

ESA PAREJA FELIZ, 1951



SIETE MIRADAS A LA CIUDAD

EL ÚLTIMO CABALLO, EDGAR NEVILLE, 1950

SURCOS, JOSÉ ANTONIO NIEVES CONDE, 1951

ESA PAREJA FELIZ, JUAN ANTONIO BARDEM, LUIS GARCÍA BERLANGA, 1951

HISTORIAS DE LA RADIO, JOSÉ LUIS SÁENZ DE HEREDIA, 1955

MUERTE DE UN CICLISTA, JUAN ANTONIO BARDEM, 1955

EL PISITO, MARCO FERRERI, 1958

LOS GOLFOS, CARLOS SAURA, 1959



SURCOS, 1951

Para estudiar la evolución del retrato de Madrid en el cine español de la década de los cincuenta se han seleccionado siete películas de este período. En todas ellas esta ciudad juega un papel fundamental; no sólo como escenario de las acciones, sino que de un modo u otro interviene en la narración y en las motivaciones de los personajes y de las distintas situaciones que se tratan en el filme.

Por orden cronológico de producción, los títulos seleccionados son: *El último caballo* (Edgar Neville, 1950), *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), *Esa pareja feliz* (Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, 1951), *Historias de la radio* (José Luis Sáenz de Heredia, 1955), *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955), *El pisito* (Marco Ferreri, 1958) y *Los golfos* (Carlos Saura, 1959).

En la selección de las distintas obras se han planteado tres características. En primer lugar, la importancia de Madrid en el desarrollo del filme –que la ciudad no sólo fuese retratada sino que tuviese una relevancia en la obra–. En segundo, la elaboración de un discurso realista, sainetesco o popular que permitiera explicar la evolución del cine del realismo social español. Y en tercero, el uso que se hacía del espacio y de la estética cinematográficos.

En cada película se han divido los análisis en cuatro bloques: un estudio del proyecto (cómo surgió, qué tipo de productoras se implicaron, cuál fue la reacción de la censura, crítica y público...); un análisis del guión (autoría del mismo, propuestas realistas, análisis de los diálogos o de los distintos mecanismos narrativos utilizados); un análisis de la puesta en escena (explicación de la fotografía, el montaje y las distintas herramientas de la dirección cinematográfica) y un análisis de Madrid y el realismo en la película.

Los siete largometrajes se han seleccionado de una forma equitativa durante el decenio (1950-1959). Sin embargo, no se ha escogido un filme de cada año porque, como es lógico, se sobrevaloraría algún título en detrimento de otros más interesantes. Así, se da la situación de que hay dos años con dos películas cada uno: 1951 (*Surcos* y *Esa pareja feliz*) y 1955 (*Historias de la radio* y *Muerte de un ciclista*).

Del mismo modo se ha intentado abrir al máximo el abanico de los directores seleccionados. Sólo uno de ellos repite: es el caso de Juan Antonio Bardem, que codirige *Esa pareja feliz* y dirige en solitario *Muerte de un ciclista*. Se trata de un caso muy particular, pues su primera película, como se verá más adelante, era el proyecto colectivo de un gran número de estudiantes del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas.

EL ÚLTIMO CABALLO
EDGAR NEVILLE, 1950

SINOPSIS

El día de la licenciatura de un quinto del servicio militar, el regimiento de caballería recibe la noticia de que el cuerpo será motorizado en breve. Fernando, uno de los soldados, se despide con ternura de su caballo Bucéfalo. Al día siguiente, el joven y su compañero Simón marchan hacia Madrid y comprenden que los animales se venderán a un contratista de plazas de toros.

Fernando, incapaz de abandonar su caballo a una muerte segura y cruel, decide comprarlo con el dinero que guardaba para su próxima e inminente boda. Montado en el caballo, emprende el trayecto de regreso.

En Madrid, consigue albergarse en su antigua pensión, que ha subido el precio de las habitaciones. Sin embargo, no encuentra un lugar para Bucéfalo. Recorre la ciudad preguntando por antiguas cocheras convertidas en garajes y por viejas fondas transformadas en aparcamientos de camiones. Desesperado, guarda el caballo en el patio interior de la corrala de la pensión.

A la mañana siguiente Fernando acude al trabajo, donde le han respetado a malas su anterior puesto de oficinista, y visita a su amada, que se entristece al saber que la boda se ha retrasado de nuevo.

Buscando un lugar donde albergar a Bucéfalo conoce a Isabel, una joven florista que le regala flores para que pueda comer algo el caballo. Por la calle aparece Simón, convertido en bombero, que acude a apagar un incendio. Fernando consigue que éste esconda a Bucéfalo en el garaje del cuerpo por una noche.

A la mañana siguiente, Fernando encuentra un lugar y un trabajo para Bucéfalo. Asociándose con Nemesio, un antiguo cochero ahora sin caballo, ofrecen paseos románticos a los turistas. El negocio funciona a la perfección y Fernando recupera el dinero y el amor de su antigua novia.

En el trabajo, el jefe de la oficina ofrece a Fernando una entrevista con el contratista de caballos, que le propone una oferta por Bucéfalo, pero Fernando se niega. Con los ahorros que ha conseguido compra una sortija de pedida a su novia, y prepara una gran celebración con la familia de la misma. Pero Nemesio, que le debe dinero, no aparece.

Fernando y la florista acuden a casa del cochero, donde lo encuentran borracho y triste porque Bucéfalo ha enfermado. Un veterinario les dice que la única posibilidad para salvar al caballo es la penicilina. Fernando vende la sortija, perdiendo definitivamente el amor de su antigua novia, y consigue salvar al caballo de la enfermedad.

A la mañana siguiente descubren que Nemesio ha vendido el caballo al contratista, y que Bucéfalo está en la plaza de las Ventas. Los jóvenes corren a la Monumental pero no consiguen impedir que el caballo entre al ruedo. Al terminar la faena, Bucéfalo sale milagrosamente vivo.

La pareja se emborracha junto a Simón, lo cual supone el fin del empleo de los dos hombres. Los tres huyen a las afueras de la ciudad donde montan una cooperativa de flores con un agricultor. Todos felices se alejan, por fin, del mundanal ruido.

PROYECTO

Edgar Neville representó durante toda la década de los cuarenta el papel de *rara avis*. En medio del panorama aparentemente monocromo[1] del cine español, su filmografía destaca con expresividad. Su independencia de las grandes y de las medianas productoras le permitió elaborar un cine más personal. Sin embargo, esta actitud de cazador solitario provocó el desinterés por su obra de un gran número de distribuidores y de exhibidores que menguaron sus esfuerzos en la publicidad y mercadeo de sus filmes. Fue precisamente esta situación de libertad e inestabilidad económica la que lo transformó en un director tan parco y poco expresivo estéticamente. En consecuencia, su gran virtud (la libertad creativa y económica) era a la vez su gran lastre y defecto.

Así, en una época tan difícil como los cinco primeros años de la dictadura del general Franco, el director consiguió rodar seis títulos, algunos de ellos tan relevantes en su obra como *Frente de Madrid* (1940), *Correo de Indias* (1942) o *La torre de los siete jorobados* (1944). Del mismo modo, en el período de 1945 a 1950 elaboró su propio y particular discurso cinematográfico con películas absolutamente irrepetibles y geniales: *La vida en un hilo* (1945), *Domingo de carnaval* (1945), *El crimen de la calle Bordadores* (1946), *Nada* (1947)... y *El último caballo*.

Basta recordar una decena de sus títulos para comprender hasta qué punto el «Renoir español», como lo denominó Emilio Sanz de Soto, consiguió labrarse su propio hueco dentro de la industria española de esos años.

Pero aún más sorprendente fue la coherencia, la continuidad y la precisión de su discurso cinematográfico. Durante esta década las grandes productoras, en especial Cifesa, intentaron crear un estilo o sello propio para sus películas y el proceso fue lento y zigzagueante. La empresa de Vicente Casanova tuvo que reinventarse en más de una ocasión hasta encontrar su espacio y su sello en el cine histórico. Sin embargo, Edgar Neville muestra desde sus primeras películas su particular universo poético, mezcla entre Arniches, Chaplin, Lubitsch y el casticismo exasperado.

La obra de Neville destaca como una estrepitosa carcajada en medio del serio y elegante patio de butacas del cine histórico de la década de los cuarenta. Su universo no se entiende dentro del contexto de este cine sino más bien por las características personales y artísticas de su autor. Su fuerza y expresividad están muy por encima de la media de los largometrajes españoles, lo cual le transforma en un autor independiente y singular. Incluso cuando colabora con las grandes productoras (como con Cifesa en *Nada*), su punto de vista y su mirada permanecen distantes de las propuestas del más importante productor español. Lo mismo ocurre cuando trabaja con empresas menores como España Films o J. Films en la cabalística *La torre de los siete jorobados*.

Esta independencia industrial y estética se apoyan no sólo sobre el talento del autor sino, también, sobre su riqueza patrimonial, o dicho con sus propias palabras:

> El director debe ser rico; no por las satisfacciones que de ello pueda obtener, sino por la independencia que ello le da. Sólo un director en posición ventajosa está en condiciones de rechazar guiones. [...] Cuando se disfruta de una posición económica saneada, podemos seguir rechazando guiones hasta encontrar el que nos convence[2].

No se puede olvidar que el universo de Neville es el del conde de Berlanga del Duero y que él mismo perteneció a la Falange. Muy dado, como todos los millonarios, a hablar de sus dificultades económicas, el autor es el único caso de un director de cine español con sangre azul de la década de los cuarenta[3]. Al estilo de una duquesa de Alba disfrazada de goyesca, el director se viste con el traje de carnaval para entrar en el cine español. Debajo de ese antifaz se esconde no un pilluelo de Lavapiés, que tanto le hubiese gustado, sino el obeso nieto del conde de Romrée. Su radical independencia estética y emocional se respaldaba, lógicamente, en la riqueza económica heredada.

No obstante, y en honor a la verdad, el patrimonio de Neville no era tan grande como para permitirle el capricho del cine en sí. Por ello, todas sus películas se construyeron y se realizaron con un evidente carácter comercial. No se trata en modo alguno de un director aficionado o de cine *amateur*. Sus películas eran productos diseñados para la exhibición mayoritaria y al gusto de los espectadores de la clase media y baja. El autor nunca realizó caprichos estéticos no distribuibles. Todo lo contrario, sus películas se dirigían en su totalidad al gusto del público medio español (cosa distinta era que fueran reconocidas como propias e interesantes por dichos espectadores). Así, Edgar Neville mostraba siempre una preocupación incuestionable por el gusto de sus espectadores.

