un cine encorsetado y rígido.

Sin embargo, en la década de los cincuenta aparecen, de una forma más generalizada, nuevos directores y guionistas con un estilo más personal, alejado de la clasificación genérica y fuera de cualquier etiqueta. Así, por ejemplo, la obra de José Luis García Berlanga, que debería insertarse en el universo de la comedia, habla y se desarrolla de modos distintos a las genéricas del humor.

Sin duda, las dos diferencias fundamentales de esta década con respecto a la anterior se encuentran en la contaminación de géneros y en la aparición del cine del realismo social como primer cine de autor español. Los directores y guionistas aprovecharon cualquier grieta en el muro de la censura estatal para ofrecer un cine nuevo y una estética más moderna, e incluso crítica con el gobierno. La década comienza con *Surcos* (1951) y termina con *Los golfos* (1959), lo cual es, en sí, un reflejo de la lucha de estos directores y guionistas por encontrar un espacio más libre y auténtico en el cine español.

El género en este decenio, por tanto, no se encuentra sacralizado como en el cine americano contemporáneo. Hay demasiadas excepciones de películas inclasificables, de rarezas y de proyectos fuera de lo común como para poder clasificar las obras dentro de unas categorías o compartimentos cerrados. Esto da muestras de la gran riqueza y complejidad existentes.

Además, la mezcla de géneros siempre se realiza con el género chico, con lo sainetesco, como elemento fundamental. Así, el neorrealismo se mezcla con el sainete en *El último caballo* (1950), *Mi tío Jacinto* (1956), *Historias de Madrid* (1956). El drama se conjuga también con el género chico en *Cielo negro* (1951), y con el cine policíaco en *Persecución en Madrid* (1951) o *Séptima página* (1950). El sainete, como parte de la comedia, será un elemento fundamental en la década. Y, como indica Ríos Carratalá[4], lo sainetesco llegará a su esplendor precisamente en este período. El sainete y Madrid coparon las películas y los títulos.

Como se explicará más adelante, las dos grandes corrientes del cine oficial, el cine anticomunista y el religioso, se presentan en todos los géneros y se muestran de mil formas, desde la parodia «surrealista» de *Suspenso en comunismo* (1955) al drama religioso de *El maestro* (1957). El cine religioso, más que un cine de reflexión sobre

lo sagrado es, ante todo, uno de sacerdotes, monjas y niños huérfanos. Representa, sin duda, una de las constantes del franquismo pero adquiere una enorme relevancia con la aparición de la productora Aspa P.C. Por otro lado, el campo de abono perfecto para el cine anticomunista se dará en el cine policíaco. El crimen, las bandas organizadas y el terror propios de este género serán siempre causados por el enemigo comunista, y en especial soviético. Así, el cine negro servirá a su vez (en la mayoría de los casos) como ejemplo del cine de propaganda política.

Por supuesto, esta contaminación de géneros no implica necesariamente la no existencia de los mismos. Ni mucho menos: sigue existiendo la intención dentro de los estudios y de las productoras de hacer un cine de estilo y de género. Así, Aspa P.C. se caracteriza por sus películas religiosas, I.F.I., en Barcelona, por sus películas de cine policíaco; Cesáreo González, con su poderosa Suevia[5], se centra en el cine comercial (entendido como un cine de taquilla de calidad).

Para el acercamiento a las películas españolas de la década de los cincuenta situadas en Madrid se utilizará precisamente el género, pero entendiéndolo en el sentido más amplio del mismo, es decir como ciclo o corriente de estilo. Se presenta, pues, una clasificación de siete géneros o ciclos fundamentales:

En primer lugar, el ciclo de *cine histórico*, en donde se abordan las películas que se desarrollan en un pasado determinado. Se analizará la evolución desde las obras de Cifesa hasta *¿Dónde vas, Alfonso XII?* En este capítulo se incluyen las zarzuelas como una forma muy determinada y castiza de entender la historia de Madrid.

En segundo lugar, el género del *cine negro*, haciendo hincapié en la dicotomía Barcelona-Madrid, preguntándonos cuáles son las diferencias argumentales y formales de los filmes realizados en la capital de España y en Cataluña.

En tercer lugar debemos hablar del *cine político*. Se hará una breve descripción de este escueto ciclo propagandístico español. Se mostrará especial interés en la obra cumbre de este bloque en Madrid: *Murió hace quince años* (1954), de Rafael Gil.

En cuarto lugar está el *cine religioso y de propaganda católica*, donde se analizará la evolución del cine católico y cuál es la visión que se da de Madrid.

En quinto lugar tenemos la *evolución de la comedia y sainete madrileños* y su continuación en la comedia rosa y el cine del desarrollismo.

En sexto lugar contamos con el *cine de los nuevos directores y el realismo social*, entendido como crítica y disidencia. En realidad, estas películas no son un género sino una gran corriente de estilo.

Y, por último, debemos aludir a un bloque de dos breves subgéneros muy frecuentes en el cine de la década de los cincuenta: *el fútbol y los toros*. Se mostrará Madrid como la capital del mundo de los toros y el fútbol.

EL CINE HISTÓRICO

Tal vez uno de los mejores elementos de los que disponen los investigadores para entender lo que fue el franquismo se encuentre en las películas del género histórico del cine español de este período. Al observar cuál era la visión oficial –o la de los directores– de la historia de España, se adivina lo que supuso el régimen militar: contemplar la presentación y reproducción de los hechos, supuestamente reales, contados con una aparente vocación de imparcialidad, permite conocer y entender, más que el acontecimiento narrado, la ideología de sus creadores y el pensamiento de una época[6]. Desde la fundación simbólica del cine histórico con la película *Raza* (1942)[7] hasta la farsa de las mismas en películas como *Cateto a babor* (1970), se escribe la historia de lo que fue el franquismo y de su declive cultural. No es extraño, por tanto, que de todos los ciclos o géneros a estudiar sea éste precisamente en el que algunos autores e investigadores se hayan empeñado en encontrar más metáforas y, asimismo, elaborar más largas y complejas interpretaciones políticas e ideológicas.

Lo cierto es que el cine histórico surge en España en los primeros años de la posguerra por vocación del aparato falangista del régimen. Las altas esferas encuentran de vital importancia explicar los hechos de la Guerra Civil y de la historia reciente del país.

Así, surgen primero una serie de películas relacionadas con la contienda fraticida como *Rojo y negro* (1942) y la ya citada *Raza.* Ambas películas son recibidas de distinta forma por la crítica y el público, y formarán, junto con otras –similares en el tema de la Guerra Civil–, el llamado «cine de cruzada». Sin embargo, el verdadero desarrollo del cine histórico y político comienza en 1943 con *El abanderado,* a la que siguen *Inés de Castro* (1944) y *Los últimos de Filipinas* (1945). Ésta es –como observa Zunzunegui– una metáfora de la España sitiada, como última reserva del fascismo: el aislamiento de estos soldados en una iglesia filipina es reflejo de la soledad de España ante un mundo cada vez más hostil con el gobierno del general Francisco Franco.

Del mismo modo, desde el 1943 surge un cine de levita que si bien se ambienta en el período histórico no posee la carga ideológica y política del anterior, aunque siempre tome partido por el universo afín al franquismo o a lo conservador. Es un cine de reconstrucción, de entretenimiento y de aventura. Los dos títulos fundamentales serán *El escándalo* (1943), de José Luis Sáenz de Heredia, y la posterior *El clavo* (1944), de Rafael Gil.

El período capital en el género histórico es el que va desde 1947 a 1951 y lo encabeza la productora cinematográfica Cifesa. A la empresa de Vicente Casanova se la ha asociado de forma errónea con el nacimiento del cine histórico. No obstante, en los últimos años de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta, la empresa valenciana se volcará plenamente en el cine histórico y, como observa Félix Fanés, en la ideología del franquismo:

> Si hasta 1945 la vocación ideológica de Cifesa, a pesar de las tendencias políticas de su jefe, era muy dudosa, a partir de la crisis [Félix Fanés se refiere a la crisis económica de la productora de 1946] las cosas variaron de manera notable. Por primera vez en la historia del régimen, alguien realizó un cine coherentemente franquista[8].

Si se aborda el cine histórico del franquismo se descubre cómo éste va perdiendo, precisamente a partir de los años cincuenta, su valor imperial y patriótico. En esta década, sobre todo desde el fracaso de *Alba de América* (1951), el género olvida su vocación bíblica y evangelizadora. El cine histórico de los años cuarenta narra el imperio y la grandeza de España, de tal forma que el Generalísimo –y su papel en la Guerra Civil– pueda presentarse siempre como sucesor legítimo del pasado más glorioso del país[9].

El cine histórico surge para dar una relectura a la historia, por la necesidad de recuperar el concepto de imperio y, sobre todo, por la intención de retomar la simbología de los Reyes Católicos, Carlos V y Felipe II. Del mismo, el cine de ficción y los documentales y, especialmente, el NO-DO, se esforzaron de forma significativa en evocar la historia como una leyenda imperial y gloriosa[10]. Se busca emparentar de una manera más o menos directa al general Franco con los siglos de oro de la cultura española.

Este cine de los años cuarenta deja fuera a Madrid por motivos obvios, ya que la ciudad era una pequeña villa en la que no ocurrió ninguno de los hechos fundamentales y fundacionales de la historia de España en la Edad Media y el Renacimiento.

Este período, como ha observado Francisco Llinás, es el reinado de Juan de Orduña y de la productora valenciana Cifesa. Como ningún otro director, Orduña consiguió un estilo propio de narración y de escritura

cinematográficas basado en lo que se puede considerar un error de ritmo y de estructura, la doble redundancia. Ésta consistía en no sólo enunciar una vez sino dos veces el discurso oficial: primero con la voz en *off*, aparentemente neutra, del narrador y, en segundo lugar, con la repetición de lo dicho por los diálogos o las acciones de los actores. Como señala Llinás, esta doble redundancia apoyaba directamente el pensamiento político e ideológico del régimen:

> Representa un caso insólito en la historia del cine (y no sólo del cine español), en el que aquello que hoy se considera que subvierte el código tradicional sirve precisamente –y de forma distinta a la del modelo de Hollywood– a los intereses de la clase dominante[11].

Las películas de Cifesa se presentan no sólo como obras históricas sino como películas ideológicas afines al pensamiento más estricto del franquismo.

Los dos grandes logros de la empresa de los Casanova en el campo histórico son las películas *Locura de amor* y *Agustina de Aragón*. Ambos títulos, dirigidos por Juan de Orduña, tienen como protagonistas a valientes y conflictivas mujeres que son interpretadas en ambos casos por Aurora Bautista. Las dos películas narran una relación de amor de estas mujeres en un momento histórico capital en la historia de España. Las dos tienen como referente estético no la realidad, sino la visión romántica de esos momentos. Es curioso cómo Orduña no acude a las imágenes coetáneas de las historias que narra, sino a las pinturas y recuerdos que de esas etapas nos ofrece el arte del romanticismo español. Fernando Méndez Leite nos describe así la técnica de la película, representativa de la estética de este ciclo:

> En ella se dan cita los elementos fundamentales de su cine: absoluta vocación por las situaciones dramáticas, expresadas siempre con recursos teatrales; respeto fervoroso y entusiasta a las reglas del melodrama; preferencia por las escenas fuertes, a veces con imprevisibles cambios de tono e incluso de sentido, llevadas al límite de su grandeza, de su dolor o de su mezquindad; división del mundo en dos corrientes antagónicas e irreconocibles, en fuerzas del bien y el mal[12].

Es decir, se encuentra plenamente integrada en un discurso posromántico. La referencia del romanticismo es una constante en el cine histórico de España, en contraste con el cine inglés o el americano, que suele basarse en referencias visuales del momento histórico retratado[13]. El filtro del romanticismo exagera y deforma las virtudes y las pasiones de las protagonistas hasta lo indecible. Tanto *Locura de amor* como *Agustina de Aragón* son dos concepciones románticas (apasionadas y exageradas) de la historia de España.

Sin embargo, la década de los cincuenta comienza con el declive de Cifesa, producido en parte por la película *Alba de América.* El fin de Cifesa supone una relectura del cine histórico. Se abandona casi en su totalidad el cine patriótico del imperio y el Siglo de Oro de la cultura española. Se centra ahora mayoritariamente en el siglo XIX, un período prohibido en la década anterior por ser considerado el siglo del abandono y de la pérdida de las colonias. Dentro del cine de Cifesa, Félix Fanés ha encontrado dos grandes ciclos: uno, el imperial –basado en su totalidad en la conquista de América, los reinados de los Reyes Católicos y la dominación europea– y otro, un ciclo menor sobre la Guerra de la Independencia frente a Francia. Este segundo ciclo es el que tomará más importancia en los años cincuenta. Fanés dice:

> Los dos momentos históricos preferidos por todos estos filmes eran, en primer lugar la época de los Reyes Católicos a Carlos I (*Locura de amor, La leona de Castilla, Alba de América*), y en segundo lugar el momento de la resistencia contra Napoleón (*Agustina de Aragón, Lola la Piconera*). Con esto se recogían dos ideas-fuerzas importantes de la época: una, la España imperial, según el modelo forjado por los Reyes Católicos, y otra la resistencia frente al extranjero[14].

El cine histórico comienza con la película *Pequeñeces* (1950), con guión de Vicente Escrivá, Juan de Orduña, Vicente Coello y Ángel Jordá. Aunque dirigida por Juan de Orduña, interpretada por Aurora Bautista y producida por Cifesa tan sólo un año antes de *Alba de América*, se encuentran en ella dos elementos diferenciadores muy claros: se ubica a finales del siglo XIX (el siglo maldito para la ideología franquista) y posee un carácter ligero, de comedia; la película contiene toda una farsa social. Está ambientada en el Madrid de hace dos siglos, es una aventura amena, cuya protagonista se aleja de manera significativa de la rigidez ideológica de *Alba de América*.

Pequeñeces fue interpretada por la gran estrella de la empresa, Aurora Bautista, que acababa de terminar *Locura de amor* (1948). La historia narra la vida de una mujer en la época de Amadeo de Saboya y a la vez una trama política sobre la supervivencia de la monarquía ante la eminente Primera República. La obra es considerada por José Luis Téllez como «el cenit del llamado segundo período de la productora Cifesa».

El filme, sin embargo, no profundiza en ninguno de los temas. La trama política queda desdibujada y resulta

chocante[15], aunque, sorprendentemente, es la historia de amor la que resulta menos creíble. El personaje de Aurora Bautista es el de una mujer supuestamente adúltera, pero la visión moralizante del filme enfría y enturbia las escenas y no provoca ninguna emoción. Félix Fanés observa: «En *Pequeñeces*, aquello que domina sobre todas las cosas es la voluntad moralizante de la película, cosa que, como era de esperar satisfizo completamente a la jerarquía jesuítica de la época»[16]. La censura ejercida por la Compañía de Jesús –que exigió la presencia de un sacerdote en el rodaje– fue tal que llegó a escoger parte del vestuario o los gestos más adecuados de la actriz en determinadas escenas. La película y el estilo romántico de Orduña se resienten por tanta concesión a la moral. Sin embargo, Aurora Bautista sigue manteniendo momentos de gran seducción en los que recuerda al personaje que encarna en *Locura de amor* [17].

Lo interesante de la película, no obstante, es ser la primera obra histórica que se sitúa a finales del siglo XIX. Es decir, fuera de los dos momentos históricos fundamentales del género. Además, sitúa la acción en Madrid como lugar histórico, frente a América o las tierras del imperio. Al observar estas dos características se distingue un indicio del cambio de rumbo que dará el cine histórico. En primer lugar, la temática supone un giro en el planteamiento, no se observa la grandiosidad del imperio sino un período castizo; frente al universo de América aparece ahora el universo del barrio de Lavapiés y el Madrid de los Austrias. Este cambio de tiempo y de lugar no se debe a un ahorro económico, pues la película no se rueda en exteriores naturales sino en interiores (todas las calles del centro de Madrid son reconstruidas en decorados en estudios), sino a una propuesta de dirección y estética.

También en 1950 aparece la película *El capitán Veneno*, e igualmente ambientada en el siglo XIX y situada en la capital de España. Protagonizada por Fernando Fernán Gómez, la obra representa las andanzas de un capitán que consigue evitar una misteriosa conspiración y un siniestro golpe de Estado. Luis Marquina dirigió un largometraje más cercano a los de aventuras que a los de historia. De nuevo se encuentran los dos elementos diferenciales argumentales: se ambienta en el siglo XIX y es una obra ligera, sin las pretensiones de los filmes de Cifesa.

En ella se vuelve a encontrar que este cambio de temática y de estética no es casual sino intencional. *El capitán Veneno* es una adaptación del libro homónimo del autor decimonónico Pedro Antonio de Alarcón. De este escritor se habían filmado ya tres piezas anteriores, todas ellas películas importantes: *El escándalo* (1942), de Sáenz de Heredia; *El clavo* (1943), de Rafael Gil, y *La pródiga* (1946), dirigida también por Rafael Gil. Estos tres largometrajes forman el corpus central del ciclo de levita. Es decir, de un cine histórico supuestamente culto, solemne y misterioso. No obstante, *El capitán Veneno* resulta diametralmente opuesta a este planteamiento. Como observa José Luis Castro de Paz: «Marquina se decanta por un texto más mesurado y ligero». La obra es fundamentalmente una pieza más cercana a la comedia que a la solemnidad del ciclo de levita. Además, el casticismo toma gran importancia en el relato. Luis Marquina suprime el estilo y la elegancia de la levita por la popular y castiza capa.

Madrid se transforma en un elemento importante de la narración. Aunque construida en decorados, la ciudad se muestra laberíntica y llena de recovecos, donde se esconde una mujer misteriosa que fascina al capitán Veneno. La obra presenta un derroche en decorados callejeros. La película fue fotografiada con una gran plasticidad por Juan Mariné[18]. El filme, con un gran número de escenas nocturnas, tiene un trabajo de sombras y luces interesante. Los decorados de cartón piedra y la propuesta de Mariné hacen que el espacio callejero resulte fantasmagórico. Otra vez, como se observó en *Pequeñeces*, se prefiere la construcción de decorados al rodaje en exteriores naturales. Las calles realizadas para la película –el director de arte fue E. R. Castroviejo– evocan un expresionismo apasionado y se muestran siniestras y extrañas. *El capitán Veneno* se enmarca, por tanto, dentro del estilo y estética de Cifesa, aunque no en su temática.

Por tanto, la gran diferencia que ofrece el filme de Marquina sobre las propuestas históricas anteriores es la aparición del humor y del casticismo. Lo cómico se presenta desde el mismo arranque de la película, como explica José Luis Castro, en el chiste que se produce ante el grito de Fernando Fernán Gómez (en primer plano): «El rey». La cámara retrocede y observamos que no es una invocación a la monarquía sino una partida de cartas en la que el protagonista acaba de perder una carta importante. Del mismo modo el humor y su narración ligera se desarrollarán durante todo el filme.

En 1951 aparece *Alba de América* y se produce el famoso acontecimiento de *Surcos*[19]. Se hará después alguna otra película, como *Jeromín* (1953), pero alejada de la fastuosidad de la década anterior y siempre dulcificada de un modo u otro (en el caso de *Jeromín* con la presencia del protagonista infantil). Lo curioso es que si



¿DÓNDE VAS, ALFONSO XII?, 1958



EL CAPITÁN VENENO, 1950

bien no recibió el apoyo de la crítica, ni el respaldo definitivo de las instituciones, tuvo buena acogida por parte del público[20]. Sin embargo, el éxito de la película radica, al menos en parte, en la presencia de un crío en el filme, la década de los cincuenta es uno de los momentos estelares del cine con niño.

Otro de los motivos fundamentales para que el género histórico se centre definitivamente en el siglo XIX es la aparición de cuatro obras musicales ambientadas en dicho siglo: *Lola la piconera* (1951), de Luis Lucia, *Doña Francisquita* (1952), de Ladislao Vadja, y, fundamentalmente, *El último cuplé* (1957), la obra de Sara Montiel dirigida por Juan de Orduña, que consolida este período. De un éxito de taquilla casi similar fue *Aquellos tiempos del cuplé* (1958). Estos dos títulos –junto a la zarzuela *La violetera* (1958)– configuraron el cambio definitivo del cine histórico hacia el siglo XIX y el tono ligero.

Las zarzuelas no han sido consideradas nunca como películas históricas. Sin embargo, su inclusión en este género es fundamental para entender el cambio ideológico y estético producido en la década de los cincuenta. La primera, *Doña Francisquita*, supone ya un claro ejemplo de cuál será la nueva situación. Es la historia de una madrileña de origen burgués que desea triunfar en la zarzuela de finales del siglo XIX. Tanto la obra musical como la película surgieron como alabanzas a Madrid. Todo lo castizo será fundamental en la historia. En palabras de José Luis Téllez:

> La obra maestra de Amadeu Vives nació como homenaje a la ciudad en la que el compositor catalán había conquistado gloria y riqueza: pero no al Madrid de su presente histórico sino al ensoñado del siglo precedente [...] De modo idéntico, Vajda, húngaro afincado en Madrid e hijo de una soprano lírica, inscribe su propio mirar sobre el teatro musical de la que no tardaría en ser su segunda patria[21].

Y para concluir, su productor es Benito Perojo, que durante su etapa de director no había cesado de retratar a chulapos, goyescas y demás tipos castizos, incluidos la zarzuela de *La verbena de la Paloma* (1932) o el Charlot castizo de *Pamplinas*. Es decir, es un proyecto puramente madrileño.

Además, el largometraje se vuelve a presentar con un tono ligero, armonioso y de entretenimiento. Lo histórico es sólo un marco de referencia para situar esta zarzuela.

En 1957 Juan de Orduña, el gran director de Cifesa, rueda con Sara Montiel *El último cuplé* (que se convertiría en una de las películas más taquilleras de la década de los cincuenta). La obra es un gran musical trágico (no exactamente una zarzuela sino una serie de veinticuatro canciones) o, mejor dicho, un melodrama puro. Es decir, una narración dramática con escenas musicales. La obra nunca ha sido considerada como histórica porque, si bien está ambientada en el pasado cercano, esto es sólo un referente para ubicar a los personajes. Sin embargo, como se verá, la película es más histórica de lo que parece en un principio.

El secreto y acierto de *El último cuplé* es Sara Montiel. La actriz fue descubierta en un concurso de nuevos valores de la productora Cifesa y trabajó en varios proyectos menores. Su primera aparición seria es en la película *Bambú* (1945), de José Luis Sáenz de Heredia. En ella es una acompañante de la no menos prestigiosa cupletista Imperio Argentina.

En 1948 Juan de Orduña se fija en la joven actriz y la contrata para hacer un pequeño papel en su gran obra *Locura de amor* (1948). Pero es en 1957 cuando el director apuesta por la actriz y la ficha para el papel protagonista de su nueva película. El realizador y la actriz llevan al máximo el erotismo de *El último cuplé*. La obra ofrece escenas, que si bien hoy resultan pacatas, son altamente sensuales (e incluso sexuales) para la época. El tono en el que canta, baila y se mueve Sara Montiel está muy lejos de la castidad reinante en el cine español[22].

No obstante, Orduña no llegó a creer en exceso en el proyecto, al menos como producto comercial, ya que la vendió, casi como regalo, a la distribuidora Cifesa, que se encontró con uno de sus mayores éxitos.

La película narra una historia de amores y desgracias. La protagonista es una hermosa cupletista pobre que ama y es amada por distintos hombres. Pero en todas sus aventuras la tragedia y el dolor se imponen. Su único consuelo lo encuentra en las canciones de temas románticos.

El último cuplé mantiene su estructura sobre un mismo esquema narrativo repetido varias veces: en una secuencia formada por determinadas escenas se presenta un conflicto determinado (conoce a un nuevo hombre, se enamora, o bien el amado no llega, el amante se enfrenta en un duelo o en una corrida); a estas escenas les sigue un número musical que explica los sentimientos de la cupletista; acto seguido se inicia otra escena no musical donde se cierra el conflicto de la secuencia y, por último, se abre otro bloque musical en el que la actriz llora o celebra el fin de su amor. Esta estructura narrativa es muy similar a la utilizada en el ciclo histórico por Juan de Orduña, es decir, la doble redundancia, la repetición casi exacta de la información dada: primero con la voz en *off* y luego con imágenes. En esta película la

doble redundancia se produce: primero con imágenes y después con las canciones que explican lo ocurrido.

Desde un punto de vista histórico, lo interesante se encuentra en el cambio temático e ideológico que se produce en tan sólo seis años. De *Alba de América* a *El último cuplé* hay un cambio radical y significativo: se pasa del homenaje del imperio español al período histórico más pobre y humillante, 1898. Del mismo modo, de los grandes personajes y acontecimientos se pasa a la intrahistoria, a los personajes menores y sencillos, como toreros y cupletistas. Siguiendo la misma propuesta que en *Pequeñeces* o en *El capitán Veneno,* la película nos presenta una nueva visión de la historia de España: ya no se habla del imperio ni de la resistencia a Napoleón sino de la vida, de la intrahistoria de un siglo insignificante en la historia de España. Aunque esta visión histórica no es nada inocente, como indica Fernando Méndez Leite:

> A través de este folletín melodramático sobre una mujer moderadamente pecadora y muy atractiva resucita la nostalgia por épocas remotas en las que las cupletistas estaban más a la vista y los hombres frecuentaban a las claras los cabarets y los cafés cantantes[23].

La película recupera un pasado no muy lejano más liberal y abierto, refiriéndose a la época de la Restauración (y en ningún caso confundir con un homenaje a la Segunda República).

Las zarzuelas y el cuplé son dos elementos fundamentales para la consolidación de este siglo maldito y, sobre todo, de Madrid como el espacio del cine histórico.

En los últimos años de la década aparecen varios títulos importantes como *La tirana* (1958), de nuevo de Juan de Orduña. Esta película aborda la historia del Madrid de Goya y su relación con los toros, las mujeres y, por supuesto, con la pintura. Lo interesante de la película es que su director abandona definitivamente, y siempre que le es posible, el plató para rodar en edificios reales o en exteriores naturales de Madrid.

El aspecto estético de *La tirana* es radicalmente distinto del que se encuentra en los títulos de la década de los cuarenta. El casticismo se impone y se abandona la fastuosidad del imperio. A las armaduras, mandobles y pendones de Castilla les sustituyen los trajes de luces, las goyescas... y el discurso solemne y repetitivo se vuelve más popular y sentimental.

La pieza fundamental del cine histórico de este período es *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (1958). Este título supone el cambio definitivo del género. La intrahistoria y el período de la Restauración monárquica se transforman en los dos elementos claves. Dirigida por Luis César Amadori[24], es la película con más días en cartel de la década de los cincuenta (llegando a la increíble cifra de 210 días/189 días en dos cines de estreno de la capital). El título supone la consolidación de la historia como narración sentimental. Frente al carácter épico e incluso de intenciones bíblicas del primer Juan de Orduña, Amadori realiza una película emocional, sentimental y a veces cursi.

La obra de Amadori se basa directamente en el éxito internacional de la saga de la emperatriz Sisí. En un estilo palaciego y posromántico, se cuentan las aventuras y los amores de la realeza europea (y en este caso de la española). En ella, la historia sólo sirve para encuadrar a los personajes dentro de un pasado siempre mejor, de un tiempo donde la felicidad era total. Durante toda la década el recuerdo de los tiempos pasados será una constante, haciendo patente la frase de Jorge Manrique «cualquier tiempo pasado fue mejor»[25]. El éxito de la película, que se transformó en un acontecimiento social, no repercutió en sus productores ni en su director, ya que por motivos jurídicos y legales la película pasó a manos de unos acreedores no pagados[26].

Tal vez el cambio más significativo sea la evolución en el tono y el estilo de las películas: de la doble redundancia ideológica de Orduña se pasa a la sencillez (casi pueril) y el romanticismo exagerado de *Locura de amor* o *Alba de América* se transforma ahora en un sentimentalismo edulcorado. La tragedia o victorias dramáticas de las películas de Cifesa, llenas de heroísmo, se han convertido en bellas y sencillas obras sobre el amor.

Por tanto, en el cine español se consagra a la microhistoria (los amoríos de los reyes, el adulterio...), abandonando los grandes hechos de la historia. Frente las hazañas de Cristóbal Colón se presentan la vida de cupletistas o de reyes enamoradizos y, del mismo modo, frente las decisiones casi sagradas de Agustina de Aragón se toman las decisiones mundanas de acudir o no a una fiesta.

Por otro lado, Madrid se transforma en un elemento central de la narración. En la década de los cuarenta los espacios y las ciudades son lugares sagrados, espacios para la memoria donde ocurren algunos de los momentos épicos de nuestra historia. Así, en *Alba de América* el almirante Colón recorre con solemnidad cada uno de los lugares fundamentales de la Reconquista española y de las futuras hazañas de España. En la misma línea se encuentra la reina Juana en *Locura de amor*. Frente a estos lugares de memoria, la década de los cincuenta escoge Madrid como un lugar de microhistoria, donde ocurren

no los eventos imprescindibles de la historia sino las situaciones emocionales y sentimentales de los monarcas. *¿Dónde vas, Alfonso XII?* ofrece con claridad este cambio. Madrid es un espacio alegre y lleno de villanos socarrones antes que un espacio de recuerdo histórico. Lo fundamental en la obra de Amadori es lo castizo, lo humano e, incluso, lo más popular frente a lo solemne.

La secuela de la película, *¿Dónde vas triste de ti?* (1960), recurre al mismo tema, a los amores del rey, y vuelve a situar la acción en un período histórico y feliz. Dirigida por Alfonso Balcázar, intenta emular en todo a su predecesora. De nuevo, el tono de la obra es marcadamente sensiblero. Por supuesto, en ninguna de las dos obras se nos presentan los conflictos políticos o las crisis sociales de la Restauración borbónica. Esta secuela tuvo un enorme éxito comercial, pero la película no tiene la frescura de la primera.

El cambio de temática y estética del cine histórico español no supone un cambio en la defensa del régimen de Francisco Franco ni en su ideología escrupulosamente conservadora. Si antes se comparaba al Generalísimo con los personajes de *Raza* y se intentaba emparentar la historia del franquismo con las hazañas de los conquistadores, ahora se compara al Estado con los momentos más esplendorosos del siglo XIX y de principios del XX: la Guerra de la Independencia, la Restauración monárquica... En cierto modo el régimen cambia su alabanza por la conquista y la política de Felipe II por la de Cánovas y Maura. Y de una forma muy significativa reaparece la figura de la monarquía borbónica en el cine[27].

No extraña tampoco que, si bien el proyecto de la película fue anterior en idea, parte del guión del filme y el título son del marqués de Luca de Tena, miembro de la familia propietaria del diario *ABC*. Este periódico es el único medio que mantuvo tanto en la Segunda República como en los primeros años de la dictadura franquista la memoria de la monarquía. El filme aparece entonces como un primer ejercicio de recuerdo, de retomar el valor de la monarquía de los Borbones.

Uno de los grandes intereses de este género no reside tanto en sus películas, de una calidad más que discutible, sino en el increíble impacto que producía en la sociedad. A la ya citada *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, que encabezó la lista de largometrajes con más tiempo en cartel, hay que añadir las tres películas musicales *El último cuplé, Aquellos tiempos del cuplé* y *La violetera.* Estas cuatro películas se sitúan como las más vistas por los espectadores. De las cinco películas con más días en cartel durante la década de los cincuenta, cuatro de ellas tienen como fondo la historia y Madrid en el período del siglo XIX y principios del XX[28].

Pero, además, si se observan las cinco siguientes en la lista de películas en cartel encontramos otros dos títulos históricos: *Pequeñeces*, también ambientada en ese período y ciudad, y *Agustina de Aragón* (1950), basada en la famosa historia de la defensora de Zaragoza contra las tropas napoleónicas. Por último, la continuación de las aventuras del rey Alfonso XII, que aunque se rodó en la década de los cincuenta tuvo su éxito en la siguiente década, configura y cierra este período.

Hay que añadir dentro de este ciclo histórico una obra de Luis García Berlanga, *Novio a la vista* (1954), y dos películas del director y actor Fernando Fernán Gómez. Los tres títulos son comedias desenfadadas, y un tanto anarquizantes, que comparten el sueño y el cariño por un pasado cercano e idealizado.

Novio a la vista es la historia de un joven que tras suspender los estudios viaja con su familia a la costa valenciana para veranear. Allí se encuentra con sus amigos de Madrid, que también pasan el estío en el mismo hotel, y muy especialmente con Loli, su novia. La narración es un cuento alegre ambientado a principios de siglo pero que no aborda de ningún modo la historia ni la revisión del pasado. La película –que conserva mucha más frescura de la que le concede su director[29]– es, sin duda, un hermoso canto a la esperanza y a la inocencia.

Fernando Fernán Gómez (que comienza a dirigir en esta década) realiza dos obras históricas que muestran muy bien el cambio que se produce en la visión de la historia. La primera de ellas es *Sólo para hombres* (1960), una comedia sainetesca sobre los problemas de la igualdad de la mujer. La película se ambienta a finales del siglo XIX y principios del XX y trata con ligereza y con evidente tono chulapo y castizo la historia de España. Por otro lado, y como cierre definitivo del ciclo, se encuentra *La venganza de don Mendo* (1961), un filme realizado como un juego visual con infinidad de trucos y de rupturas del lenguaje. Este largometraje se basa en el famoso texto teatral que ironiza de una forma radical sobre el estilo romántico. Adaptando este argumento, Fernando Fernán Gómez realiza la primera sátira contundente y mordaz del género histórico de Cifesa y de Juan de Orduña. Se presenta como una obra que definitivamente rompe con el concepto sacramental del cine histórico español.

Las películas del ciclo tuvieron un increíble apoyo popular, pero fueron sobre todo las ambientadas en Madrid y en el siglo XIX y principios del XX las que triunfaron de una forma rotunda. Durante la década de los

cincuenta, por tanto, hay una nueva mirada hacia la historia. Si bien no se cambia de enfoque y se sigue haciendo una revisión del pasado desde la óptica del régimen, sí hay una evolución clara: del glorioso imperio se pasa a la resistencia contra Francia y a la Restauración borbónica; y, por supuesto, de la América española y la tierra de los conquistadores, al Madrid chulapo.

No obstante, este cambio no debe ser entendido como total, sino gradual. Incluso al final de la década aparecen dos nuevos títulos históricos ambientados en el Siglo de Oro. *El lazarillo de Tormes* (1959)[30], de César Fernández Ardavín, y *Teresa de Jesús* (1961), de Juan de Orduña. Sin embargo, estos títulos se alejan de forma exponencial del cine histórico de la década de los cuarenta, pues el primero de ellos es una película con ambiciones de calidad (la obra se aleja radicalmente del cine histórico para adentrarse en el cine de adaptación literaria) y el segundo entra en el ciclo de cine religioso (aunque el proyecto hubiese nacido a mediados de los cuarenta y en el seno de la productora Cifesa).

El cine histórico, por tanto, agota en los primeros años de los cincuenta la visión imperial de la historia y abandona su lenguaje pomposo. En los dos quinquenios este género es, sobre todo, un cine castizo, donde no se habla de los grandes logros de la historia sino de los pequeños acontecimientos vitales. La Restauración monárquica y la Guerra de la Independencia serán los temas fundamentales. Este cambio de temática se manifiesta en dos nuevos elementos: primero, el humor y la narración más ligera, y segundo, Madrid como elemento fundamental de la narración.

La realización y la imagen de los filmes se transforma de un modo claro: de la realización pomposa y a veces exagerada del cine de Juan de Orduña pasamos a propuestas edulcoradas de la historia. De la iluminación en un blanco y negro expresivo se pasa al color y a las texturas vibrantes.

El cambio temático del Siglo de Oro por la Restauración monárquica coincide claramente con el cambio ideológico del régimen. Del espíritu republicano e hispánico de la primera falange (expresado en las primeras películas históricas) se pasa ahora a una clara defensa de la monarquía y de la familia de los Borbones. Del mismo modo, el régimen se encamina cada día más hacia la instauración de una próxima monarquía.

Por último, se pasa de los espacios sagrados del imperio a los barrios bajos o palacios de Madrid. El lugar de memoria que había supuesto durante la década de los cuarenta el imperio español desaparece para siempre. Ni América ni las colonias decimonónicas (Cuba y Filipinas) serán retratadas más. En cambio, aparecerán reconstrucciones de las pequeñas calles de Lavapiés, el Madrid de los Austrias y los palacios de la capital de España.

EL CINE DE PROPAGANDA

Una de las preguntas esenciales de la historia del cine español es saber hasta dónde llegaba el poder de los dirigentes en la industria cinematográfica. Es evidente que la durísima y a veces caprichosa censura evitaba cualquier posible discrepancia por muy leve que ésta fuese. La falta de libertad era manifiesta, sobre todo para aquellos autores que intentaban expresar una crítica (aunque fuera ligera) al sistema ideológico o al régimen político. Sin embargo, esta censura castradora y manipuladora no justifica la creencia extendida de un cine propagandístico. Es decir, si bien la oposición cinematográfica era casi imposible, los directores no tuvieron que caer en el otro lado de la balanza para poder realizar sus filmes.

Las dos primeras décadas del franquismo se han asociado con un cine de propaganda dirigido desde el poder. Así, se ha llegado a identificar a Cifesa, a Cesáreo González o Aspa P.C. con el pensamiento del poder político. Sin embargo, esto no es cierto, al menos no en su totalidad.

Si bien en la década de los cuarenta existe una clara vocación por el cine de propaganda, desde el cine de cruzada hasta el cine histórico de finales del período, no es un ciclo monolítico ni fue recibido y halagado por el régimen en su conjunto. A películas como *Rojo y negro* o *El crucero Baleares* se las censuró sin tener posibilidad de una exhibición comercial reducida. Del mismo modo, la productora valenciana Cifesa, como explica Félix Fanés, tiene un recorrido ideológico complejo que impide enmarcarla en un pensamiento monolítico.

Esta complejidad entre el cine y el Estado se expresó de una forma más clara desde el fracaso del cine histórico y del hundimiento de Cifesa. *Alba de América* no sólo

supuso la quiebra económica de la productora sino también la prueba de que el régimen no saldría en defensa de su empresa de cine. Vicente Casanova, amigo íntimo del mismísimo almirante Carrero Blanco[31], esperó una ayuda extra que se materializó pobremente y después de una larga batalla política a través de la obtención de la categoría de Interés Nacional, pero que no supuso un salvavidas económico. Por tanto, el gobierno puso de manifiesto que no apoyaría los fracasos ni subsanaría los gastos de los mismos, aunque la ideología de los filmes coincidiera plenamente con la de la dictadura franquista.

Ahora bien, si el gobierno franquista no apoyó a Cifesa también es cierto que gran número de las producciones de marcado signo propagandístico recibieron ayudas del Estado, calificaciones de Interés Nacional y, sobre todo, premios del Sindicato de Espectáculos[32]. Un ejemplo de este favoritismo político se encuentra en José Luis Sáenz de Heredia, falangista desde los primeros años y familiar directo de José Antonio Primo de Rivera, quien consiguió siempre, y sin excepción, algún premio del Sindicato Nacional de Espectáculos o la calificación de Interés Nacional para todas sus películas hasta 1958.

Sin embargo, ninguna de las grandes productoras españolas se embarcó en los proyectos propagandísticos de forma total: Cifesa, como se vio, no sólo no entró en el ciclo político sino que incluso sus películas más franquistas son históricas y evitan comentar los sucesos actuales (es decir, la empresa de Casanova pudo ser durante una etapa ideológicamente franquista pero nunca propagandística). La gran productora de los cincuenta que será Suevia, dirigida por el gallego Cesáreo González, tampoco invertirá en películas políticas. Aún más, Cesáreo se mostró más que reticente ante este tipo de proyectos y prefirió arriesgarse con películas tan ambiguas ideológicamente como *Muerte de un ciclista,* de Juan Antonio Bardem, antes que rodar filmes de propaganda. Ignacio F. Iquino no realizó proyectos políticos y cuando quiso optar por la calificación de Interés Nacional lo hizo por medio de un proyecto pseudorreligioso como *El judas* (1952), con el cual alcanzó la categoría deseada. Benito Perojo, que nunca ocultó su afinidad al régimen, tampoco realizó filmes propagandísticos. Es decir, las cinco grandes productoras evitaron el cine de propaganda.

La única excepción será precisamente la sexta productora, la muy católica Aspa P.C. Ésta se especializó en un cine católico y anticomunista que realizó bajo el manto de una estética religiosa y socialmente comprometida. El dúo formado por Vicente Escrivá (productor y guionista) y Rafael Gil (director) forman el grueso de las películas con un mensaje político más marcado. Pero el carácter católico de la mayoría de los filmes la aleja de ser la productora del franquismo. Además, a mediados del decenio Aspa P.C. comenzó a realizar proyectos de comedia rosa costumbrista que terminaron expresándose en películas cercanas al pseudoporno de finales de la década de los setenta.

Las únicas productoras que realizarán de una forma mayoritaria cine de propaganda son las empresas menores (aquellas de un sólo filme o dos como máximo). Es decir, se trata de pequeños grupos que se unen para producir una película y después desaparecen. Algunas de ellas se benefician significativamente de los premios nacionales pero otras se convierten en auténticos fracasos comerciales y estéticos.

Por tanto, la década de los cincuenta se presenta con una contradicción: el régimen deja hundirse a la única productora de marcado signo franquista, que realiza proyectos dirigidos por el ministerio, y a la vez apoya a otros productos propagandísticos de empresas independientes y menores. A esta contradicción hay que añadir el extraño y complejo fenómeno de la censura española, que destruyó proyectos maravillosos en los que era difícil encontrar algún daño a la moral o crítica al gobierno, y autorizó otros escandalosos desde cualquier perspectiva puritana o conservadora. Estos dos elementos condicionarán de forma directa la realización y producción de filmes en España.

El primer dato fundamental sobre las películas propagandísticas es que su número es mucho menor del esperado. Muy inferior en volumen a los largometrajes que se realizaron en la década de los cuarenta (con una producción total que no llega a la mitad de la de los cincuenta) pocas de ellas tratan o transcurren en Madrid. Tan sólo se encuentran seis títulos claramente propagandísticos; es decir, muy pocos largometrajes.

Sin embargo, la sensación general al recordar este período y los trabajos realizados por los distintos investigadores hablan de un marcado cine político. Esto se debe, fundamentalmente, a que la crítica política se encuentra diluida en casi todos los filmes. Si bien es difícil encontrar películas con la propaganda como tema central no lo es descubrir propaganda encubierta o manifiesta en casi la mayoría de los títulos. Si se piensa en el género histórico, analizado con anterioridad, se observa que hasta las inocentes películas sobre el monarca Alfonso XII están marcadas de política conservadora.

Aún más explícita es la propaganda en las comedias del desarrollismo como *El tigre de Chamberí* donde el protagonista prefiere ser un astronauta publicitario (y que se rían de él los viandantes) a un individuo con inclinaciones comunistas.

Los dos grandes acontecimientos que marcan la política exterior de España y que condicionan de forma clara la vida de los españoles son el concordato con la Santa Sede y los acuerdos con Estados Unidos. Estos dos elementos marcan con su impronta el cine de propaganda española.

A finales de los cuarenta, cuando la Guerra Fría se encuentra en su momento de mayor tensión, surgen en Estados Unidos una serie de películas de un carácter propagandístico anticomunista, convirtiéndose casi en un género por derecho propio. El comunismo se transforma en una obsesión en la vida pública estadounidense. Son precisamente las consecuencias de esta Guerra Fría las que acercan a Estados Unidos al gobierno de Franco.

Es evidente que este sentimiento anticomunista supone una increíble baza para la dictadura. En primer lugar uno de sus ideales fue precisamente la lucha contra el comunismo; en segundo, suaviza su actitud de apoyo a la causa nazi (y transforma, de nuevo, a los miembros de División Azul –que se encontraban casi olvidados– en héroes patrióticos); la Iglesia adquiere, si cabe, más poder, pues la lucha contra la URSS es la lucha contra el comunismo ateo.

Al observar los documentales de NO-DO, donde la propaganda es manifiesta, se encuentra que dos de los temas fundamentales son las iglesias mártires de los países católicos ocupados (en especial la húngara y la polaca) y, por otro lado, los excesos del comunismo salvaje.

Como es fácil suponer, el comunismo será el gran enemigo de los filmes de la década de los cincuenta. En todos ellos hay un elemento característico: el enemigo marxista viene del exterior y, como un terrorista, llega a Madrid a destruir y sabotear. El terrorista no razona, no explora y ni siquiera crítica, sólo destruye. Sorprendentemente todas estas películas se realizan con posterioridad a 1952, año en el que el PCE abandona la lucha militar para centrarse en la lucha política.

Del mismo modo, en este cine dedicado a las células y a los comunistas que desde fuera de España llegaban a Madrid cuesta no acordarse del clandestino Abel Sánchez, seudónimo de Jorge Semprún. Todas las películas que se analizarán en este capítulo presentan al personaje que en la vida real interpretó el ministro de Educación y Cultura de la democracia. Al comparar las obras con las memorias del escritor o con las películas que él escribió sobre el tema, se descubre que pocos elementos de los filmes españoles eran reales.

La primera obra de este período es *Persecución en Madrid* (1952). Esta película dirigida por Enrique Gómez es una pieza menor pero muy interesante en su planteamiento. El productor y guionista (junto a Juan Llado) es Ignacio F. Iquino, que será el gran empresario del cine negro y del *thriller* español en la década de los cincuenta.

La obra narra cómo un hombre polaco, llamado Bartek, consigue huir de su país hasta Francia, pero allí los agentes comunistas lo localizan y tiene que llegar a Madrid para salvarse. Con la ayuda de un republicano español y la documentación de un amigo, también español, muerto en un campo de concentración, consigue alcanzar la frontera. Bartek se instala en Madrid. Pero en la capital de España, unos malhechores hacen caer las culpas de un crimen sobre él, la policía lo detiene y él consigue escapar (uno de los poquísimos ejemplos de una fuga en toda la historia de cine franquista) para descubrir a estos malhechores. Como recompensa encuentra en España un nuevo país que lo acoge.

La película, que tan sólo estuvo siete días en cartel, pasó desapercibida y tampoco consiguió el apoyo de la crítica especializada. Y aunque alcanzó la clasificación de primera, no obtuvo ni premios ni menciones significativas. Sin embargo, la obra de Enrique Gómez ya marca algunos de los elementos fundamentales del cine propagandístico. El primero de ellos es pensar que el comunismo está fuera de Madrid. En la capital no hay elementos opositores al régimen sino que éstos llegan de fuera. Madrid es una ciudad pacífica si no fuera por la llegada de estas células amenazantes. En segundo lugar, lo extranjero es lo peligroso (la xenofobia, según Elena Medina, es una constante general en todo el cine de la década de los cincuenta, hasta tal punto que todos los géneros se contagiarán de este sentimiento racista[33]). El comunismo es una lacra que no sólo condena y mata en campos de concentración sino que persigue a sus conciudadanos fuera de sus países.

El arranque de la película es muy significativo. Bartek se encuentra en París con el Málaga (interpretado por el nada comunista Manolo Morán), un republicano exiliado que no puede volver a España por sus ideas políticas y por delitos de juventud. Sin embargo, ambos emprenden el camino hasta la frontera de España. Allí en los Pirineos, el Málaga se despide del protagonista diciéndole: «Yo sólo puedo pisar la frontera y respirar durante unos segundos el aire puro de España».

El comunismo, sin embargo, persigue y se ceba con sus víctimas. Madrid se transforma en víctima de comunistas y malhechores, y a la vez en hogar y cobijo de los perseguidos.

En 1954 Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla codirigen *La ciudad perdida*. Esta película vueve al tema del regreso del exiliado. La película narra la historia de Rafa, que



PERSECUCIÓN EN MADRID, 1952



SUSPENSO EN COMUNISMO, 1955

incapaz de aguantar la vida en el extranjero, decide regresar a Madrid. La llegada a la capital supone su fin, pues no será ayudado por sus correligionarios. Desesperado, el protagonista secuestra a María. La mujer, por amor, intenta ayudarle pero esto es ya imposible. La policía (que sigue su pista con diligencia) pronto detiene a Rafa.

La película presenta Madrid como un paraíso al que aspira el protagonista pero a la vez como el fin de ese hombre, pues supone su captura. La obra encierra un error argumental grave, no se sabe con claridad cuál es el objetivo de Rafa, quien en algún momento habla de una misión y en otros de una cuestión de amor y recuerdo.

También en 1954 se rueda la película central de este género, *Murió hace quince años.* Producida por Aspa P.C. (que es en sí el buque insignia del cine de propaganda y de política). Rafael Gil y Vicente Escrivá consiguieron realizar, a la vez que un manifiesto anticomunista, una excelente película que mereció la categoría de Interés Nacional y el premio del Sindicato de Espectáculos.

El filme narra la historia de una célula comunista desde la órbita del franquismo. Diego, un niño de Rusia, es educado en el comunismo por un feroz comisario llamado Goritz. Transformado en espía, viaja por Europa con su novia Irene, cometiendo atentados para la propaganda de su ideología, hasta que en Italia recibe su gran misión: regresar a Madrid e instalarse con su antigua familia. Su objetivo es sustraer información a su padre, el general Acuña (actual jefe de la policía en España). Sin embargo, a medida que avanza la película se descubre que su verdadera misión es matar a su progenitor. Su padre descubre toda la trama e intenta despertar los sentimientos cristianos de su hijo. La película termina con un final feliz en el que toda la familia se reencuentra.

Las influencias que se han visto en este filme han sido siempre las del cine político y de propaganda. Especialmente se hace referencia a *Mi hijo John* (1952), de Leo McCarey, *El telón de acero* (1948), de William Wellman, y la película española *Lo que nunca muere* (1954). Y, por supuesto, al texto original, la obra de teatro homónima escrita por José Antonio Giménez Arnau. Pero, como se observará, *Murió hace quince años* se diferencia con mucho de las obras citadas.

La obra de teatro de Giménez Arnau obtuvo el premio Lope de Vega de 1952 y el Premio Nacional de Teatro de 1953. Estrenada en abril de 1953 en el Teatro Español, el actor que encarnó a Diego era Adolfo Marsillach y la dirección la realizó Modesto Higueras. Tuvo una excelente acogida por el público y por los críticos. Así, escribía Martí Farreras para *Destino*: «Excelente literatura, está fundida con la eficacia dramática, con el más profundo y ágil instinto teatral». En el mismo sentido habla Luis Marsillach, crítico teatral y padre del actor protagonista, en *Solidaridad Nacional*: «La obra es, a mi juicio y al de muchos más, puesto que ha obtenido dos premios, una de las más importantes que se han estrenado en los últimos años»[34].

Si se detalla el éxito de la obra, así como los elogios recibidos, es precisamente porque la adaptación cinematográfica difiere sobremanera del texto teatral. El encargado de la adaptación fue Vicente Escrivá, con el que Rafael Gil había colaborado en repetidas ocasiones desde *La Señora de Fátima* (1951). Sin embargo, el guión, aunque sólo lo firme el primero, muestra la huella del realizador. Las diferencias fundamentales entre el guión y el texto de teatro residen en conceptos capitales y no son en ningún caso correcciones mínimas. Y sorprende, porque si el texto fue tan celebrado en principio no se debería haber cambiado de una forma tan radical.

En los diálogos, aparte de las diferencias propias de los dos lenguajes, se nota una naturalidad mayor en la pieza cinematográfica que en el texto literario. En el teatro hay parlamentos pomposos y ridículos que no conducen en ningún caso al drama ni a la tragedia, que es lo pretendido por el escritor.

Así, la obra de teatro en palabras de Giménez Arnau es un drama, «sin los recursos fáciles y trucos del melodrama». El filme, sin embargo, se enmarca más en el cine negro y, en su defecto, en el melodrama. En ningún caso se le identifica con el drama. Mientras que la primera se basa en la muerte de un hombre para su conversión, la segunda se basa en el amor y empeño de un padre por redimir a su hijo y devolverlo a la sociedad.

El primero de los textos es una larga analepsia o *flashback*. En el escenario, Diego, mortalmente herido, cuenta su vida a su hermana y a su padre. En la película la estructura es lineal, se busca contar la historia a medida que va ocurriendo. El relato se mantiene en los cánones temporales del lenguaje clásico. En el texto teatral, por la propia estructura escogida, la muerte del protagonista se anuncia al principio, mientras que en la segunda no conocemos el desenlace hasta el final.

La primera de ellas omite en las imágenes y en el texto toda la educación comunista del niño, mientras que la de Rafael Gil hace una propuesta detallada de la infancia y adolescencia de Diego. La educación de Diego en la pieza teatral se explica como un proceso veloz y cruel, sólo desdibujado con diálogos coléricos y temerarios.

La obra de teatro se plantea de forma sanguinaria, Diego se supone ha matado a Goertiz, y se dedica al terrorismo. Su gran habilidad es su puntería con las armas, y sólo es superado en esta virtud de matón callejero por

su padre. En la misma línea se desarrolla el discurso de un moribundo ensangrentado que cuenta su vida. Pero tal vez el colmo de este planteamiento sangre-educación se encuentra en las frases en las que Diego explica a su hermana cómo aprendió a disparar: «Nos hacían apuntar a Cristos, como ése, y teníamos que acertar a darlos en la cabeza después en las llagas y en las heridas». Todo esto ha desaparecido en la película.

La misma línea se percibe en la trama del filme, mientras que en la obra teatral en el primer acto el delegado comunista le informa que tiene que matar a su padre y no deja lugar a compasión alguna, en la película, sin embargo, esto sólo ocurrirá una vez instalado en Madrid.

La pieza de Giménez Arnau utiliza, por mucho que lo niegue el autor, elementos del melodrama más exagerado y roza lo ridículo: Irene es sordomuda, Diego es despiadado pero se enternece ante los ojos de un retrato de una mujer que no le dice nada, la abuela sueña con salvar esos «ojos de humano».

Las diferencias, por tanto, entre las dos obras son inmensas, y todas apuntan en la misma dirección: suavizar el guión y la crítica al marxismo. La última diferencia se encuentra en la muerte de Diego, en el texto, y la salvación, en el filme. Por tanto, se puede hablar de un texto fílmico distinto al texto dramático.

Si se analizan las divergencias se comprende cómo los dos personajes que más cambian (aparte del milagro de la voz y el oído de Irene, que en la obra de teatro es sordomuda y en la película habla con naturalidad) son Diego y el general Acuña. Ambos personajes se dulcifican en la cinta. Mientras que en el texto literario se presentan como hombres duros y radicales, en la película están llenos de ternura, e incluso Diego muestra comprensión y amor desde el principio. Así, en el filme finge reconocer a Cándida, mientras en la obra no sólo no finge sino que la provoca con una crueldad infantil, perversa y retorcida.

En ambos textos el personaje del general Acuña, que representa a la policía en general y en concreto al mismísimo jefe de Madrid, es tratado con benevolencia. Sin embargo, en el primero de ellos es ante todo astuto y fiel al régimen. Mientras que en el segundo es fiel a su hijo, e incluso en el momento mismo en el que tiene que elegir entre la obediencia a sus superiores y la fidelidad a su hijo, escoge a este último. El Acuña de Rafael Gil llega a ignorar a la policía por educar y salvar a su vástago.

Uno de los momentos curiosos de esta película es el interrogatorio que realiza el general Acuña. Éste, desesperado, interroga a un detenido para saber si su hijo les miente o no. Al final, el criminal confiesa y el padre, para comprobar si es sincero, le lleva las manos al cuello y le estrangula sin matarlo. Este gesto, tan habitual en los interrogatorios del cine negro americano, es único en el cine español. En ninguna comisaría de las películas españolas de los años cincuenta los policías levantan las manos o intimidan físicamente a los detenidos[35]. Sin embargo, el general Acuña llega a perder su rol de honrado y buen policía por buscar un camino de escape.

Del mismo modo, la propaganda anticomunista es, aunque parezca increíble, mucho menor en el filme que en el texto literario, donde los comunistas son evidentemente asesinos sanguinarios. En la película, tanto Rusia como las células que operan en España representan el terrorismo y, desde luego, la violencia. Sin embargo, en la obra de teatro son auténticos diablos en los que no cabe ningún sentimiento honrado o justo, «nosotros no pertenecemos a su mundo ni a sus leyes ni a su moral». No extraña, por tanto, que en la obra de teatro el comunista redimido muera porque su vida no tiene perdón. Sin embargo, la salvación (como final feliz) en la obra de Rafael Gil es un reconocimiento a la esperanza.

Hasta el mismo título tiene dos significados muy distintos, como bien ha indicado Fernando Méndez Leite:

> El final de la película difiere notablemente del que escribió Giménez Arnau para su drama teatral. En el original, Diego moría en una acción subversiva, y su padre, al recibir la noticia telefónica de su muerte, en razón de su cargo contesta la célebre frase que da título a la película: «Mi hijo murió hace quince años». Escrivá y Rafael Gil dieron un final feliz a su película permitiendo la reconciliación de padre e hijo y el arrepentimiento de Diego, que asume la heroica actitud de su padre y va a morir en su lugar[36].

Por lo tanto, en el filme, la frase se refiere sólo a la ausencia, a los quince años robados por el comunismo.

Carlos F. Heredero ha constatado que es la única película en la cual el comunista reconvertido vive de nuevo. Así, en *Lo que nunca muere* (1954), de Julio Salvador, el protagonista muere al final. Lo mismo ocurre, en la obra de teatro y en todas las piezas de propaganda anticomunista. Sin embargo, en ésta se le da la esperanza de la conversión. El final, por tanto, es radicalmente distinto al del drama. Mientras en uno la conversión se paga con la muerte, en el otro se salda con una herida y una cicatriz. La película se aleja con diferencia de la obra de teatro y es a la vez que una película anticomunista una de propaganda familiar.

Del mismo modo, el largometraje se aleja fundamentalmente de los textos de Leo McCarey y de otros cercanos,

como *El telón de acero,* de William Wellman. Y es casi imposible su inspiración en aquélla, pues esta obra se presentó con posterioridad al estreno de la obra de teatro. Del mismo modo, *Lo que nunca muere* se estrena en 1955, frente a la de Rafael Gil, que lo hace en 1954. Así pues, la inspiración de estos textos es inexistente.

El verdadero germen de la película es la visión optimista y humana de la familia y de la sociedad franquista que querían mostrar tanto el director como el productor de Aspa P.C.[37]. El gran acierto de Rafael Gil y de Vicente Escrivá es conseguir un guión con ritmo e intensidad, sin duda, como observa Heredero, es el filme político y de propaganda mejor logrado del período[38].

Lo interesante para el estudio del guión y de la película propuesta por Vicente Escrivá y Rafael Gil es que centra, como valor principal de la película, la familia. El valor a defender, por encima de todos, es el núcleo familiar. Esta tesis se inserta en la línea temática de Aspa P.C. con mucha claridad, ya que la productora antes que películas políticas realizó obras religiosas[39]. Sin duda, el gran éxito de los largometrajes del equipo formado por Vicente Escrivá y Rafael Gil se basaba principalmente en haber conectado con la gran mayoría del público español. Las películas de estos dos autores fueron arrolladoramente seguidas por el público de la época. En esta conexión público-película, sin duda, se encontraba la imagen de la familia como centro de la casi totalidad de las obras de ambos.

Murió hace quince años representa la historia del reencuentro de una persona con su casa y con un espacio. Sin duda, toda la carga ideológica que se vislumbra en el filme se acentúa en la defensa de la familia. Como bien ha observado Fernando Méndez Leite:

> Es una película que responde perfectamente a los planteamientos ideológicos del régimen en el poder cuya finalidad propagandística consiste en disuadir a la juventud española de ciertas veleidades filomarxistas, que remotamente empezaban a apuntar en la sociedad española de los primeros años cincuenta[40].

Mientras que Giménez Arnau utiliza su texto para una defensa del franquismo sin compasión con el comunismo, el filme de Rafael Gil se presenta como una defensa de la ideología del régimen franquista, pero desde la defensa de la familia, y acepta la reconciliación; eso sí, siempre que los comunistas supliquen el perdón.

Sin duda, lo más interesante de *Murió hace quince años* es su gran eficacia y su conseguida realización. La propuesta, que se desprende del guión y del texto de Giménez Arnau llevaría a una obra propagandística sin más interés que la visión histórica que ofrecería de un determinado momento. Sin embargo, la película de Rafael Gil es una obra mucho más importante y de una calidad muy superior a los demás filmes anticomunistas.

Murió hace quince años fue declarada de Interés Nacional y estuvo treinta y cinco días en cartel en el cine Gran Vía de Madrid. Se debe hablar de una película con un resultado bastante aceptable de público y de crítica, basta recordar tan sólo el resumen que hace de la misma Fernando Méndez Leite en su historia del cine, en la que la califica de «excepcional calidad y humanidad».

La crítica (como reflejo de toda una concepción del cine) de los años cincuenta se basa permanentemente en la realización e incluso en la técnica. Neville lo definía así: «Se llegaba entonces al absurdo de detallar movimientos de cámara o el número de planos de una escena, y sin embargo no valorar si el argumento de la película era lógico»[41].

La película de Rafael Gil era una obra excelente para estos críticos. El argumento, que como se ha observado se mejoró considerablemente con respecto al original, no es lo más importante. Lo que realmente se pedía a una obra de calidad residía en la técnica y en la realización, según la opinión de esta crítica. Y es aquí donde el filme se presenta como un excelente trabajo.

Murió hace quince años es uno de los mejores ejemplos del lenguaje clásico de Hollywood en España. Rafael Gil representa, mejor incluso que Juan de Orduña, al director de oficio al estilo americano. Contratado por Aspa P.C., realizará uno detrás de otro distintos guiones que le impone la productora; su forma de rodar y su concepción del cine le sitúa dentro de ese concepto artesanal del oficio. No obstante, el realizador era una de las grandes estrellas de la empresa cinematográfica, como refleja la publicidad del anuario de 1955-56[42].

Después de *Murió hace quince años* no se realizará ninguna película propagandística ni tan eficaz ni tan contundente. Los motivos son económicos y artísticos. El primero de ellos es que ninguna productora de las grandes volverá a enfrentarse a estos proyectos. El segundo es que Rafael Gil contó con uno de los mejores y más valiosos equipos artísticos españoles: de guionista a Vicente Escrivá, en la fotografía Alfredo Fraile, los decorados de Alarcón y en el papel protagonista a Paco Rabal.

Un caso excepcional, pero no por la calidad sino por lo excéntrico del filme, fue *Suspenso en comunismo*. Rodada en 1956, fue dirigida por Eduardo Manzanos. Se inspira en la obra de teatro de Miguel Mihura *Escuela de terroristas*, una disparatada comedia de espías. Su estructura, por tanto, se aleja de los esquemas y tonos solemnes





MURIÓ HACE QUINCE AÑOS, 1954

del ciclo. Así, en ella los protagonistas son pobres payasos sin demasiado poder sobre sus actos.

La película cuenta la historia de tres jóvenes españoles exiliados. Los tres son alumnos de una escuela de comunismo en la ciudad francesa de Toulouse, allí aprenden todos los conocimientos del marxismo (que se basan, según la obra, en que Lenin es semejante a Dios) y en cómo destruir la cultura española. Es decir, en ser unos buenos terroristas. Los personajes llegan a España para cometer una serie de atentados contra «pantanos y museos», pero pronto se enamoran de España y de sus bellas mujeres. La hospitalidad de los madrileños impide que ocurran los actos criminales.

La narración es en sí una comedia, muy al estilo de las obras de Miguel Mihura, con elementos de surrealismo. Sin embargo, Carlos F. Heredero lanza al aire la pregunta de sí no es una comedia como parece ser, sino una película tan nefasta que provoca risa:

> En realidad, un mero subproducto de ocasión, casi paródico de sí mismo, que los firmantes del guión debieron hacer más tosco y evidente aún de lo que era ya, de por sí, el guión primitivo de Mihura sobre el cual introdujeron algunas modificaciones. [...] Esta abracadabrante aventura que nunca se sabe muy bien si es un panfleto tan tosco como parece o, si acaso, una burla satírica que parodió los excesos de la propaganda anticomunista[45].

Si bien es cierto que el argumento no funciona y enseguida los chistes y las bromas se muestran muy pobres e inofensivos, no por ello parece claro que la intención del filme no es otra que la del humor. La puesta en escena es siempre relajada y cómica, el tono de los actores es sencillo y veloz, como el de los sainetes, y los diálogos no dejan duda de cuál es el género del texto: «¿Qué me ha dado a mí la revolución? En cambio, esa mujer me ha dado una bicicleta». No obstante, esta comedia cumple con las reglas del cine de propaganda: primero, el enemigo se forma en el extranjero (o es ya de nacimiento foráneo); los protagonistas españoles exiliados se educan en Toulouse, Francia. Segundo, en Madrid no hay delitos ni tampoco se encuentran indicios de lucha social ni de malestar, y tercero, el mal (que es el comunismo) parece que puede curarse, los tres terroristas se transforman en hombres buenos.

La última película del ciclo la constituye *La noche y el alba* (1958). Esta obra es una pieza extraña y compleja realizada por José María Forqué. Narra, una vez más, la historia de un español exiliado que regresa a Madrid (desde el extranjero ateo) para destruir la paz y la vida española. El director ofrece una propuesta estética muy interesante, por lo que no es extraño que Carlos F. Heredero haya encontrado referencias en la película del cine de Antonioni, en especial en el tratamiento del vacío de los encuadres y los espacios.

La obra, por primera y última vez, ofrece un Madrid extraño doloroso, nada acogedor hacia el comunista. Los espacios vacíos, las paredes sin decoración, las calles solitarias, todo ello aumenta la sensación de soledad y de desconcierto. También rompe con el criterio general de una ciudad amable y tranquila.

Sin embargo, cuando la película avanza se comprende que salvo la estética nada ha cambiado en el discurso. Una vez más se plantea la manipulación que se hace en el extranjero, la llegada de terroristas al país y que los únicos culpables del malestar en Madrid son estos agentes comunistas.

El reducido ciclo del cine de propaganda ofrece siempre la misma hipótesis: un español o extranjero es educado en el comunismo en un país foráneo. Allí recibe el encargo de regresar a Madrid y de operar como un terrorista destruyendo al máximo la vida de los españoles. El odio viene de fuera, y la ciudad, según el director o la película, salvará o ejecutará al joven comunista.

EL CINE NEGRO

En el cine español, el desarrollo mercantil y empresarial de los géneros cinematográficos ha sido muy escaso y pobre. Como se ha visto en los dos capítulos precedentes y se verá más adelante, no existe una vocación por ningún género salvo una excepción: el cine negro de la década de los cincuenta, del que, sorprendentemente, existe un gran número de filmes. Durante estos años se desarrollan productoras que dedican su esfuerzo y trabajo casi por entero a la realización de películas policíacas. E incluso aparecen (también por primera vez en España) autores, guionistas y directores especializados en lo criminal y el *thriller* como auténticos artesanos del género.