El público acogió de forma muy desigual sus películas. El éxito de sus filmes es más que discutible. Así, por ejemplo, el popular *thriller* de *El crimen de la calle Bordadores* fue considerado por el público (en un pase al que acudió Fernando Fernán Gómez) como una película ridícula:

> Era una película feísima imagen a imagen, horrorosa, trataba sobre un crimen bastante espeluznante [...] Así que la proyección transcurrió entre un choteo general del público, entre carcajadas en los momentos dramáticos, entre risas; [...] se reían de Edgar Neville y no con Edgar Neville[4].

Aún más extraño resulta el caso de una obra como *La vida en un hilo*, película indiscutiblemente superior a la media de la producción española de la época, donde el humor y, sobre todo, la idea central de la trama supera con creces la mediocridad del panorama español. Esta película fue ensalzada por la crítica, como recoge Fernando Fernán Gómez:

> Todos los comentarios de prensa que salieron fueron elogiosísimos, e incluso recuerdo que el anuncio con el que se lanzaba la película era una página en la que venían comentarios o frases elogiosas, no de críticos de cine sino de intelectuales del momento[5].

Fue ignorada por el público y por la administración. El espectador español se mantuvo, por tanto, distante y frío (en el mejor de los casos) ante el cine de Edgar Neville. El fracaso comercial de *La vida en un hilo* –que es la película española con más versiones cinematográficas[6]– muestra con claridad esta disonancia entre el proyecto popular del director y la recepción que de éste tenía el espectador medio.

El director culpó siempre de esta falta de público a los distribuidores y a los exhibidores. En su opinión, la mayoría de los empresarios no arriesgaban nada en publicidad ni en mercadeo para exhibir con dignidad sus filmes. La consecuencia era que los espectadores no llegaban a conocer sus películas. Así lo explica el propio Edgar Neville en el caso de *La vida en un hilo*:

> Se la di a una distribuidora que no se gastó un céntimo en hacer publicidad, que la presentó de cualquier manera, al revuelo de un capote, sin saber que tenía un filón, y, en efecto, la gente lo pasó muy bien durante el estreno y durante los ocho días que duró en cartel, porque no se cuidaron de haber hecho un contrato con el cine ni de haberle dado la propaganda necesaria[7].

El único motivo por el cual los empresarios querían exhibir o distribuir sus películas era por las codiciadas licencias de importación[8].

La falta de público, el escaso apoyo recibido desde la administración –como se verá más adelante– y la desidia de los distribuidores y exhibidores condicionó de una forma clara el cine de Neville. Como director, productor y guionista, cada vez que se enfrentaba a un nuevo proyecto debía estar seguro de su rentabilidad. Al no poder controlar el resultado en taquilla de sus obras, Neville decidió recortar costes en la producción:

> Mi defecto al dirigir es preocuparme demasiado por el presupuesto establecido: ser exageradamente «facilón» para ahorrar tiempo y planos; resolver pegas con mentalidad de productor, y no de director. Y este defecto rara vez se agradece, y con razón[9].

Así, casi la totalidad de su filmografía muestra su preferencia por las soluciones estéticas que suponían un menor coste de producción. Siempre que el director madrileño tenía dos posibilidades para realizar un plano, secuencia o localización, escogía la más económica. Esta actitud le llevó a una pobreza expresiva enorme; sus películas son parcas en planificación, no hay movimientos de cámara, no hay secuencias con grandes proyectos de iluminación y los decorados (salvo los de *Nada*) son más que discretos comparados con las enormes construcciones de la época.

Cualquiera de sus películas de los años cuarenta (incluso *Nada* y la histórica *Correo de Indias*) son trabajos menores en producción y en empaque cinematográfico. La factura de su cine y la propuesta de su estética sobresalen como un cine pobre dentro de la fastuosidad y grandilocuencia de las grandes producciones de otros directores como Rafael Gil, Juan de Orduña o el a veces más moderado José Luis Sáenz de Heredia.

A esta parquedad o tacañería por cuestiones económicas se le debe sumar el desprecio que Neville sentía hacia la técnica. El autor de *La torre de los siete jorobados* nunca confió en la técnica ni en la planificación cinematográfica. El resultado de esta combinación hace de él un autor primitivo, sin ningún virtuosismo o pretensión estética en su propuesta de realización. Al comparar cualquier secuencia de su obra con la de las películas contemporáneas de Rafael Gil o de Juan de Orduña se observa con claridad la parquedad del lenguaje estético de Neville. La personal obra de Edgar Neville se encuentra impregnada de este desprecio a la técnica:

> La técnica es cosa que está puesta a su servicio, y su uso no puede ser otra cosa que un reflejo de su personalidad, de su forma de expresión. La condición de artista se perfecciona, se depura, pero no se aventaja; la técnica es fácil. La aprenden hasta los más torpes[10].

Es precisamente en este desprecio por la técnica en el que se escudaron los miembros de las distintas juntas censoras para no otorgarle nunca la categoría de Interés Nacional. Es increíble que uno de los autores más personales de la historia del cine español no alcanzara con ninguna de sus películas –sólo rodó dos largometrajes fuera del período del franquismo– la máxima calificación. Su cine fue completamente incomprendido por una crítica oficial y una censura que sólo valoraba la fastuosidad de los decorados o la imitación de la planificación hollywoodiense. Así, se llega a la increíble situación de que películas como *La vida en un hilo* obtuvieran la despreciable e irrisoria categoría de segunda.

Por ello se ha generado en torno a Neville una aureola de mito, de niño terrible, de cine de autor. Se dice de él que es el primer autor del cine español:

> Era un creador. [...] Hizo eso que [...] hoy se llama cine de autor, en un momento difícil, no sólo por las dificultades económico-políticas, que empezaban desde la pobreza del mismo soporte hasta la proyección de la película, sin olvidarnos de la censura[11].

Lógicamente, el aislamiento industrial de Neville se acompañaba de un aislamiento estético e intelectual, más radical y violento. Frente al lenguaje oficial que imperaba en la década de los cuarenta, donde todo lo relacionado con el cine se rodea de una fastuosidad inmensa, el cine de Neville se basaba precisamente en lo cotidiano. Frente al cine de cruzada, al histórico o a la alta comedia de

la primera etapa de Cifesa, Neville presenta un cine popular y cercano a lo corriente. Y precisamente esta cotidianidad es la que le permite sobresalir:

> Edgar Neville era la excepción de aquel momento. El cine español era casi intercambiable de nombres y de autores, todo pobre y aburrido, monótono. Salvo él, que brillaba con luz propia[12].

Esta aptitud barriobajera y carnavalesca se acerca, como ha explicado Juan A. Ríos Carratalá, al sainete o a las situaciones sainetescas. El autor, refiriéndose a la película *El crimen de la calle Bordadores,* dice:

> El argumento de la misma es equiparable al de otras muchas películas que oscilan entre lo melodramático y lo folletinesco, pero el interés del director por lo sainetesco le lleva a situarlo en un contexto donde esta materia se hace casi indispensable. En el castizo Madrid de entresiglos [o, en el caso de *El último caballo*, los barrios populares de los cincuenta] y con protagonistas como «La Petra» y «Lola la billetera» era lógico utilizar una ambientación sainetesca. [...] Pero la apuesta de Edgar Neville por lo sainetesco no le lleva a la inclusión de argumentos propios del género, sino a la utilización de elementos sainetescos en combinación con argumentos bastante alejados de esta materia[13].

Curiosamente, la obra de Neville triunfa estéticamente en los años cuarenta y muy especialmente en el último lustro de la década, pero a partir de los cincuenta, cuando el sainete se hace más popular en el cine español, el cine de Neville pasa desapercibido y no llega a cuajar más que en dos o tres obras. Por tanto, Edgar Neville es un precursor de lo sainetesco en el cine español aunque no supo obtener los beneficios económicos de la «moda de lo pobre» de la década de los cincuenta.

Su apuesta por lo popular lo llevó en los primeros años del decenio de los cuarenta a escribir el famoso artículo «Defensa del sainete». Edgar Neville encontraba en el género chico (como se verá más adelante) la vía de expresión propia del cine español. Frente a las propuestas de un cine nacional, el director madrileño pretendía hacer un cine popular. Sin embargo, su visión de lo popular es una interpretación personal del género chico, tan matizada y original que resulta inútil identificarla miméticamente con el sainete.

Aun así, el gran rasgo del sainete, que sí será permanente en la obra de Neville, es el elogio de Madrid; la urbe es el centro indiscutible de su imaginario particular. Lo castizo es el elemento central de gran parte de su obra.

El último caballo se sitúa en el final del mejor momento creativo del director, el que se desarrolla desde 1945 a 1950. Es el último largometraje de este período y sirve de puente entre el cine que había realizado en la década de los cuarenta y las propuestas de los años cincuenta.

El director decía de sí mismo a inicios del año 1950:

> Año 1950. Breve balance: en París renovaba mis ideas y me sacudía la rutina que da el no variar de clima intelectual. Volví a Madrid en mejor forma que nunca. Para el año cincuenta ya tenía un bagaje de obras bastante importante en el cine, además de *La vida en un hilo* y *Domingo de carnaval*, había realizado otras buenas películas: *El crimen de la calle Bordadores, Salamanca, Nada* y *El señor Esteve*, basada en la admirable novela de Rusiñol[14].

Se encontraba, por tanto, en la cumbre de su éxito profesional y en una inmejorable posición creativa.

El último caballo es un filme interesante, porque supone la aparición de elementos neorrealistas en este director marcado por su carácter castizo y español. Pero, sobre todo, será el primer largometraje reconocido oficialmente por la crítica española como neorrealista. El proyecto surge, como ha descrito varias veces Neville[15], de un sueño que tuvo. Allí, se revela la idea de la historia: el último caballo que deambula por una ciudad moderna y gris. Junto al caballo aparece pronto la figura del jinete, Fernando, un quijotesco soldado de caballería que incapaz de ver morir a su caballo prefiere posponer su propia boda a ver sufrir al animal. Ambos, caballo y jinete, son el centro de la historia.