Los datos de producción de largometrajes del género son muy significativos: de un total de 623 películas producidas en España (ya sean nacionales o coproducciones) Elena Medina ha contabilizado hasta setenta y nueve

títulos de cine negro. Además, la autora no ha incluido títulos de carácter político (pero también detectivescos), como *Murió hace quince años* (1954), policíacas-periodísticos, como *Séptima página* (1950), o los dedicados en exclusiva a los cuerpos de seguridad, como *091, Policía al habla* (1960). Es decir, sumando todas las exclusiones, la cifra sobrepasa los noventa títulos[44].

De este modo, se puede decir que casi una de cada seis películas de la década de los cincuenta pertenece al género del cine negro. Un dieciséis por ciento de los títulos representa un porcentaje elevadísimo. Sobre todo al tener en cuenta los antecedentes: primero, en la década de los cuarenta es difícil encontrar películas del género y, segundo, ningún otro estilo internacional se desarrollará con tanto fervor y con tal número de producciones en España.

No obstante, en la década de los cuarenta existen algunas propuestas interesantes. Las primeras de ellas serán las abordadas por Neville: *La torre de los siete jorobados* (1946) y *El crimen de la calle Bordadores.* Sin embargo, el cine policíaco del director madrileño es tan personal y complejo que resulta difícil encontrarle seguidores entre los directores de la década de los cincuenta y es casi imposible hablar de unos sucesores del estilo de Neville. En la década de los cuarenta hay otros ejercicios de estilo detectivesco en alguna obra de Ladislao Vajda (en especial *Barrio,* 1947), e incluso en la ya citada *Calle sin sol,* de Rafael Gil. De este modo, se puede hablar no de un resurgimiento sino directamente del nacimiento del género policíaco en España a partir de 1950. Sin embargo, el éxito de este género contrasta de una forma radical con la realidad social retratada y con la calidad estética de las obras realizadas.

Durante los años cincuenta el defecto general que se percibe en la narrativa de las películas medias nacionales es la sobreinformación, la redundancia. Así, en cualquier estructura de un filme español se observa como una constante el exceso de datos y sobre todo el hincapié que muestran los directores y guionistas en explicar hasta el último detalle lo que se cuenta. No obstante, en el género negro ocurre lo contrario, no existe casi información sobre los criminales, sobre las motivaciones de los protagonistas, sobre los hechos cometidos y a veces no se llega a comprender la trama básica de la obra. La carencia y las elipsis son tan generales y tan abiertas que hacen ininteligibles muchos de los relatos fílmicos.

Este mal será endémico en toda la producción. Tanto las películas menores, como *Hombre acosado* (1951), de Pedro Lazaga[45], como las grandes obras como *Séptima página o Los ojos dejan huellas,* ofrecerán inmensas lagunas que los espectadores rellenan con su imaginación pero que en ningún caso se encuentran en los textos. Ángel Comas refiriéndose a *Brigada criminal,* de Ignacio F. Iquino, dice:

> Es en su parte formal donde la película alcanza su dimensión más interesante, siempre dentro de su condición de filme de serie B, aunque es evidente que la importancia que tiene en España se diluiría en un contexto internacional[46].

Es cierto que este aspecto de serie B se presentará no sólo en los filmes de Iquino sino en toda la producción del ciclo policíaco español.

Por tanto, la estructura narrativa del cine negro español de la década de los cincuenta se sustenta en la elipsis para evitar la censura. Sin embargo, los fragmentos omitidos de la vida de los protagonistas o de sus acciones son tan grandes que a veces hacen incomprensible el relato. El cine español de este ciclo muestra, como ningún otro, la falta de libertad para poder elaborar un discurso narrativo y estético valioso.

Otro de los falsos tópicos del cine negro de los años cincuenta es su asociación directa al productor Ignacio F. Iquino (y a su empresa, I.F.I.) y al entorno de Barcelona. Se presenta a la ciudad catalana y al productor como el centro de una industria del género. Sin embargo, esto no es cierto. Como ha estudiado Elena Medina, en Madrid se producen, en este período, mayor número de películas de dicho ciclo:

> La producción de cine negro y policíaco en esta década se reparte entre Madrid y Barcelona, contabilizándose cuarenta y tres producciones en Madrid y treinta y seis en Barcelona atendiendo a la domiciliación de las casas centrales de las empresas productoras. Si bien es más numerosa la producción del entorno madrileño, se puede apreciar una mayor especialización en la producción catalana, [...] Madrid, sin embargo, aunque con una producción más numerosa, es más dispersa y las empresas tocan este género de forma esporádica, como uno más dentro de su producción general[47].

Al sumar las obras no contabilizadas por Elena Medina, el porcentaje sigue siendo el mismo. Lo que se observa, por tanto, es que si bien el número de obras es mayor en el entorno madrileño, es en el catalán donde más destacan, pues representan un porcentaje enorme del total de la producción propia. Si en el total de películas realizadas de España se trataba de un dieciséis por ciento de títulos de cine negro, en Barcelona suponía algo más del veinticinco por ciento (es decir cuarenta obras de un total de 159 títulos catalanes contabilizados

por Àngel Comas). Sin embargo, este dato no es suficientemente esclarecedor del porqué se asocia Barcelona con el cine negro más que Madrid y en el fondo no es más que una cifra estadística significativa.

Más interesante resulta comparar el argumento y las localizaciones de las películas producidas en cada centro industrial. En las catalanas casi la totalidad de los filmes se sitúa en el entorno de Barcelona (en la misma ciudad o en los alrededores), salvo muy pocas excepciones[48]. Sin embargo, de las cuarenta y tres obras madrileñas la mayoría no se ambientan en la capital de España sino en los lugares más diversos: en África *La corona negra* (1950) y *Misión en Marruecos* (1959), en Gijón *Los peces rojos* (1955), en un avión y en Barcelona *Ha desaparecido un pasajero* (1953) e, incluso, en Alemania y Austria *El cebo* (1958).

Por tanto, se observa cómo los productores y directores de la década de los cincuenta no ambientan las películas policíacas en Madrid. Esto es significativamente extraño pues en todos los demás géneros la capital es mayoritariamente el espacio donde transcurren los acontecimientos. Así se ha visto en el género histórico y de este modo ocurrirá en la comedia, en el sainete y en el realismo. Y aún más, en ningún otro género Barcelona se desarrollará de igual modo.

Sólo en las películas religiosas y en las dedicadas a la propaganda y a la División Azul Madrid es un escenario secundario, como ocurre en las policíacas. Sin duda resulta extraño que ambos ciclos no tengan en Madrid su localización predilecta. Varios factores explican por qué Madrid no aparece en estas películas: uno de ellos es que la esencia del género negro, un estilo oscuro y ambiguo, implica que nada es real, blanco o negro. Así, se observa, por ejemplo, en *La jungla de asfalto* (1950). En esta obra la policía es tan corrupta como los propios delincuentes, algo inimaginable en el cine español de la época. Sobre todo si se recuerda el arranque de *Brigada criminal*, donde se dice que la policía española es una de las mejores del mundo.

El cine negro exige no sólo un grupo de ladrones o timadores sino todo un sistema de gángsters y de personajes dispuestos a corromperse moralmente. Cuanto más inteligente y astuto es el criminal, más inquietante parece la obra. Sólo los grandes criminales se muestran capaces de atraer a los espectadores. Del mismo modo, cuanto más poder ejercen, más interesan las películas. Así, en el cine negro americano se habla de un imperio del mal que no existe en el cine español de la época.

Lo que sí abunda y se tolera por la censura son los timadores y los pobres y castizos carteristas. Recuérdense los personajes del Rastro de Madrid en *Día tras día* (1951), *Mi tío Jacinto* (1956), *Balarrasa* (1950). Incluso se puede llegar a detener como delincuente al protagonista, como al pobre Jacinto, pero siempre que su crimen sea menor y por un descuido. Por tanto, se permite el delito menor, el relacionado con el pequeño estraperlo, el cambio de divisas o el tráfico de tabaco (en ningún caso de drogas ilegales).

Lo que no se acepta es la existencia de un sistema de gángsters, de hampa y de corrupción. No hay grandes delincuentes que dirijan los hilos criminales en Madrid. Y cuando en algún filme se presenta a un grupo de mafiosos, el grupo está tan desdibujado que se pierde en la trama, como ocurre en *Hombre acosado* (1950) en donde nunca se llega a comprender las motivaciones de los asesinos.

Por tanto, en el cine español existe toda una serie de pilluelos y de delincuentes menores. Incluso en películas que no se sitúan en este ciclo como *El último caballo* (1950) se habla del estraperlo (y del tráfico ilegal de la muy valiosa penicilina). En la citada *Mi tío Jacinto* se nos presenta a los rateros del Rastro (que roban y hacen venta ilegal de relojes y tabaco), y se llega a la comedia en el sainete-policíaco *Los ladrones somos gente honrada* (1956). Pero lo que no se acepta es un imperio del mal o el crimen organizado.

Existen excepciones a esto. Casi todas se encuentran (precisamente) en el cine catalán, y alguna en obra de marcado signo realista, como *Surcos*. En la película de Nieves Conde aparece un personaje inteligente y perverso: el Chamberlain. Éste impone su poder en todo el barrio y sale ganando en el final de la obra[49]. Sin embargo, Madrid, a diferencia de lo que ocurre con Barcelona, no acoge, al menos para las autoridades franquistas, el crimen. Si bien la censura tolera, o no percibe, la maldad de algunos personajes de los títulos ambientados en Cataluña, es restrictiva hasta el máximo cuando los criminales se encuentran en Madrid.

Una declaración que resulta esclarecedora es la del censor José Luis García Velasco sobre su lectura de *Surcos:*

> El mayor inconveniente para nosotros lo presenta el guión en su aspecto social. Ya hemos dicho que nos parece ficticio y exageradamente terrorista el monstruo de ciudad que representa a los ojos de los pueblerinos. No es que pueda haber en Madrid un señor o cientos de señores que se dediquen a robar o seducir a temerarias cupletistas. Lo que negamos, en absoluto es que en Madrid exista siquiera un barrio –menos la ciudad de un modo abstracto– en el que la perversión sea la forma normal de vida[50].



LOS PECES ROJOS, 1955



BRIGADA CRIMINAL, 1950

El censor lo indica con claridad: en Madrid no existe el crimen ni la corrupción ni el hampa. Por lo tanto, el cine negro es imposible. Tal vez por ello se encuentren tan pocos criminales inteligentes en las obras ambientadas en la ciudad.

Se intuye que Madrid, al menos para el régimen, el crimen se concentra sólo en los rateros del Rastro y, en una segunda categoría, en los extranjeros. Sorprendentemente en un país que intenta, por primera vez desde el fin de la Guerra Civil, abrirse al exterior y cuando se necesita un prototipo de delincuente se acude siempre al extranjero. Tal vez por ello, el actor Gerard Tychy repite en infinidad de filmes su personaje de pérfido venido del Este.

Así, en *Balarrasa* la familia se ve sumida en graves problemas morales porque uno de los hijos trafica con divisas en un negocio con extranjeros. Lo mismo ocurre en *Persecución en Madrid*, donde los perversos comunistas del Este acorralan a su víctima en las calles de la capital.

Sin duda, los títulos fundamentales del género negro en Madrid son *Brigada criminal* (1950), *Séptima página* (1950), *Los ojos dejan huellas* (1952) y *091, Policía al habla* (1960). Cada uno de estos títulos intenta abordar de una manera interesante la delincuencia y el crimen organizado. La primera de ellas, *Brigada criminal,* representa un homenaje a la sección de la policía española que lleva ese nombre. Rodada en Madrid, salvo uno de los capítulos que sucede en Barcelona, es uno de los primeros títulos de Ignacio F. Iquino como productor y director. La obra consigue plantear la existencia de crímenes y de situaciones moralmente ambiguas en la ciudad, pero siempre consciente de que la policía resolverá el caso y devolverá la pureza a la sociedad madrileña. La película resulta atrevida para la época, pero no consigue atraer al espectador actual, porque éste sabe cuál será el resultado en la misma presentación. No obstante, el filme es muy superior a la media.

En el arranque de *Brigada criminal,* el protagonista se incorpora a la policía. Su sueño es participar en la sección del título de la obra[51]. Por azar, el joven acude a una sucursal bancaria cuando un grupo de malhechores la atracan. No tarda en pedir el caso a sus nuevos jefes, los cuales le encargan un asunto menor sobre los robos en un garaje. Su primer trabajo es ingresar en ese taller mecánico para descubrir al ladronzuelo que atraca en el local. Pero la fortuna le sonríe y encuentra, entre los clientes del taller, a uno de los miembros de la banda, que se esconden en un aserradero del barrio de Lavapiés. El protagonista estrecha la relación con el atracador y éste le pide que viaje a Barcelona para secuestrar a una mujer. La joven es, en realidad, la novia de uno de los malhechores. El joven habla con su superior. Entre ambos y con el apoyo de ella realizan un falso secuestro y un simulacro de asesinato. Los atracadores se ponen nerviosos y cometen un grave error: disparan y los vecinos del aserradero oyen los disparos. Después de una serie de peripecias la policía consigue encontrarlos y detenerlos en una larga persecución callejera.

Brigada criminal es una de las grandes obras de Ignacio F. Iquino, no por su guión, que recurre con demasiada frecuencia al azar, sino por la puesta en escena y por su búsqueda del realismo. Utilizando el mismo estilo que el de las mejores películas de la década, el director catalán, apoyado por el fotógrafo Pablo Ripoll, rueda Madrid como un documental. Usa gran número de planos exteriores, realizados en calles y escenarios naturales. El negativo es pobre de calidad y contiene tanto grano que en muchas partes del filme no se puede seguir con claridad a los personajes. Sin embargo, este aspecto de documental improvisado otorga a la cinta una lograda estética de realismo.

Ignacio F. Iquino cuenta también entre las virtudes de este realismo que los numerosos extras y figurantes no conocieran la existencia del rodaje. Así, en la escena del atraco muchos extras comenzaron a acudir para socorrer a las víctimas, y a punto estuvieron de golpear a los actores y de echar por tierra el rodaje de la película.

Del mismo modo, el espacio madrileño está excelentemente retratado. Las calles del centro, los rincones del Rastro, la calle de Bailén y la plaza de Oriente se reflejan como en un documental. A este realismo castizo hay que añadir el gran número de bares, tabernas y cervecerías que salen en el filme. Precisamente, a uno de los criminales lo detendrán en una taberna de Cascorro en el momento de tomar su cazalla matutina.

Otro de los aspectos realistas y logrados del filme es el aserradero. Situado no en los extrarradios sino en pleno centro, es una buena creación de espacio cinematográfico. Pues al estar situado en la ciudad los delincuentes no pueden hacer ruido salvo en las horas que funcionan las máquinas de la fábrica. Por tanto, el espacio condiciona de una forma total los movimientos y las acciones de los malhechores.

En la película de Ignacio F. Iquino Madrid es una ciudad de sainete. Es una población tranquila que posee «una de las mejores policías del mundo», pero que en realidad no la necesita, pues sus habitantes son honrados y campechanos. La mayoría de los madrileños no sospecha de la existencia de estos criminales.

Por supuesto, la banda de delincuentes de *Brigada criminal* es una organización internacional. La xenofobia que se encontraba en el cine de propaganda se repite de forma mimética en el género de cine negro. Incluso en películas con una vocación tan realista como ésta, se encuentra que los autores se refugian en el mismo tópico. El problema es que no se llega nunca a comprender bien quiénes son los atracadores y por qué motivos necesitan atracar un banco. Solamente uno llegará a arrepentirse y es, precisamente, el único de origen español. Además de la xenofobia, el filme comete el defecto congénito del cine español: una trama maltratada y confusa (bien por la censura, bien por el propio director), donde la elipsis oculta demasiados datos:

> Así *Brigada criminal* tiene aspectos que podrían explicarse por dejadez en la realización o por el abuso de un evitable virtuosismo, pero también justificarse en tanto expresión sintomática de las complejas dificultades para aclimatar un género de origen norteamericano cuya materia referencial es difícilmente trasplantable a las condiciones de nuestra situación política en donde, bajo una dictadura, el estado de derecho brilla por su ausencia[52].

No obstante, la película ofrece una estructura mucho más clara que la mayoría de las obras españolas de dicho género. En 1950, a la par que Ignacio F. Iquino realizaba *Brigada criminal*, se produjo en Barcelona una película casi gemela: *Apartado de correos 1001,* de Julio Salvador. La productora Emisora –en la que había trabajado como director y guionista el propio Iquino– filmará esta obra. En ambas se encuentran los mismos elementos: un delito, una banda organizada y la excelente policía española que resuelve el caso. Sendos filmes utilizan el realismo como elemento estético fundamental.

Sin embargo, al observar las propuestas se notan diferencias fundamentales. La primera es que *Brigada criminal* usa una fotografía más realista que *Apartado de correos 1001,* que sólo retrata así los exteriores. Ignacio F. Iquino se apoya en muchos elementos sainetescos en los diálogos. Julio Salvador tiende a cierta pomposidad propia de las películas americanas de serie B. La rodada en Barcelona ofrece algo imposible de imaginar en la madrileña: los decorados de la comisaría son reales, es decir, es la propia Jefatura de Policía de Cataluña. Esto muestra, una vez más, cómo las instituciones facilitaban un rodaje de cine negro en la Ciudad Condal que no era posible en Madrid. José Enrique Monterde recoge cómo se creó una opinión exagerada y generalizada sobre el realismo en esos filmes:

> La confusión reinante entre la crítica y los cineastas españoles del momento conducía al error de asociar de forma directa e inmediata ese realismo policíaco con la ola neorrealista que se sabía recorría el mundo... pero que aún no había llegado a nuestro país[53].

El realismo de ambos filmes es mucho más cercano al norteamericano que al italiano de aquellos momentos. Aunque utilicen elementos populares, ambos autores terminan narrando historias americanas con atracadores cubiertos con pañuelos como *cowboys* y con un asunto de cocaína que debió de resultar fantasmagórico en la España de esos años.

Completamente distinto es el caso de *Séptima página* (1950), donde, si bien hay una base sainetesca, la complejidad de la historia y el aspecto y estructura coral de la misma la separan del realismo. La dirigió con soltura el húngaro –aún no nacionalizado español– Ladislao Vajda. Consigue crear un interesante submundo callejero y policíaco. El filme ha sido alabado por Carlos F. Heredero:

> La agilidad y el formato de *Séptima página* hacen de esta película un caso especial. Es un filme de protagonismo coral que se ofrece como un modesto «trozo de vida» en el pulso cotidiano de Madrid[54].

Sin duda, con la multiplicidad de personajes consigue un trabajo muy loable, pero la película resulta pobre y extraña. Una vez más se percibe el mal endémico del cine negro español: la dramaturgia mutilada. No se sabe con exactitud cuál es el crimen ni cuáles son los objetivos de los protagonistas. Si bien es cierto que los personajes secundarios, como el sereno, el tipógrafo del periódico o alguna cupletista, representan hermosos retazos de la vida madrileña, la película es confusa y los crímenes que en la misma ocurren se encuentran tan desdibujados que no se reconocen como tales. Del mismo modo, esta obra de Ladislao Vajda ofrece un Madrid poco conflictivo, sin delincuencia grave. En ella, cualquier sereno puede imponer el orden en las noches.

Lo más interesante de la película es la representación que se ofrece de ciertos tipos humanos, en especial de los periodistas. El protagonista central, así como la redacción del periódico de la capital, resultan divertidos y reales. El director consigue reflejar con mucha agilidad y ajetreo la vida cotidiana de un pequeño periódico y de sus distintos trabajadores.

En 1952 José Luis Sáenz de Heredia rueda en Madrid *Los ojos dejan huellas*, producida por su empresa familiar, Chapalo Films, y por el Centro Latino Cinematográfico

–productora italiana– y basada en un guión de Carlos Blanco. Ambos habían trabajado juntos en la película *Don Juan* (1950). Sin embargo, el proyecto de *Los ojos dejan huellas* es mucho más complejo. En esta obra el guionista plantea, por primera vez, sus obsesiones sobre lo real y lo simulado. (Carlos Blanco reaparecerá con otro proyecto del cine negro, *Los peces rojos*, en la que vuelve a investigar los mismos aspectos, la representación y el simulacro.) La película narra una historia muy compleja para la época: Jordán es un abogado brillante que, por sus ideas políticas –es un comunista no declarado– y por la mala suerte, trabaja como viajante de una perfumería. En un bar se encuentra con Roberto, un amigo de la facultad de derecho. Este compañero es un rico y caprichoso burgués y en el momento del encuentro está completamente borracho. Jordán, que desprecia a Roberto, le lleva a su casa y allí conoce a su hermosa esposa, Berta. El protagonista se enamora a primera vista y locamente de la mujer. Roberto acude al día siguiente al bar con un problema mayor: cree haber matado a un hombre. Jordán le sugiere que simule un falso suicidio con una pistola de juguete que él le presta. En realidad, el arma no es de fogueo sino auténtica. Roberto se suicida. Berta desconfía desde el principio del amigo y decide investigar el caso. Finge estar enamorada de él y, cuando está a punto de caer rendida en sus brazos, descubre que en sus ojos está la huella del crimen.

La película es un ejercicio estético portentoso e inquietante. Por primera vez en la historia del cine español el criminal protagonista –y comunista– ofrece una perspectiva psicológica atractiva. Sus motivaciones, sus odios y sus rencores son entendidos, aunque no compartidos, por el guionista y el director. El espectador se siente atraído hacia él. Del mismo modo, aunque no con tanta fortuna, se perfila el personaje de Berta, la mujer que quiere encontrar al culpable de la muerte de su marido. Ambos personajes comparten una misma motivación, la venganza. Elena Medina explica lo siguiente:

> El móvil de todo el relato es la venganza; primero la de Jordán hacia una sociedad injusta, personificando todo su odio en la figura de Roberto, que reúne todas las lacras de la clase pudiente: es frívolo, derrochador e infiel; frente a él, Berta es, a los ojos de Jordán todo lo que un hombre puede desear y venerar, que sin embargo ha de sufrir la infidelidad de Roberto. Enamorar a Berta significa para el fracasado Jordán, el triunfo social; el criminal queda definido como un resentido social. Por otra parte, está la venganza de Berta, con un odio más oculto y más fuerte que el de Jordán, capaz de hundirle moralmente y de sacrificarse ella misma para desenmascararlo[55].

Sin duda, uno de los grandes éxitos del filme es la complejidad de los dos protagonistas, algo que resulta insólito y nada frecuente en el cine de esos años. Del mismo modo el criminal es, de nuevo por primera vez, un español no formado en el extranjero, sino un hombre educado y universitario. Sin embargo, este criminal posee un rasgo común con los asesinos de la década: es un disidente, un comunista. En pocas películas de la década se marca con tanta claridad y precisión las clases sociales y las ideologías de los protagonistas como en este filme de José Luis Sáenz de Heredia.

Los personajes de *Los ojos dejan huellas* están, desde luego, no sólo claramente inscritos en sus respectivas clases sociales, sino también están subrayados políticamente. Uno de ellos, el protagonista, es un perdedor, víctima explícita de unas determinadas circunstancias, sutilmente insinuado como potencial comunista. Y el otro, su antagonista, quien desencadena el conflicto y sustenta la trama, es un burgués recalcitrante[56].

En *Los ojos dejan huellas* el supuesto pensamiento comunista del protagonista es suficiente crimen como para no tener que recurrir a ser extranjero. En ningún momento José Luis Sáenz de Heredia utiliza el desprecio ni la caricatura para definir a Jordán. Todo lo contrario, le da una motivación valiosa para cometer sus crímenes, lo que hace que el espectador se emocione. Es precisamente en el personaje de Roberto donde se da un peor trabajo de caracterización. Es una caricatura que muestra todos los defectos de la aristocracia: opulento, grosero, vanidoso, pretencioso, infiel y asesino.

Los problemas de la película se centran precisamente en el personaje de Roberto: resulta increíble que Berta esté enamorada de semejante engendro moral (y físico), y aún más que ella se empecine a descubrir y vengar su muerte. Del mismo modo, no es nada creíble que Roberto utilice el arma con la que tiene que realizar un simulacro de suicidio sin comprobar si es o no una pistola real.

La película es –junto a *Los peces rojos*– una excepción sobre el tema del realismo. El guionista Carlos Blanco ofrece un cine teñido de metalenguaje formalista. Las referencias al cine americano son permanentes: Jordán es el perdedor clásico del cine americano de esos años, la mujer fatal (en este caso buena) llevará a la ruina al protagonista y, por supuesto, toda la imitación formal al género negro.

El ciclo del cine negro se cierra con *091, Policía al habla* (1961), una apuesta fotográfica por el realismo de José María Forqué y, en especial, del operador Juan Mariné. El tema no difiere en demasía del de *Brigada criminal*, pues



LOS OJOS DEJAN HUELLAS, 1952



091, POLICÍA AL HABLA, 1960

en ambos casos se trata de una exaltación sin medida de la labor de la policía. En ella se encuentran los elementos fundamentales de lo que será la comedia del desarrollismo de los sesenta. Por primera vez aparecen en el cine policíaco los «rodríguez», que juegan con peligrosas extranjeras en Madrid. Del mismo modo, los inspectores, por primera vez, detienen las investigaciones para solucionar sus amores en el aeropuerto, nada menos.

El guión de la obra está muy cercano a la comedia del desarrollismo, los capítulos dedicados a los amores infieles de los rodríguez muestran una vez más los peligros del extranjero, pero ahora no se trata de comunistas salvajes, como en *Brigada criminal,* sino de unas hermosas suecas. Por el mismo camino se encuentran el tema y el tratamiento de la trama policíaca de la película: el robo al polideportivo de Madrid. Los policías tienen que detener a unos criminales que nada más robar corren al aeropuerto para fugarse. Todos los episodios o capítulos transcurren en una noche de agosto en Madrid.

Adolfo Marsillach y José Luis López Vázquez forman la pareja principal de la historia. Marsillach es teniente y López Vázquez su ayudante. El primero representa lo quijotesco y los ideales; al segundo le toca el papel de Sancho, pero también con un gran realismo y acierto práctico.

Nuevamente, en esta película el crimen es irrisorio. Salvo el capítulo del robo en el polideportivo en mitad de un combate de boxeo, todo lo demás son pequeñas travesuras o ayudas que la policía realiza a la sociedad.

Lo más interesante del filme es su estética fotográfica. Rodada con un negativo preparado por Juan Mariné, se realizó en gran número de exteriores naturales y con cámara oculta. Igual que en *Brigada criminal,* este método de rodaje realista produjo un pequeño problema de producción que obligó a todo el equipo a testificar en una comisaría[57]. El resultado son unas imágenes callejeras de gran belleza y verosimilitud[58].

El elogio a la policía y a los cuerpos de seguridad es permanente, pero en realidad no es muy diferente a la que se realiza en Estados Unidos. Películas como el *FBI contra el imperio del mal* son equiparables, en su ideología, a *Brigada criminal* o *Apartado de correos 1001*. Sin embargo, la diferencia es que el cine americano acepta como personajes secundarios a policías corruptos o desviados, y en el cine español esto es inviable. Así, cuando un policía realiza un acto no autorizado suele recibir castigo, ya sea de sus superiores o moral (y por tanto de intervención o inspiración divina o cuanto menos milagrosa).

El cine negro clásico tiene un enorme reparo al final negativo (es decir, a que los delincuentes se salgan con la suya) y en el cine español esto se lleva al extremo. Salvo el caso extraño de *Surcos,* donde el delincuente Chamberlain triunfa al final, en ninguna otra película del cine negro se encuentra la victoria del mal o de los criminales ya sea de manera directa o indirecta. Aún más, el mal parece que en sí acarrea la derrota y el fracaso.

Madrid es un lugar virgen y sin delitos. Como escribía el censor de *Surcos,* no existe un sistema de corrupción ni un hampa en la ciudad. Para el cine negro de los años cincuenta los madrileños son las víctimas del mal, que suele venir del extranjero. La idea que se propone de un Madrid sin delincuencia se ve reflejada, de una forma metafórica, en otra excelente película de José Antonio Nieves Conde, *Los peces rojos* (1955). En ella, en realidad no ocurre ningún crimen, y por eso se la ha separado del género negro. Sin embargo, su estética y propuesta pertenece de pleno a ese estilo. El guión, de Carlos Blanco, narra la historia de Hugo, un novelista frustrado. Para obtener dinero de una tía rica, decide inventarse la existencia de un hijo y mantiene la farsa hasta que la tía muere y deja en testamento sus bienes al sobrino. Acorralado, Hugo, con la ayuda de su amada Ivon, una actriz de variedades, deciden matar al hijo ficticio. Pero curiosamente, el asesinato no ocurre en Madrid, sino que la pareja tiene que viajar a Gijón.

En esta película el espacio se muestra opresivo y cuidado. El protagonista llega a construirle una habitación al hijo que no existe[59]. La tía rica vive en un castillo en las afueras. El teatro Pavón, donde actúa la cupletista, está tomado por hombres solitarios. Gijón se presenta como una ciudad inhóspita, acorralada por las tormentas polares y el viento huracanado, y siempre en una permanente noche cerrada. Así pues, Nieves Conde propone, precisamente, la tesis del capítulo: si hay que matar a alguien se debe hacer fuera de Madrid.

Igual que en *Surcos*, el delincuente es español. Sin embargo, su nombre –Hugo Pascal– indica claramente que no es un español viejo y, además, su intérprete es el actor Arturo de Córdova, cuyo origen mexicano todo el mundo conocía. De este modo, una vez más, se observan los elementos foráneos necesarios para ser un buen criminal y delincuente fílmico. Del mismo modo, el personaje de Ivon –otra vez, nombre extranjero– está interpretado por la jovencísima Emma Penella, desconocida para el gran público del momento.

La obra, como *Los ojos dejan huellas*, planea un juego metacinematográfico. Muy alejado de cualquier propuesta realista, el guión de Carlos Blanco propone desde el principio, y con una estructura muy artificiosa, un

juego sobre lo que se cuenta y sobre lo real. Incluso los diálogos de la obra se burlan del realismo; nuestro protagonista es un escritor que no consigue publicar, acude a un editor que le da sabios consejos: «La fantasía ha muerto, ahora todo es realismo». En cierto modo, Hugo Pascal y su fantasía desbordante es la propuesta del cine negro de Carlos Blanco.

Nieves Conde, en un excelente ejercicio de dirección, consuma una obra magistral. Uno de sus grandes logros es equilibrar el estrellato de Arturo de Córdova y la juventud de Emma Penella (quien recuerda que el actor mexicano «llegó un poquito divo»)[60]. Del mismo modo, su planificación es clara y muy precisa, haciendo que los trucos del guión pasen casi desapercibidos.

Los peces rojos es, en cierto modo, la antítesis de *Surcos*. Frente al realismo de la segunda, la primera ofrece una frondosa y peligrosa imaginación. Son en sí dos ejemplos enfrentados de la estética cinematográfica: realismo *versus* formalismo.

En *Los peces rojos*, la mejor película del cine negro de los años cincuenta, no ocurre ningún crimen. Sin embargo, se encuentran de nuevo y de manera metafórica los dos elementos fundamentales del período: el delincuente es siempre extranjero o exiliado comunista y Madrid es un lugar donde no se cometen delitos, sino que se sufren las malas acciones de criminales de otros países.

Madrid, por tanto, es un lugar donde ocurren pequeños hurtos y algún delito o atraco resueltos con celeridad y presteza por la excelente policía española. También es un buen sitio para las invenciones inocentes de escritores y periodistas, pero en ningún caso Madrid es una capital donde se realicen asesinatos o exista un hampa organizada. Estas cosas sólo existen en el extranjero o, en menor medida, en Barcelona y Gijón.

EL CINE RELIGIOSO

Como se ha ido mostrando, una de las constantes del cine español e internacional de la década de los cincuenta fue la defensa del cristianismo frente al ateísmo que postulaba el comunismo soviético. La religión cristiana fue una de las herramientas esenciales en la lucha ideológica del cine mundial durante la Guerra Fría. Durante este período, en todas las filmografías de Europa Occidental y Estados Unidos hay un gran número de obras donde lo cristiano se muestra como la salvación ante lo bolchevique.

En este contexto general, que apoyaba el cine religioso en un mercado internacional, se darán en España dos elementos fundamentales de la política nacional que repercuten directamente en el desarrollo de este género cristiano: el primero, el concordato con la Santa Sede, que ayuda a romper el aislamiento del régimen y supone el reconocimiento del Estado franquista por el Vaticano; y el segundo, el cambio en el gobierno de España, auspiciado por la llegada al poder de los sectores más religiosos (alzados por el Opus Dei) frente a los partidarios del falangismo más puro. Así, la situación social y política de los primeros años de la década de los cincuenta es extraordinariamente fértil a un cine de carácter y temática cristianos.

Un dato poco mencionado en la actualidad sobre este género es su extraordinaria popularidad. El cine religioso era uno de los géneros que más atraía al espectador medio español. Así, según los datos del *Anuario de cine español* del Sindicato Nacional de Espectáculos, al menos seis películas religiosas estarían entre las treinta más vistas de la década. Además, el gran éxito internacional del cine español comercialmente hablando lo supusieron dos películas religiosas: *Marcelino pan y vino* y *La Señora de Fátima*.

Sobre este cine existen varios libros y textos importantes. De ellos, el escrito por Juan Antonio Martínez-Bretón es la gran enciclopedia sobre la presencia de la Iglesia católica en la industria cinematográfica española de esta década. Sin embargo, las complicadas y extensas relaciones del control eclesiástico y el cine sobrepasan los límites de este estudio.