La ciudad de esta comedia será nuevamente Madrid. En casi la totalidad de sus películas Madrid había sido un elemento central del relato. Lo castizo, lo madrileño y lo goyesco son dos elementos fundamentales de su cine y de su visión del mundo:

> Posiblemente nunca antes ni después de estas tres películas [*La torre de los siete jorobados, Domingo de carnaval* y *El crimen de la calle Bordadores*] de Neville, quedaba tan bien retratado el casticismo madrileño en su escenario tan hermoso como mundano[16].

Como Ramón Gómez de la Serna, Edgar Neville es un madrileño enamorado de Madrid que tiende a fantasear sobre su ciudad natal. Ambos autores comparten el amor hacia la villa pero también la exageración de sus virtudes, misterios y costumbres. En esta obra se aprecia cómo Neville observa la ciudad con una evidente generosidad y gracia. Hasta tal punto su mirada no es ecuánime que en el mismo planteamiento del filme se dice que el Madrid de 1950 es una ciudad altamente moderna. Igual que en *El Rastro*[17]*,* de Ramón Gómez de

la Serna, donde lo misterioso, lo fascinante y lo cómico de ese mercadillo popular y callejero se eleva hasta límites inimaginables, así la filmografía del director es una permanente fantasía sobre lo urbano y lo castizo en la villa. Tanto Gómez de la Serna como Edgar Neville utilizaron Madrid para poder hablar de lo universal. A diferencia del cine histórico, que habla de los hechos fundamentales en la formación de la identidad de España, Neville busca lo fundamental en lo cotidiano, en lo típico de la vida diaria de su ciudad:

> Mientras España es «la reserva espiritual de Occidente», él va a un universo más amplio, aunque en dimensiones externas sea más pequeño: el barrio, la torre de una calle, y hasta una sardina. Tipismo madrileño, esencia de lo popular, porque él como hombre de gran clase, se acercaba más al pueblo, amaba al pueblo, saltándose quizá a la burguesía[18].

Por tanto, ambos protagonistas y la ciudad son desde el planteamiento mismo de la película el centro de la historia, la piedra angular del filme. Hay que añadir a este núcleo inicial el tono nostálgico y evocador de un pasado mejor tan propio de todas las obras del autor, ya sean películas, poemas, obras de teatro o novelas.

El último caballo –como *La vida en un hilo* y la mayoría de sus proyectos– es una producción propia del director basada en un guión escrito por él mismo. Es decir, se trata de una obra de autor en el sentido más pleno: económica y estéticamente independientes de la industria contemporánea. Edgar Neville manifestó que sólo se lanzaba a producir y costear él mismo sus películas cuando estaba plenamente convencido de las mismas (de las ideas y de los guiones). Si el proyecto no le convencía demasiado optaba por la fórmula de la coproducción o se limitaba a dirigirla. Se supone, por tanto, que *El último caballo* era un proyecto querido y soñado por el director.

La acogida de la obra fue extraordinaria por parte de la crítica y de la prensa, como en general ocurrió con todas sus obras. Hay que recodar que Edgar Neville[19] había colaborado como periodista nada menos que con *ABC*, como articulista y humorista para *La Codorniz* e, incluso, en el período anterior a la Guerra Civil, en la revista *Residencia*, de la Institución Libre de Enseñanza; era, por tanto, un colaborador asiduo. Tal vez por ello la prensa siempre trató con agrado y respeto al director madrileño. Pero en esta película el elogio fue muy especial y se centró en el aura neorrealista del filme. Para muchos de los críticos, *El último caballo* era la primera película neorrealista pura rodada en España. Lo mismo que ocurrió con *La calle sin sol* (1948), de Rafael Gil, el término neorrealista fue utilizado de forma elogiosa y como sello de calidad. Lo neorrealista era, para la crítica, símbolo de calidad, modernidad y saber hacer.

No obstante, la administración no fue tan benévola. Es cierto que la Junta de Clasificación del Ministerio de Cultura otorgó a la obra la categoría de primera –es decir, la más alta que consiguió el director madrileño en toda su carrera–, sin embargo, más de la mitad de las películas rodadas en ese año alcanzaron esta categoría, sin contar las siete películas de Interés Nacional. Es decir, no era ni por asomo un elogio desmedido hacia el filme. Apoyándose en el éxito de crítica, en una recaudación que se suponía sería excelente y en precontratos para la distribución en Inglaterra (por la Casa Rank), Alemania (por encargo de Van Putten) y Argentina, el director pidió la recalificación de la película[20]. Edgar Neville confiaba alcanzar la calificación de Interés Nacional por primera vez en su carrera cinematográfica. Sin embargo, la Junta Censora por unanimidad ratificó, sin dudas, su primera decisión[21].

Pero el gran plante realizado por parte de la administración a la película se manifestó en el Festival de Cannes de 1955, cuando por impedimentos burocráticos el largometraje tuvo que presentarse fuera de concurso, en unas jornadas informativas. En los artículos escritos para la revista *Cámara* desde el festival, Edgar Neville habla, sin modestia, de cómo su película fue la más aclamada y celebrada de las cuatro españolas presentadas: *Balarrasa*, *Debla, La honradez de la cerradura* y la suya propia[22]. Por último, la película obtuvo numerosos premios nacionales, entre los que destacan por su importancia y repercusión en los años cincuenta los galardones del Círculo de Escritores Cinematográficos de 1950 para el director y para el actor Fernando Fernán Gómez. Una vez más, la prensa, que controlaba en parte los premios, apoyó a Neville. El filme también ganó el premio del Sindicato Nacional de Espectáculos.

Dato aparte es la relación con la taquilla y el público. *El último caballo* se estrenó el 24 de noviembre de 1950 en el cine Pompeya de Madrid y allí estuvo en cartel catorce días y, simultáneamente, otros catorce días en el cine Palace. Las películas que no conseguían estrenar en alguno de los grandes locales de la Gran Vía o de la calle Fuencarral solían recurrir a la fórmula de dos cines menores. Sin embargo, los dos cines juntos ofrecían una capacidad menor que la de una sola sala de los grandes cines. La película obtuvo, por tanto, sólo un discreto éxito de taquilla, y no el esperado clamor popular que predijo Neville a la censura.





EL ÚLTIMO CABALLO, 1950

EL ÚLTIMO CABALLO
EDGAR NEVILLE
1950

Ficha técnica y artística
Producción: Edgar Neville
Distribución: Chamartín, S. A.
Argumento: Edgar Neville
Adaptación y diálogos: Edgar Neville
Guión: Edgar Neville

Equipo
Director: Edgar Neville
Jefe de producción: José Martín
Fotografía: César Fraile
Director de arte: Sigfrido Burmann
Música: José Muñoz Molleda
Sonido: Antonio Alonso
Montaje: Gaby Peñalba
Estudios: Cea, Madrid
Laboratorios: Madridfilms, Madrid

Estreno: 12 de noviembre de 1951
Palacio de la Prensa, Madrid

Reparto
Fernando: Fernando Fernán Gómez
Isabel: Concha Montes
Simón: José Luis Ozores
Doña Luisa: Julia Lajos
Elvirita: Mary Lamar
Nemesio: Fernando Aguirre



GUIÓN

El último caballo presenta uno de los guiones más sólidos y mejor estructurados de la filmografía de Edgar Neville. Partiendo de una idea brillante, consigue mantener la intriga y la emoción durante todo el metraje del filme. Es cierto que la obra no es tan brillante como *La vida en un hilo,* ni posee la fantasía desmesurada de *La torre de los siete jorobados,* tampoco la fluidez narrativa de *Mi calle*. En cambio es la más cerrada de todas sus piezas, la más controlada en sus excesos dramáticos y expresivos y, sobre todo, la más redonda.

En esta misma línea de pensamiento y crítica se encuentran los historiadores José María Torrijos, Emilio Sanz de Soto y Eduardo Rodríguez Merchán. Los tres consideran la obra uno de los puntos clave de la filmografía del autor[23]. Tal vez el valor de la película reside en lo característico que es este largometraje dentro de su filmografía. Así lo escribe Antonio Castro:

> *El último caballo* (1950) es una película bastante representativa en tanto que es un canto nostálgico a un mundo en trance de desaparición. Un regimiento de caballería que va a ser motorizado[24].

Sin duda, la idea central de la película, aquello que sirve de germen para todo el filme, es clásica en el cine de Neville. Se trata una vez más del cambio, de la aparición de lo nuevo o lo moderno que va a acabar con lo antiguo y hermoso del pasado. Esta misma idea sirve de fundamento para toda su filmografía (también en sus obras de teatro y novelas). El paso de lo antiguo a lo nuevo implica en el universo del director una pérdida de bienestar. La idea del ocaso de la caballería, del fin de los coches de caballos y de los paseos equinos sitúa a Bucéfalo como el único superviviente de su especie. Al igual que el último hombre de la tribu de mohicanos, el animal se presenta como el único ejemplar de una raza a punto de ser extinguida. Cuando Bucéfalo muera, o así parece evidente según el guión literario, desaparecerá la raza equina en Madrid. La ciudad moderna destruye la vida, es un monstruo donde el protagonista intenta simplemente mantener su caballo. El Madrid de la posguerra se transforma en un lugar hostil donde los personajes deambulan desorientados y perdidos. Es una ciudad cruel donde el hambre, el estraperlo y la pobreza persiguen, como lebreles, a los protagonistas. Las referencias al neorrealismo son constantes. El guión plantea el esquema clásico del cine italiano de esos años: un hombre medio que vive con un sueldo modesto, que intenta salir adelante, casarse y vivir con tranquilidad. Lógicamente, el guión se refiere a los lugares comunes del neorrealismo italiano: las calles de la ciudad como un elemento peligroso y hostil, las tabernas, los barrios marginales e, incluso, el submundo de las chabolas y barriadas de las grandes ciudades. Así, las imágenes de Fernando y Bucéfalo deambulando por los barrios humildes y populares de Madrid recuerdan directamente el estilo italiano.

No es extraño que, años más tarde, Vittorio de Sica ruede *Umberto D* (1952), la historia de un anciano que vagabundea por Roma con su diminuto perro. El director de *El ladrón de bicicletas* realiza dos años después que Edgar Neville una película plenamente neorrealista (un neorrealismo tardío y más melodramático que el de los primeros años de la posguerra italiana) con un tema similar: la vida de Umberto D, pensionista romano, que vive del miserable sueldo que le da el Estado y que no le permite mantener a su caniche. En ambos largometrajes se encuentran multitud de coincidencias: los protagonistas malviven en pensiones pobres y sin la más ligera posibilidad de cambio; las dificultades económicas son fundamentales para la historia y la sociedad y, en especial, la autoridad y el Estado se muestran hostiles ante los ciudadanos. La ciudad no es el paraíso sino el infierno de sus habitantes.