No obstante, resulta vital comprender un par de aspectos. El más significativo de estos puntos lo representa el cambio de estrategia frente al cine que realizó la Iglesia católica en los primeros años de la década de los cincuenta. De una actitud negativa y despectiva hacia el cinematógrafo pasó a una lucha política y económica por participar y controlar la industria fílmica nacional en todas sus vertientes; desde la producción a la distribución y la exhibición. Durante la década de los cuarenta la Iglesia se había centrado sólo en adquirir un importante voto como censor de obras ya realizadas. Sin embargo, en



MARCELINO PAN Y VINO, 1954



BALARRASA, 1950

los años cincuenta el cine representó una nueva herramienta de evangelización y, por lo tanto, la Iglesia debió hacerse un hueco en la producción misma. De un ataque frontal hacia el cine se pasa a una propuesta de creación de un cine católico.

> Nuestra postura negativa hasta ahora nos ha granjeado, por desgracia, una reacción de recelo, de antipatía y hasta de desdén. Nos han visto siempre con la censura en la palabra o en el escrito, amenazando siempre con el auto de fe, con el anatema inquisitorial. [...] Y han sacado la consecuencia de que los católicos no somos capaces de hacer nada más. [...] Hay que deshacer ese recelo y conquistarnos la simpatía de ese mundo. ¿Cómo? Saliendo de nuestra actitud retraída, extendiendo los brazos hacia su campo. Hemos de demostrarles que somos capaces de mucho más[61].

A la vez, la Iglesia intentará copar la exhibición con la creación de un ambicioso proyecto de salas respaldadas por diócesis, parroquias e incluso colegios religiosos. Sin embargo, el resultado de este proyecto es menor de lo esperado. Al concluir la década tan sólo ofrecían 250 salas de cine, lo cual no representa ni siquiera el cinco por ciento del total de las pantallas españolas. Solamente consiguieron un éxito más o menos significativo en la fundación de cine-clubs y en proyectos relacionados con la exhibición de películas en las escuelas y colegios religiosos.

El verdadero éxito de la Iglesia no fue tanto en el control económico o empresarial de la exhibición como en la publicidad y el mercadeo de los filmes. La Iglesia consiguió una segunda calificación de las películas. Este hecho, que se daba en todos los países, católicos o no (Martin Scorsese cuenta cómo acudía con temor al templo para saber si podía o no ver algún título en las carteleras de Nueva York), en España llegó a alcanzar el rango oficial y tanto los periódicos como los cines debían informar de cuál era la censura eclesiástica sobre las películas anunciadas y exhibidas en las salas. El segundo gran logro de la Iglesia fue la utilización del púlpito y las homilías como altavoz y fuente de publicidad de las películas:

> Cesáreo [González, director de Suevia] pensaba que el mejor anuncio para una película era el que pudiera hacerse desde un púlpito y a falta de tan elevado lugar bien servían las hojas parroquiales que, por aquel entonces, se cuidaban de señalar con marcas infamantes a todos los filmes inconvenientes, mientras se recomendaban para toda la familia las películas que se encuadraban en la moral al uso[62].

Pero el fracaso de la Iglesia fue total en la creación de una productora con capital cristiano. Desde finales de los años cuarenta grandes sectores católicos intentaron formar una productora dirigida por el clero. En realidad, este era el principal objetivo del cambio de actitud hacia el cine, poder elaborar un cine propio y llevar a cabo la evangelización fílmica. Sin embargo, todos los proyectos fracasaron (antes siquiera de filmar algún título). Será la productora Aspa P.C. de Vicente Escrivá la que sirva como buque insignia de este ideario sin pertenecer a ninguna organización religiosa.

El primer signo del cambio es, precisamente, la aparición de la citada Aspa P.C.[63], piedra angular de la producción católica. Su consejero-delegado y su principal guionista era Vicente Escrivá, quien desarrollará los primeros proyectos exitosos de películas religiosas. Aspa obtendrá en los cinco años iniciales de la década nada menos que ocho premios del Sindicato Nacional de Espectáculos y el mismo número de películas declaradas de Interés Nacional. El respaldo a esta productora y a los filmes religiosos en general será completa, hasta el punto de otorgar a la díscola productora I.C. Altamira un Interés Nacional por la extraña y nada comercial película *Cristo* (1951).

Si bien se ha observado cómo el cine político y de propaganda no recibió el apoyo directo de las autoridades de la década, el cine religioso, sin embargo, sí recogerá todas las ayudas y premios imaginables. Casi la mitad de las películas religiosas alcanzaron el máximo interés y calificación para el Estado español, que no sin motivo se consideraba a sí mismo el bastión católico de occidente. Esta política de ayuda a las piezas del género religioso, que no ha sido estudiada de una forma precisa, fue sin duda la mayor colaboración del franquismo con el cine. Nunca en la historia del cine español un gobierno ha apoyado económicamente y celebrado de una forma tan clara un determinado cine (y una determinada productora) como ocurrió en los cinco primeros años de la década de los cincuenta con el cine religioso y la productora Aspa P.C.

La productora de Vicente Escrivá, desde *Balarrasa* (1950) hasta *Un traje blanco* (1956), recibirá una media de dos calificaciones de Interés Nacional por año y el mismo número de premios nacionales del sindicato. Es decir, casi la totalidad de sus películas en esos años recibirá alguna de las dos ayudas más importantes del Estado. Además, Aspa P.C. será la productora que reciba el porcentaje más elevado de créditos sindicales. Todas sus películas desde 1950 a 1956 son rentables económicamente sólo con las ayudas, premios y créditos del Estado, algo sin precedentes en la década de los cuarenta y que no se repetirá en la historia del cine español.

Esta situación de favoritismo político y económico hacia la productora Aspa P.C. se transforma en elogio desmedido por parte de ciertos sectores de la Iglesia, como lo recoge Juan Antonio Martínez-Bretón:

> La revista de las congregaciones marianas llegó a decir de la empresa que «cabe en España el honor y la gloria de ser la única nación del mundo que cuenta con una productora creada para realizar un cine colocado siempre dentro de la mente de la Iglesia católica. Esta empresa la está realizando la productora ASPA». Adquirió tal aureola que incluso la Secretaría de Estado de Pío XII envió a Aspa una cordial felicitación llena de palabras de aliento por su labor «que tan útil puede ser para la sociedad cristiana»[64].

El éxito de Aspa P.C. se debe en gran medida a la conflictiva figura de Vicente Escrivá, el cual tuvo como gran virtud y defecto un servilismo enorme hacia los gustos estéticos de los dirigentes políticos españoles. Así, el guionista y productor valenciano realizará en toda su carrera obras de moda o en sintonía con los distintos cambios ideológicos del régimen.

Al trabajo y a los aciertos de Escrivá hay que añadir el talento del director Rafael Gil, quien a mediados de los cincuenta era el realizador español con más premios nacionales e internacionales; su calidad técnica era incuestionable. El dúo formado por ambos alcanzará un celebrado éxito en España y en el extranjero. Sus películas eran recibidas como acontecimientos culturales y sociales. Pablo Ignacio Taibo cuenta cómo Cesáreo González, no precisamente un hombre dado a lo mojigato y clerical (aunque sí un mentiroso compulsivo y reticente), recordaba el estreno y distribución de *La Señora de Fátima*:

> Al presentar la película en Montevideo tuvo que discutir con un exhibidor judío al que molestaba el tema del filme. Era un gran distribuidor, magnífica persona, pero judío. Tiempo después el exhibidor llamó por teléfono a Cesáreo contándole que la película le había impresionado tanto que, junto con su esposa e hijos, se había bautizado. Cesáreo lo consideraba uno de los momentos más importantes de su carrera el día en que estrenó en Lisboa *La Señora de Fátima*: a esa función asistieron seis cardenales, nueve arzobispos, veintisiete obispos y la hermana del papa[65].

Por tanto, el apoyo del Estado español a este cine religioso es incuestionable. Se conserva suficiente información sobre una película que resulta esclarecedora, *El judas* (1952), de Ignacio F. Iquino. Este filme es el único ejemplo del que tenemos datos (y declaraciones) que manifiestan que la única intención real de la obra era la obtención de la calificación de Interés Nacional. Rafael J. Salvia explica cómo nació:

> Un día Iquino me llamó a su despacho y me pidió una película que le permitiera por su argumento y guión ir directamente al Interés Nacional. Yo tenía desde hacía tiempo el tema de *El judas* y se lo expliqué. Le pareció bien. El filme se planteó para garantizar ese interés[66].

Lo interesante de la estrategia de Ignacio F. Iquino no es su inteligencia comercial y política (que se confirmó con creces) sino el producto escogido para satisfacer los gustos del franquismo: *El judas.* Dicha obra no es una película política o propagandística. Lo que es más, fue la primera película doblada al catalán durante la dictadura del general Franco, un gesto no precisamente afín a la ideología del régimen. Tampoco es una película sobre el franquismo sino una obra religiosa. Es decir, en 1952 Rafael J. Salvia y el productor de I.F.I. sabían con claridad que los filmes que más sintonizaban con la ideología del poder eran los religiosos. Por tanto, para obtener la ayuda y los beneficios del Estado había que acudir al catolicismo militante y no al falangismo político.

El cine religioso español de la década de los cincuenta contó con un aliado indiscutible, el Estado. Las ayudas, los premios y las máximas calificaciones de calidad iban acompañadas con derechos de exhibición, ayudas de publicidad y distribución. Las películas se estrenaban en los mejores cines y, en la medida de lo posible, en las fechas más interesantes y atractivas, lejos de la competencia de las grandes producciones americanas. La conclusión es que la mayoría de las películas religiosas, en especial las de Aspa P.C., fueron recibidas con entusiasmo por el público.

De todos los géneros, muy posiblemente el religioso, junto con el andaluz, es en donde Madrid aparece en menos ocasiones. Existen títulos fundamentales que se alejan del marco de nuestro trabajo. Entre otros cabe destacar como ejemplos *Marcelino, pan y vino*, *La Señora de Fátima, El canto del gallo* (1955)*, La guerra de Dios* (1953)*, El beso de Judas* (1953)*...* De este modo, se aleja de los intereses de este trabajo analizar toda la corriente general.

Sin embargo, en al menos una decena de títulos aparece Madrid como un elemento fundamental del relato. Y lo sorprendente es que en todos ellos la urbe representa siempre el mismo concepto: como se verá, las películas religiosas retratan Madrid como una pequeña Sodoma y Gomorra a la cual se debe evangelizar y salvar.

La década empieza con una película fundamental para el desarrollo posterior del cine español: *Balarrasa* (1950). Esta obra de José Antonio Nieves Conde, junto a *Surcos*, representa con claridad toda una tendencia en la forma de comprender el cine e, incluso, la sociedad española. Este filme supone la consolidación en solitario del director[67]. La película se enmarca de una forma clara en el subgénero de «películas de sotanas». Aunque la historia se acerca más a la aventura que a la religión, el hecho de que el protagonista sea un sacerdote la transforma en una película cristiana, al menos para la crítica y la mentalidad española de la época.

Pero, además, *Balarrasa* es la primera película de la productora Aspa P.C. Su rodaje se inició a mediados de septiembre, es decir, tan sólo cuatro meses después de la fundación de la empresa, con Vicente Escrivá como guionista. En ella se encuentran ya los elementos fundamentales de su estilo y de su peculiar propuesta de cine religioso.

La obra es la historia de un teniente del ejército nacional pendenciero y tarambana que cambia bruscamente de vida. Una bala rasa mata a un compañero que aguarda en el puesto de vigilante que debería ocupar el protagonista. Balarrasa, horrorizado por el hecho, siente una enorme culpa, se convierte al cristianismo y cambia de vida. En Salamanca estudia la Biblia y respira, por fin, la felicidad al ordenarse sacerdote. A su regreso a Madrid, una vez concluida la guerra, el protagonista descubre que su familia se encuentra destruida moralmente. Balarrasa debe reeducar y salvar a su hermano contrabandista, a la hermana disoluta y al padre que padece una depresión. Balarrasa evangeliza a su familia. Cuando su misión se ha terminado decide continuar su apostolado en Alaska, y allí muere congelado (que es como comienza el filme).

Fernando Fernán Gómez, que tenía reciente el éxito de *Botón de ancla*, representa con verdad el personaje central de la película. Sus dejes entre cómicos y serios ayudan a enternecer la historia y la película. Y aunque al actor no le interesaba demasiado su personaje, él mismo reconoce que se lo tomó «con dignidad y con respeto» y que esta película supuso para él «la posibilidad única de alcanzar el éxito». El resultado es una interpretación sincera y hermosa. Algo que ocurre también con el resto de los personajes secundarios.

Tal vez los únicos actores y personajes exagerados sean los familiares, sin duda porque sus pequeños pecados se viven como unas tragedias desmedidas. Juan Antonio Martínez-Bretón recoge una anécdota interesante sobre los familiares de Balarrasa:

> El componente corrupto e inmoral de la burguesía que redime Balarrasa hizo exclamar a un dirigente de Acción Católica francesa que si esto es todo lo que ocurre en España, bendito y feliz país[68].

La película destaca sobremanera de entre la inmensa mayoría de las películas de su época. Es sin duda muy superior a las de tema religioso y también a casi todas las de otros géneros. Obtuvo la categoría de Interés Nacional y fue un éxito de público considerable. La obra también consiguió nada menos que un premio, aunque menor, en Cannes.

Balarrasa ejemplifica con claridad cuáles serán las virtudes de las producciones Aspa: el lenguaje melodramático, muy sencillo, cercano a lo lacrimógeno pero con escenas de humor logradas. Su tono se acerca a lo solemne pero, en realidad, utiliza con mucha frecuencia elementos sainetescos, en especial en personajes secundarios (como Manolo Morán haciendo de sargento). Por último, una defensa incondicional y sin paliativos de la religión católica y la familia cristiana (Aspa P.C. es la única productora en la que se encuentran personajes que desobedecen a militares franquistas, en la que los policías se niegan a cumplir órdenes... y todo ello por salvar a un familiar o por orden de la Iglesia católica). Con una excelente calidad técnica para la época, tanto José Antonio Nieves Conde como Rafael Gil pueden ser considerados sin ninguna exageración como los directores más capaces en los primeros años de la década.

Otro de los aciertos de Aspa P.C. son sus alianzas comerciales. Durante años se ha considerado a *Balarrasa* una película exclusiva de la empresa de Vicente Escrivá, cuando en realidad la totalidad del dinero pertenecía a Cifesa[69].

Se ha achacado a la productora de Casanova algunos de los defectos del filme: decorados demasiado recargados, el inicio de la película, que rezuma a cartón piedra, la locura de Alaska y la torpeza en algunas situaciones, que tanto sorprenden al espectador actual. Todo ello hace de la cinta una obra excesivamente beata y pretenciosa. Sin duda, los decorados y la ambientación pertenecen al estilo de Cifesa, pero la beatería es genuina de la nueva productora: Aspa P.C. Sobre la religiosidad de la película, Nieves Conde dice: «A *Balarrasa* –al lado de un filme religioso como *La vía láctea* de Buñuel– no se la puede tomar en consideración, era un filme de beatas»[70].

La obra encierra, como ha observado Lamet, una metáfora muy acertada del cambio que se producirá en la política y la sociedad española. El protagonista «deja de ser un soldado de Franco para ser un soldado de Cristo». El falangismo militante desaparece en favor del cristianismo,

no menos militante, y del Opus Dei, como ocurrirá en el cambio ideológico de los miembros centrales del nuevo gobierno del Estado en 1956.

Pero lo que realmente interesa en este texto es el espacio y Madrid. Esta película también es clave en este sentido porque abre un ciclo en el que la ciudad aparece de un modo preciso. La obra de Juan Antonio Nieves Conde comienza con un plano pomposo, sin duda lo menos logrado de la cinta, en el que se ve al protagonista morir en Alaska. El sacerdote ha llegado a los confines del mundo con su fe, reflejada en un enorme crucifijo.

La película narra en una gran analepsia, o *flashback*, los tres capítulos fundamentales: la Guerra Civil, Salamanca y el seminario y Madrid. El primero de ellos supone la conversión, el segundo el sacerdocio y el tercero la evangelización. Como es sabido, el último capítulo es el regreso de Balarrasa a su familia y a su ciudad, Madrid. Lo que encuentra en su casa es su primera misión cristiana como sacerdote.

La familia está dividida y sin motivación. Madrid, que durante la guerra ha sido ocupada por los comunistas y republicanos, se encuentra perdida. Sin embargo, Balarrasa (que durante la guerra era un pendenciero) se salva del comunismo y debe evangelizar a su familia y a la ciudad.

La capital se asocia directamente con la ciudad de pecado que debe ser reconvertida. Todo el ciclo religioso que se ambienta en la capital encuentra en este elemento su idea central. El cine es un texto de catequesis, Madrid, a diferencia de Salamanca, que fue fiel al alzamiento militar, es una ciudad perdida. Los distintos filmes repetirán, de un modo u otro, el mismo planteamiento ideológico.

Este referente político se encuentra en las dos películas religiosas más importantes: *Día tras día* (1951) y *Cerca de la ciudad* (1952). En ambos casos, Madrid vuelve a ser un lugar peligroso, como se dice literalmente en la segunda de ellas, un lugar que ha de ser reconvertido. Las dos obras, además, representan un claro ejemplo de búsqueda del neorrealismo. Si las películas religiosas de fuera de la capital buscan el decorado y la grandiosidad, como *Marcelino, pan y vino* y *La guerra de Dios* –es decir, el formalismo estético como señal de calidad del género religioso–, las que se sitúan en Madrid recurren intencionadamente al realismo callejero: el barullo del Rastro, las correrías de los mozuelos o los pequeños carteristas que se refugian en el extrarradio.

En cierto modo se observa un cambio estético importante, y al cine religioso formalista de Aspa P.C. se le unen dos formas de cine religioso formalista. No es de extrañar, por tanto, que en estas películas se encuentren algunas de las escenas más neorrealistas y documentales del cine de la década de los cincuenta. Así, en *Día tras día* Antonio del Amo ofrece uno de los fragmentos más reales del Rastro madrileño. Toda la zona de la Ribera de Curtidores y la plaza de Cascorro se ruedan con una gran espontaneidad y verosimilitud. Lo mismo ocurre con *Cerca de la ciudad*, donde con cámara oculta se filma gran número de secuencias.

Sin embargo, todo brote de neorrealismo se queda en eso: mero brote, y ambas películas se enmarcan dentro de la doctrina dominante. Así, sendos sacerdotes tienen como único objetivo la conversión de la ciudad, o más modestamente, del barrio del Rastro o de los niños de los suburbios madrileños.

Día tras día representa el primer proyecto de la productora I.C. Altamira[71]. Como se verá cuando analicemos *Esa pareja feliz* (1951), los dirigentes de la empresa no se atrevieron a apostar por dos jovencitos e inexpertos alumnos, Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, y decidieron contratar al profesor de los mismos, Antonio del Amo, quien dirigió este filme fundacional. Del mismo modo, la productora no se arriesgó con un proyecto dirigido por jóvenes. La película presenta un sainete popular en el que un sacerdote de la castiza parroquia de San Cayetano, en pleno Rastro madrileño, habla de dos jóvenes castizos y de sus vidas callejeras.

La obra no resulta demasiado lograda y, en palabras de Juan Antonio Bardem, es una «especie de sainete neorrealista, con cura incluido». Lo que sí emociona es el realismo fotográfico del filme. Iluminado por Juan Mariné, es un proyecto que se acerca de forma total a la estética del neorrealismo. A ello contribuye, sin duda, la precariedad del rodaje, con jornadas dobles en las cuales por el día se rodaba en exteriores y por las noches en los interiores, aprovechando la factura eléctrica nocturna más barata. Esta pobreza de medios fomentó que Juan Mariné arriesgase de una forma clara forzando el negativo en el revelado. El resultado es muy irregular en calidad, pero su azarosa estética resulta muy interesante y veraz.

Este aparente realismo supuso que los censores (que no encontraron ninguna innovación en las imágenes) la calificaran con la pésima puntuación de segunda, lo cual suponía un fracaso económico total para la joven productora.

Además, el realismo que buscaba el proyecto y se consiguió en la fotografía, no se logró ni en la narración ni en la interpretación. La película pronto se convierte en un cuento de beatas, y, como observa José Enrique Monterde, nada tiene que ofrecer al pensamiento neorrealista:

> Más allá de supuestas opciones realistas y de tendencias estilísticas o espirituales neorrealistas, el contenido ideológico del filme se ofrece con toda su transparencia. Y desde luego que no parece asemejarse a los paradigmas del neorrealismo más caracterizado sino de sus emanaciones más conformistas[72].

Día tras día, que se planteó como un negocio seguro, se transformó en el primer fracaso económico de la productora. La propuesta de un Madrid realista quedó pobre y carente de fuerza. La estética del filme no refleja de ningún modo esa intención y vocación vanguardista que tanto promulgaban los alumnos del IIEC. Por otro lado, el público, acostumbrado a los grandes esfuerzos económicos y estéticos de Aspa P.C., no valoró de forma positiva la película de Antonio del Amo. Ante las obras de Vicente Escrivá de esos años, la obra de I.C. Altamira se presenta, sin duda, como una película menor y fallida.

Cerca de la ciudad, de Luis Lucia, siguió este mismo rumbo. La película, sin embargo, tuvo un desarrollo y un resultado diferentes. En primer lugar, su guión fue censurado y prohibido durante años. El argumento de José Luis Colina (autor, entre otras, de la ya citada *Así es Madrid)* se ambienta en el barrio de Vallecas. Era una conflictiva historia entre obreros ateos y un párroco bondadoso dispuesto a evangelizar la barriada. Los censores y lectores quedaron horrorizados con el texto y obligaron a dos correcciones: la primera, que los ateos en ningún caso debían ser obreros sino gente ociosa; la segunda, que no se insistiera tanto en el tema de la pobreza de los suburbios (el título original del proyecto era, precisamente, «Suburbio»).

Luis Lucia y José Luis Colina corrigieron el guión y lo presentaron de nuevo. Ahora, como habían exigido los censores, los ateos eran maleantes (en su mayoría rateros y delincuentes menores) y el realismo y la crudeza se dulcificaban con la aparición de más niños y personajes secundarios sainetescos. La película, entonces, fue autorizada sin recelo alguno.

El filme comienza con un arranque interesante: desde una cámara oculta (en el interior de una furgoneta) se presentan los barrios de Madrid, sus calles y sus gentes de una forma documental y realista. Aunque en ningún modo este comienzo es vanguardista (ya que se acompaña con una voz en *off* llena de los tópicos y chistes consabidos de las películas del director), sí resulta bello y divertido. Sin embargo, enseguida se muestra a Adolfo Marsillach, que representa el papel de un sacerdote bueno y dispuesto a salvar a los jóvenes pilluelos de los suburbios de la ciudad. Entonces la voz en *off* dice: «Sigamos al sacerdote porque ahora están de moda las películas de curas».

La película narra la llegada de este joven cura a un barrio de chabolas (se omite que es Vallecas, y por su situación real en el rodaje parece San Blas). Allí, siguiendo los consejos del obispo, intenta evangelizar a los niños. Primero salva a una familia de cinco huérfanos y después a toda la comunidad infantil de la barriada. Para su campaña cuenta con el viejo sacristán (que no es otro que José Isbert), un amigo médico y un muñeco de trapo llamado Pepín. Entre las muchas virtudes del sacerdote destaca su habilidad como ventrílocuo: el curilla y su muñeco consiguen cambiar la vida de los niños abandonados y de sus padres pendencieros y delincuentes.

La historia resulta lenta y poco lograda. La actuación de Marsillach se sitúa en la fantochada (también es cierto que su personaje no la facilita). Los momentos en los que el joven ventrílocuo hace hablar al muñeco Pepín son fallidos y resultan irrisorios y ofensivos. Del mismo modo, los personajes de los críos son sainetescos y torpes, y toda la película se encuentra bañada de una emulsión de paternalismo pobre y cursi.

Pero, sin duda, lo más repelente de la obra es esa crítica social a medias. La película, que se planteó como un valiente homenaje a los curas sociales, se transforma en un panfleto de apoyo a la burguesía. Los madrileños, al escuchar las necesidades de los pobres (que son, según se ve en la película, delincuentes en su mayoría), se involucran con amor. «Todo Madrid es bueno y se vuelca con los pobres», se dice después del primer día de la campaña empezada por un periodista para recoger fondos destinados a salvar la barriada.

Sin embargo, la película muestra con claridad dos aspectos fundamentales: el primero es la pobreza de los suburbios de Madrid. En los planos generales del principio del filme se ven las casas miserables, las cuevas y las chabolas donde malviven los desafortunados. Estas imágenes no se corresponden a cuando la cámara entra en las mismas, pues entonces se repiten los consabidos tópicos de la infravivienda reconstruida en estudio. La radical dureza de las imágenes de los primeros minutos sorprende en contraste con la voz en *off*. Mientras los fotogramas muestran una ciudad tercermundista, el texto habla de un país moderno y utiliza tópicos y chistes irritantes. La película resulta, lógicamente, inofensiva socialmente, pues en ella la pobreza no representa nada. La miseria de *Cerca de la ciudad* no es en ningún caso la del neorrealismo italiano, y su posición ideológica ante los problemas sociales no es solidaria con los más desafortunados.

El segundo punto valioso de la película es que vuelve a ejemplificar la idea de un Madrid al que hay que evange-





BALARRASA, 1950

lizar. Los niños representan la esperanza del régimen: sus padres ya están perdidos, pero los jóvenes pueden entrar en la casa de la Iglesia en donde (según la película de Luis Lucia) sólo hay guardias civiles, mujeres adultas y un sacristán cascarrabias. En realidad, el filme nos habla no tanto de la esperanza o la salvación religiosa, sino de la reeducación: el objetivo del sacerdote ventrílocuo es la conversión al franquismo de un arrabal de la ciudad. Esto lo expresa muy simbólicamente el que los delincuentes del barrio compartan con una pareja de la Guardia Civil el mismo banco en la parroquia.

Cerca de la ciudad, que comienza como un proyecto realista se aleja radicalmente de éste. Su realización e interpretación se acercan más al formalismo de Cifesa o de Aspa P.C. que al neorrealismo. Luis Lucia convierte la película en una continua catequesis en la cual Madrid, nuevamente, debe reencontrarse con sus raíces cristianas. Gracias a las bondades y virtudes de un sacerdote se salva un barrio y toda la ciudad. El cambio de estética y de dirección impulsado por el realizador llevó, no obstante, a que la película obtuviera la categoría de Interés Nacional.

A esta gran corriente de evangelización de Madrid hay que añadir títulos como *Sor Intrépida* (1952)*, Un día perdido* (1954) y *Don Lucio y el hermano Pío* (1960). En estas películas Madrid aparece de nuevo como un lugar peligroso y un campo fértil para estafadores y delincuentes. Tanto en *Sor Intrépida* como en *Un día perdido* las protagonistas son monjas que, igual que los hombres, intentan evangelizar Madrid.

Sor Intrépida, dirigida por Rafael Gil y producida por Aspa P.C., obtuvo la categoría de Interés Nacional. El filme nos cuenta las hazañas de una monjita que consigue fondos para reactivar su comunidad. Una vez logrado, del mismo modo que *Balarrasa,* opta por las misiones, pero ella en vez de a la fría Alaska marcha a la calurosa India.

En esta obra de Rafael Gil se percibe un elemento interesante: el papel de las misiones. Si bien el cine religioso tiene una vocación evangelizadora, existe dentro de éste un subgénero dedicado a las misiones y misioneros en cuanto que verdaderos artífices de la proclamación del Nuevo Testamento. Este subgénero se inicia en la década de los cuarenta con la película *La mies es mucha*, dirigida por José Luis Sáenz de Heredia y cuyo guión es, una vez más, de Vicente Escrivá (éste es en realidad su primer gran texto cinematográfico). El guionista recupera este sueño misionero en *Sor Intrépida*.

En *Un día perdido*, José María Forqué nos cuenta las aventuras de un trío de monjas que buscan a una madre soltera y al pérfido hombre que la ha abandonado. La película muestra la pureza e inocencia de las mujeres frente a la perversidad que se intuye en Madrid. El tono sainetesco y castizo se encuentra en cada elemento de la película. La bondad de las monjas choca permanentemente con la brutalidad de una ciudad impura y salvaje.

Por último, la tierna y divertida historia de *Don Lucio y el hermano Pío* narra las aventuras de un seglar y un estafador en Madrid. El paleto inocente, interpretado por José Isbert, será engañado por el chulapo timador, encarnado por Tony Leblanc. El hermano Pío viaja a la capital con una estatuilla del Niño Jesús supuestamente milagrosa. Lucio decide robársela y utilizarla a su antojo. Don Pío, desesperado, reza y ruega al Niño Jesús. El personaje de Leblanc se arrepiente y se convierte gracias a la estatuilla. El filme termina con la aparición del mismo Niño Jesús en una corrala de Lavapiés. En contra de lo que su argumento apunta, la obra (como toda la filmografía de José Antonio Nieves Conde) resulta interesante y graciosa. Los actores, tanto Isbert como Leblanc, dotan de credibilidad y belleza a los personajes.

Nieves Conde, al igual que *Balarrasa,* considera su película una pieza menor. Así recuerda el proceso de reescritura del guión: había recibido un texto concluido de Jaime García Herranz que le pareció bastante pobre y nada interesante. Tras una discusión en la productora, consiguió que le permitieran realizar todos los cambios que considerará necesarios (sin contar con la opinión de García Herranz). Sin embargo, no le ofrecieron tiempo para retrasar el rodaje, por lo que el texto se retocaba mientras se filmaba:

> Cada noche íbamos escribiendo lo que se rodaba al día siguiente, sin preocuparnos demasiado del contenido de las secuencias que antecedían ni de las que seguían. A los actores les dábamos el papel justo antes de rodar. Por suerte, contábamos con personas como Isbert y como Leblanc, que tras echar una ojeada rápida al papel, siempre estaban dispuestos a ponerse delante de la cámara.
>
> Al final, como habíamos respetado en lo fundamental la historia, todo pegó. El filme tenía ahora una comicidad y una frescura que no estaba en el original. Cuando García Herranz vio la película cogió un cabreo de campeonato, y con razón, no era su guión[73].

Esta precariedad laboral puede ser la razón de la frescura del filme, pero también lo es la sencillez de la realización y la excelente interpretación de los dos protagonistas. Y como observa Alejandro Montiel:



EL MAESTRO, 1959



UN DÍA PERDIDO, 1954

Don Lucio y el hermano Pío acaban por establecer un contrapunto indispensable –ligero– en la filmografía –en general atormentada– de este gran cineasta[74].

Tal vez lo que se deduce de este género es la evidente necesidad de evangelización, no sólo de Madrid, sino de todo el país. Pero no se trata de una conversión real, no se habla de los problemas o de los argumentos últimos del cristianismo, sino más bien de una conversión ideológica donde la religión es sólo una capa estética o un pretexto formal. No se presentan estos filmes como un sentimiento sagrado, o simplemente sincero, sino todo lo contrario, como algo popular y sainetesco, donde la religión es un espectáculo social más que una actitud individual.

El ciclo de cine religioso se cierra con la coproducción *El maestro* (1957)[75], una pequeña rareza, ya que se ambienta, o mejor dicho se rueda, en Madrid pero es algo que no se menciona en ningún momento. Tampoco se hace ninguna referencia al nombre de calles o lugares. Sin embargo, en la publicidad del filme sí se habla de Madrid, y alguna de las calles y el colegio donde transcurre la acción son identificables. Sin duda, como ya se explicó en la presentación, el carácter de coproducción marcó la obra, y los intereses reales no eran presentar una ciudad española sino una italiana.

Aldo Fabrizzi hizo en Madrid una película italiana que desde luego no pudo rodarse en Italia; el resultado es una película alejada a las ideas del ciclo religioso español. En esta obra, Madrid es un lugar cualquiera, daría igual que fuera esta ciudad o cualquier otra del mundo. Sin embargo, esto sirve para ver el significado tan distinto que tiene Madrid en la obra de un extranjero frente al que le otorgaba el cine religioso nacional.

La película narra la llegada a Madrid de un profesor de pueblo con su hijo. El vástago muere y el maestro, desolado, deja de interesarse por la vida y la religión, y sueña con la muerte. Hasta que un día aparece en la escuela un niño que le devuelve la ilusión perdida. Cuando por fin el maestro es de nuevo feliz, el alumno recién llegado desaparece. El protagonista pregunta por él pero nadie lo conoce; comprende que el niño nunca estuvo en su aula, que todo es un milagro. El maestro se convierte a Cristo.

Como se observa, la película no habla de un Madrid (o una ciudad) a evangelizar, sino sólo de un hombre. El individuo es el centro del relato, algo que no se ha observado en ningún otro filme. Por otro lado, la película se plantea sin la presencia de sacerdotes o curas. Es decir, el protagonista, un maestro, emprende su camino de regreso a la Iglesia sin la ayuda de ningún miembro del clero. Esto también choca con el cine español de la época que es, como se vio, un cine de sotana. La película *El maestro*, que obtuvo la categoría de Interés Nacional, es una rareza, por su argumento, dentro del género.

Por tanto, el cine religioso en la década de los cincuenta presenta Madrid como espacio para la conversión, para la evangelización. La villa ha perdido durante el período republicano sus raíces cristianas y los sacerdotes, monjas y demás protagonistas están decididos a reconvertirla. Como la familia protagonista de *Balarrasa*, los madrileños necesitan de un hermano bueno y sabio que les indique el camino. En cierto modo, se puede decir que los carteristas y pequeños delincuentes que existen en el cine negro (aquellos que las autoridades aceptan porque sus crímenes son insignificantes) son los que el cine religioso, al no existir pecados mayores, convierte al buen camino. Es, por tanto, un cine de catequesis, donde pueblan los chulapos, vagos y pilluelos de los sainetes, y todos ellos retoman el buen camino del cristianismo con la ayuda de un sacerdote, una monja o un milagro.

EL CINE DE COMEDIA

La comedia ha sido y es en la actualidad el género cinematográfico que más se ha asociado con la producción de cine en España y muy especialmente con la rodada en Madrid. Esta asociación se fundamenta, por un lado, en los tópicos de lo español (como sinónimo de gracioso y perezoso) pero también en un hecho demostrable: el género más taquillero ha sido siempre la comedia, lo sainetesco y lo humorístico.

La década de los cincuenta no es una excepción a esta identificación sino uno de los períodos fundamentales para la comedia nacional y para que este género cinematográfico se asiente de una manera generalizada en la capital de España. Dos son los factores principales de la relevancia de la comedia en estos dos lustros: uno, el gran número de películas de humor realizadas en ese período, y dos, la pluralidad y diversidad de enfoques que se ofrecen en dichos filmes.

El cine de comedia presenta en estos diez años una amplia gama de proyectos con distintos objetivos estéticos y, lógicamente, con diferentes resultados de calidad

artística y recaudación en taquilla. Sin embargo, Madrid se presenta, en todas ellas, como el espacio ideal para la comedia y lo humorístico. En la inmensa mayoría de estas películas la ciudad es el espacio principal del relato fílmico y de la estructura de la narración. Por tanto, Madrid será el escenario central de la comedia española entre 1950 y 1960.

Sorprendentemente, este género tan amplio y con un número tan elevado de títulos se rige por unas etapas estilísticas muy claras y marcadas que se suceden, con más o menos exactitud, cronológicamente.

La primera etapa es la inspirada de una forma directa por el sainete o género chico madrileño. Se desarrolla desde 1950 hasta 1956. En este primer lustro el humor cinematográfico se basa directamente en los resortes cómicos de lo sainetesco. Aunque su período concluye en 1956 tiene un simbólico colofón en la última obra de Edgar Neville, *Mi calle* (1960).

La segunda etapa presenta una comedia castiza llamada por algunos autores «comedia costumbrista». En estas obras los protagonistas (casi siempre interpretados por José Luis Ozores) están perdidos en la gran ciudad de Madrid. Son las primeras representaciones del paleto bueno en la megaurbe. Se da desde mediados de los años cincuenta hasta 1958.

La tercera etapa es la de la comedia rosa del desarrollismo inspirada en *Las chicas de la Cruz Roja*. El humor de estos filmes enlazará con la comedia de los sesenta. Su hegemonía empieza en los últimos años de los cincuenta y termina a mediados de la década siguiente.

Por tanto, este capítulo se estructura según esta división cronológica. La primera etapa tiene su núcleo de producción entre 1950-1956. Son comedias que ofrecen como base e inspiración lo sainetesco. Algunas de ellas son adaptaciones directas de sainetes populares y otras muestran en su estructura o en su guión fuertes resonancias del género chico.

Durante todo el decenio de los cincuenta, como se ha visto, la contaminación e intertextualidad entre los géneros es habitual. Es casi imposible encontrar títulos que se ciñan a un solo estilo cinematográfico. Pero de todos los géneros, el que experimenta mayor pregnancia y el que se cuela con más frecuencia en los otros ciclos (en sus personajes, en las situaciones e incluso en sus argumentos) es el sainete o lo sainetesco.

Esta pregnancia de lo sainetesco sorprende por dos motivos: primero, porque no es un género cinematográfico, ni siquiera un género teatral, sino un subproducto que se basa más en lo anecdótico que en la estructura; y segundo, porque a mediados de los cincuenta el sainete ha desaparecido casi completamente de los escenarios teatrales españoles.

La definición de sainete literario la ofrece Emilio Cotarelo y Mori:

> Drama sin argumento, pero no sin atractivo, redúcese a un simple diálogo en el que predomina el elemento cómico. Elige sus personajes muchas veces en las últimas capas sociales, cuyo lenguaje y estilo adopta, y por tan sencillo medio lanza sus dardos contra los vicios y ridiculeces comunes, viniendo a ser entonces una de las más curiosas manifestaciones de la sátira. La nota maliciosa es cualidad esencial en estas piececillas[76].

Como bien ha observado Juan A. Ríos Carratalá, el sainete no tiene un equivalente directo en el cine, lo cual impide hablar de obras o del género sainete en sí. Sin embargo, existe toda una corriente que busca y se inspira en lo sainetesco. Además,

> no olvidemos que la incorporación de lo sainetesco al cine coincide con la práctica desaparición del género como tal en el ámbito teatral, lo cual implica que lo incorporado es una materia que ya no tiene la cohesión propia de una obra teatral ajustada a unos determinados cánones genéricos[77].

Por tanto, no se debe hablar de un género puro cinematográfico, sino de un estilo o de una corriente. Entre los muchos elementos sainetescos que encuentra Ríos Carratalá, en este capítulo interesan los relacionados directamente con el espacio y Madrid.

En primer lugar, el autor dice que la capital de España es el centro indiscutible del sainete, y aunque existe lo sainetesco ambientado en Andalucía, principalmente encabezado por los hermanos Álvarez Quintero, es de menor cuantía:

> Es frecuente que, mientras van apareciendo los títulos de créditos, contemplemos unas vistas de la ciudad, casi siempre Madrid, acompañadas de los sones de un organillo[78].

Ríos Carratalá encuentra varios motivos que explican la importancia de esta ciudad en dichas obras: la primera es el regionalismo y la búsqueda de lo castizo como elemento humorístico; y la segunda es que el consumo mayoritario de este género chico se realizaba en dicha ciudad.

Por tanto, se observa cómo Madrid es uno de los elementos fundamentales de la narración sainetesca. Además de lo relacionado con el espacio, el autor enumera doce rasgos relacionados con el sainete. Estas características del género chico se presentarán en gran número

de filmes españoles de la década y, por supuesto, en la amplia mayoría de los títulos de la comedia española.

Así, el sainete (o lo sainetesco) no sólo aparece en los títulos o comedias ambientadas en Madrid, o en las películas de adaptaciones literarias de los hermanos Quintero o de Arniches, sino en todo tipo de títulos. Desde el cine político negro, como *Persecución en Madrid* (1952), donde aparecen escenas sainetescas delirantes. Por ejemplo, el personaje del exiliado francés, interpretado por Manolo Morán, que cada cierto tiempo permite que la policía francesa le detenga para así ser deportado durante unas horas a la frontera con España y poder oler el aire español, «el más puro del mundo». O los diálogos del *thriller* coral *Séptima página* (1950).

Se filtra también el sainete en el drama, desde las adaptaciones de Bardem a las obras de Mur Oti. *Calle Mayor* (1956) es directamente una adaptación de un título de Carlos Arniches y *Cielo negro* (1951) es un drama con personajes, situaciones y momentos sainetescos.

Por tanto, lo sainetesco no es sólo el género más tratado en los años cincuenta sino toda una corriente estilística que empapa casi la mayoría de los filmes. El sainete se presenta como un elemento fundamental en la estructura temática del cine español de la década de los cincuenta. Para abordar este capítulo dedicado al sainete y a la comedia rosa en el cine, se debe empezar con uno de los autores esenciales, Edgar Neville.

En 1950 aparece un título fundamental que será estudiado en el siguiente capítulo, *El último caballo*, de Neville[79]. Este largometraje supone en cierto modo la continuación de su trilogía sobre Madrid y el crimen. Además, es un ejemplo práctico de su elogio teórico sobre el sainete. En su famoso artículo «Defensa del sainete», el autor dice: «[el sainete es] una forma natural de expresión española, un venero de vida y fábula con calor humano».

El último caballo significa el primer encuentro entre lo sainetesco y lo neorrealista. La vocación de conjugar el neorrealismo italiano con las raíces de la cultura española será una constante del cine de los años cincuenta. La obra de Neville será el comienzo de un largo camino que busca acercarse a la realidad por medio de lo sainetesco. Como se ha visto en las películas religiosas *Día tras día* (1951) y *Cerca de la ciudad* (1952), la corriente del realismo es fuerte y constante, pero, sobre todo, se produce desde el sainete.

Una de las vías que abre *El último caballo* es la de lo sainetesco como realismo y humor. Estas comedias con ciertos toques sociales se ambientan en Madrid. Su humor se basa principalmente en elementos castizos y sainetescos con ligeros toques surrealistas. Los protagonistas son siempre los más desfavorecidos de la ciudad y viven en corralas o en barrios populares. Su estética busca el realismo fotográfico, pero a la vez se apoya muchas veces en decorados formalistas e incluso expresionistas. Las películas que componen este primer bloque son, entre otras, *Así es Madrid* (1953), *La ironía del dinero* (1955), *Historias de Madrid* (1955) y *Manolo, guardia urbano* (1956).

Existe en todo este primer período de la comedia un juego continuo entre realismo y sainete. Los directores buscan acercarse al neorrealismo pero a la vez se apoyan en elementos formalistas y sainetescos (que se oponen ideológicamente a la sencillez de los postulados del estilo italiano).

Hay durante toda la década un intento por dignificar el género chico, por darle el mismo prestigio que tenían los grandes estilos cinematográficos. Este intento fracasa en su totalidad por la censura pero, sobre todo, por los planteamientos de los filmes. Salvo el primero de ellos –*El último caballo*– las demás películas se pierden en el costumbrismo o en la beatería.

En *Así es Madrid* se presenta la vida de dos hermanas, arquetipos del bien y del mal: la hermana buena, morena y recatada, y la hermana mala, rubia y explosiva (¡que incluso quiere ser artista!). Ambas viven en una modesta corrala del barrio de Lavapiés donde los vecinos se dan mutuamente apoyo y calor humano. En esta vivienda no faltan ninguno de los tópicos castizos: el chulapo, el cochero y su caballo para turistas, el policía bueno, el ladrón desenfadado y el novio honesto. La obra presenta en su arranque momentos divertidos y graciosos pero pronto se transforma en un melodrama pobre y sentimental.

El guión es de José Luis Colina (guionista de *Cerca de la ciudad*) y la dirección la firma Luis Marquina. Ninguno de los dos consigue dar fuerza a la narración. El primero porque resuelve las situaciones recurriendo con facilidad a los tópicos y a las casualidades afortunadas y el segundo porque realiza una planificación demasiado pobre y no consigue dar gran credibilidad a las historias y personajes principales.

Lo más interesante de la obra se encuentra, precisamente, en los momentos sainetescos, como el coro de tipos populares encarnados con la maestría habitual por actores como José Isbert o Manolo Morán. Sólo cuando aparecen ellos introduciendo un elemento cómico y costumbrista, verdaderamente sainetesco, respira la película, ahogada al final por el excesivo peso que los guionistas dan al argumento central[80].



ASÍ ES MADRID, 1953



EL GUARDIÁN DEL PARAÍSO, 1955

El gran acierto de Luis Marquina reside en esa búsqueda de lo popular y lo real, cercano a un impulso neorrealista pero siempre desde la óptica de lo sainetesco y lo cómico. Sin duda, la cinta ofrece situaciones graciosas y personajes entrañables, en especial el interpretado por José Isbert.

Sin embargo, lo peor de la cinta (que inunda toda la narración y la estética de la película) es su «aire melodramático». La obra tiene elementos nada logrados y teñidos de un sentimentalismo excesivo que empobrece la propuesta, en especial la dicotomía entre las hermanas y todo lo relacionado con el retrato lacrimógeno de la miseria económica y moral de algunos vecinos y personajes secundarios.

En 1955 Arturo Ruiz Castillo (director con una amplia filmografía en la década[81]) rueda un sainete nocturno: *El guardián del paraíso*. La película busca, de nuevo, un cierto realismo y así lo declara la propia voz en *off* del inicio de la obra. Una vez más, este acercamiento a lo social se realiza utilizando las herramientas de lo sainetesco.

La obra narra una noche por las calles de Madrid (a la cual se la denomina gloriosamente «el paraíso»). Un joven sereno, interpretado por Fernando Fernán Gómez, tiene que imponer el orden en las calles, enamorar a una mujer, escribir versos, recoger a un par de borrachos y salvar la vida a un bebé. El sereno servirá de guía para presentar todos los tipos que pululan por la nocturnidad madrileña.

La película de Arturo Ruiz Castillo muestra una ciudad sainetesca. En las calles a oscuras no hay delincuencia sino alegres tarambanas, distraídos poetas, bohemios divertidos, taxistas castizos (uno de ellos interpretado por José Isbert) y algún que otro borracho. Sin embargo, el guión no consigue cerrar las tramas, y la mayoría de los episodios o capítulos del filme se resuelven, otra vez, por el azar.

Un dato muy interesante de *El guardián del paraíso* es su concepto de realismo. Como se ha observado, la película busca y propone (incluso en su voz en *off*) un enfoque neorrealista. Sin embargo, todo el rodaje se realiza en estudio, las calles de Madrid son en su totalidad construcciones en decorados. Incluso la verbena fue construida por entero en los platós. Pero además, estos escenarios no pretenden de ningún modo ser realistas sino que muy al contrario copian elementos expresionistas alemanes (como el juego de puesta en escena con unos columpios y un tiovivo que no deja en ningún momento de moverse) y del cine negro americano (en especial en ciertos elementos de la luz artificial en las atracciones de la feria).

En *Historias de Madrid*, de Ramón Comas, se presenta un argumento inteligente y divertido. La película es la ópera prima del director, que era antiguo alumno del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Ambientada en la localización típica del género: una casa popular de Madrid (aunque no exactamente una corrala). La narración cuenta cómo los vecinos de un inmueble luchan por mantener su casa ante el propietario, los abogados, los bomberos e incluso los empleados del ayuntamiento de Madrid.

El relato resulta ameno y a veces muestra momentos de alta comedia muy logrados, como la batalla campal por defensa del edificio en la que los vecinos disparan verduras desde las ventanas y balcones de sus viviendas[82]. Sin embargo, el desarrollo de la historia se hace insulso y pobre, y hasta Fernando Méndez Leite von Haffe dice de la obra:

> Tras un excelente arranque, decae el ritmo de la obra. Los guionistas no han sabido sacar rendimiento a los recursos cómicos disponibles ni equilibrar con talento la sucesión de secuencias[83].

La película resulta fundamental para entender el sainete cinematográfico como una sucesión de capítulos, de multiplicidad de escenas y personajes. No se trata sólo de una estructura coral sino de que todos los personajes son secundarios. Resulta muy difícil encontrar a los protagonistas, y éstos (tal vez la pareja joven) se desdibujan para favorecer a los demás vecinos del inmueble.

La gran peculiaridad de la cinta la ofrece el tono de humor surrealista. Para ayudar a crear el estilo cómico tan especial del filme, Ramón Comas recurre a un narrador muy peculiar: la diosa Cibeles. La película empieza y concluye con la imagen de la popular escultura madrileña que invita a los espectadores a presenciar una historia sobre los habitantes de su ciudad.

No obstante, en la película se encuentran dos propuestas interesantes. En primer lugar, se presenta el único alzamiento popular del cine español de esos años y, en segundo, el problema de la vivienda en Madrid.

El alzamiento popular de una comunidad de vecinos frente a los bomberos y al ayuntamiento es todo un símbolo en una España sometida. Aunque la revolución sea inofensiva y sus armas no sean más que verduras y huevos, lo cierto es que los individuos de la corrala se comportan como auténticos revolucionarios. Imanol Zumalde ha llegado a ver en este alzamiento un recuerdo del Madrid sitiado por las fuerzas nacionales durante la Guerra Civil:

> El carácter subversivo implícito al filme se referiría tanto a la sorda resonancia del sitio de Madrid como a la plausible asunción por parte de los vecinos acaudillados por D. Sergio del ideario republicano que abrazaban los protagonistas reales del «¡No pasarán!»[84].

Sin duda, la interpretación de Imanol Zumalde resulta desmedida y exagerada. Nada en el filme permite hacer una comparación directa entre la comedia que se presenta y las alusiones al Madrid republicano de la Guerra Civil.

Menos exagerada es la crítica real a la falta de vivienda. La película de Ramón Comas es la primera obra que aborda de una forma directa la escasez de edificios en la capital de España, así como el fracaso del gobierno en acoger a la nueva población de Madrid. Un año más tarde José Antonio Nieves Conde rodará *El inquilino* con la misma temática pero distinto tono y otro año después volverá al tema Marco Ferreri, con guión de Azcona, en la comedia esperpéntica *El pisito.*

El espacio de Madrid se presenta en esta inofensiva comedia como uno de los problemas fundamentales de la sociedad. Hasta tal punto los personajes viven como un drama la posible pérdida de sus casas que están dispuestos a entregar sus vidas antes que sus viviendas.

Esta apuesta tan decidida por lo social contrasta con el final sumiso de su director: un miembro del ayuntamiento acude a dar nuevas y mejores viviendas a sus protagonistas. No obstante, esta conclusión milagrosa no evitó que la Junta de Clasificación y Censora concediera la clasificación de segunda B a la obra. Es decir, el ostracismo de la cinta y un evidente castigo político. Ramón Comas (aconsejado por su antiguo profesor del IIEC Luis García Berlanga) rodó nuevas tomas y cambió algunos diálogos en el doblaje, pero todo fue en balde, la Junta Censora tan sólo ascendió a la cinta a segunda A.

El siguiente filme con claros tintes sainetescos es *Manolo, guardia urbano* (1956), de Rafael J. Salvia. La película narra la historia de un policía municipal y la pequeña trama sobre el nacimiento de su primer hijo. Lo que interesa es el rodaje en los exteriores y la inocencia y cariño con que Rafael J. Salvia muestra el oficio de los guardias urbanos. La obra consigue algún momento memorable, como el nacimiento del bebé, en el cual todos los policías de la ciudad se van pasando la noticia los unos a los otros por medio de silbidos o señales visuales.

Rafael J. Salvia es uno de los directores que mejor supo utilizar el sainete. Del mismo modo entendió como ningún otro el camino que unía este género castizo a la comedia de desarrollismo y rosa. Precisamente en *Manolo, guardia urbano,* e incluso en su película anterior, *Aquí hay petróleo* (respuesta oficial a las esperanzas envenenadas de *Bienvenido, Míster Marshall*), sus mejores aciertos están relacionados con el desarrollismo y, sobre todo, con la esperanza en el futuro. Sus dos películas presentan de manera afable sociedades trabajadoras dispuestas a avanzar hacia un futuro que pinta prometedor.

Aprovechando el éxito de *Manolo, guardia urbano*, Ignacio F. Iquino encarga un nuevo guión a Rafael J. Salvia y a Pedro Masó sobre otro de los colectivos profesionales típicos de Madrid: los taxistas. Ignacio F. Iquino rodará *Los ángeles del volante* a finales de 1957.

La película narra cuatro historias: la primera sirve de hilo conductor de la obra y trata de una mujer sin ganas de vivir que se arroja a la calle y un taxista está a punto de atropellarla. El bondadoso conductor la recoge y la lleva con sus compañeros de profesión. Éstos le cuentan tres nuevas historias: el de dos cantantes que comienzan su carrera en un taxi, el cartero que pide ayuda a un conductor para que le reparta los telegramas urgentes y, la última, la de un niño que busca a su padre por la ciudad con la ayuda de un taxista.

En un tono más lacrimógeno que la dirigida por Rafael J. Salvia, se presenta con una estructura llena de torpezas. Además, el amor tan entregado al prójimo que muestran los taxistas madrileños resulta demasiado tosco y falso para cualquier usuario.

Lo mejor del filme proviene de su tono sainetesco y de ese realismo documental de Ignacio F. Iquino (que ya desarrolló en *Brigada criminal*, 1950). Ángel Comas lo describe así:

> A pesar de la exageración de sus virtudes, conserva un raro sabor de sainete costumbrista, posee el habitual estilo documental de Iquino (saca las cámaras a la calle y prefiere los escenarios naturales al estudio)[85].

Tal vez, los únicos elementos realmente sobresalientes de la cinta de I.F.I. sean el rodaje en color, de una calidad más que aceptable, y el increíble reparto de actores que participaron en el filme, entre ellos, Fernando Fernán Gómez, José Isbert, Manolo Morán, Tony Leblanc, José Luis Ozores... El propio Ignacio F. Iquino llegó a publicitar su película como «el reparto más caro del cine español».

Sin embargo, los mejores ejemplos del sainete madrileño se dan a mediados de la década con *Historias de la radio* (1955) y, al final de la década, en el último título de



MANOLO, GUARDIA URBANO, 1956



EL FOTOGÉNICO, 1957

Edgar Neville, *Mi calle* (1960), en la cual a la vez que homenajea a la calle de Trujillos, hace un hermoso (aunque muy parcial y sesgado políticamente) resumen de historia de Madrid.

En *Historias de la radio*, de José Luis Sáenz de Heredia, se muestran la casi totalidad de los rasgos fundamentales del sainete: multiplicidad de episodios y personajes, la búsqueda de la comedia, el interés mayoritario por las clases populares, lo castizo y sobre todo la bondad del ser humano. El gran acierto de la película es su excelente ritmo y la gran interpretación de los personajes.

A diferencia de los títulos anteriores, en esta película no hay ningún personaje central (o conductor) y en cada episodio los protagonistas se rodean de un gran número de personajes secundarios bien definidos y atractivos. La película consta de un hilo narrador que es una cadena de radio y sus emisiones; los tres episodios distintos están relacionados con los programas de más éxito que ofrece dicha cadena radiofónica.

Historias de la radio es una de las cumbres de lo sainetesco en el cine. No extraña que ésta fuera la película más vista[86] del género del sainete y la única que recibió la calificación de Interés Nacional en 1955 por la Junta Censora. Tampoco sorprende que el propio director, al hablar de ella, exponga con perplejidad: «A veces no se puede explicar el porqué una obra funciona. Tal vez sea sólo por la sinceridad y la espontaneidad que transmite»[87]. Esa sinceridad y esa verdad son lo que habitualmente se llama Cine con mayúsculas. No es raro tampoco que un director tan dado a los homenajes cinematográficos como Woody Allen utilice en *Días de radio* gran número de ideas y escenas tomadas directamente de la película del realizador español.

La película tuvo una secuela en la década de los sesenta con *Historias de la televisión*. Sin embargo, esta obra resulta insulsa y pobre, y carece de la brillantez y del humor de la primera. El mismo Sáenz de Heredia se manifestó descontento con el largometraje.

El último gran título del sainete es *Mi calle*, de Edgar Neville, de 1960. La obra hay que entenderla dentro de la filmografía de un director tan personal y propio como el creador madrileño. *Mi calle* cierra toda una filmografía dedicada casi en su totalidad al estudio de lo castizo y lo madrileño. Esta última obra es la historia de la calle de Trujillos en Madrid durante todo un siglo. El objetivo de la película es mostrar el paso del tiempo, la unión, el amor y el dolor de una comunidad de vecinos.

Carlos F. Heredero ha observado que esta reconstrucción de la intrahistoria de España encierra, sin embargo, una importante carga ideológica.

Una lectura tan sesgada (por decirlo con suavidad) no impide, pese a todo, que *Mi calle* encuentre en su pluralismo ideológico y social una identidad que es difícil hallar en casi ninguna otra película de la década, y que celebre –en el mejor espíritu del sainete– la exaltación de la convivencia y de la solidaridad popular entre sus protagonistas[88].

Mi calle, rodada en estudio y con un tratamiento alejado del realismo de los filmes de la década de los cincuenta, se presenta no sólo como la última obra de Neville sino como el resumen de toda su filmografía. Los tipos, los personajes y los problemas que han sido tratados en su cine se encuentran reunidos en esta pequeña obra maestra que cierra la filmografía de uno de los más grandes directores españoles y admiradores de Madrid.

En *Mi calle* Neville abordará, por última vez, su acercamiento a Madrid y al casticismo. Todos los personajes del filme se enmarcan dentro de los tópicos de los «gatos» y «gatas» de la ciudad, de lo sainetesco: los pilluelos que malviven en las buhardillas, los ricachones, los chulapos... Sin embargo, la película tiene una estructura y ritmo muy marcados que la alejan de los tratamientos insignificantes del género chico. El resultado es una obra tierna, divertida y emocionante.

Es curioso que un director que rodó por primera vez de una forma creativa en las calles de Madrid –en *El último caballo*–, en 1960 –cuando la mayoría de las películas utilizan los escenarios naturales como los únicos exteriores posibles– reconstruyera toda una calle en estudio. Y frente al aparente realismo de las comedias desarrollistas del momento rodará con un formalismo académico y refinado. M. Vidal Estévez observa en el espacio del filme:

> Quedan bien patentes las dos coordenadas básicas con las que Neville elaboró todo su cine: una concepción escenográfica del espacio en el que desarrolla sus historias, y una explícita inclinación por enfatizar en determinados momentos muy escogidos, el carácter convencional y artificioso de la representación[89].

Por tanto, *Mi calle* se ofrece como un ejemplo formalista, el único de la década, de lo sainetesco. Edgar Neville tiene conciencia de ello y durante la película representa no tanto la historia real, o la intrahistoria, sino la visión que el cine ha dado de la historia. Así, la calle reconstruida en decorado funciona mejor que un escenario natural pues en ella ya se encuentra la manipulación del cine.

La película cuenta la historia de la calle con la vida de sus tipos humanos: el fabricante de acordeones, el marqués, los niños pobres, el astrólogo, la peluquera, las

criadas... Y todos estos personajes son representados por su lugar en dicha calle.

> El conjunto de la casa y habitáculos, travesías y callejuelas, no conforman en *Mi calle* sólo un espacio más o menos naturalista por el que se mueven los diferentes protagonistas, sino que delatan voluntariamente un evidente decorado puesto al servicio de cada uno de los personajes a la vez que del discurso que se pretende. La escenografía consigue alzarse así en un orden plenamente simbólico[90].

Neville, por tanto, consigue presentar no sólo a sus personajes castizos sino también una ciudad concreta y un espacio simbólico. Así, durante la película se cuentan en *off* todos los acontecimientos fundamentales de Madrid: se escuchan las bombas, los disparos de los asesinatos, el inicio de la guerra.

Mi calle es el último ejemplo de una propuesta sainetesca de Madrid. Después de esta cinta nadie se atreverá a mostrar esta villa con la ternura, la inocencia y la picardía bondadosa del género chico.

En contra de lo que podamos suponer, el sainete no obtiene los resultados de público ni las críticas ni las ayudas oficiales esperadas. Salvo *Historias de la radio,* ninguna de las películas se encuentra entre los cuarenta títulos con más tiempo en cartel en Madrid, siendo éste el mercado fundamental del género. Además, ninguna de ellas obtuvo la categoría de Interés Nacional salvo la ya mencionada *Historias de la radio*, y la crítica fue despiadada con la mayoría de los títulos, baste recordar las reseñas de Fernando Méndez Leite.

Ante el fracaso económico del humor de sainete se presenta el segundo bloque de la comedia española, aquellas películas cuyo humor no proviene directamente de este género.

A mediados de la década de los cincuenta la productora Aspa Producciones Cinematográficas comienza a abandonar sus exitosos proyectos religiosos y políticos y abre un nuevo camino al centrarse en la comedia madrileña y costumbrista (pero no deudora del sainete). Si para sus proyectos de calidad moral y estética Vicente Escrivá confiaba plenamente en el director Rafael Gil, en los proyectos de humor su director será siempre Pedro L. Ramírez (que había sido durante años ayudante de dirección del primero). El dúo formado por guionista (y productor) y director dará cuatro títulos fundamentales de esta nueva comedia: *Recluta con niño* (1955), *Los ladrones somos gente honrada* (1957), *El tigre de Chamberí* (1957) y *El gafe* (1958) (esta última será sólo una coproducción de Aspa P.C.). Todos los títulos fueron protagonizados y promocionados por el paleto universal, José Luis Ozores.

A la vez, dos directores, Luis Lucia y Pedro Lazaga, realizarán también sendos proyectos de comedia madrileña y costumbrista. El primero con un sólo título: *La vida en un bloc*. El segundo con tres: *El fotogénico* (1957), *El aprendiz de malo* (1957) y *Los tramposos* (1959). Estos dos directores, curiosamente, vuelven a dar papeles más que destacados a José Luis Ozores, al que de nuevo calan una boina.

Todo este ciclo genera una comedia costumbrista y se caracteriza por un personaje central, interpretado casi en exclusividad por José Luis Ozores, que representa al paleto universal que llega a Madrid, o vive en ella desde hace unos años, y tiene que enfrentarse con la sociedad y con el egoísmo de los ciudadanos. Su inocencia y su bondad, así como unas grandes dosis de suerte, harán que el protagonista consiga integrarse en la vida moderna y urbana.

En realidad, esta comedia funciona principalmente al establecer una dicotomía campo-ciudad basada en los prejuicios que identifican el campo con lo salvaje y la ciudad con la civilización:

> Cateto, cazurro, destripaterrones, ignorante, paleto, palurdo, rústico, tosco, zafio y un largo etcétera componen la retahíla con la cual los diccionarios describen el mundo rural. Opuestamente, lo urbano está asociado o definido entre ellos, como cortesía, buenos modales, educación, sociabilidad[91].

Por tanto, este cazurro se enfrenta él solo con la ciudad, con lo moderno y con lo civilizado. Sin embargo, hay un valor fundamental en el paleto que no se encuentra en la ciudad: su honradez. Desde los personajes de la muy realista *Surcos* hasta las comedias más populistas de Paco Martínez Soria, el campo se ha identificado en el cine franquista con lo honrado. No existen los campesinos ladrones o deshonestos (salvo en el complejo proyecto de Juan Antonio Bardem *La venganza,* de 1955). La ciudad, que aparece en parte como el mal, intenta modernizar a este individuo pero también envilecerle y corromperle moralmente. El éxito de los protagonistas es conseguir ser «moderno» sin caer en la maldad de algunos ciudadanos

El objetivo, casi único, de estos protagonistas es en apariencia seducir y enamorar a una mujer increíble. Éstas son siempre las más hermosas, las más inaccesibles y, por supuesto, las más buenas. Da igual que sean ciegas (como en *Recluta con niño*) o cantantes famosas (como en *El fotogénico*) o las más guapas del barrio

(como se cita en *El tigre de Chamberí*), pues siempre nuestro protagonista las conquistará. Para ello, José Luis Ozores tendrá que superar las diversas pruebas que le pongan los impertinentes y engreídos madrileños.

Todas estas películas rezuman una enorme inocencia ante la sociedad y la bondad de las personas. Los protagonistas logran siempre lo que buscan y unos y otros terminan ayudándose. Pero a diferencia de las comedias de sainete donde el triunfo de una persona es el triunfo de todos los vecinos, en éstas el objetivo del protagonista es individual y su disfrute es, por tanto, para el que lo consigue. En *Historias de Madrid* toda la comunidad se une para salvar su casa, el hogar de todos; en *El fotogénico* el cartero que abandona su pueblo, cuando se hace rico y se asienta en Madrid, se olvida de sus vecinos de la villa. Los logros del protagonista son sólo para su propio disfrute.

La primera de estas comedias es *Recluta con niño*. El proyecto nace de un guión de Vicente Escrivá y Vicente Coello. El productor de Aspa Producciones Cinematográficas decide ofrecer esta obra a Rafael J. Salvia (como se dijo, Escrivá conocía el trabajo del director como primer ayudante de Rafael Gil). La película se plantea como un proyecto medio, inferior a las grandes empresas que solía producir Aspa en ese período.

En realidad, el proyecto no es más que una respuesta económica de la productora ante el éxito comercial de *Marcelino, pan y vino*. La obra, dirigida por Ladislao Vajda y producida por Chamartín, es la película que más proyección tuvo en el extranjero y una de las que más premios obtuvo en 1954. Vicente Escrivá, que se caracterizó siempre por su buen ojo comercial, comprenderá que uno de los éxitos indiscutibles de la película de Vajda era el personaje del niño. De este modo, responde elaborando su propia película con niño. Sin embargo, mientras que la de Vajda se adentra en lo religioso, la de Pedro L. Ramírez y Aspa P.C. se ubica en la comedia y el melodrama.

La película narra el reclutamiento forzoso de un huérfano –algo que, por cierto, era ilegal– que tiene a su cargo un hermano menor. Al ser el único joven de la quinta destinado a Madrid, todo el pueblo lo despide a él y Pipo, su hermanito, con una pequeña fiesta. En el cuartel el joven paleto será ofendido una y otra vez con novatadas mientras busca un lugar donde alojar a su hermano. La comprensión y el amor los recibirá de una joven ciega que cuidará a su hermano. Curiosamente esta chica es la hija del sargento del cuartel en el que vive el protagonista. El melodrama llega a su cumbre dramática cuando la chica, gracias a una revolucionaria técnica española, recupera la vista. El recluta huye ante el temor de que la joven le considere feo, pero es inútil y al final se descubren y se aman.

Este papel catapultó a José Luis Ozores, que pasó de «cobrar miles de pesetas a cobrar miles de duros». Y eso a pesar de que en un principio el guión no le ofrecía muchas garantías:

> El proyecto no suscitó su interés en un primer momento, ya que contaba con varios elementos en contra: era la primera película del director y además había un niño entre los papeles principales. El único aliciente que veía era que no había trabajado antes con aquella productora que tenía fama de seria e importante, y esa oferta podría ser una rampa de lanzamiento para futuras colaboraciones[92].

Y, efectivamente, estas colaboraciones se produjeron y pasó a ser uno de los grandes actores de Aspa P.C.

Lo interesante de *Recluta con niño* es que el personaje tipo de paleto universal se va a desarrollar en infinidad de títulos sin muchas diferencias importantes. La bondad de sus actos, la inocencia con la que se enfrenta a casi todas las situaciones, el cariño que muestra hacia las mujeres y los demás soldados... Todo ello se expresa como cualidades de las personas de pueblo frente a los pícaros madrileños, que hacen todo lo posible para humillarlos y timarlos.