Observando las diferencias se percibe con claridad por qué una pertenece al neorrealismo y la otra no. En primer lugar, el animal protegido: en el caso italiano se trata de un caniche minúsculo, un perrito doméstico y, sin embargo, en la película española se trata de un enorme caballo, una exageración, sin duda. Mientras que en la italiana se comprende que alimentar a un perro tan diminuto no debería suponer mucho esfuerzo, en la española la alimentación del caballo se presenta como una bufonada. En segundo lugar, *Umberto D* tiene un carácter de tragedia mundana que concluye con un final amargo para el inocente protagonista; en el caso español Fernando –no tan inocente como Humberto– no sólo triunfa sino que se libera del mal representado por la oficina y por la novia. En tercer lugar, el tono del relato del primero tiene un carácter de denuncia frente al segundo, de tono humorístico y nostálgico. Es decir, no es comparable defender que un hombre tenga derecho a alimentar a un caniche que a pasear por Madrid con un caballo de su propiedad. Las diferencias conceptuales son enormes. En el primero de ellos el caniche representa la desesperación: si el protagonista no puede alimentar a un perrito pronto, se intuye, tampoco podrá alimentarse él mismo. Sin embargo, Fernando nunca pasará hambre por mucho que se muera Bucéfalo.

Defender, como hace Edgar Neville, que todo ciudadano tiene derecho a poseer un caballo es una idea preciosa, genial e, incluso, como ha sostenido Román Gubern, «filolibertaria», pero no es en modo alguno una tesis neorrealista. *El último caballo* no se puede analizar, al menos sobre el guión, como una obra neorrealista. La película perdería todo su interés, que reside precisamente en esa exageración, en el derecho a vivir con un caballo en plena ciudad. La belleza y poesía que se presentan en el largometraje de Neville residen precisamente en esta primera exageración de la tesis del director: para ser feliz todo hombre tiene que poseer su propio caballo, si un ser humano no puede mantener a su equino la vida no merece ser vivida. Esta tesis tan «filolibertaria» (y tan ecologista para otros autores) es en realidad nostálgica. El tema del filme no es neorrealista sino nostálgico. Es decir, no se trata de hacer una crítica de la ciudad con vistas a una mejora social, sino la crítica de la ciudad como responsable de haber destruido el pasado. Frente al planteamiento revolucionario del neorrealismo se formula una tesis conservadora: recuperar el pasado, volver a lo anterior.

La nostalgia, como tono del discurso de Neville, es una de sus características fundamentales, tal vez por encima del casticismo y del amor a Madrid. Antes de plantearse ser director de cine y de escribir sus primeras novelas y obras de teatro, ya había expresado su amor por el pasado y su resistencia al cambio. En unos artículos publicados en la revolucionaria y moderna revista de la Residencia de Estudiantes[25], Neville plantea dos ejemplos de por qué la vida pasada es mejor. En el primero de ellos, dedicado a explicar lo emocionante que era el cambio de guardia de los alabarderos de la reina en la plaza de Oriente, se muestra con claridad cómo aquello que no muta, aquello que guarda el pasado, es lo ideal, lo mejor y lo hermoso. El cambio en la obra de Neville es, como se dijo, peligroso y nefasto. En el segundo artículo, habla de una forma muy hermosa sobre su infancia y sus lugares sagrados en el interior del parque madrileño del Retiro. El autor invita al espectador a buscar los lugares donde reside su memoria. El texto resulta una alabanza de lo pasado, del tiempo de la infancia:

> Hay recuerdos de la niñez muy precisos, que se están viendo con los ojos muy abiertos, y que, no obstante, a veces cuando tratamos de comprobarlos en la actualidad, se nos esfuman[26].

Una vez más aparece la idea del cambio, de lo que se pierde en la modernización. Es un discurso contrario al sentimiento de progreso del neorrealismo. Así, parece indiscutible que la premisa de Neville no puede ser en ningún caso un planteamiento neorrealista, no se puede defender la vuelta al pasado como una herramienta para superar los problemas del futuro. Muy al contrario, *El último caballo* se muestra hermosa e inteligente no por ser una película social, sino por todo lo contrario, por ser una película poética, por un guión que tiende a la poesía de los surrealistas. El realismo de este largometraje no es más que una trampa para engañar al espectador. Neville invita a hacer creer al público que les va a hablar de los problemas sociales y cotidianos de los madrileños, pero en realidad lo que hace es construir una metáfora sobre el progreso y la destrucción.

Este canto nostálgico no encierra una actitud lacrimógena o pesimista. No se trata ni de un alegato del pasado por el pasado, ni de un réquiem de difuntos, ni de una elegía. Neville, aunque defienda como Jorge Manrique su tesis de «cualquier tiempo pasado fue mejor», no comparte su llanto. La obra de Neville se basa en el humor, en el chiste como única arma de análisis y de crítica.

El humor de la película de Neville es sumamente complejo. No se trata en modo alguno de una comedia de carcajada, no se asemeja a las películas humorísticas de la época. En nada tiene que ver su humor con el de Eduardo Manzano. Ni siquiera se asemeja a las propuestas sainetescas y castizas de *Así es Madrid* (Luis Marquina, 1953) o *Historias de Madrid* (Ramón Comas, 1956). La verdadera influencia de Neville es bastante más compleja y universal. Se ha mantenido siempre que el humor de Edgar Neville, en especial en esta obra, es chaplinesco: «Es probablemente de todos los films de Neville el que más acusa la influencia de Chaplin». Así, Chaplin sería uno de los elementos fundamentales del relato de la película. Es cierto que el humor del director inglés está presente en la obra de Neville, no tanto en los gags visuales, que el madrileño casi no practica, sino en su actitud frente a la realidad. Los dos directores acuden siempre al realismo, o a la apariencia de realismo, para de allí sacar el humor y la poesía. Neville consideraba, precisamente hablando de este filme, que humor y poesía se daban la mano:

> *El último caballo* se encuentra en la línea de los films de Chaplin y en el humor de Arniches. Yo creo que no hay humor si no hay poesía. Y que él humor no es cosa de minorías. Mi película da muy bien la sensación de lo poético[27].

Sin embargo, la presencia de Chaplin no se materializa directamente en el humor de la película. Parece descabellado poder hablar de una influencia directa de *Luces de la ciudad* sobre *El último caballo*, como sostiene Antonio Castro. Es cierto que Neville coincidió con

Charles Chaplin en el rodaje de su película, pero ambas obras difieren en su argumento y su propuesta estética de una forma indiscutible. Aún más, de existir una influencia entre los dos directores, sería a la inversa. Como se sabe, Charles Chaplin tomó la música de *La violetera* para la película *Luces de la ciudad*. Es evidente que el director inglés escuchó esta música castiza con sus amigos españoles. Pocos gags visuales se desarrollan en el filme y casi todos se centran en la idea del caballo. Fernando montado en Bucéfalo andando por las calles de Madrid hace sonreír pero no se puede comparar a las payasadas de un Charlot vagabundo. Tal vez uno de los momentos visuales más cómicos es cuando el caballo intenta entrar delante de un camión en la pensión de la Cava Baja, y otro cuando los dos amigos y la joven florista (en una monumental borrachera) cortan, junto a Bucéfalo, la Gran Vía madrileña. Por tanto, la influencia de Chaplin se percibe en ese realismo poético, en esa vocación de encontrar humor en lo real, aunque no se materialice en sus imágenes o en sus gags visuales.

Se ha encontrado también influencia del cine cómico americano de los años cuarenta. Así lo dice Carlos F. Heredero:

> La brillante idea de partida (la transformación de un regimiento de caballería en una unidad motorizada) abre la puerta a la aventura del desdichado protagonista de este cuento, empeñado en tipificar los peligros del maquinismo cuando los primeros coches empiezan a sustituir a los caballos por las arterias de la capital y en un país que padece, por aquellas fechas, gravísimos retrasos en el proceso industrializador. No obstante, la mirada de Neville está más cerca de la fábula irónica sutilmente anticipatoria que de una voluntad testimonial forzosamente anacrónica, lo que conduce el relato por las coordenadas de un distanciado, en ocasiones cercano al absurdo y casi siempre solidario o al menos tierno con sus personajes, más próximo a Frank Capra que a John Sturges[28].

No obstante, aunque la mirada de la película se acerca en parte a Frank Capra e incluso a la de John Sturges, su influencia no es en modo alguna directa y sólo se puede hablar de un ligero tono o mirada. Lo cómico de *El último caballo* reside en otros aspectos. La película organiza su comicidad en dos elementos fundamentales, lo sainetesco y los diálogos surrealistas: el primero de ellos es un humor cercano a Carlos Arniches (aunque muy intelectualizado) y el segundo proviene de Ramón Gómez de la Serna y *La Codorniz*.

Lo sainetesco se desarrolla durante todo el filme. Los personajes pertenecientes al sainete son la portera, el cochero Nemesio, la madre de Elvirita (que se comporta como celestina), la propia Elvirita y los diversos extras castizos y populares. Se trata de hombres y mujeres populares –que no pobres u obreros– que se comportan como castizos. Su humor reside en ver cómo intentan arreglar situaciones ridículas que les sobrepasan con chulería: la portera no entiende por qué han desaparecido sus geranios y en cambio ha llegado un caballo al patio de su corrala; el cochero Nemesio se emborracha porque está triste y luego se emborracha aún más hasta el «estado comatoso» porque está feliz; las amigas de Elvirita chismorrean porque el novio no aparece el día de la pedida de la madre... Este humor popular y castizo es, sin duda, sainetesco: lo popular se usa como un elemento cómico. O como bien explica Ríos Carratalá: «Lo folletinesco, o lo melodramático, pasado por el matiz de lo sainetesco suele ser más llevadero» y gracioso. La bondad de lo sainetesco se extiende en todo el relato.

De ese modo, la sociedad de *El último caballo* es buena en su mayoría. La maldad del largometraje la encarnan personajes no populares, los jefes, los oficinistas, los policías y los camiones. Pero siempre, hasta en los personajes más pérfidos, se encuentra una brizna de amor y de dulzura. André Bazin dijo del cine de Renoir que en él no existía el odio; esto es aplicable también al Renoir español.

No obstante, el verdadero humor de la película no reside tampoco en este casticismo sino en lo surrealista, en lo ramoniano. Edgar Neville, se consideró toda su vida un heredero de Ramón Gómez de la Serna. Como todos los autores de la «otra» Generación del 27, sentían que el camino comenzado por el escritor madrileño era la clave para la renovación del humor. Sus famosas greguerías definidas como «metáfora más humor» son la clave de la comedia de los humoristas de *La Codorniz*.

Neville, que colaboró durante los años cuarenta en *La Codorniz*[29], aborda en esta película un cine surrealista equivalente al humor surrealista de la revista. Así, el planteamiento del filme (un hombre que deambula por la ciudad con su caballo para alimentarlo) ya contiene ese elemento de «metáfora más humor». Lo surrealista aparece en todo el filme. Bucéfalo, el caballo, es un personaje de *La Codorniz*. Es, para empezar, el último caballo de la ciudad. Su dieta es de azucarillos, panecillos y ¡flores! Cuando por fin su propietario tiene dinero para alimentarlo correctamente, enferma. Nemesio explica cuál es el motivo de su infección: «Digo yo que acostumbrado a comer flores le ha sentado mal la cebada y la avena». Del mismo modo, el caballo lleva a su casa al cochero cuando el hombre se emborracha. También son surrealistas

los personajes de la madre de Elvirita, que como si fuera un caballo se come la flor de la tarta de la fiesta de pedida, el amigo bombero, interpretado por José Luis Ozores, y el cuerpo de cocheros que apagan incendios «chachis» o «importantes».

Pero, sobre todo, el humor surrealista se va a desarrollar al máximo en los diálogos y en las conversaciones. Con un planteamiento más o menos realista el autor desarrolla las escenas con diálogos completamente desmentidos, surrealistas y locos, casi cercanos al humor de los hermanos Marx. Los diálogos del filme, sin embargo, no se dejan llevar por la locura sin fin y saben después de una escena alocada volver al realismo. Los diálogos son, en general, una de las grandes bazas del cine y del teatro de Neville. Juan Miguel Lamet dice lo siguiente sobre su producción dramática:

> El teatro de Neville no destaca por la habilidad de su construcción, por la carpintería, que dirían los técnicos, sino por la admirable textura de sus diálogos; en realidad las comedias de Neville giran alrededor de una situación única sostenida por un entramado de réplicas y dúplicas de un talento sorprendente[30].

En *El último caballo* lo dicho adquiere una importancia capital. No extraña, por tanto, que se elogien los diálogos de este filme; Eduardo Rodríguez Merchán y Virginia García de Lucas escriben:

> Aunque Neville ya había dado buena muestra de ello en películas anteriores y en sus obras de teatro, con este filme se ratifica como uno de los mejores dialoguistas de toda la historia del cine español[31].

Este humor surrealista y de *La Codorniz* se percibe en multitud de personajes. Pero es en dos de ellos en los que se exagera de una forma más evidente: la madre de Elvirita y el amigo bombero. Lógicamente, en la posterior realización del filme, Neville otorga estos papeles a dos actores cómicos: Julia Lajos y José Luis Ozores[32].

Si se observan algunos de los diálogos se entenderá con claridad este juego de surrealismo. Uno de ellos es el que se establece en la escena que Fernando confiesa a su prometida Elvira (interpretada por Mary Lamar) que se ha gastado el dinero de su boda en la compra del caballo, la madre de la chica (Julia Lajos) sale en defensa de su hija. El diálogo es el siguiente:

> ELVIRA: ¿Cuándo fijamos la boda?
> FERNANDO: Pues verás...
> E: ¿Qué quieres que vea?
> F: Pues verás. Tú sabes que yo iba reuniendo un pequeño capitalito para la boda.
> E: Sí, ¿qué te pasa?
> F: Que tengo que volver a reunirlo otra vez. Que he tenido que comprar un caballo.
> E: ¿Prefieres un caballo a casarte conmigo?

Instantes después la madre de Elvira entra en la escena gritando y protegiendo a su hija:

> F: Yo no quiero que mi caballo vaya a los toros.
> MADRE DE ELVIRA: Mi marido iba siempre a los toros, y yo no le dije nada.
> F: Yo quisiera convencerle de que no es sólo un caballo sino un amigo.
> M DE E: Se pueden tener esos sentimientos cuando se es rico. Cuando se gana mucho dinero se puede recoger un caballo de la vía pública y darle una buena educación.

Este mismo tono aparece en los monólogos del amigo bombero (Simón) interpretado por José Luis Ozores. En especial los que ocurren en el parque de bomberos. El amigo ha ocultado a Bucéfalo en el garaje del edificio e intenta convencer a los que llaman al parque de bomberos que los incendios no son graves. Así, se producen las siguientes llamadas (sólo se escucha la voz del actor):

> SIMÓN: Sí, aquí es, ¿qué ocurre?... No será nada. Eche usted un cubo de agua... Sí, sí, aquí puede usted avisar... Pero para qué vamos a ir con toda la impedimenta pudiendo usted apagarlo echando un cubo sobre el fuego... El humo no hace nada, no se preocupe por el humo, abra la ventana y se marchará... ¿Tiene usted piano? ¿Cómo es? ¡De cola!... Teniendo usted piano es mucho mejor que lo apague usted... ¿si hay enfermos? Pero para que vamos a ir si eso no es un incendio ni ná...

Y más tarde:

> SIMÓN: Usted otra vez... Nada no se preocupe que eso no es nada... Eche agua a los rodapiés y a las cortinas... Bueno, pues esas cortinas las arranca usted y las echa por el balcón... No sea usted pusilánime, señora, si lo sabré yo... Al rodapié igual le echa agua y ya está. ¿No tiene el hacha de partir leña?... Pues bien, con el hacha usted parte del rodapié la zona quemada, la tira a la calle y a la otra le echa agua... No se preocupe por el humo. Lo que tiene más importancia son las llamas... Eche agua. ¿Y el piano?... Échele un poco de agua por si acaso. Nada, que no es nada.

Sirvan estos ejemplos como muestra del estilo cómico de los diálogos del filme. Lo surrealista y la chispa graciosa son en general la clave del humor de esta película. Los personajes tienden a expresarse de forma popular y divertida y son siempre ingeniosos y rápidos. Tal vez su único defecto sea precisamente que son demasiado inteligentes y veloces.

Un elemento interesante que no se ha mencionado en los estudios sobre la obra de Edgar Neville es la importancia del espacio en *off* de su cine. A diferencia de lo que ocurre con el cine español de este período, el autor madrileño usa con frecuencia el fuera de campo y, sorprendentemente, lo carga de humor. Al igual que hace Ernst Lubitsch, el espacio que se ve en sus películas provoca equívocos y risas. Así, en *El último caballo* hay varios ejemplos de fuera de campo con claras intenciones cómicas. Algunos de ellos son: primero, el equívoco que se provoca cuando se presenta el plano del médico, Fernando y la florista, el espectador supone que hablan del caballo pero en realidad se refieren al cochero (que una vez más se ha emborrachado). Otro ejemplo es el despido del amigo bombero, que se produce en una habitación del parque de bomberos que el espectador no ve, sólo escucha los gritos del jefe de bomberos, que despide a su trabajador porque:

> Usted ni es bombero ni es nada. Usted manejaba la manguera no como para apagar un fuego sino como para regar flores. Ayer mismo se perdió usted un incendio bastante importante.

El fuera de campo en menor medida se dará como una constante en todo el planteamiento del filme. Esto es único en el cine español de los años cuarenta e incluso de los cincuenta. Uno de los motivos de este tipo de propuestas vendría de esa precariedad de producción tan propia del cine de Neville. El fuera de campo es uno de los sistemas más inteligentes y audaces para ahorrar dinero y costes en rodaje. Las elipsis y las sutilezas del guión, brillante y equilibrado, crean una elegancia en el estilo y en la historia. Desgraciadamente, gran parte de esta belleza se perderá por la realización excesivamente simple del director.

El realismo y el humor de la película, por tanto, buscan de una forma intencionada la poesía. *El último caballo* es una obra pretendidamente poética, donde la belleza y lo cómico residen en un gesto exagerado y surrealista ambientado en una ciudad moderna y despiadadamente realista.

Un último elemento importante en el guión de la película es la estructura temporal del filme. Éste es otro de los factores menos estudiados del largometraje y que lleva a los fallos más importantes de la estructura del filme. La agilidad y el buen ritmo de la obra se basan en las grandes, a veces grandísimas, elipsis temporales de la película. *El último caballo* no ofrece una organización temporal fácil de descifrar. Es decir, es casi imposible saber el tiempo transcurrido desde el día en que el protagonista termina su milicia hasta que llega a vender macetas de flores en el hotel Ritz. Pueden pasar unos meses pero también pueden haber sido años. Esta imprecisión temporal se produce porque Neville da prioridad al ritmo de la obra sobre cualquiera de las subtramas de la historia. Así, si se observan las distintas tramas de la película se descubrirán las lagunas del guión: la primera historia del largometraje es, sin duda, la que experimentan Bucéfalo y Fernando. En esta trama todo está más o menos explicado; con cariño, se muestran los progresos y también los fracasos de ambos. Especialmente cuidado es el retrato de las experiencias que Fernando sufre para decidir salvar o condenar a su caballo. Así, a favor del equino se presentan dos escenas fundamentales: una, en el primer acto, cuando ve cómo unos niños juegan a toreros y el niño que hace de toro mata al niño que hace de caballo; la segunda es el momento en que, hundido, Fernando acude a la plaza a vender el caballo y esta vez ve una corrida de verdad donde un toro cornea violentamente a un equino real (Fernando huye corriendo de la plaza). En contra del equino, o del mantenimiento del mismo, se presentará siempre los mismos argumentos: la falta de dinero y la incomprensión de la gente.