En la misma estela se filma *El tigre de Chamberí,* también dirigido por Pedro L. Ramírez. En esta historia el joven paleto es, en realidad, un madrileño arruinado. La acción transcurre en el castizo barrio de Chamberí pero el protagonista tiene todas las cualidades y defectos del aldeano de *Recluta con niño*. Una vez más, el objetivo del joven es triunfar en la sociedad para obtener el amor de una mujer hermosa y moderna.

El tigre de Chamberí ofrece relatos realistas del barrio madrileño, de sus tipos y de sus personajes de clase media y baja. Pero a diferencia de lo que ocurría en el sainete, no presenta pobres de solemnidad sino gente humilde. No se habla de miseria sino de dificultades económicas o de problemas financieros. Sin embargo, las aspiraciones y los sueños de los protagonistas no han cambiado mucho: siguen siendo mantener una tienda, llegar a botones de un hotel, cobrador de autobús..., salvo el objetivo individual del protagonista, ser boxeador y campeón de este deporte.

José Luis Ozores en esta cinta tiene que convertirse en todo un campeón del deporte. Distintos trucos (entre ellos el de sobornar a los rivales) le llevarán a sus fines. Sin embargo, el verdadero objetivo de nuestro protagonista es enamorar a una mujer que no se ha fijado en él.



EL TIGRE DE CHAMBERÍ, 1957

Los ladrones somos gente honrada (1956) se rodó como una película comercial de calidad. Utilizando el tirón que había producido *Recluta con niño*, director y productor tomaron una idea de Jardiel Poncela que debía ser interpretada por la nueva estrella de Aspa P.C., José Luis Ozores.

La película es una comedia disparatada y castiza que presenta a un grupo de timadores del Rastro de Madrid. Muy en la línea de las películas del cine negro español, donde la delincuencia se presenta como pequeños hurtos y atracos sin importancia, en este título los ladrones no son sólo criminales menores sino también gente honrada que puede ser invitada a cenar a una casa elegante de la alta burguesía madrileña.

El gafe (1958) está dirigida e interpretada otra vez por el dúo formado por Pedro L. Ramírez y José Luis Ozores. La película no añade nada nuevo a las propuestas anteriores y reutiliza los elementos expuestos en los otros títulos. De nuevo se explota a través de la interpretación la supuesta inocencia y bondad del personaje principal.

El protagonista es un hombre al que todos consideran maldecido por la mala suerte. Aquellos que le tocan o que conviven con él sufren las peores desgracias. El filme, que ofrece un arranque divertido, no mantiene el interés y los momentos cómicos son bastante escasos y poco logrados.

Esta obra pone fin al ciclo de Aspa P.C., pero existen otras comedias costumbristas –no producidas por la empresa de Vicente Escrivá– que también utilizan la imagen del paleto en la ciudad: una dirigida por Luis Lucia y otras dos por Pedro Lazaga.

Luis Lucia realiza *La vida en un bloc*. Esta comedia plantea una historia algo diferente: el paleto universal no es un personaje inculto y campechano como José Luis Ozores sino el despistado y elegante Alberto Closas. Aunque el protagonista es un médico que entiende y valora su profesión, tiene algo en común con el paleto de Ozores, su inocencia absoluta y su confianza en la bondad del ser humano.

En esta historia de Lucia el protagonista es acosado por todas las mujeres que va conociendo. Sus encantos masculinos hacen de él un *latin lover* irresistible y las damas del filme se derriten a su paso. Como es lógico, esta virtud despertará la envidia de los otros hombres y los celos de su esposa.

José Luis Ozores reaparece, otra vez, en dos de las tres comedias madrileñas rodadas por Pedro Lazaga a finales de la década. Las obras de este director recuperan con exactitud la propuesta de *Recluta con niño*, y así, en ellas se presenta a un joven Ozores vestido de paleto (con boina incluida) que viaja por Madrid en busca de una buena moza.

La primera de ellas, *El fotogénico,* es un ejemplo paradigmático. La historia narra los sueños de un pequeño empleado de la oficina postal de un pueblo castellano. Este oficinista, interpretado por Ozores, quiere llegar a Madrid, triunfar en un concurso de caras nuevas y alcanzar la fama para enamorar a una prestigiosa cantante. Cuando por fin llega a la ciudad, se choca con la realidad y fracasa en sus intentos. Pero, lógicamente, no se hunde en el pesimismo sino que por circunstancias azarosas –muchas de ellas bien construidas pero otras un tanto flojas– el protagonista termina siendo una estrella, enamorando a la mujer y alcanzando su objetivo.

El aprendiz de malo es una nueva colaboración de director y actor. En esta película se vuelve al tema de *El malvado Carabel*, película dirigida por primera vez por Edgar Neville en la década de los treinta y de la que se rodó una segunda versión en los años cincuenta realizada por Fernando Fernán Gómez. La película de Pedro Lazaga no aporta mucho a las versiones anteriores.

Un caso aparte es *Los tramposos.* La película surge de un proyecto de José Luis Dibildos y Miguel Martín, los cuales, con la ayuda de Luis García Berlanga, elaboraron el guión de la película (este último no aparece en los títulos de crédito). Dibildos, que desarrolló su carrera principalmente como productor de Ágata Films, se encargó de poner en pie el filme, para lo cual llamó al director Pedro Lazaga.

La diferencia de esta película con las anteriores (aparte de que José Luis Ozores sea sustituido por su hermano Antonio) se basa en que en ésta la ciudad se convierte en el protagonista central. Mientras que en las anteriores los personajes han venido del campo o son aldeanos que llegan a Madrid, en ésta se presentan como grandes urbanitas. Los personajes son los dueños de las calles.

La historia narra la vida de dos pícaros madrileños que timan y engañan a todos los viandantes que se encuentran y se dejan seducir por sus trucos. Muy vinculada a la novela picaresca, su humor ofrece un regusto un poco amargo. Según Manuel Palacio:

> Personalmente, en *Los tramposos* destacaría la equivalencia ejemplar que posee su relato con los de la novela picaresca española. Como en estas narraciones pergeñadas hace cuatrocientos años, el relato de *Los tramposos* se articula sobre la base del uso de la sarta como sistema expositivo[93].

La película transcurre con mucha gracia y es una comedia modélica. Tanto las tramas como las propuestas resultan graciosas e interesantes. Sin embargo, el subtexto de la obra pertenece con claridad a los tópicos de lo castizo y lo español. La película ofrece tres visiones de la sociedad: lo urbano (y madrileño) es superior a lo pueblerino (los golpes y los atracos se realizan principalmente a gente del campo que llega a la ciudad); el papel de la mujer es el de reeducar al hombre (la mujer que es buena salva a su marido, imitando el papel de Inés con don Juan); y, por último, como elemento común de toda la década, lo extranjero es inferior mental y socialmente (los turistas son retratados como manadas descerebradas y sin ningún interés humano o social).

Los tramposos es una comedia modélica que muestra con claridad cuál era la visión de lo madrileño y de Madrid en el cine. Sus referentes ya no se encuentran en el sainete sino en la picaresca, en las calles urbanas y en el progreso. Nuestros protagonistas sueñan con coches, con engañar a turistas y con el desarrollo.

Este ciclo de la comedia madrileña y castiza de los años cincuenta tiene un resultado en taquilla mucho peor de lo esperado. Como se ha venido insistiendo, el único método de estudio para saber el éxito de taquilla de las películas son los días en cartel en los cines de Madrid. Este dato debería ser muy favorable a este tipo de comedia, pues son películas ambientadas en la capital y con el humor dedicado, casi por entero, a alabar a la ciudad. Sin embargo, el resultado de las películas es mínimo[94].

Salvo *Recluta con niño*, que fue un gran éxito, y *Los tramposos*, más moderado, ninguna de estas películas supuso un triunfo comercial en Madrid. Este fracaso supone uno de los motivos del cambio hacia la estética del desarrollismo, que forma el tercer bloque de la comedia madrileña. Sin embargo, el cine de paletos se mantendrá durante toda la década de los sesenta y parte de los setenta, en especial en la figura del actor Paco Martínez Soria, el cual sí supo conectar con su público potencial[95].

El tercer bloque de la comedia madrileña de la década de los cincuenta lo forma la comedia rosa del desarrollismo. Este bloque tiene su inicio en *Muchachas de azul* y su gran éxito de taquilla en *Las chicas de la Cruz Roja*, de Rafael J. Salvia. A estos títulos se le sumarán otros como *Las aeroguapas* (1957)*, Parque de Madrid* (1958)*, Azafatas con permiso* (1958)*, Tres de la Cruz Roja* (1959), etcétera.

Los rasgos diferenciadores de esta comedia son muchos, pero los más significativos y esclarecedores son el protagonismo de las mujeres y el papel de la nueva sociedad del desarrollo y el progreso (en especial el turismo). Por supuesto, el amor (filial o de pareja casada por la Iglesia católica) representa la salvación y el objetivo último de toda mujer.

En esta visión destaca, por tanto, la mujer (lo rosa) y el progreso frente al carácter bondadoso de la comedia protagonizada por José Luis Ozores:

> La anterior comedia costumbrista que ofrecía la imagen de una España económica pobre, pero autosuficiente por los valores espirituales de sus gentes [el paradigma podría ser *Recluta con niño* –1955– de Pedro L. Ramírez], va a ser reemplazada por una misión rosa; exaltadora del desarrollismo y del modo de vida de las clases desfavorecidas[96].

Fernando Méndez Leite ha encontrado en estas obras un referente internacional directo en la comedia de principios de los cincuenta italiana, como *Tres enamoradas, Guardias de Roma* o *Las señoritas del 09*. Es cierto que estas películas abordan el humor dentro de las parejas (y las tramas amorosas). Sin embargo, poco o nada tienen que ver con el desarrollismo español y muy especialmente con las obsesiones españolas por el turismo y el progreso.

Las mujeres de estas películas, por tanto, no son ni las despreocupadas italianas ni las sainetescas costureras de *Así es Madrid*. Sus conflictos no tratan del enfrentamiento entre «la *señá* Paca» y el boticario de Lavapiés, sino del enamoramiento de una chiquilla que trabaja para la Cruz Roja o en el aeropuerto con un hombre inteligente y rico que trabaja en la Gran Vía o que es futbolista. Madrid cambia de forma radical.

El ciclo comienza en 1957 con *Las muchachas de azul*, de Pedro Lazaga. Si bien la película no resulta la más interesante del grupo, si es importante la aparición de su productor y guionista: José Luis Dibildos. Éste fundará la productora Ágata Films, que será la responsable de gran parte de estos títulos y, además, mostrará en sus filmes una increíble confianza en el futuro.

Al observar *Las chicas de la Cruz Roja* o *Las muchachas de azul* se perciben grandes diferencias que las alejan definitivamente del sainete. El casticismo ha desaparecido casi en su totalidad y sólo se conserva de forma epidérmica. La acción ocurre en Madrid, desde luego, pero no se trata de Lavapiés, o Embajadores, o las Vistillas, sino de la Cibeles, la Gran Vía y la plaza de España. Las protagonistas no visten ni piensan como chulapas, sino como chicas modernas cuyo principal objetivo es el amor. A diferencia del sainete, donde la clase retratada es la más



PARQUE DE MADRID, 1958



LAS CHICAS DE LA CRUZ ROJA, 1958



LOS TRAMPOSOS, 1959



humilde, en este tipo de comedia aparece todo el espectro social pero haciendo hincapié en la clase más favorecida o al menos en las zonas más ricas de la ciudad.

Por tanto, este ciclo se aleja definitivamente del sainete ya que su relación con el mismo es sólo relativa. Sin embargo, la permanencia de otros títulos, propiamente sainetes, como *Mi calle,* y sobre todo el impacto de taquilla y de público de las zarzuelas y de las comedias musicales, hacen que estas obras no terminen nunca de desapegarse definitivamente del cine sainetesco.

De todas ellas, la única que conserva frescura y gracia es *Las chicas de la Cruz Roja*. Dirigida en 1958 por Rafael J. Salvia y escrita por él mismo y por Pedro Masó, se basa en una estructura coral, pero no como el sainete, en donde son las multitudes las que cuentan la historia, sino en cuatro personajes centrales (todos ellos mujeres). La película presenta estas chicas que recogen dinero para la Cruz Roja. Cada una de ellas pertenece a un grupo social distinto y tiene unas aspiraciones de futuro propias y modernas.

La película cuenta de una forma amable cómo las alegres chicas sueñan con sus objetivos y los alcanzan, en especial el de llegar a casarse con un buen marido. La obra termina, lógicamente, con un final feliz, un encuentro entre todas las clases sociales y todos los sueños de futuro y progreso en Madrid.

El largometraje de Rafael J. Salvia fue un gran éxito de taquilla y obtuvo la calificación de primera A (lo cual supo a poco a la productora, que protestó para alcanzar el Interés Nacional sin lograrlo: la Junta de Calificación mantuvo la valoración concedida[97]). La obra presenta un Madrid muy diferente al visto durante toda la década. La capital de España ya no es la villa de los carruajes de *El último caballo* ni el lugar de chotis y castizos de *Así es Madrid*, sino un gran centro de turismo y desarrollo nacional e internacional. Todo parece brillante, lleno de color y festivo; se percibe la esperanza de progreso.

Las protagonistas, aunque con objetivos conservadores, como casarse, se mueven con absoluta libertad moderna. Frente a lo sainetesco, esta película muestra una increíble ilusión por el futuro y por el Madrid próximo. Si en las primeras comedias influidas por el sainete había un regustillo castizo, en estas obras del desarrollismo el futuro es el verdadero objetivo; todos los personajes proyectan sus sueños en el porvenir[98]. Lógicamente, las alteraciones temporales de la estructura narrativa de la película no son *flashbacks* (hechos del pasado) sino *flashforwards* (hechos que sucederán o no). El futuro se presenta como la gran esperanza colectiva de toda la sociedad.

En la misma línea, pero peor resuelta, se encuentra *Parque de Madrid* –dirigida por Enrique Cahen Salaberry–, que narra un día en el jardín del Retiro. La historia, estructurada también por personajes, tiene capítulos graciosos pero no comparables a los de *Las chicas de la Cruz Roja.*

A diferencia de lo que ocurrió con el primer período del sainete cinematográfico y con el segundo de la comedia costumbrista interpretada por José Luis Ozores, las comedias desarrollistas rosas fueron grandes éxitos comerciales casi en su totalidad (siendo algunos de ellos, como *Las chicas de la Cruz Roja* auténticos hitos de la cinematografía comercial española). La sociedad española de esos años, o al menos la de Madrid –que es la que se refleja en los días de cartel–, compartía de una forma directa los sueños inocentes de progreso y desarrollo de estas comedias.

EL CINE SOCIAL

La crítica cinematográfica ofrece varias propuestas para denominar el cine social de la década de los cincuenta: Algunas de ellas priman la relación con el neorrealismo y lo denominan «neorrealismo español»; otras se apoyan en el concepto de la social como equivalente a lucha política contra el franquismo y lo denominan «el cine del exilio interior». No obstante, la más extendida de todas es la formulada por Carlos F. Heredero, la catalogoría de: «cine disidente». El concepto de este historiador no admite duda ideológica: los directores de esta tendencia y las propias películas deben ser de carácter político y enfrentadas al régimen franquista.

Sin embargo, todos estos conceptos son difusos y, sobre todo, encierran graves contradicciones. El caso del neorrealismo español ya se trató en un capítulo aparte, en el cual se explicó cómo el realismo realizado en España es complejo y amplio y no puede definirse sólo por su relación con la corriente italiana. Del mismo modo, el término «cine del exilio interior» resulta demasiado político y vago.

El concepto utilizado por Carlos F. Heredero de cine disidente es, como se ha dicho, el más extendido. Sin embargo, en este trabajo se prefiere y se utilizará el término «cine social». La decisión se debe a que si bien el término es más vago y general que el utilizado por Heredero, no encierra las contradicciones del primero. Es decir, ¿se puede clasificar de disidente a un director como José Antonio Nieves Conde, cuya militancia falangista fue parte de su éxito político? ¿Existe realmente una crítica al sistema antidemocrático del régimen franquista en películas como *Segundo López, aventurero urbano* (1952) o *El pisito* (1958)? ¿Son realmente las primeras películas de Fernando Fernán Gómez películas disidentes de su entorno? Por todas estas cuestiones, difíciles de responder, se presenta este apartado con el genérico título de «cine social en Madrid».

El problema de la terminología del cine social lo explica John Hopewell con una hermosa metáfora.

> Las películas realistas españolas son una gran montaña. Los historiadores de cine se han empeñado en escalarla (en entenderla). Para ello han utilizado siempre la misma ruta, la del realismo como camino de lucha contra el régimen franquista. Sin embargo, esta senda abierta por tantos investigadores deja parte de la montaña sin explorar.

La década de los cincuenta comienza con dos títulos fundamentales y fundacionales del cine social español en Madrid: *Esa pareja feliz* y *Surcos*. Ambas obras serán analizadas en el siguiente capítulo. Sin embargo, la presentación de los títulos es necesaria para poder desarrollar los problemas sociales que se presentan en el cine de dicho período.

Surcos representa uno de los grandes acontecimientos de la historia del cine español y es una de las grandes películas del director José Antonio Nieves Conde. Supone la primera ruptura frontal del régimen consigo mismo (en materia cinematográfica, se entiende). Es la primera película que refleja de una forma cruda la realidad de España después de la Guerra Civil. Haciéndose eco de las palabras de Hedilla, falangista de la primera ornada, «la revolución pendiente»[99], la película muestra un Madrid pobre, miserable y lleno de corrupción, donde resulta imposible la vida. Sin embargo, una obra tan crítica y desesperanzadora obtuvo la categoría de Interés Nacional, lo cual equivale a decir que era una obra fundamental para el pensamiento y la moral de los gobernantes del Estado.

Como bien ha observado Carlos F. Heredero, *Surcos* tuvo el apoyo del sector falangista, en especial del falangismo de izquierda o hedillista, mientras que la Iglesia católica consideró la obra inmoral e intolerable. Sólo un pequeño sector de la curia clerical, encabezado por el obispo de Salamanca (que conocía a Nieves Conde del rodaje de *Balarrasa*), apoyó, de una forma tibia, la obra. El filme muestra, como pocos ejemplos, los distintos grupos de poder y de presión del Estado: la Iglesia y la guardia falangista.

La obra supone una vuelta a la realidad, al cine social, de una forma radical. Como se vio en *El último caballo* (1950), el neorrealismo se convirtió en el centro de atención de los cineastas. José Antonio Nieves Conde fue el primer director empeñado en buscar el realismo y dispuesto a conseguirlo a cualquier precio.

En su película anterior, *Balarrasa,* el director ya había provocado un enfrentamiento con Cifesa por la cuestión del realismo. Fernando Fernán Gómez lo cuenta así:

> Es que la película prácticamente se rodó dos veces. Porque había un aspecto de la misma que Nieves Conde y el decorador –Antonio Labrada se llamaba– querían que tuviera un tono lo más realista posible. Es decir, que los ambientes de *Balarrasa*, las habitaciones en que transcurría la acción, estaban muy minuciosamente cuidados en cuanto fueran reproducción de la realidad con arreglo al nivel económico de los personajes. Y cuando ya estaba la película a punto de terminarse, al visionar los productores de Cifesa el total del material rodado, rechazaron de plano esos decorados tan realistas y obligaron a rodar toda la película de nuevo[100].

Nieves Conde se presenta como el primer director de la estética realista que dominaría la década de los cincuenta, mientras que Cifesa –no se debe olvidar que en esta película actuaba más como distribuidora– se mantiene estancada en el idealismo y en el cartón piedra de sus producciones. Uno de los principales motivos del hundimiento de la productora valenciana radica en su incapacidad de enfrentarse a proyectos de estética realista.

Sin embargo, en *Surcos* se encuentran escenas de un acercamiento a lo social poco o nada frecuente en nuestro cine. Por ejemplo, la secuencia de la cola en la oficina de desempleo no se repetirá en la filmografía del franquismo, ni tampoco se volverá a ver en el cine español de la democracia hasta *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (1995) y, años después, en *Los lunes al sol* (2002). El cambio del idealismo al realismo estaba hecho.

Por tanto, lo social es el elemento fundamental de la película. No sorprende que Nieves Conde buscara actores poco o nada conocidos. La mayoría de los intérpretes actuarán por primera vez en la película, lo cual no significa que no fueran actores profesionales, pues si bien no habían trabajado en cine sí lo habían hecho en teatro.





LOS CHICOS, 1960

Esa necesidad de rodar lo real obliga a filmar en el exterior natural antes que en los decorados de plató.

> Yo quería rodar *Surcos* en decorados naturales y si utilizamos en parte el estudio fue por conseguir un mayor realismo [...] Se respetó la geografía urbana en que se desenvuelve el vivir de los personajes: Atocha, Lavapiés y Legazpi. Es algo que siempre he tenido en cuenta. [...] Incluso los créditos están rodados viniendo de Salamanca a Madrid, hicimos que la familia llegara a la Estación del Norte. En *Surcos* limitamos la acción a un barrio: el de Embajadores, lo que ayudaba a concentrar la acción. [...] *Surcos* es, a la vez, un documental sobre un Madrid de los años cincuenta[101].

«*Un* documental sobre *un* Madrid», así define su película Nieves Conde. Mucha modestia, y a la vez inteligencia, se encuentra en ese artículo indeterminado. Sin duda, *Surcos* refleja sólo una parte de la ciudad, pero con una credibilidad y verosimilitud inmensa para su época.

Y, sin duda, hay algo de verdad en las escenas rodadas en Lavapiés, en el mercado al aire libre e incluso en las secuencias de la corrala (que es en realidad una reconstrucción en decorado). Como se verá más adelante, el director se enmarca dentro del más puro realismo español exagerando la realidad. Así, la corrala está superpoblada y el comportamiento de sus vecinos es infinitamente más agresivo de lo que era en la sociedad. Del mismo modo, en la escena en la que María Asquerino pierde los cigarrillos y pipas en el patio, todos los vecinos se lanzan de una forma animalesca a robar los pitillos caídos; no hay ni un ápice de compasión, la multitud hurta o disfruta viendo el robo. Una hipérbole muy propia y usada en el realismo español.

Si se observa la película se descubre que hay dos obras realistas de diferentes estilos en su interior: una, el reflejo del realismo de Baroja. Y otra, un realismo de cine negro americano (con la estética típica de aquellos filmes). Así, todo lo relacionado con el personaje del Chamberlain y la trama del mercado negro se inspira narrativa y dramáticamente en las películas de Dassain, y todo lo relacionado con el hermano menor, la hambruna del padre y la pobreza moral de la madre proviene de una influencia realista española.

Surcos plantea de una forma clara cuáles serán los motivos fundamentales del cine social ambientado en Madrid. Es decir, cuáles son los puntos donde se centrará las críticas de los directores de la década frente la situación real del país.

El primero es la vivienda, mejor dicho la falta de vivienda, en Madrid. La infravivienda, la inexistencia de pisos en alquiler o de planta nueva provoca que la sociedad malviva en pequeñas corralas donde se realquilan espacios minúsculos a familias enteras. Esto estará presente en un sinnúmero de películas: *Esa pareja feliz, Así es Madrid, El pisito, El inquilino, Los golfos, El cochecito*...

El segundo es la inmigración interior, la pobreza y desigualdad que genera. Los campesinos acuden a Madrid en busca de un progreso que no siempre llega. En la ciudad suelen ser estafados o engañados. De un modo u otro estará presente en gran número de filmes: *Segundo López, aventurero urbano*, *El inquilino*, *Los golfos*...

El tercero y más conflictivo de ellos es la pobreza como causa de la delincuencia y de la corrupción moral de los madrileños[102]. Según se plantea en *Surcos*, los campesinos honrados se corrompen ante la situación lamentable que les ofrece Madrid. Se vuelve a encontrar en infinidad de títulos: *Cerca de la ciudad*, *Saeta rubia*, *Los golfos*...

Esta crítica a la realidad no fue tolerada por las autoridades, que si bien le otorgaron la categoría de Interés Nacional, orquestaron una auténtica represalia contra todos sus miembros. El propio José Antonio Nieves Conde habla de un castigo encubierto:

> *Surcos* es una película que me cerró puertas, hubo productores que tras felicitarme externamente no hicieron nada por ofrecerme trabajo y tardé cerca de dos años en volver a rodar[103].

El intento de crear una corriente neorrealista, o realista, quedó truncando porque el régimen no tuvo piedad con la obra, aunque su poder no se centró en la censura sino en estas represalias encubiertas y poco demostrables.

Mucho mayor y menos sibilina se manifestó la Junta Censora sobre *Esa pareja feliz* (1951). La película, codirigida por Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, suponía el primer largometraje de algunos alumnos del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Representaba, por tanto, una importantísima esperanza en el ambiente cinematográfico español. Se creó en torno a ella y a su productora Altamira una aureola de cambio y de vanguardia (a pesar del fracaso comercial y de crítica de la primera película de la misma, *Día tras día*). El estreno privado en el cine Pompeya fue un éxito arrollador. Gran parte del público rogó volver a ver la cinta y a éstos se sumaron los espectadores que no habían conseguido entrar en la primera proyección. Tal fue el barullo que tuvo que repetirse la sesión en dos ocasiones.

Sin embargo, la censura (y la calificación de calidad del ministerio) se ensañó con la obra otorgándole la despreciable categoría de segunda B, lo cual suponía la no exhibición del filme y lo arrinconaba a una distribución complicada o casi imposible en la práctica. Como se ha ido viendo a lo largo del libro, la calificación de segunda

B equivalía a un método de control –político e ideológico– por parte del Estado. La película no era apoyada por la censura ni por los críticos del ministerio.

A diferencia del realismo barojiano y falangista de Nieves Conde, Bardem y Berlanga ofrecían un cine satírico, una burla que no deja en pie ni a las autoridades, ni a sus compañeros de oficio, ni a la sociedad. La película no sólo criticaba la situación y la miseria de los madrileños sino que además ironizaba con rabia sobre ello. Todo un ataque a la muy parca y austera sociedad de Madrid. Como se verá en el capítulo siguiente, la historia del matrimonio feliz es un permanente juego entre la realidad y los sueños. Pero este juego está realizado desde la burla, desde el humor, lo cual lo transforma en algo infinitamente más destructivo e irreverente que la casi filosófica *Surcos*. En *Esa pareja feliz*, Madrid es al mismo tiempo una ilusión, un sueño, y un lugar cruel y despiadado.

Ríos Carratalá ha visto en este título una bella revisión del sainete. Sin duda, hay elementos fundamentales del género chico. Sin embargo, el fuerte contenido satírico e irreverente hace de la obra un texto ácido y libertario alejado del bonachón sainete castizo. Además, en el texto las referencias son siempre cinematográficas (o radiofónicas) y se apoya muy poco, o casi nada, en los elementos y situaciones típicos del género chico madrileño.

Es cierto que la obra se ambienta en Madrid, en una corrala, y que los protagonistas son jóvenes enamorados de la clase obrera. Del mismo modo, la estructura del filme es episódica como en el género chico. Sin embargo, los elementos sainetescos son solamente epidérmicos.

La obra se sitúa muy por encima de este estilo y de sus objetivos. La verdadera intención de los dos jóvenes directores es tratar el tema de la representación y hacer de la película un juego sobre la puesta en escena. El análisis de esta metarrepresentación carnavalesca se comentará en el capítulo siguiente.

En *Esa pareja feliz* reaparecen los problemas sociales de Madrid: la falta de trabajo, la escasez de materiales (en especial de película de negativo fotográfico), la pobreza y la inmigración. El estraperlo, de nuevo, será una de las actividades de los protagonistas de la obra. Otro de los temas centrales de las películas es, otra vez, la falta de vivienda. Tanto en *Surcos* como en la primera película de Bardem y Berlanga la imposibilidad de poseer un espacio personal arrebata la vida y la felicidad a los protagonistas. El matrimonio es incapaz de encontrar un lugar propio para desarrollarse. Madrid se presenta como un lugar hostil e inhabitable para los propios madrileños.

En 1952 Ana Mariscal rueda como directora su ópera prima, *Segundo López, aventurero urbano*. En ella se plantea la siguiente tesis: si Madrid es hostil para los madrileños mucho más lo es para los inmigrantes de los pueblos que acuden a ella. La directora empeñó todos sus ahorros en poner en marcha su propia productora, Bosco Films, y sacar con ella este primer título.

La película narra la llegada de un pequeño burgués de un pueblo de España que con quince mil pesetas quiere conquistar la ciudad. Aunque el argumento lo parezca, no hay que confundir a este personaje central con la figura del paleto, pues entre ambos hay grandes diferencias, como se verá.

Segundo López (casi el mismo apellido que la familia de campesinos venidos a Madrid de *Surcos*, que se llamaban Pérez) se encuentra con un pilluelo madrileño llamado el Chirri. Los dos juntos malvivirán en Madrid y descubrirán a Marta (interpretada por la misma Ana Mariscal), una chica enferma a la que deciden cuidar antes de su eminente muerte.

El largometraje, que se mueve en el peligroso filo del sentimentalismo y la sensiblería, es un inquietante melodrama social. Los personajes son prototipos: el bonachón pero inocente paleto, el niño pobre y golfillo propio de la novela picaresca española y la mujer joven y hermosa pero mortalmente enferma. Estos personajes tipo, sin embargo, se combinan con una arriesgada puesta en escena y con un realismo fotográfico en las imágenes que hacen del filme una obra interesante.

Este realismo de las imágenes se debe, en gran medida, a una escasez de materiales y de producción que impidió elaborar un discurso más esteticista. De nuevo, como ocurrió en *Día tras día* (1951), de Antonio del Amo, el realismo fotográfico no se puede entender como una propuesta estética sino como una necesidad de producción ante la falta de presupuesto y de materiales.

Por otro lado, el argumento realista del filme *sí* se apoya en ideas sociales valientes y más que atrevidas: Madrid aparece como una ciudad donde hay hambre, donde la gente llega a morir por una dieta insuficiente y el frío se filtra por las paredes de las infraviviendas.

La miseria en las calles, los bares y las habitaciones de *Segundo López, aventurero urbano* es tremenda y cruel. Ana Mariscal, como muy pocos directores, mostró un Madrid paupérrimo, hambriento y enfermo.

No es extraño que ante una visión tan cruel y tan despiadada de Madrid, la Junta Censora y los premios nacionales del sindicato dejarán de lado la película. El único apoyo que recibió el filme fue el de una pequeña parte de la prensa escrita y se debió al respeto que Ana Mariscal había conseguido como actriz (elegida por el mismísimo general Franco para el papel protagonista femenino de *Raza*).

En 1952 ocurre uno de los acontecimientos sociales más significativos de la década: desaparecen las cartillas de racionamiento. Después de una larguísima posguerra (de nada menos que trece años), el gobierno considera que existen los recursos necesarios para liberalizar el mercado y eliminar el subsidio alimenticio. Este final del racionamiento no supone, ni por asomo, la abundancia económica. La carestía y el estraperlo seguirán siendo una práctica habitual en Madrid y en el resto del Estado.

Así, el estraperlo y el pequeño mercado será una de las actividades de gran parte de los delincuentes madrileños: ya sean los niños de *Saeta rubia, Los chicos* o *Los golfos*, o los ancianos y respetables cabezas de familia de *Surcos* o *Mi tío Jacinto*.

No obstante, el cambio hacia una ciudad nueva, en donde la Guerra Civil es ya parte del pasado, comienza a percibirse con claridad, en especial en el importante filme de Juan Antonio Bardem *Muerte de un ciclista* (1955). La obra fue producida por Cesáreo González, que entregó al joven director un excelente equipo técnico (el mismo que solía utilizar Rafael Gil): Alfredo Fraile como director de fotografía y Enrique de Alarcón como decorador.

La película se inspira (se la llegó a acusar de plagio) de una forma directa en *Crónica de un amor* (1950)[104] y cuenta la historia de un adulterio entre dos miembros de la burguesía madrileña. Esta obra, que se enmarca dentro de los preceptos de las Conversaciones de Salamanca, supone un acercamiento hacia la sociedad española, aunque sea a su capa social más alta.

Los protagonistas ya no son de la clase baja ni pobres, como ocurría en las películas anteriores. Por otro lado, tampoco se les presenta como personas sin trabajo o sin posibilidades de desarrollarse cultural o laboralmente. La sociedad de *Muerte de un ciclista* no necesita ni utiliza la cartilla de racionamiento, como sí ocurría en el cine social de unos años antes.

Por primera vez en el cine español se plantea el fracaso de la universidad, se encuentran escenas de manifestaciones de estudiantes y se hace un interesante análisis del abuso de poder y la corrupción de los estamentos más altos del régimen. Sin embargo, el verdadero hilo argumental lo protagoniza el amor entre Alberto Closas y Lucía Bosé.

Este amor se presenta en la alta sociedad de Madrid y muestra el aburrimiento de sus gentes y de sus sofisticadas fiestas. De una forma elegante, se describe la ciudad y los distintos ambientes, y se hace una propuesta espacial inteligente y hermosa. El director filma los lugares de la burguesía con elegancia: las salas de exposiciones, el hipódromo, las salas de fiesta... y, por supuesto, el hotelito en las afueras donde se consuma el adulterio.

Uno de los grandes aciertos de la película es su excelente planificación y puesta en escena. Bardem, con la ayuda de Fraile y de Enrique de Alarcón, elabora una excelente composición en profundidad. Esta composición permite planos largos con un gran ritmo interior. Las fiestas, las conversaciones de los amantes o las discusiones en el claustro de profesores se basan en encuadres con una gran profundidad de campo.