No obstante, las demás tramas no están presentadas con el mismo cuidado sino sólo con retazos. Así, la segunda trama, o primera subtrama de la película –la protagonizada por la novia– es sólo un conjunto de episodios inconexos. El espectador no siente en modo alguno simpatía por Elvirita ni por su familia. La película desaprovecha cualquier oportunidad de expresar un mínimo de amor hacia estos personajes. Las elipsis temporales se comen toda posible evolución de los protagonistas, quedando éstos demasiado desdibujados. Del mismo modo, la trama del bombero, donde nada se desarrolla y el personaje es desde el minuto cinco de la película un «apagaincendios» frustrado que quiere huir al campo como campesino, al contrario de los protagonistas de *Surcos,* como se verá más adelante. Este bombero es sobre todo una excusa humorística, pues es ni más ni menos que un payaso. Nada se entiende con claridad en sus actuaciones, ni su amor por el campo ni su vocación a tirar pianos de cola por los balcones de las casas.

Pero el personaje peor construido es el que interpreta la mujer del director, Concha Montes: la florista. La relación de Fernando y ella no se construye en su totalidad. El enamoramiento de estos dos personajes se da por hecho pero en realidad no se produce en los fotogramas. Neville, que estaba locamente enamorado de esta mujer, no se planteó en el filme la necesidad de que los espectadores se enamorasen también de ella. En la película no


ARCOS
ESPASA CALPE S.A.



EL ÚLTIMO CABALLO, 1950

se comprende esta trama, no está clara ni es justificado el enamoramiento de Fernando con la florista. Las elipsis en ella son tan grandes que se deben entender como errores del guión.

No obstante, todos estos errores del guión no quitan ni un ápice de belleza al filme y de importancia, no sólo en la filmografía de Neville, sino en la historia del cine español. Todo lo contrario, esto sirve para entender con claridad qué era lo que realmente le importaba al guionista y director: la historia de Bucéfalo y Fernando. La película *El último caballo* es una historia de amor entre un jinete y su caballo. Lo surrealista del planteamiento (un modesto chupatintas dispuesto a cambiar el mundo por salvar a su equino) es, a su vez, la grandeza de esta obra.

PUESTA EN ESCENA

El análisis de la puesta en escena de cualquier película de Edgar Neville exige diversificación. Pocos directores españoles resultan tan complejos y contradictorios para una investigación estética. Su obra es, como ninguna otra, un auténtico dado; es decir, según desde donde se observe su calidad obtendrá tan sólo la puntuación de uno o el excelente resultado de seis. Todo depende del azar, sobre qué cara caiga este dado. Dicho de otro modo: desde dónde se acerque o investigue el historiador.

La figura del director de cine representa, aunque ahora se intente disminuir su importancia, la capitalidad de la obra. El que dirige es el encargado, nada menos, de ordenar las aportaciones de los otros jefes de equipo y dar una consistencia real a lo que se rueda y se monta. Es decir, el papel del director es fundamentalmente complejo y amplio, ofreciendo en un solo trabajo multiplicidad de sentidos y de perspectivas. Esto ha llevado a que algunos críticos alaben este oficio por su importancia en la interpretación, y otros lo perciban en el montaje o la planificación, y otros más consideren que el director sólo es aquel que deja su huella en la película. La complejidad es enorme. Curiosamente, esta complejidad no dificulta en nada la posibilidad de calificar si un director es correcto, mediocre o excelente. Se realiza una evaluación de todas sus cualidades, que por lo general no serán muy distintas. Así, algún realizador será excelente ayudando a los actores y algo peor en la planificación, pero no dejará de ser bueno por ello. Sin embargo, el caso de Edgar Neville es diferente, casi único.

El director madrileño cumple a la perfección una parte de su trabajo pero no sólo es mediocre en otra sino que la desprecia. Así, algunos historiadores le defienden con ardor hasta el punto de considerarlo el mejor director de cine español (Eduardo Rodríguez Merchán y Virginia García de Lucas son dos buenos ejemplos) y en cambio otros lo relegan a un segundo plano (como Román Gubern) o incluso lo desprecian como realizador y planificador (crítica que hace Antonio Castro). Todo depende del posicionamiento del investigador, del camino que se tome al mirar la obra del creador. El aspecto más mediocre de la obra de Edgar Neville es la técnica. Su posicionamiento frente a lo técnico es claramente su mayor defecto estético. Pero no solamente, como creía el director, por su desconocimiento a los procesos de laboratorio o de rodaje, sino todo lo que implica la técnica: la planificación, el estilo de rodaje (con movimientos de escenas) y el montaje (no tanto el ritmo, que es excelente, sino la disposición de imágenes e ideas). En esta línea se expresa con rotundidad Antonio Castro:

> Quizá el origen de la mayor parte de sus deficiencias estribe en esa concepción del séptimo arte que poseía: «El cine es sólo un medio diferente del teatro y de la novela de presentar una idea dramática. Pero la idea es la misma y es lo que cuenta. El guión original estará bien si el autor es verdaderamente un autor. [...] Creo que el cine es una novela que se escribe plásticamente, que se fotografían las descripciones, que se impresionan los diálogos. El director de cine es un novelista que maneja un instrumento diferente de la pluma; pero el enfoque literario, la manera de contar el cuento es casi lo mismo». En este sentido resulta muy útil la polémica que se estableció entre Bardem y Neville, porque permite poner claramente de manifiesto las insuficiencias del planteamiento de Neville, para quien no existía diferencia entre contar algo en un cuento, en una novela o en una película. Lo importante era la sustancia –el guión en su terminología–, mientras que lo accesorio era la forma, el medio de expresión –la dirección por consiguiente–, que para él se limitaba exclusivamente a la dirección de actores[33].

La crítica de Antonio Castro resulta interesante. En ella aparece ya el problema fundamental de la dirección de Edgar Neville: la técnica. Ahora bien, este comentario recurre a una serie de errores de investigación tan graves que casi anulan en sí el análisis. Para empezar, la cita de la concepción del séptimo arte de Neville es incompleta y está peligrosamente recortada y mutilada. El texto que él transcribe –sin citar fuentes– es en realidad fruto de dos entrevistas distintas y de diferentes momentos: la primera parte pertenece a un artículo de la revista *Cámara (*número 135, 15 de agosto de 1948), frente a la segunda parte que no es un artículo, sino una

encuesta dirigida por Antonio Walls para la revista *Cámara (*número 36, 1 de julio de 1944). Ambos artículos se encuentran de forma resumida en el libro de Julio Pérez Perucha dedicado a Edgar Neville. Se trata de dos textos distintos que Castro une simbólicamente con la expresión gráfica «[...]». Del mismo modo que el investigador oculta esto, omite también una parte fundamental del primer artículo citado, que se trata de un análisis de los guiones y de la importancia de éstos en el cine español. Esta crítica, cuando menos, mutila el pensamiento cinematográfico del director madrileño.

No obstante, Antonio Castro ofrece la primera clave del problema: la planificación y el montaje de Neville son mediocres. No extraña, por tanto, que el historiador lo compare con otro director cuya mayor virtud sea precisamente la planificación y el montaje de imágenes (como se verá en el análisis de *Muerte de un ciclista*).

En la misma dirección anda el comentario, muy autorizado, del que fue intérprete en algunos de sus filmes fundamentales (entre ellos *El último caballo)*, Fernando Fernán Gómez:

> Creo que Neville dedicó muy poco esfuerzo a la cuestión cinematográfica, meditó poco sobre ello y trabajó poco. Y la obra de Neville, en general, está mal hecha para mi gusto y, en cambio, bien concebida. Los guiones de Neville están hechos con gran inspiración y poco amor, y las películas ya no digamos, casi ningún amor siempre. Por eso creo que él no logró lo que podría haber logrado. Yo lo atribuyo también a la faceta negocio que siempre vio muy clara. Su cine, en la concepción, sí era más cotidiano y menos pretencioso que, en general, el cine de la época. Pero sólo en la concepción, ni siquiera en la elaboración de la historia. Luego él confiaba demasiado en que poniendo la cámara en cualquier sitio aquello salía solo, y era evidente que no[34].

Se encuentra de nuevo la idea del descuido en la realización, el ya planteado problema de descuido en lo económico por tener presente la faceta de negocio y, por último, la planificación como el gran error de su cine. Fernando Fernán Gómez es un defensor de la planificación como el elemento clave de la dirección (al igual que le ocurre a Antonio Castro).

También el propio Edgar Neville expresó su opinión con claridad sobre la técnica en más de una ocasión:

> Creo que la técnica es algo que no les interesa ni al público ni al crítico, pues que en ninguna de las artes maduras sale a relucir cuando de ellas se habla. [...] No, la técnica de cine es algo muy complejo que sólo se aprende después de muchas horas de trabajo en un plató[35].

Y en otro momento:

> Generalmente, el director no es responsable del argumento; no se le pueden achacar las deficiencias en el sonido ni la pobreza de unos decorados, por ejemplo. Máxime cuando se trabaja, como lo hacemos nosotros, agobiados por inconvenientes y presiones de toda índole que convierten cada película realizada, a pesar de sus muchos defectos, en un derroche de talento por parte de cuantos han intervenido en su realización[36].

Por tanto, se entiende con claridad que Neville era consciente de sus problemas y deficiencias con la técnica. Y como se deduce de estas confesiones y de las citadas anteriormente, también comprendía que su defecto fundamental era ahorrar planos. Si se observa alguna de las escenas de la película, se percibe con facilidad esta pobreza. Así, por ejemplo, la primera escena de diálogo con motivos sentimentales que se produce en la mañana del segundo día contiene una serie de problemas y errores de planificación: se trata de cuando Fernando se dirige a su sargento para pedirle consejo sobre qué hacer con Bucéfalo, si hay alguna solución para el equino. Toda la planificación se realiza con planos medios, más o menos abiertos, a veces con escorzo y otras no. No se enfatiza ningún momento dramático con la realización y los cambios de plano no parecen demasiado justificados ni necesarios. Pero aún peor es la colocación de la cámara, que no respeta la dirección del plano contraplano ni el eje de miradas lógico. Se trata de una propuesta estética bastante alejada del estilo clásico, pero nada revolucionaria al no apoyar tampoco la narración ni la propuesta del filme. Neville coloca la cámara en posiciones nada recomendables y no consigue, con la planificación, acompañar el discurso planteado en el guión literario. El autor citaba estos errores de planificación como errores de producción.

Los verdaderos errores de pobreza de producción se encuentran en todo el filme. Así, la primera vez que Fernando llega a su casa se observa con claridad cómo la escena planificada sólo en cuatro planos es en realidad un uso y reutilización de una posición de *travelling*. Es decir, para ahorrar en tiempo de rodaje –dinero, a la postre– se reutilizan las posiciones de cámara.

La reutilización de los tiros y posiciones de cámara para reducir tiempo de rodaje llega a lo ridículo en todas las escenas ambientadas en el puesto de las flores. Allí, en un pequeño carro, Concha Montes vende flores. Fernando acude en cuatro ocasiones a visitarla, cuatro escenas distintas y en momentos diferentes del filme. Edgar Neville reutiliza la misma posición de cámara, con

mínimas variaciones en las cuatro ocasiones[37]. Esto evidentemente ayuda a agilizar el rodaje, pero empobrece, no obstante, la estética final de la película ya que siempre se observa el decorado desde la misma posición y con la misma perspectiva. Y aún más, demuestra que el director no confía en que los distintos momentos dramáticos se deban realizar o filmar con distintas propuestas estéticas.

Esta pobreza también se materializa con claridad en el tamaño del plano más usado de la película, un plano medio amplio en el que suelen aparecer dos personajes hablando. Al estar ambos en el mismo plano no hay movilidad ni de cámara ni de actores. Es en sí un plano fijo con personajes estáticos que hablan. La parquedad estética del planteamiento es evidente. Lo peor del uso de este tipo de plano es cuando se intenta colocar no a dos sino hasta tres personajes en el mismo encuadre, lo que hace que más de uno quede cortado (sobre todo porque Fernando Fernán Gómez tenía una altura más que elevada para su época). En conclusión, si se tomaba bien al protagonista se perdía la parte inferior y las manos de otro actor.

Se evidencia que gran parte de estas deficiencias de planteamiento estético se deben a un intento permanente del director por abaratar y agilizar el rodaje. Reutilizar posiciones de cámaras, no rodar demasiados planos, no colocar la cámara en largos y complicados *travelling* y por supuesto no usar una planificación compleja son, todos ellos, elementos que ahorran considerable el presupuesto de un rodaje y de la totalidad de la película.

Edgar Neville no percibía, al menos no lo decía en sus escritos, que esta escasez o pobreza evidenciaba también una carestía en la puesta en escena tanto para los actores como para la estética del largometraje. Así, no se permite que se muevan los actores, ya que sus acciones están acotadas por una planificación tan rígida y simple. Los personajes llegan a unas marcas (o se van de ellas), se mantienen rígidos durante segundos (a veces minutos), hablan y escuchan a los otros intérpretes. Hay infinidad de ejemplos donde los actores no se mueven con demasiada coherencia en el filme, José Luis Ozores entra y sale de plano para encuadrar a otros personajes en más de una ocasión. Esta planificación representa una estética mediocre y nada visual.

De una forma aún más evidente se materializa la torpeza en el montaje. Edgar Neville realiza un montaje brusco donde los planos se intercambian con dificultad y el *raccord* no está medido. No hay una continuidad lógica en muchos encuadres y las diferencias de tipos de plano son tan escasas que la película salta entre imagen e imagen. Estos errores de planificación son muy extraños en la inmensa mayoría de los grandes directores españoles del período clásico, que conocían a la perfección las leyes del montaje. Esta planificación tampoco ofrece demasiada información extra a lo que dicen los diálogos y, por tanto, no narra visualmente.

No hay que confundir de ningún modo este método de realización y planificación con un lenguaje propio del director. Edgar Neville no realiza, ni por asomo, una estética novedosa o vanguardista. No se trata, en su planificación y montaje, de una propuesta revolucionaria, ni siquiera se debe entender como un acercamiento al neorrealismo italiano.

Esta falta de creatividad, torpeza y escasez de medios son los responsables, una vez más, de la ambigua estética neorrealista del filme. Como se vio al hablar del guión no hay una propuesta neorrealista en su escritura dramática ni tampoco la hay en la estética visual, aunque parezca lo contrario. El primero en explicar esta falsa propuesta neorrealista es Fernando Fernán Gómez, que lo vuelve a entender como una preocupación por el dinero:

> Había rodado *El último caballo* que, prácticamente estaba hecha así [se refiere al estilo neorrealista], aunque con un mal entendimiento del sistema. Porque, aunque *El último caballo* estaba dentro de la temática de Neville, él –que ya conocía el neorrealismo– debió de pensar que era un camino idóneo para lo que quería hacer. Pero rodar en la calle está lleno de inconvenientes, y Neville planteó el trabajo evitando todos esos inconvenientes: si en una calle había gente que podía estorbar el rodaje, en esa calle no se rodaba; si para rodar en otra calle, desierta, y simular afluencia de gente había que contratar un montón de extras, a esa calle no se llevaban. Así que *El último caballo* está rodada como en el desierto. Cosa que algún crítico extranjero manifestó: decía que era muy curioso ver una película rodada en las calles de Madrid en la que no aparecían madrileños[38].

De este modo, lo neorrealista no es más que el rodaje en exteriores y en lugares reconocibles de Madrid. La idea del neorrealismo como estética del filme tampoco es válida para justificar esta pobreza visual, que dificulta aún más el entendimiento de la tesis de la película, pero la dirección es mucho más compleja que la mera planificación. Otro de los factores fundamentales del trabajo del director es la interpretación de los actores. Edgar Neville ofreció una entrevista sobre su trabajo en *El último caballo* que resulta interesante:

> Mi dirección ha sido, más que nada, dirección de actores. Creo que es la única que existe en realidad. Detenerse a examinar si un fundido encadenado es defectuoso, es ser quisquilloso. Los

> fundidos, la luz y otros artificios son trabajos de laboratorio que están muy bien para los americanos, poseedores de la técnica mecánica; pero no entre nosotros que no tenemos sus medios. Yo he querido conseguir la armonía de los actores; que todos estuvieran en sus puestos; que ninguno anulara a los otros. En mi película no hay «actorazos». La armonía de la interpretación existe, y yo estoy encantado cono todo lo que hemos conseguido[39].

Neville no habla de puesta en escena, que ya habíamos dicho es pobre, sino del tono de la interpretación: de lo que se denomina la altura. Es decir: que no se sobreactúe o que se actúe con falsedad. Y esto es cierto, *El último caballo* ofrece una contención interpretativa enorme, los actores no sobreactúan en ningún momento. Fernando Fernán Gómez y Concha Montes se expresan con un lenguaje corporal emotivo y claro durante todo el largometraje. E incluso los personajes asainetados interpretados por los nada contenidos Julia Lajos y José Luis Ozores, en esta obra son expresivos pero no sobreactuados (incluso diciendo esos diálogos tan surrealistas y exagerados como los analizados anteriormente). Por otro lado, *El último caballo* será la primera en la que actuarán los dos hermanos Ozores: José Luis, que se transformará en el gran paleto de la década, y su hermano Antonio, en un minúsculo papel de taxista.

La interpretación de *El último caballo* es en este sentido completamente actual y moderna. Muy alejada de lo que se estilaba en las grandes producciones cinematográficas españolas, en el sello Cifesa o en el de productoras menores. En los personajes de este largometraje se percibe verdad. Es cierto que Neville no planificaba ninguna escena como Rafael Gil o como Juan de Orduña, excelentes realizadores técnicos. Sin embargo, las escenas de *El último caballo* ofrecen una interpretación exponencialmente distinta y más bella que la de los otros directores. Se presenta, por tanto, una selección entre directores formales y directores de actores. Neville pertenecería al segundo grupo de ellos.

Esta contención no significa en modo alguna parquedad. Tanto Fernando Fernán Gómez como el resto de los personajes se mueven en un arco evolutivo y expresivo amplio. Y así la borrachera monumental de los tres protagonistas en la taberna y en la Gran Vía no es contenida ni difusa, sino que se percibe a los actores claramente borrachos, o mejor dicho, claramente interpretando a personajes divertidamente ebrios.

La dirección de actores, a pesar de la pobreza de la puesta en escena, es interesante, actual y precisa. Ayuda de una forma clara a entender el guión y el proyecto de la obra. Como muy bien indica el director, es uno de los puntos fuertes de su trabajo. Permite que el espectador se emocione y vibre con las aventuras de Fernando. Resulta extraordinariamente interesante comprender cómo mientras que la interpretación oficial de Cifesa o del estilo posterior de Aspa. P.C. ha envejecido brutalmente con el tiempo, la de Neville se mantiene más fresca y más interesante de lo que entendieron los críticos del momento.

En esta preocupación por cuál es el sentido de la interpretación, Neville ofrece una pista interesante en una de las múltiples entrevistas que realizó. A la pregunta de Marino Gómez Santos el director responde: «¿Cuál fue mi mejor obra? Conchita, sin duda. En diez o doce películas la fui cuidando, criticando y modelando hasta que luego el teatro redondeó la obra»[40]. Es decir, el director entiende la interpretación como un camino largo y complicado, que él ha realizado junto a su mujer, Concha Montes. Si se observa el papel interpretado en la película por la joven se percibe que la clave de su técnica reside en la contención, en la precisión y en la frescura.

La labor del director no puede entenderse sólo como la de un mero planificador o la de un director teatral de sus actores. Uno de los rasgos fundamentales de la dirección cinematográfica es la capacidad de crear imágenes, de evocar con las imágenes parcelas de realidad que antes no han sido retratadas o vistas. Es decir, el realizador de cine debe mostrar algo nuevo en su cine. Sorprendentemente, un director tan lamentable en el aspecto técnico debería elaborar un discurso visual bastante pobre expresivamente hablando. Sin demasiada plasticidad, sus imágenes deberían resultar pobres y vacías. En *El último caballo* esto no se produce, sus imágenes son desbordantemente interesantes. No obstante, para la elaboración de la estética visual el director se apoya o incluso cede su parcela siempre a dos técnicos importantes: el director de fotografía y el director de arte. En este caso ambos fueron, respectivamente, César Fraile y Sigfrido Burman.

Tanto Fraile como Burman son dos herederos directos de la estética expresionista alemana. Realmente la formación de César Fraile no se debió directamente a ninguno de los cuatro grandes operadores germanos que se exiliaron en España, sino a su hermano Alfredo Fraile. Éste, no obstante, trabajó durante años como ayudante de Enrique Guerner, de tal modo que la influencia de la fotografía expresiva de los alemanes le llegó de segunda generación. César Fraile, por otra parte, continúo su trabajo siempre como segundo operador haciendo muy pocas películas como fotógrafo. Su estilo es bastante impreciso.