Del mismo modo, Bardem realiza un continuado juego de confusión entre el cierre y la apertura de la escena, intentando relacionar y unir los espacios. Así, parece que el amante y la amada son observados por Rafael, el crítico de arte malvado, o por el marido traicionado, cuando en realidad ambos se encuentran en escenarios diferentes.

La utilización de los espacios en la película es sorprendente por el buen aprovechamiento de los mismos. Así, la universidad es un lugar gris y violento donde los jóvenes activos y coléricos se enfrentan con masas arquitectónicas duras y compactas. El accidente de tráfico, que tiene lugar fuera de campo, ocurre a lo lejos, en una carretera. La conversación de Alberto Closas y la joven estudiante se realiza con una valla metálica que les separa, como si se tratara de dos mundos inalcanzables y distantes entre sí.

Muerte de un ciclista representa un importante reto de planificación moderna. Tanto la composición en profundidad como el montaje de la obra son de gran modernidad y agilidad. Sin embargo, el defecto de la obra se encuentra en lo reiterativo del guión y en la presencia de subtramas poco interesantes y bastante inverosímiles; por ejemplo, el personaje de la estudiante. Y, sobre todo, en el carácter didáctico y moralizante del autor, empeñado en dar una moraleja a la historia de amor pasional entre dos seres.

La obra –que en el fondo es un alegato comunista– termina igualando su discurso moralizante a la ética del franquismo. Ambas ideologías, la representada por el director y la del régimen, odian con tanta fuerza a estos personajes adúlteros que, al final, coinciden en la conclusión. Por tanto, la película de Juan Antonio Bardem avala con su tesis todos los preceptos de la Iglesia católica y de la cultura moral del franquismo.

En *Fulano y Mengano* se vuelve a la clase más desfavorecida. Esta película es una historia cruel y dura pero retratada con ternura sobre dos pobres hombres condenados injustamente. Su director, Joaquín Luis Romero Marchent, trabajó a partir de un guión de José Suárez Carreño y Jesús Franco (en una de sus primeras colaboraciones en el cine). El argumento proviene de una novela con tintes sainetescos del propio Carreño.

La historia narra cómo dos personajes humildes son detenidos y encerrados por errores judiciales. Ambos se conocen en la cárcel, los dos son los únicos inocentes del patio de la prisión. Cuando salen de ella se dan cuenta que de que son ignorados por la sociedad. Nadie les acepta y, por supuesto, nadie les ofrece ningún trabajo u ocupación. Por tanto, su única posibilidad para ganarse la vida es el crimen y el robo. Pero ambos personajes son incapaces de delinquir. Todos sus intentos delictivos terminan en estrepitosos fracasos. Gracias a la ayuda de una bella mujer, que se enamora de uno de ellos, consiguen sobrevivir y empezar una nueva vida.

La película está dirigida con estilo y gran pulso; Carreño, que había realizado las mediocres películas de la saga *El Coyote,* no era ni por asomo el candidato ideal para este proyecto. Sin embargo, la sutileza de los actores (José Isbert y Juan José Menéndez) permite que la historia pase del realismo y de la denuncia más cruda a la comedia y al melodrama. *Fulano y Mengano* se muestra como una obra contundente y hermosa.

La película presenta Madrid desde la perspectiva de dos pobres hombres: las calles, las afueras y los barrios periféricos de la ciudad son retratados con dureza. Esta cruel ciudad que presenta Carreño pertenece al país donde ocurren errores judiciales tan graves como encarcelar, no ya a una persona inocente sino ia dos! Ninguna película española habla con tanta claridad de la injusticia judicial y política de la dictadura como esta tragicomedia.

> El filme, efectivamente, revela su demoledora visión de la España de los años cincuenta desde sus escenas iniciales: la historia de un error judicial que alude sin concesión alguna a las fisuras del sistema penal español; así, [...] pone en evidencia la indefensión del ciudadano ante la aplicación de las leyes en su contra. De igual forma, el posterior recorrido de los protagonistas en su deambular por las calles de la capital de España ilustra con un entonces infrecuente espíritu crítico las penurias del submundo del lumpen[105].

Fulano y Mengano se muestra, con esa apariencia de inofensivo melodrama callejero, como una de las películas sociales con más denuncia de la década. Pero aún más despiadado se muestra el director con la sociedad, la cual es insolidaria y despectiva con los dos expresidiarios a los que tratan como leprosos. La ciudad de Madrid, la miseria callejera, la delincuencia dentro y fuera de la cárcel, los errores judiciales... toda una crítica que será castigada por la Junta Censora.

Su productora, Uninci, que sobrevivía con los beneficios de *Bienvenido, Míster Marshall* recibió un duró golpe con esta película. La censura, increíblemente, toleró el filme, pero fue en su calificación del presupuesto y la calidad de la obra donde atacó a director y productor. De una primera estimación del presupuesto real de más de cuatro millones de pesetas pasó a la de dos millones y medio, lo que suponía casi el sesenta y dos por ciento de menor ayuda económica. La crudeza y el realismo social se hacían pagar caro.

Aún más dura fue la posición de la Dirección General de Cinematografía frente a *La bandera negra*. Esta obra fue considerada como una obra menor y de calidad mínima en su época. La película, dirigida y escrita por Armando de Ossorio, es un largo monólogo de un padre que espera, al alba, la ejecución de su hijo en una cárcel. El filme pretende ser una dura crítica a la pena de muerte. La Junta Censora calificó el proyecto ide tercera! Es decir, la ruina y, en la práctica, la prohibición de su posterior exhibición.

La película se basaba en una obra teatral de Horacio Ruiz de la Fuente, *La bandera negra*. El filme conserva casi en su totalidad el mismo discurso. Ossorio sustituye la habitación de un hotel donde transcurre la obra dramática por las calles de Madrid, por las cuales deambula el protagonista. La película se desarrolla durante una noche en la que este hombre espera ver cómo alzan en los muros de la cárcel la bandera negra, símbolo de que la ejecución se ha consumado.

El padre, único personaje de la historia, fue interpretado por José María Seoane. Su vagabundear por las calles de Madrid resulta un poco pretencioso, y sus discursos y parlamentos son muy literarios. Sin embargo, la rotundidad de la crítica a la pena de muerte es inteligente y valiente. La crítica se basa en un fundamento cristiano que intentaba hacer más digerible su crítica social.

Sin embargo, la Junta Censora no valoró esta actitud cristiana y la película no llegó nunca a exhibirse. Además, se amputaron partes de la narración en los laboratorios del ministerio. No obstante, José María Seone exhibió la película en pueblos y pequeñas ciudades. En estas proyecciones el actor narraba como un *benshi* japonés las escenas y explicaba las partes inexistentes del filme. La película, ya extraña en sí, se transformó en un proyecto casi abstracto narrativamente y en un fracaso monumental económicamente.

Un proyecto menos experimental pero con unos logros más que sobresalientes es *El inquilino* (1957), de José Antonio Nieves Conde. La película –que, como se verá, también fue mutilada y modificada por los aparatos represores del Estado– es un interesante proyecto sobre Madrid y, de nuevo, sobre el problema de la vivienda. Una vez más, el director de *Surcos* vuelve a rodar en Lavapiés y se interesa por los problemas urbanos y la infravivienda.

Los protagonistas viven en una corrala, pero a la diferencia del patio de vecinos de *Surcos* o de *Historias de Madrid*, este edificio está vacío, deshabitado. Completamente abandonado y en proceso de demolición, los últimos inquilinos son la familia de Fernando Fernán Gómez. Una vez más, es la historia de un hombre, o de una pareja con hijos, frente a las desigualdades sociales y los caprichos de los ricos (encarnados en este título en las figuras de constructores y caseros).

Estos héroes deambulan por Madrid buscando un hogar o un sitio donde refugiarse. Como es lógico, ese lugar no existe y terminan en la calle. El final de la obra, como es sabido, es uno de los más surrealistas y abiertos del cine español. Fernando Fernán Gómez, completamente desesperado, saca los muebles de su casa y se instala en plena calle. Allí, marido, mujer e hijos retoman su vida cotidiana ante el asombro de vecinos y viandantes: el padre se sienta en su sillón y con cierta solemnidad se dispone a leer el periódico.

Este final sólo lo pudo contemplar un pequeño número de espectadores, pues enseguida el órgano represor del Estado actuó de nuevo. Sobre los problemas de esta censura se ha hablado anteriormente.

Lo interesante del filme es la violencia con la que Nieves Conde critica la situación de la vivienda en Madrid, un problema fundamental en los años cincuenta y que ha sido una de las constantes de los fracasos de los distintos gobernantes madrileños y españoles.

La película se plantea desde la misma óptica que *Surcos*: es decir, un documental sobre Madrid, o mejor dicho, un documental sobre Lavapiés. En *El inquilino* los personajes se encuentran acorralados por la falta de posibilidades económicas o de soluciones dignas.

La narración ofrece una durísima crítica a todo el sistema de ayudas sociales del Estado y de las distintas organizaciones de caridad. Los protagonistas, marido y mujer, van llamando, una a una, a todas las puertas imaginables: el ayuntamiento, la asociación de matrimonios cristianos, la inmobiliaria, los prestamistas, el hampa... pero todas las instituciones los abandonan. Como en *El ladrón de bicicletas*, toda la sociedad se coloca del lado opuesto al de los protagonistas.

El gran acierto de *El inquilino* es combinar el sainete madrileño con la crítica social. Tras el aspecto humorístico de cuento bufo que se pretende al inicio de la película, la obra encierra una durísima reflexión sobre la sociedad y la pobreza de la ciudad.

Otro director social será Fernando Fernán Gómez, que comienza a dirigir a principios de los años cincuenta. Éste emplea el mismo método de Nieves Conde para elaborar su cine social: utilizar lo cómico y sainetesco para hacer más llevadera su tesis. Sus películas no se enfrentan de una forma tan directa como *El inquilino*, pero en todas ellas hay una preocupación real por los problemas de los ciudadanos. Casi la totalidad de su filmografía se basa en sainetes o en historias populares y en casi todos ellos Madrid ejerce un papel fundamental. A finales de la década realiza dos películas históricas que son en realidad dos comedias, *Sólo para hombres* (1960) y *La venganza de don Mendo* (1961).

Lo que no resulta tan evidente es el aspecto disidente de este director. Sus películas de los años cincuenta, si bien muestran críticas sociales y planteamientos realistas, no se presentan nunca como críticas directas al Estado español ni a la dictadura del régimen franquista.

En sus primeros títulos se encuentran algunas obras fundamentales para la búsqueda de un nuevo realismo social. Las cuatro películas primordiales son: *El malvado Carabel* (1955), *La vida por delante* (1958), *La vida alrededor* (1959) y la comedia histórica *Sólo para hombres.*

El universo de este autor gira casi siempre en torno a la figura del hombre medio –prototipo de los personajes que normalmente interpreta él mismo como actor–, que vive en Madrid e intenta organizar su vida económica y socialmente. El dinero y la economía doméstica serán algunos de los temas recurrentes en su obra. A los protagonistas se les ofrecerán los más diversos placeres y objetivos (casarse, una casa nueva o un trabajo más digno) pero el único camino para alcanzarlo es el dinero.

En *El malvado Carabel* nuestro protagonista pretende conseguir este dinero, que le facilitaría el amor de su novia, por medio del secuestro de niños y de transformarse en un ser malvado. Como es lógico, sus objetivos fracasan, sus sueños de transformarse en un importante atracador se truncan y después de muchas peripecias irrisorias vuelve a su antiguo puesto en una oficina, donde le explotan unos empresarios crueles. La película es una segunda adaptación de un texto de Wesceslao Fernández Flores. La primera versión la realizó Edgar Neville durante la Segunda República. A finales de los cincuenta aparecerá una tercera versión realizada por Pedro Lazaga e interpretada por José Luis Ozores con el título *El aprendiz de malo* (1957).

En esta obra, Fernando Fernán Gómez ofrece una visión pesimista de la sociedad madrileña: por un lado la explotación en el trabajo y por otro los prejuicios y la mentalidad rancia y conservadora de la ciudad. El individuo está solo ante los demás. Sin embargo, aún conserva



FULANO Y MENGANO, 1957



EL INQUILINO, 1957



SEGUNDO LÓPEZ, AVENTURERO URBANO, 1952

un pequeña esperanza en la bondad de los amigos o en el amor de las madres a los hijos.

Un cambio de actitud a favor del optimismo aparece en sus dos siguientes películas. Fernando Fernán Gómez presenta en *La vida alrededor* y *La vida por delante* a un tipo de matrimonio más cercano al desarrollismo que al casticismo de la década. Los personajes femeninos, interpretados por Analía Gadé, son mujeres cultas y universitarias que trabajan y obtienen éxitos profesionales, aunque sus ilusiones y sueños no distan mucho del patrón machista de la década. Las contradicciones de estos personajes femeninos llegan al ridículo en el personaje de *La vida alrededor*, una mujer psicoanalista obsesionada por comprarse más vestidos o por tener otro hijo para formar la parejita.

Lo interesante de estas películas de Fernando Fernán Gómez es que presentan un Madrid aún castizo que se va convirtiendo en ciudad moderna. Es el patrón que luego se observará en el desarrollismo: matrimonios modernos, mujeres trabajadoras, el inicio de una sociedad de consumo e, incluso, la compra del primer automóvil; todo ello aparece por primera vez, en la obra de este actor-director.

El talento del director se encuentra en el lenguaje moderno del discurso. Así, en *La vida por delante* hay un juego sencillo pero, ya posmoderno, sobre el narrador que cuenta el relato, al ser los propios personajes los que se dirigen al espectador para contar sus historias. Este juego ya había comenzado en su primer largometraje, *Manicomio* (1952), un filme cómico pero de objetivos complicados e inclasificable dentro del panorama de la década, y verá su conclusión en la disparatada comedia histórica, *La venganza de don Mendo.*

Por tanto, la obra de Fernando Fernán Gómez se enmarca dentro del sainete, y se separa de él por el desarrollismo, la necesidad de hablar de una ciudad más moderna y nueva, donde surgen nuevos personajes y situaciones.

La verdadera superación del sainete y de la influencia neorrealista se encontrará, como se observó en el capítulo dedicado al realismo, en Rafael Azcona y en un director italiano: Marco Ferreri. El dúo llevará a la pantalla dos textos capitales del realismo en Madrid: *El pisito* (1958) y *El cochecito* (1960), a las cuales hay que añadir la otra gran película española de este director: *Los chicos* (1959).

Marco Ferreri llega a España sin una preparación completa e intenta desde el principio abordar, como productor, la realización de algún filme. Para ello contacta con Rafael Azcona y comienza la escritura de varios proyectos que no consiguen desarrollarse. Sin embargo, el primer guión acabado del dúo surge de un cuento del humorista, «El pisito, historia de amor e inquilinato».

La historia de *El pisito* vuelve a narrar el problema de la vivienda en Madrid. Pero esta vez no se hace ni desde la ternura de *Historias de Madrid*, ni desde el humor surrealista de *El inquilino,* sino desde lo grotesco. *El pisito* será la primera película española donde aparecerá la idea de lo grotesco, tomada directamente del esperpento y del humor negro.

El largometraje narra el amor de una pareja de madrileños incapaces de consumar su amor al no poder encontrar un piso donde fundar su familia. Al no conseguir casa, la única solución es esperar a que la inquilina que realquila una habitación al protagonista se muera y deje el alquiler al futuro matrimonio. Pero la anciana no muere.

La película es una desgarradora comedia que utiliza el problema de la vivienda para presentar una sociedad que permanece expectante ante la muerte de una persona. Todos los personajes del filme surgen de la tradición española e incluso el tono de la obra se encuentra directamente relacionado con el humor castizo antes que con el cine italiano.

Es indudable que *El pisito* se presenta como una película fundamental para entender el Madrid de la década de los cincuenta. La tesis de la película no es otra que la siguiente: sin una vivienda, o un espacio individual aunque sea mínimo, es imposible la vida en la ciudad.

Por el mismo camino de la imposibilidad de la vida encontramos el siguiente título revelador de Ferreri, *Los chicos*. El guión, escrito bajo la ayuda de Leonardo Martín y sin la colaboración de Azcona, es un acercamiento a la juventud madrileña. Por primera vez se ve a los hijos de los que ganaron la guerra.

La película, que narra sin tibieza la miseria moral y económica en la que tiene que desarrollarse la juventud, fue atacada por la censura y la administración. Prohibida y relegada a una tercera categoría, su exhibición se retrasó hasta la década de los sesenta y nunca circuló en las salas comerciales normales.

El texto sin duda resulta doloroso al régimen, porque presentaba una sociedad de jóvenes ociosos y perdidos en Madrid. Con el mismo planteamiento que cuarenta y cinco años después Fernando León mostrará en *Barrio*, se presenta a una pandilla de jóvenes aburridos en el verano madrileño.

La obra relata la vida de las calles: la del joven empleado en un quiosco que aguanta día tras día las historias

de la guerra de su padre y de los clientes ancianos, la del adolescente que sueña con saltar al ruedo en las Ventas y hacerse torero[106], la del joven estudiante que se gasta sus ahorros en acudir a los espectáculos de variedades... todo el Madrid juvenil queda reflejado en este título. La obra pierde el tono grotesco y humorístico de *El pisito* pero gana en verosimilitud y en verdad.

No obstante, la gran obra de Ferreri será su siguiente título, *El cochecito*. De nuevo con guión de Azcona, es la aventura de un anciano, interpretado con inteligencia y verdad por José Isbert, que observa con envidia cómo todos sus amigos paralíticos obtienen una silla de ruedas a motor. La tristeza del protagonista que se queda sin posibilidad de movimiento frente a sus amigos motorizados, le lleva a robar a su familia para comprarse un «cochecito», una silla de ruedas con motor.

Lo esperpéntico abunda en el mismo argumento del filme, que muestra una película osada y revolucionaria. El humor ácido y corrosivo de Azcona llega hasta sus últimas consecuencias. En el final de la película, el anciano decide envenenar a sus familiares. En el guión los familiares morían pero la censura, escandalizada, obligó a cambiarlo. En la nueva versión Isbert avisa a su familia de que no tome la comida envenenada y él huye de Madrid. Pero en mitad de una carretera perdida el cochecito del anciano es detenido por un control de la guardia civil, montada en bicicleta, que le obliga a volver a la ciudad.

La escena final (en la que se ve al frustrado huido retrocediendo en el coche a motor y escoltado por la Benemérita montada en bicicleta) representa de una forma simbólica los sueños de todos estos disidentes de hacer un cine propio y siempre retrocediendo por el poder de la censura y del aparato represor del Estado.

El último acercamiento al cine social en Madrid es la primera película de Carlos Saura: *Los golfos* (1959). Este filme, anterior a *El cochecito,* es la primera cinta de la productora de Pere Portabella, Films 59.

El tema de la película resulta muy similar al de la obra de Ferreri. *Los chicos* y *Los golfos* tienen infinidad de puntos en común, más allá de la evidencia de tratarse de una pandilla de jóvenes madrileños. Los dos directores dotan a los jóvenes de posturas e incluso aficiones similares, hasta el tema del toreo se repite en ambos filmes.

Sin embargo, como ya se observó en la introducción del cine español de la década de los cincuenta, *Los golfos* representa una ruptura frontal con la estética cinematográfica española. Luis Enrique Torán sitúa este cambio en dos puntos fundamentales: el primero en la experiencia del director Carlos Saura en el mundo del documental y el segundo en Juan Julio Baena, ambos estudiantes de la Escuela Oficial de Cine.

La estética cinematográfica de los años cincuenta se encuentra siempre influida por dos estilos fundamentales: el primero heredado del cine español de los cuarenta y de los realizadores de la UFA; el segundo inspirado en el neorrealismo italiano.

Sin embargo, en *Los golfos* por primera vez se da la oportunidad a un alumno de óptica y cámara del IIEC de dirigir la fotografía de un filme. Baena fue compañero de promoción, no de Saura, sino de Berlanga y Bardem, lo cual muestra hasta qué punto la industria no quería que aparecieran nuevos directores de fotografía. Mientras que los directores rodaron su primera película en 1951, el primer fotógrafo conseguirá hacer su cinta en 1959. Ocho años de distancia que reflejan el temor al cambio y a la estética moderna.

Saura y Baena coincidieron en la dureza del filme y, en especial, en el carácter de lucha frontal con la imagen tradicional. Inspirándose en el documental y con una cámara ligera rodaron gran número de escenas. La sensibilidad de la película, así como la tesitura de las luces, creó una de las imágenes más atractivas del cine español. *Los golfos* supone una revolución estética impresionante y un respiro para el estancamiento del lenguaje cinematográfico español. Juan Julio Baena dice sobre la película:

> De siempre me he sentido inclinado por el realismo fotográfico [...] La dificultad principal de *Los golfos* consistía en pretender reproducir la verdadera iluminación de cada ambiente y decorado, sin recurrir a la libre elaboración de una iluminación más fácil y ajena a la realidad existente[107].

Por otro lado, Madrid deja definitivamente de ser una ciudad castiza y de sainete. Se transforma en una gran urbe donde lo que ocurre es equivalente a cualquier otra gran urbe europea; eso sí, Saura sabe, y no lo omite, que nuestro país vive en una dictadura militar.

Estos dos quinquenios son el período de los directores aislados, de los francotiradores. El esfuerzo por hacer un cine realista se percibe sólo en un grupo de creadores determinados cuyo trabajo se enmarca en solitario, dentro de una corriente general bastante más pobre.

El realismo de la década de los cincuenta se enmarca entre dos películas, *Surcos* y *Los golfos*. Curiosamente estos dos títulos se relacionan directamente entre ellos ya que el filme de Nieves Conde habla de una inmigración que llega perdida a la ciudad y no encuentra recursos en la misma, mientras que la obra de Saura narra la vida de los hijos de aquella primera inmigración.



DE MADRID AL CIELO, 1952



MI TÍO JACINTO, 1956

LOS SUBGÉNEROS DEL FÚTBOL Y DE LOS TOROS

Durante los primeros años de la década de los cincuenta reaparece en la vida social española una vieja actividad perdida: el ocio. Ante las mejoras económicas, y las perspectivas de una inminente salida del racionamiento la sociedad comienza a redescubrir el tiempo libre. Dentro de las aficiones de los españoles destacan, junto al cine y la radio, el fútbol y los toros. Ambos se tiñen, durante el franquismo, del discurso nacionalista y patriótico que invade toda la sociedad y se transforman en los espectáculos españoles por antonomasia.

Ni las películas del balompié ni las de la fiesta taurina llegan a configurar un espacio propio en la filmografía nacional, ni siquiera forman un subgénero auténtico. Sin embargo, la presencia de estas dos aficiones será muy significativa en el cine comercial del último lustro de la década. no tanto por el número de filmes realizados sino porque el tema del fútbol o el del mundo del toro se manifestarán en un sinfín de obras.

Las películas puras de estos dos subgéneros son significativamente escasas. Además, existe una gran diferencia de calidad en sus resultados artísticos: las obras dedicadas al fútbol fueron, como se verá, productos fallidos y de ínfimo cuidado estético. Sin embargo, dentro del ciclo taurino se encuentra una mayor vocación cinematográfica, lo que hace que haya títulos de una calidad más que notable. Por otro lado, el subciclo del fútbol fue siempre abordado por directores de segunda y tercera categoría, frente al de los toros, cuyos autores eran siempre primeras espadas, como Ladislao Vajda, Rafael Gil o Edgar Neville.

Si se observa primero el ciclo del balompié destaca un gran protagonista: el Real Madrid. A finales de los cincuenta el equipo blanco consigue cinco copas de Europa consecutivas, lo que supone el mayor éxito deportivo internacional de todo el franquismo. En una época en la que lo extranjero representa lo demoníaco (como se ha visto en todos y cada uno de los géneros, lo extranjero era sinónimo de lo peligroso o del mal en sí), la imagen del Real Madrid ganador, cual cruzado, será uno de los sueños colectivos más importantes. Por tanto, el fútbol (y el equipo de la ciudad) estará presente en innumerables películas, muchas de ellas de una forma indirecta y casi anecdótica. El Real Madrid se presenta en el cine español de los cincuenta como el gran embajador de la cultura española y, en especial, de la capital de España.

Uno de los temas preferidos por los directores (que se repetirá durante toda la década) es el sueño de entrar gratis en el estadio de Chamartín para ver un partido de la Copa de Europa. Los protagonistas inventarán cualquier excusa para colarse en el campo de fútbol. Así, en *El tigre de Chamberí* el personaje central intentará entrar regalando bocadillos, en *Los tramposos* se utilizará el sistema de despiste a los taquilleros y en *Tres de la Cruz Roja* los jóvenes ingresan en la organización para no pagar las entradas. Por tanto, colarse en el estadio de Chamartín era uno de los principales sueños de los madrileños.

Otro elemento interesante será la exaltación emocional y nacional que provocará este deporte. Así, en muchas de las obras de la década se habla de los futbolistas como los nuevos héroes de la sociedad: en *Historias de la radio* Luis Molowny (en persona) es entrevistado como un nuevo gladiador. En *Esa pareja feliz* se nos presenta el fútbol como el sueño de todos los hombres, que se agolpan en la habitación realquilada del protagonista para poder escuchar el partido semanal.

Sin embargo, existen tan sólo tres películas dedicadas en exclusiva al Real Madrid: *Saeta rubia* (1956), de Javier Setó, *Cincuenta años del Real Madrid* (1955), de Rafael Gil, y *Once pares de botas* (1954), de Rovira Beleta. Los tres filmes son proyectos muy diferentes pero cuyos resultados aportan poco o nada a la estética cinematográfica española.

Cincuenta años del Real Madrid es un mediometraje que se exhibió en las salas de la capital. Rafael Gil estimaba mucho esta pieza, hay que entender que más por lo emocional (el director era socio de dicho equipo desde su juventud) que por el resultado real de la misma. La obra narra y celebra el primer medio siglo de historia del equipo blanco. Este producto documental resulta menor a pesar de la colaboración de actores profesionales como Fernando Fernán Gómez.

Saeta rubia es una película creada para más gloria de Alfredo Di Stéfano. Dirigida por Javier Setó, su título hace mención al apodo popular del jugador argentino. El guión, la puesta en escena y la posterior realización son de una calidad mínima y lamentable. Poco interesan las propuestas estéticas de la cinta. Tal vez, lo único curioso (aunque patético en su resultado actoral) sea que el personaje del futbolista es interpretado por el propio Alfredo Di Stéfano.

La película narra, con verdadera dificultad y torpeza, las hazañas morales del futbolista fuera del campo. Don Alfredo es una especie de misionero que se dedica, en su tiempo libre, a cuidar a los niños marginales de los barrios de la periferia. La obra es un ejercicio mediocre sin demasiado interés en su narración y en su filmación.

Sin embargo, *Saeta rubia* sí resulta interesante, o más bien inquietante, al observarla detenidamente. Para poder elevar a la categoría de héroe cristiano a Di Stéfano, los guionistas ofrecen un grupo de chicos conflictivos, con problemas muy serios. Es decir, cuanto más equivocados están los pecadores más importante se vuelve el salvador. No se trata de pequeñas travesuras, sino de delincuencia real: robos de cartera en la calle, secuestros de animales domésticos, simulacros de accidentes de tráfico, asaltos a taxistas e incluso el atraco a una tienda de radios (eso sí, los ladrones sólo roban un aparato radiofónico para escuchar un partido de fútbol). Estos delitos son igual de graves, o superiores, a los cometidos por los chicos de *Los golfos.* Sin embargo, esta película no tuvo ningún problema con la censura mientras que la de Carlos Saura fue duramente castigada.

Por supuesto, no es de extrañar que la censura no viera mala intención en la cinta, pues no había ninguna voluntad de crítica social o política. Todo lo contrario, a los pobres se les ofende por ir mal vestidos o ser borrachos y sólo se salvan de los insultos cuando dejan de ser alcohólicos o consiguen nuevas prendas. La película de Javier Setó (cuya calidad o propuesta estética es, insisto, irrisoria) supone una evidencia de hasta qué punto la censura atacó a unos filmes perdonando a otros.

Alfredo Di Stéfano reaparecerá en el cine en dos obras más: *Once pares de botas*, de Rovira Beleta, y ya entrados los sesenta en *La batalla del domingo* (1962), de Luis Marquina. Las dos películas son homenajes sencillos dedicados al jugador. La pieza dirigida por Luis Marquina es, en cierto modo, un resumen de toda la vida deportiva del futbolista (del héroe superdotado).

Como es lógico, el fútbol también fue tratado desde el punto de vista cómico. Pero en este caso el equipo no podía ser el gran Real Madrid sino el modesto Atlético de Madrid, más proclive a las críticas y a los comentarios jocosos. La película de José María Elorrieta, *El fenómeno* (1956), es una divertida comedia sobre los excesos del fútbol. Un jugador estrella de la Alemania del Este cede su billete de avión hacia Occidente (y en consecuencia hacia la libertad) a un catedrático de estética y moral, que interpreta Fernando Fernán Gómez. Este profesor es confundido en España con el futbolista. Los distintos equívocos intentan mostrar cómo el deporte rey se ha transformado en una de las obsesiones del país.

Mucho más rica es la tradición en el cine taurino. Sin llegar a configurar un gran corpus de películas suficientemente amplio como para formar un ciclo, sí se desarrolla en varios filmes fundamentales. Al igual que el fútbol, la presencia de los toros de forma tangencial se encuentra en innumerables argumentos y guiones de películas de los cincuenta.

De forma significativa aparece en el tratamiento de películas como *El último caballo* (1950), de Edgar Neville, donde el protagonista (interpretado otra vez por Fernando Fernán Gómez) intenta salvar a un caballo de ser utilizado para picar en una corrida. También, se encuentran los toros en películas como *Así es Madrid,* donde el sueño de uno de los vecinos es llegar a ser matador (y rico). Y en *El inquilino*, de José Antonio Nieves Conde, el protagonista (Fernando Fernán Gómez) ante el inminente desahucio acepta participar en una charlotada*,* o bufonada de corrida, para conseguir mil duros.

En general, los toros se presentan siempre como el sueño de la riqueza y de la fama. Hay dos títulos que sin incluirse de pleno en el ciclo de los toros abordan como tema casi central el sueño taurino. Son *Los chicos*, de Marco Ferreri, y *Los golfos*, de Carlos Saura. En ambas películas se presentan dos grupos de chavales madrileños. En la primera, los jóvenes pertenecen a una clase media en la cual comparten amistad pequeños burgueses y jóvenes obreros que rozan la pobreza. En la segunda, los jóvenes están dentro del umbral de la miseria. No obstante, ambas pandillas tienen un objetivo común: que uno de sus miembros llegue a torero.

El sueño taurino se presenta como la imitación castiza del sueño americano. Se supone que cualquier joven, sea cual sea su condición social y cultural, alcanzará el éxito y la fama en la plaza de toros. Estos chicos están dispuestos a sufrir lo indecible por llegar a tener un apoderado y una alternativa para ser matadores.

En ambas películas, pero muy especialmente en la de Carlos Saura, el mundo de los toros se presentará como una semblanza de la sociedad civil. Allí, no triunfarán los mejores sino los más ricos y la clase dominante. Los apoderados que rodean este universo del toro se presentan como los grandes dictadores y manipuladores del poder.

Con una visión más bondadosa y tierna que la de Carlos Saura se rodaron tres títulos interesantes sobre los matadores y el mundo de los toros en Madrid: *Tarde de toros* (1954) y *Mi tío Jacinto* (1956), ambas de Ladislao Vajda, y *El Litri y su sombra* (1959), de Rafael Gil. Las tres



MI TÍO JACINTO, 1956



películas comparten un objetivo castizo: sus protagonistas no quieren triunfar en cualquier sitio sino en el lugar sagrado: la Monumental de las Ventas de Madrid.

Similar al estadio de Chamartín, la plaza de las Ventas se presenta como uno de los lugares míticos de la ciudad, uno de los sitios donde los turistas acuden enloquecidos ante la grandeza de lo español. De nuevo reaparece esa xenofobia congénita al cine español de la década y que se ha manifestado en todos los géneros sin excepción.

La primera de estas tres películas, *Tarde de toros*, la rodó el húngaro, recién nacionalizado español, Ladislao Vajda. La cinta obtuvo en 1955 la calificación de Interés Nacional, junto a la cinta religiosa de Rafael Gil *El canto del gallo* (1955). Representa el único filme del ciclo del mundo de los toros que llega hasta la máxima protección estatal.

El filme es, precisamente como indica su título, una tarde en la plaza de las Ventas. La obra se rodó en un caluroso agosto con público voluntario que acudió a cuatro corridas gratuitas que se realizaron para dicha película. Los tres matadores que interpretan a los protagonistas de la película eran, en realidad, famosos toreros: Domingo Ortega (que encarna a Puente), Antonio Bienvenida (que interpreta a Carmona) y Enrique Vera (que da vida a Rondeño II).

La película narra con agilidad la preparación y consumación de una lidia histórica. Los tres toreros se presentan en el hotel Victoria de la plaza de Santa Ana de Madrid con tres objetivos claros: Rondeño II, el joven torero, quiere conseguir la bendición para su noviazgo (que sólo alcanzará si triunfa en la corrida); Puente, el mayor de ellos, necesita cortar las orejas para realzar su carrera y volver a creer en sí mismo, y Cardona pretende triunfar para conseguir un último y multimillonario contrato en Sudamérica. Las historias de los tres protagonistas se entrecruzan en la plaza de toros, en la capilla y en la arena.

A la par de la historia de los protagonistas, se muestra un gran número de personajes secundarios interesantes y graciosos: Rondeño I, el padre del joven torero, que acude con su viejo amigo (José Isbert) a la plaza para desear suerte a su hijo, los apoderados de los tres toreros que se presentan como tipos astutos, inteligentes y tacaños (pero sin la maldad de los personajes de la película de Carlos Saura), los extranjeros que toman la plaza y que actúan como payasos, la estrella de cine americano, las aficiones enfrentadas de sol y sombra... y, por supuesto, el espontáneo que busca el sueño del toro saltando a la plaza y muere en su intento de ser rico y, también, su amigo el Trepa (apodo que explica el modo que utiliza para colarse en las corridas: es decir, trepando por los muros de la plaza de las Ventas).

Ladislao Vajda, como ya había hecho en *Séptima página*, consigue entremezclar con gracia y acierto las historias. La película fluye con elegancia y sus tramas se cruzan con originalidad y buen tino. En *Tarde de toros* se encuentran todos los elementos de este ciclo: en primer lugar el espacio sagrado de las Ventas como un auténtico templo donde ocurren cosas divinas; en segundo lugar, Madrid, un espacio español donde los extranjeros se fascinan con nuestros arte y con el valor de los matadores; en tercer lugar, el sueño de los toros, la juventud madrileña sueña con enriquecerse toreando.

La siguiente obra del director, *Mi tío Jacinto*, narra precisamente el fracaso de ese sueño del toro. Ladislao Vajda rueda la película un año después. Sin embargo, el proyecto nada tiene que ver con *Tarde de toros*. En esta película el gran aliciente no es la figura de los toreros sino el niño: Pablito Calvo. Después del éxito internacional de la película del director y del pequeño actor, *Marcelino pan y vino*, la productora firmó un nuevo contrato con ambos para rodar dos películas más con ellos. *Mi tío Jacinto* se presenta entonces como una película comercial para utilizar el filón de Pablito. El resultado es, sin embargo, muy distinto al esperado. No se consiguió el dorado económico pero sí una excelente e imaginativa película.

Basándose en un texto de Andrés Laszlo, con un grupo de guionistas extranjeros, consiguió elaborar una hermosa historia con gran cantidad de elementos sainetescos. *Mi tío Jacinto* narra las aventuras de un pobre torero y de su sobrino. La historia, de trama muy sencilla, se basa en la necesidad de conseguir dinero para alquilar un traje de luces con el que poder salir al ruedo y torear en una charlotada. Los dos protagonistas, interpretados por Antonio Vico y Pablito Calvo[108], se pierden en Madrid buscando el dinero.

Es evidente, como ha observado Heredero, que la influencia de *El ladrón de bicicletas* (1948) se presenta tanto en el argumento como en gran número de situaciones. En ambos casos la narración trata de la vida de un hombre en el transcurso de un solo día y acompañado de un niño. La falta de dinero y la insolidaridad de los conciudadanos se muestran de igual forma en el filme de Vajda que en el de Vittorio de Sica. Sin embargo, la película española lleva implícita un surrealismo, o realismo mágico, muy alejado del neorrealismo italiano.

Lo sorprendente de la película es que desde el arranque hasta el final se sitúa en la clase social más baja, y no oculta en ningún caso ni la amargura de la sociedad ni el

crimen. Presentado de una forma sainetesca y graciosa se muestra un Rastro lleno de timadores y delincuentes. Como se observó en el capítulo dedicado al cine negro, incluso se llega a detener al protagonista.

Lo que más interesa es el realismo conseguido con el espacio. Desde el memorable arranque de la película hasta el retrato del Rastro el director busca comunicar y describir con las localizaciones. Así, los primeros planos de la película muestran una carta que intenta llegar a su destino y va pasando de unas casas ricas a unas casas más humildes, hasta terminar en un descampado donde en una chabola viven los protagonistas.

Lo mismo ocurre con el juego del espacio y la plaza de las Ventas. El torero tiene que recoger colillas para pagarse el alquiler del traje de luces, precisamente delante de la plaza de toros, en donde se ve el anuncio de la próxima corrida. Pero, sin duda, donde mejor se muestra Madrid es en las escenas callejeras del Rastro, donde la cámara intenta grabar la esencia de este mercado.

Uno de los grandes aciertos de Ladislao Vajda es el presentar la historia con este humor surrealista y poético. Así, todo el viaje desde la sastrería hasta las Ventas es, sin duda, uno de los mejores momentos del cine español. El famoso trayecto en metro del trío (formado por el empleado de la sastrería, Antonio Vico vestido con el traje de luces y el joven Pablito) rebosa fantasía y ternura.

La última película del ciclo es la dirigida por Rafael Gil: *El Litri y su sombra*. Esta obra es un buen ejemplo de la nueva y futura producción del director madrileño. A mediados de los cincuenta Rafael Gil y Vicente Escrivá se separan. Esta ruptura significará un fracaso para ambos: ni la productora Aspa P.C. ni el director conseguirán cosechar tantos premios como cuando trabajaban juntos. El realizador funda en estos momentos su propia empresa cinematográfica, Coral Films, con la que rueda, entre otras, esta película de toreros.

El Litri y su sombra narra la vida de una familia de toreros de la provincia de Huelva. Toda la saga de los Litri, que se van sucediendo uno tras otro, tienen en común un último objetivo: conquistar la gloria en la plaza de las Ventas. Sin embargo, los fracasos personales y la muerte en las faenas impiden alcanzar el éxito. Hasta que el más joven de los Litri consigue el triunfo y la gloria en la Monumental.

El filme, que cuenta con toreros profesionales, no llega a la perfección técnica de las obras de Rafael Gil para Aspa P.C. Aunque entre sus colaboradores se encuentra, otra vez, Enrique Alarcón como decorador, la obra tiene un acabado técnico (la mayor virtud de este director) menor que las anteriores películas. Del mismo modo, la puesta en escena no presenta ni la expresividad ni la claridad de ideas de las mejores obras del autor.

Lo más interesante de la película es su guión (esta vez escrito sólo por el director) que va de un relato a otro con mucha soltura, evocando la forma de narrar de las crónicas taurinas:

> *El Litri y su sombra* es una película muy singular. Y lo es porque su estructura narrativa no está basada en las formas causales del modo de representación clásico sino en las maneras del relato oral taurino. En cierto sentido, la película es un intento de utilizar fílmicamente las técnicas del discurso popular sobre el universo de la tauromaquia[109].

Rafael Gil presenta otra vez los deseos de los toreros, enseña otra vez la plaza de las Ventas como un lugar sagrado, y por supuesto, vuelve a mostrar cómo el sueño de ser torero es una de las grandes aspiraciones de un amplio sector de la población.

Estos dos subgéneros, el fútbol y los toros, tienen un gracioso enfrentamiento en una película del cine español, *Tarde de toros.* Un padre aficionado a la lidia lleva a su crío, amante del Real Madrid, a la plaza de las Ventas para que conozca lo que es la fiesta nacional y se adentre en la afición. Pero el niño lo que realmente quiere es acudir al estadio de Chamartín donde se está jugando un partido en ese momento. El padre trata de entusiasmar a su hijo pero éste se escapa de su lado. El niño anda por las gradas de la plaza hasta encontrarse con otro espectador que escucha el partido de fútbol en una radio portátil. El hijo representa a esta nueva generación de madrileños que abandonarán definitivamente los toros y se entregarán por entero al fútbol, al Real Madrid.

1. MEDINA, Elena: *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta.* Laertes, Barcelona, 2000. Como demuestra Elena Medina, el cine negro de los años cincuenta en España alberga una enorme cantidad de títulos y de temáticas que hacen que sea muy difícil su clasificación. Del mismo modo el carácter individual e incluso, a veces, experimental de cada película impide hablar de una homogenización del género, especialmente en las producciones realizadas en Madrid, como se verá en el capítulo dedicado a la propaganda y el cine negro.

2. HEREDERO, Carlos F.: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961.* Filmoteca de Valencia y Filmoteca Española. Valencia y Madrid, 1993. Pág. 163.

3. «Sólo que allí [refiriéndose a un texto sobre los años cuarenta de José Enrique Monterde] donde distingue entre films homologables con géneros internacionalmente reconocidos y otros de raíz autóctona, yo preferiría hablar de un mayor o menor grado de corrosión, donde el género queda dinamitado desde el interior de sus mismas estructuras de verosimilización». Citado en COMPANY RAMON, Juan Miguel: *Formas y perversiones del compromiso social. El cine español de los años cuarenta.* En CASTRO DE PAZ, José Luis, COUTO CANTERO Pilar, y PAZ GAGO, José María: *Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto fílmico.* Visor-Universidade da Coruña. Madrid, 2000. Pág. 179.

4. «Durante la década de los cincuenta y principios de los sesenta lo sainetesco no sólo tuvo una presencia destacada, sino que también demostró su capacidad para conectar con tendencias renovadoras que se daban tanto en el cine como en otros géneros. Puede que, como ha afirmado en más de una ocasión Fernando Fernán Gómez, los pobres se pusieran de moda». En RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio: *Lo sainetesco en el cine español*. Publicaciones de la Universidad de Alicante. Murcia, 1997. Pág. 145.

5. Es la línea que ya apunta Emilio García Fernández en su artículo «Aproximación a la obra de Cesáreo González, productor cinematográfico». En ALDAZABAL, P.: *Hora actual del cine de los autonomías del Estado español.* Euskadiko Filmategia. San Sebastián, 1990. Págs. 287-299.

6. Román Gubern llega a decirnos sobre la importancia de este cine: «El cine español realizado bajo la prolongada dictadura del general Franco constituye un hábeas precioso para quien quiera estudiar los fenómenos culturales patológicos, las perversiones de la imaginación, las frustraciones colectivas y el cretinismo como sistema y modelo artístico. Su estudio resulta más fructífero e idóneo para el sociólogo, el antropólogo y el psicoanalista que para el historiador del arte». Presentación de Román Gubern en TAIBO, Paco Ignacio: *Un cine para un imperio*. Oberon. Madrid, 2002. Pág. 13.

7. *Raza* no es la primera película histórica del franquismo pero supone el completo compromiso ideológico del régimen con este género y su vocación didáctica y propagandística.

8. FANÉS, Félix: *Cifesa. La antorcha de los éxitos.* Institución Alfonso el Magnánimo. Valencia, 1982. Pág. 99.

9. Nada muestra con más evidencia los objetivos del franquismo con el primer cine histórico que el guión de *Raza* (1942). Escrito por el mismo Francisco Franco, hace coincidir a todos los héroes del siglo XIX en una misma familia gallega y marinera (como su propia familia).

10. Sobre el NO-DO y su relación con la propaganda franquista, ver TRANCHE, Rafael R. y SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente: *NO-DO. El tiempo y la memoria.* Filmoteca Española-Cátedra. Madrid, 2001. En la primera etapa del noticiario encontramos una evidente vocación histórica, con documentales como *Milenario de Castilla* o el dedicado al traslado del cadáver de José Antonio a El Escorial, en los cuales se busca intencionalmente emparentar de forma hereditaria y simbólica a la monarquía con el régimen franquista.

11. Ibídem. Pág. 35.

12. MÉNDEZ LEITE, Fernando: *La historia del cine español en cien películas.* Guía del Ocio. Madrid, 1984. Pág. 88.

13. El caso extremo de la postura americana lo ofrece la figura del director Cecil B. DeMille, que para sus grandes reconstrucciones bíblicas contaba siempre con un ejército de historiadores del arte, teólogos, arqueólogos y arquitectos que intentaban retratar con total exactitud la iconografía de la época determinada.

14. FANÉS, Félix: *Op cit*. Pág. 180.

15. El mismo error se encuentra en *El capitán Veneno* (1950), de Luis Marquina, y en una película muy posterior, *El maestro de esgrima* (1992), de Pedro Olea. Las tres películas se basan en novelas célebres con una trama de misterio ambientada en conspiraciones contra la monarquía de Amadeo de Saboya. Ninguna profundiza ni llega a explicar ni estas supuestas conspiraciones ni las motivaciones políticas.

16. FANÉS, Félix: *Op cit*. Pág. 171.

17. Como defiende José Luis Téllez, «vuelve a simbolizar esa mujer deseante, característica del cineasta madrileño, que contradice el concepto de feminidad inherente a la convención sexual de la época, la vehemencia de cuya demanda la empuja hacia una frustración trágica o hacia una sublimación delirante». En TÉLLEZ, José Luis: «Pequeñeces», en PÉREZ PERUCHA, Julio (editor): *Antología crítica del cine español.* Cátedra-Filmoteca Española. Madrid, 1997. Pág. 263.

18. Juan Mariné, en conversaciones con el autor, explicó el modelo de rodaje y cómo en posproducción se realizó un proceso óptico para transformar la película en la primera obra en Cinemascope de la historia del cine español; sin embargo, esta copia no se exhibió, aunque se conservan los dos formatos en la Filmoteca Española. José Luis de Castro plantea en su texto que la película fue rodada en Hispanoscope, pero esto no es cierto. Del mismo modo, el autor plantea que se exhibieron algunas copias en dicho formato pero no se tiene constancia de dichas proyecciones.

19. Sobre el problema de *Alba de América* y *Surcos* y la decisión de García Escudero, ver GUBERN, Román, *et al.*: *Historia del cine español*. Cátedra. Madrid, 1995. HEREDERO, Carlos F.: *Las huellas del tiempo. Cine español de los años 1951-1961.* Valencia: Documentos 5. Filmoteca. 1993.

20. *Alba de América* estuvo en cartel cincuenta y tres días y *Jeromín* consiguió mantenerse en cartel nada menos que setenta días.

21. TÉLLEZ, José Luis: *Op. cit.* Pág. 329.

22. Fernando Méndez Leite comenta sobre el modo de cantar de la actriz: «Hay que dar la razón a Fortunato Bernal cuando asegura que Orduña llegó en *El último cuplé* a los límites permitidos por la censura, pues no era nada frecuente en nuestro cine de entonces una tan clara invitación a la fornicación placentera». En MÉNDEZ LEITE, Fernando: *Op. cit.* Pág. 241.

23. Ibídem.

24. El éxito de *¿Dónde vas, Alfonso XII?* llevará a su director a instalarse en España. El mismo año de producción de la película realizará los títulos *Esa muchachita de Valladolid* y *La violetera*. La primera es una agradable comedia basada en una obra teatral de Calvo Sotelo que presenta a la juventud española cargada de ilusión por el futuro, cómo se verá cuando hablemos de la comedia.

25. La idea del pasado como algo mejor lo transmiten infinidad de filmes. Desde los históricos aquí tratados a películas como *Surcos*, donde los campesinos viven mejor en otra época y en otro lugar; *El último caballo,* donde el pasado lejano es la felicidad absoluta, e incluso en comedias sin pretensiones como *La vida en un bloc,* de Luis Lucia, que habla de la vida en las pequeñas ciudades antiguas como símbolo de la felicidad, aunque su personaje central se aburra en ellas.

26. Sobre la película y los problemas de producción y distribución ver MÉNDEZ LEITE, Fernando: *Op. cit.*, 1986.

27. «La gran difusión de Sisí en España y la existencia de ese sentimiento monárquico dormido en la sociedad española fueron, probablemente, los motores que pusieron en marcha el proyecto de *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, una de las películas más populares de los cincuenta. Empezábamos entonces a salir de la miseria de los años de posguerra y los fastos de la corte de la Restauración y la imagen de unos reyes románticos y campechanos y de unos políticos dicharacheros, aunque responsables, chocaban forzosamente con el tono apagado y gris de la política española del momento». En MÉNDEZ LEITE, Fernando: *Op. cit.* Pág. 279.

28. Las cinco películas con más días en cartel en Madrid, son por este orden: *¿Dónde vas, Alfonso XII?,* con 210 en un cine y 189 en otro. *El último cuplé,* con 325 en un cine. *La violetera,* con 217 días. *Aquellos tiempos del cuplé,* con 175 días, y *Marcelino, pan y vino*, con 145 días. Si bien es cierto que no se las puede considerar como obras históricas, todos ellas se sitúan en el siglo XIX y principios del XX, y salvo la última, ubicada en un pueblo sin detallar de Castilla, se ambientan en la ciudad de Madrid. Todos los datos citados están recogidos de los Anuarios del Cine Español editados por el Sindicato Nacional del Espectáculo.

29. En numerosas entrevistas Luis García Berlanga ha mostrado poco aprecio por esta película.

30. *El lazarillo de Tormes* será la primera película española en obtener el Oso de Oro en el Festival Internacional de Cine de Berlín, en 1959.

31. Félix Fanés confirma la hipótesis de que el guión de *Alba de América* estuviera escrito por el almirante Carrero Blanco. FANÉS, Félix: *Op. cit.*

32. Las películas propagandísticas que alcanzaron la categoría de Interés Nacional fueron: *La Señora de Fátima*, de Rafael Gil, en 1951; *Murió hace quince años*, de Rafael Gil, y *La patrulla*, de Pedro Lazaga, en 1954; *Embajadores en el infierno*, de José María Forqué, en 1956; *Rapsodia de sangre*, de Antonio Isasi, e *Y eligió el infierno*, de César Fernández Ardavín, en 1957; *Diez fusiles esperan*, de José Luis Sáenz de Heredia, en 1958. Es decir, de un total de cuarenta y ocho películas sólo siete, lo cual no supone el quince por ciento de las categorías. Por otro lado, de los premios del sindicato consiguieron galardón: *La Señora de Fátima*, de Rafael Gil, en 1951; *Murió hace quince años*, de Rafael Gil, y *La patrulla*, de Pedro Lazaga, en 1954; *Embajadores en el infierno*, de José María Forqué, en 1956; *Y eligió el infierno*, de César Fernández Ardavín, en 1957. Es decir, de un total de cincuenta y siete sólo seis, casi el diez por ciento. Como se observa es imposible hablar de una valoración excesiva de estos filmes, del mismo modo que tampoco se puede mantener que supusiera una garantía para la productora el rodar un filme propagandístico.

33. Sobre la xenofobia en el cine de propaganda y las películas policíacas españolas, ver MEDINA, Elena: *Op. cit.*, 2000.

34. Ibídem. Pág. 366.

35. Lo irreal de esta situación llega a lo ridículo en una película realista como *Brigada criminal* (1950) donde cinco policías que rodean e interrogan a un delincuente tienen que aguantar las burlas del detenido. Uno de los policías, desesperado y cansado, levanta la mano para arrearle una bofetada y los otros cuatro policías se escandalizan: «No somos como ellos». En la misma línea encontramos todos los interrogatorios de la policía en el cine de la década. Hay más en *Séptima página* (1950)*, O91, Policía al habla* (1960) *y Hombre acosado* (1950).

36. MÉNDEZ LEITE, Fernando: *Op. cit.* Pág. 176.

37. «La conclusión que se presenta intencionadamente en el filme es que ante la encarnación del Mal que representa el comunismo, tanto como principio absoluto como en su desarrollo práctico, no cabe otra defensa que situarse en otro principio absoluto, el Bien, que también tiene sus manifestaciones, que son precisamente las que se manifiestan en la sociedad española del franquismo». ALEGRE, Sergio: «Coexistencia y desarme. Mito y ficción. Dos visiones de la Era Kennedy». En MONTERO, Julio, y PAZ, M. A. (coord.), *et al.*: *La historia que el cine nos cuenta.* Editorial Tempo. Madrid, 1997. Pág. 42.

38. «La eficacia de la propuesta [...] convierte a *Murió hace quince años* en el buque insignia, en la expresión más acabada de un cine estrictamente político cuya propuesta final, de nuevo, se instala en los márgenes de la reconciliación desde una perspectiva recuperadora de la "oveja descarriada", previo arrepentimiento y sacrificio de ésta en defensa de lo que, en un principio, pretendía destruir. Un desenlace muy diferente del que se planteaba en la obra de teatro, mucho más duro y menos en sintonía con la orientación política del momento». En HEREDERO, Carlos F.: *Op. cit.,* 1993. Pág. 213.

39. Aspa Films se constituyó el 8 de abril de 1950, su presidente era José Antonio Elola y su consejero delegado Vicente Escrivá, el cual, además, era el guionista, o coguionista, de la casi totalidad de los filmes. Produjeron antes de la película analizada, *Balarrasa, La Señora de Fátima, Sor Intérprete, La guerra de Dios* y *El beso de Judas.* Es decir, cinco títulos que obtuvieron la categoría de Interés Nacional, lo cual la convierte en la productora de más éxito de los primeros años de la década. También produjeron un título menor de Rafael Gil relacionado con la ciudad de Madrid, la comedia *De Madrid al cielo* (1952).

40. MÉNDEZ LEITE, Fernando: *Historia del cine español.* Vol. II. Rialp. Madrid, 1965. Pág. 173.

41. NEVILLE, Edgar: *Edgar Neville en el cine.* Filmoteca Española. Madrid, 1977.

42. El *Anuario del Cine Español* de 1955-1956, editado por el Sindicato Nacional del Espectáculo, se encuentra una publicidad de Aspa P.C. en la que reconoce como su mayor talento a don Rafael Gil, al cual le dedica una fotografía.

43. HEREDERO, Carlos F.: *Op. cit.,* 1996. Pág. 85.

44. Sobrepasa la centena si se toman en cuenta películas en las cuales los policías son importantes en la narración, como ocurre en *Saeta rubia*, donde los jóvenes protagonistas son interrogados y detenidos, u obras como *Persecución en Madrid*. Sin embargo, estos títulos no son incluidos en la lista.

45. El filme de Pedro Lazaga es un buen ejemplo. Se trata de su segunda película y es un título con intenciones de crear una pieza de cine negro en la capital. Sin embargo, la obra que se estrenó, y que ha llegado a nosotros, es un texto mutilado por la censura, y sobre todo por la autocensura, hasta tal extremo que resulta complicado entender no ya la trama sino las propias acciones y los pensamientos de los protagonistas.

46. COMAS, Àngel: *Ignacio F. Iquino. El hombre de cine.* Laertes. Barcelona, 2003. Pág. 141.

47. MEDINA, Elena: *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta.* Laertes. Barcelona, 2000. Pág. 175.

48. La más significativa es *Brigada criminal*, que se sitúa, precisamente, en Madrid aunque se preprodujese, montase y estrenase en Barcelona y por una empresa catalana.

49. El personaje del Chamberlain es el único corrupto que triunfa en el cine español de los cincuenta. En ningún otro filme se encuentra al malo como triunfador al final de la obra. Además, si se observa este personaje español, se descubre algo muy interesante: en primer lugar viste con gabardina y usa permanentemente un paraguas. Cuando una de sus amantes le pregunta por qué lleva siempre el paraguas, responde: «Porque me da dignidad». Como se observa, se presenta como el prototipo de inglés, como la caricatura de los ingleses.

50. Lector: José Luis García Velasco (Madrid, enero de 1950). Archivo del Ministerio de Cultura. *Surcos.* Exp. 10.774. C/ 34.416.

51. También se elogia a la brigada criminal en *Apartado de correos 1001* del mismo año. Dirigida por Julio Salvador y producida por Emisora Films, ambas películas hablan del valor y el prestigio de la policía. *Apartado de correos 1001* se ambienta en la ciudad de Barcelona y, además, no tiene el marco realista de *Brigada criminal*.

52. PALACIO, Manuel: *Brigada criminal.* En PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Antología crítica del cine español. (1906-1995)*. Cátedra. Madrid, 1997. Pág. 281.

53. MONTERDE, José Enrique: *Apartado de correos 1001.* En PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Op. cit.,* 1997. Pág. 278.

54. HEREDERO, Carlos F.: *Op. cit.,* 1993. Pág. 218.

55. MEDINA, Elena: *Op. cit.* Pág. 66.

56. En PÉREZ PERUCHA, Julio: *Op. cit.,* 1997. Pág. 320.

57. En una entrevista realizada por el autor Juan Mariné contó cómo en el rodaje de una escena callejera los protagonista se besan. Dicho gesto amatorio fue contemplado por un policía municipal y se acercó a sancionar a la pareja por escándalo público. Los actores confesaron al agente que aquello era un rodaje pero éste, al no ver la cámara ni los focos, detuvo a los protagonistas. El suceso concluyó con el equipo declarando en comisaría.

58. En la misma entrevista, Juan Mariné explicó el excelente estado de la copia en celuloide que se conserva en la Filmoteca Española. En realidad, no es una copia sino una reconstrucción de los mejores fragmentos de distintas copias.

59. Este recurso recuerda a *Misterio tras de la puerta* (1948), de Fritz Lang, donde el protagonista del filme colecciona habitaciones en las que han ocurrido asesinatos, es decir, reconstruye el espacio del crimen y todos sus elementos al detalle.

60. GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C.: *Memoria viva del cine español*. Cuadernos de la Academia. Madrid, 1998. Pág. 314.

61. *Ecclesia*, nº 372 (28/08/1948). Pág. 26.

62. TAIBO, Paco Ignacio: *Un cine para un imperio. Películas en la España de Franco.* Oberon. Madrid, 2002. Pág. 123.

63. Ya el primer año de su fundación ASPA P.C. produjo dos películas que alcanzaron la categoría de Interés Nacional, *Balarrasa* y *La Señora de Fátima.*

64. MARTÍNEZ-BRETON, Juan Antonio: *Influencia de la Iglesia católica en la cinematografía española (1951-1962).* Harolarma. Madrid, 1987. Pág. 63.

65. TAIBO, Paco Ignacio: *Op. cit.* Pág.128.

66. COMAS, Àngel: *Op. cit.*, 2003. Pág. 231.

67. Sobre Nieves Conde se volverá en el tercer capítulo.

68. MARTÍNEZ BRETON, Juan Antonio: *Op. cit.* Pág. 64.

69. FANÉS, Félix: *Op. cit.,* 1982. Pág. 162. A pesar de que consta como producido por Aspa P.C. y sólo distribuido por Cifesa, fue financiado del todo y era, en consecuencia, de exclusiva propiedad de la casa valenciana, como así lo declaró Vicente Casanova: «Quiero aclarar que *Balarrasa*, aunque pudiera ser considerada por algunos como película de Aspa P.C., es de total y absoluta propiedad de Cifesa».

70. LLINÁS, Francisco*: José Antonio Nieves Conde. El oficio de cineasta.* 40 Semana Internacional de Cine de Valladolid. Valladolid, 1995. Pág. 264.

71. La productora Altamira tenía previsto rodar en 1950 *Esa pareja feliz* pero a última hora postergó el proyecto a favor del filme de Antonio del Amo.

72. MONTERDE, José Enrique: «Día tras día». En: PÉREZ PERUCHA, *Op. cit.* 1997. Pág. 290.

73. LLINÁS, Francisco*: Op. cit.* Pág. 113.

74. CASTRO DE PAZ, José Luis, y PÉREZ PERUCHA, Julio: *Tragedia e ironía: el cine de Nieves Conde.* Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense. Pág. 59.

75. En la ficha de la película figura como director adjunto el español Eduardo Manzanos.

76. COTARELO Y MORI, Emilio: *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo bibliográfico y biográfico.* Perales y Martínez. Madrid, 1899. Pág. 4.

77. CARRATALÁ RÍOS, Juan Antonio: *Lo sainetesco en el cine español*. Publicaciones de la Universidad de Alicante. Murcia, 1997. Pág. 11.

78. Ibídem. Pág. 128.

79. En el siguiente capítulo se analizará *El último caballo* en profundidad: la película y su relación con el neorrealismo, el sainete, el espacio y la ciudad de Madrid.

80. CARRATALÁ RÍOS, Juan Antonio: *Op. cit*., 1997. Pág. 27.

81. Arturo Ruiz Castillo llegará a firmar doce largometrajes durante la década. La mayoría de su producción se trata de películas de bajo presupuesto.

82. El argumento de *Historias de Madrid* coincide enormemente con la posterior película colombiana *La estrategia del caracol* (1993), de Sergio Cabrera. En la película sudamericana existe el mismo ambiente y optimismo social, la misma bondad de los habitantes de la casa-corrala y se defiende la misma idea básica que en el filme de Ramón Comas. Del mismo modo, ambas películas comparten el tono surrealista y basan su humor en una propuesta satírica y social del problema de la vivienda. Sin embargo, las dos obras difieren radicalmente en la conclusión.

83. MÉNDEZ LEITE, Fernando: *Op. cit.,* 1965. Pág. 297.

84. ZUMALDE, Imanol: «Historias de Madrid». En PÉREZ PERUCHA, Julio. *Op. cit.,* 1997. Pág. 406.

85. COMAS, Àngel: *Op. cit.,* 2003. Pág. 251.

86. Se vuelve a acudir a los días que el filme permaneció en un cine de estreno. En este caso, la película estuvo nada menos que noventa y uno en una sala de estreno en la capital de España, lo cual representa uno de los grandes éxitos del director.

87. ABAJOS DE PABLOS, Juan Julio de: *Mis charlas con José Luis Sáenz de Heredia.* Quirón. Valladolid, 1996. Pág. 76.

88. HEREDERO, Carlos F.: *Op. cit.* Pág. 240.

89. VIDAL ESTÉVEZ, M.: «Mi calle». En PÉREZ PERUCHA, Julio: *Op. cit.,* 1997. Pág. 487.

90. Ibídem. Pág. 487.

91. GARCÍA DE LEÓN, María Antonia: «Los personajes rurales en el cine español (Historia y sociología de un arquetipo rural: la figura del paleto)». En AA.VV.: *El paso del mudo al sonoro en el cine español. Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.* Editorial Complutense. Madrid, 1993. Pág. 323.

92. COMBARROS PELÁEZ, César: *José Luis Ozores. La sonrisa robada.* 48 Semana Internacional de Cine de Valladolid. Valladolid, 2003. Pág. 47.

93. PALACIO, Manuel: «Los tramposos». En PÉREZ PERUCHA, Julio: *Op. cit.,* 1997. Pág. 469.

94. Como se irá tratando a lo largo del trabajo, los ciclos más seguidos por los espectadores fueron el histórico, el musical y el religioso. El cuarto ciclo más visto sería sin duda el cine de comedia muy por encima del cine negro español y, por supuesto, del cine social, que era una auténtica rareza para el espectador medio español.

95. GARCÍA DE LEÓN, María Antonia: *Op cit.* Pág. 332: «Los filmes de paletos, como los de sexo, suponían una especie de psicoanálisis colectivo en las décadas de los años sesenta y setenta. Para un público que hacía tan sólo tres días que había dejado de ser paleto (o reprimido, si consideramos el aspecto sexual), constituían una especie de terapia social, un sacar los demonios hacia fuera. El placer que les hubiera dado a esos miles de ex paletos pasearse con los pollos bajo el brazo por medio Madrid y con la boina puesta, sin tener que disimular su inmediato pasado».

96. HERNÁNDEZ RUIZ, Javier, y PÉREZ RUBIO, Pablo: «Un universo proteico y multiforme: La comedia costumbrista del desarrollismo». En AA.VV.: *El paso del mudo al sonoro en el cine español. Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.* Editorial Complutense. Madrid. 1993. Pág. 314.

97. Sin duda, en la petición de revisión de la calificación influía de forma directa el éxito arrollador de la película. Este largometraje se convirtió casi desde el momento de su estreno en un acontecimiento cultural indiscutible.

98. La comedia se hacía eco de una nueva sociedad cargada de esperanzas en el futuro. No es extraño, por tanto, que en los primeros años de la década de los sesenta se insistiera en estas nuevas expectativas. Así aparece, por ejemplo, en *Siempre es domingo* (1961), de Fernando Palacio. En este largometraje se muestra a una juventud universitaria y llena de alegría y sueños en un futuro próximo.

99. José Antonio Nieves Conde conocía a Hedilla de su estancia en Segovia. También era íntimo amigo de otro falangista de izquierdas, el poeta Ridruejo.

100. BRASÓ, Enrique: *Conversaciones con Fernando Fernán Gómez*. Espasa Calpe. Madrid, 2002. Pág. 61.

101. LLINÁS, Francisco: *Op. cit*. Pág. 79-81.

102. La identificación que hace José Antonio Nieves Conde de pobreza con delincuencia y corrupción moral no se encontrará en el cine español hasta diez años después, en la película *Los golfos* (1959), de Carlos Saura.

103. LLINÁS, Francisco: *Op. cit*. Pág. 84.

104. *Crónica de un amor* es un filme de Antonioni que protagoniza Lucía Bosé, la misma actriz que escogerá Juan Antonio Bardem para su película.

105. PÉREZ RUBIO, Pablo: «Fulano y Mengano». En PÉREZ PERUCHA, Julio: *Op. cit.,* 1997. Pág. 394.

106. En *Los chicos* y como ocurre de forma más evidente en *Los golfos*, el tema de los toros y tomar la alternativa es uno de los objetivos de los jóvenes. El toreo se presenta como la forma personal en *Los chicos* y colectiva en la película de Saura de salir de la miseria. En ambas películas, el mundo del toro se observa con dureza y se presenta a personajes crueles y avaros.

107. Ibídem. Págs. 303-304.

108. *Mi tío Jacinto* es la segunda de las tres películas interpretadas por Pablito Calvo y dirigidas por Vajda para la productora Chamartín. La primera de ellas y la que supuso el estrellato del jovencísimo actor fue *Marcelino, pan y vino* (1954), cuyo éxito en taquilla fue enorme, no sólo en España sino también en el extranjero. El segundo proyecto, arriba estudiado, tuvo un resultado de taquilla bajo. Aun así, el tercer proyecto, *Un ángel paso por Brooklyn* (1957), se hizo pensando en la distribución extranjera. Sin embargo, el resultado fue muy inferior a lo esperado y supuso el fin del trío: Pablito Calvo, Vajda y Chamartín.

109. PALACIO, Manuel: «El Litri y su sombra». En PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.). *Op. cit.,* 1997. Pág. 474.