El caso de Sigfrido Burman es muy distinto: se trata del gran director de los años cuarenta y el especialista,

nada menos, de reconstrucciones históricas para Cifesa. En su haber están, entre otras, las películas *Raza* (1941), *Bambú* (1945), *La nao capitana* (1946), *Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1949), *Pequeñeces* (1949)... Es decir, las grandes obras del cine histórico y patriótico de la década anterior. Su formación es sobre todo teatral hasta que después de la Guerra Civil española se transforma en decorador cinematográfico. Gil Parrondo, su ayudante durante años, le recuerda como una «auténtico genio desmedido». Sin embargo, este director tan expresivo y tan dado a los excesos de Cifesa colaborará casi en la totalidad de los filmes de Neville haciendo un cine radicalmente distinto. En total harán juntos nada menos que once películas.

El primer comentario resulta evidente: dos creadores de la estética expresionista alemana deberían generar una imagen expresionista. No obstante, esto no es así. La película no es una obra expresionista o formalista. *El último caballo* tiende hacia el realismo. De este modo, no se puede pensar que Neville delegase su trabajo en su totalidad a sus jefes de equipo.

La película ofrece una imagen realista muy cercana a la estética de Chaplin y, sobre todo, al concepto del realismo y poesía, que tanto gustaba al director inglés. Es decir, la imagen de la película tiende, al menos según el autor, hacia lo poético. Al observar las imágenes del filme se encuentra una imagen poética, aunque en nada lindante con el concepto formalista de la poesía de Cifesa o el que desarrollará el cine lacrimógeno de Aspa P.C. Las imágenes del filme funden el realismo de su estética con el brote de humor surrealista del caballo por la ciudad. Así, las imágenes de Fernando cabalgando sobre Bucéfalo por las calles del Madrid antiguo, su paso por el arco de Cuchilleros en mitad de la noche, son de una enorme plasticidad y belleza cinematográfica. Es difícil encontrar imágenes tan expresivas en el cine español de este período. Lo mismo ocurre con la genialidad de colocar a un caballo en el interior de un parque de bomberos, o la excelente representación de la corrida entre burladeros de las últimas escenas del segundo acto. La película es extraordinariamente rica en su creación visual. Si bien su planificación es lamentable, el resultado visual es rico e inquietantemente poético y realista.

Sin duda, se puede vislumbrar un punto débil en esta argumentación y es que todas las imágenes que sobresalen en la película son, en realidad, propuestas del guión. Esto es sin duda cierto pero, sin embargo, demuestra que Edgar Neville no era tan mal director como algunos han entendido, pues era capaz de salvar y plasmar la parte central de la estética visual de su obra literaria. Y aún más, el argumento de que la estética visual de *El último caballo* proviene del guión y no de la realización llevaría al corolario de la dirección cinematográfica: según los críticos franceses, el director es un autor. Es decir, deja su huella en la obra. Como un creador, el autor cinematográfico construye un universo, y no sólo una película, en cada obra. Y Neville cumple a la perfección esta definición.

Concha Montes, tal vez una de las personas menos autorizadas por su relación con el director, dijo: «Él hizo lo que hoy se llama cine de autor. Era un creador». Sin duda la mejor definición de Edgar Neville, mejor incluso que la de director cinematográfico, es la de creador. Su propuesta de dirección descansa en su guión, porque confía plenamente en que su creación se realice, en que su universo se materialice siguiendo las pautas que él impone.

EL ESPACIO MADRILEÑO EN *EL ÚLTIMO CABALLO*

Edgar Neville reconstruyó durante todo su filmografía un Madrid cinematográfico determinado enmarcado en los idílicos años de la Restauración borbónica. Enamorado de la ciudad de finales del siglo XIX, que no conoció, retrataba el espacio madrileño inspirándose en los cuadros de Solana, en las fiestas del pueblo y en las distintas tradiciones populares del siglo. El director se situaba en ese tiempo histórico:

> Edgar Neville fue un hombre del siglo XIX (nació el 28 de diciembre de 1899) que dedicó gran parte de su obra, y en general todo su teatro, a añorar un mundo y unas maneras que la segunda guerra mundial arrasó sin contemplaciones para dar paso a esta sociedad[41].

Su cine ofrece ciclos enteros en los cuales Madrid es el elemento central del relato. Lo matritense es en Neville el pilar estructural de su universo fílmico. Sus conocidos y allegados, sus colaboradores y sus posteriores estudiosos, todos coinciden en la importancia de este amor por la capital de España. Tal vez la más significativa sea, una vez más, Conchita Montes cuando escribe: «Y él era madrileño, aunque de padre inglés; terriblemente madrileño, sentía mucho lo madrileño».

Este enamoramiento por la ciudad no significa de ningún modo que Neville tomara tradiciones, leyendas o zarzuelas y las adaptara al cine tal cual. Ninguna de las obras del director sigue la idea de una adaptación fiel de

un sainete puro o de una zarzuela. Aun en los casos en los que se basa en sainetes (como *El malvado Carabel*) o en tradiciones y hechos madrileños (como *El crimen de la calle Bordadores)* existe siempre una reelaboración de los temas, de los discursos y, por supuesto, una mirada diferente al hecho. Esta pasión por todo lo cercano a su patria chica, no obstante, no empañaba en nada su visión original y personal. Por tanto, es importante remarcar que este director terriblemente madrileño es, sin embargo, lo más alejado del casticismo de boina y mantón de Manila. Sus obras no caen nunca en la reconstrucción fiel al texto musical de *La verbena de la Paloma*. En él hay una reelaboración del discurso, hay una reinterpretación personal y mágica de lo madrileño. Y lo que funciona realmente en su cine es cuando alcanza lo universal gracias a sus pilluelos castizos: «Lo interesante de Neville es que consigue que tras ese aspecto pueblerino de los madrileños se encuentre los sentimientos de todos los humanos»[42].

Esta interpretación y enamoramiento por la ciudad no se encuentra en el cine español. Si bien, como se ha visto, existe una inmensa cantidad de películas ambientadas en Madrid, la actitud de reinterpretación de la ciudad y la construcción de un universo madrileño tan propio como el de Neville no se repetirá en el cine español de los cincuenta. Existe un antecedente en literatura, como se vio, que es Ramón Gómez de la Serna. La influencia del autor de las *Greguerías* es total en la obra de Edgar Neville. Ambos comparten el mismo universo matritense y la misma mirada humorística y ufana de la vida.

Pero el acercamiento de Edgar Neville a Madrid en *El último caballo* no se puede interpretar del mismo modo que sus películas sobre el Madrid del siglo XIX, sino como una obra actual y social. Este carácter actual y realista ha sido el responsable de su identificación directa con el neorrealismo que, como se vio, no es ni directa ni cierta. El verdadero acercamiento a lo castizo se produce en esta película por medio de lo sainetesco. Neville, en su ya célebre artículo de la revista *Cámara* publicado en la década de los cuarenta escribió una «Defensa del sainete». Este texto es un homenaje a las clases populares, a las historias cotidianas y pequeñas frente a la grandiosidad del cine histórico y, por supuesto, una alabanza de Madrid:

> El sainete es la forma natural de expresión española, un venero de vida y fábula con calor humano. El sainete culmina en Madrid, y por eso, cuando se tiene una raíz madrileña y profunda como la mía, cuando se es ante todo y sobre todo madrileño como yo, se siente el sainete mejor que otros géneros, sin que ello quiera decir que los aborde cuando me parezca bien y que me quede envuelto en una pañosa al calor de un puesto de castañas; porque eso ya no es sainete, sino un tipismo barato, un casticismo trasnochado, que es un lugar común en la finura del aire de Madrid[43].

Es precisamente esta concepción del sainete la que lleva a cabo en la película *El último caballo*. Un sainete reinterpretado y alejado del casticismo trasnochado. Así, como bien ha observado Juan A. Ríos Carratalá:

> Edgar Neville se acercó a la taberna, el mundo de lo sainetesco, con un espíritu de dandy, de ese elegante aristócrata que nunca dejó de ser. Propone una estilización de los elementos propios de lo sainetesco, una depuración de lo popular que tanto le atraía a la hora de ambientar sus películas. Frente al supuesto realismo de otros saineteros y la risa costumbrista conseguida mediante recursos tan obvios como eficaces, el director de *El último caballo* propone una recreación amable de lo popular que nos invita a la sonrisa no carente de profundidad[44].

Por tanto, lo madrileño reinterpretado por un sainete muy estilizado y peculiar será el elemento fundamental de su acercamiento a la ciudad y de la creación de su universo cinematográfico. No obstante, este planteamiento está condicionado directamente por el tono nostálgico de su obra. Éste será, como se vio, otro de los elementos fundamentales de su filmografía. Lo nostálgico referido al espacio, a Madrid y, en concreto, a *El último caballo* es bastante complejo. En primer lugar, no se refiere ni a un espacio ni a un tiempo determinado, la película habla permanentemente de un tiempo pasado que fue mejor, al cual el personaje de Fernando llama «la vida antigua», frente al mundo moderno que tanto detesta. La vida moderna queda claramente reflejada en los textos de Edgar Neville:

> Por otra parte, yo opino que no hay nada más propio de nuestro tiempo que el defender el amor, la amistad y la bondad como virtudes supremas contra esta vida violenta y estridente de hoy que está a punto de destruirlos. Esta vida difícil, que ha obligado a ponerse a trabajar hasta a aquellos que no habían nacido para ello, que está terminando con los descansos, con los paseos, con las vacaciones veraniegas, con los parásitos graciosos, con los mendigos pintorescos, con los poetas extravagantes. La vida angustiosa del hombre de hoy, que tiene que ganar cantidades fabulosas para vivir como antes, que tiene que esquivar continuamente el traspaso de su libertad de conciencia, que ha de resistir a la tremenda fuerza de la corrupción que da el poder, que ha de blindarse para rechazar cargos y prebendas, mandos y honores, si quiere continuar siendo libre. Todo esto le hace muy propenso a olvidarse del amor, de la amistad, y de la bondad y por eso es un problema de nuestro tiempo y de todos los tiempos[45].

En otra ocasión el autor dijo sobre su obra de teatro *Alta fidelidad*:

> Una protesta del individuo contra los impuestos, contra las cuentas excesivas, contra la vida inútilmente cara, contra todo lo que ha matado una época tan feliz que ahora algunos llaman frívola en tono despectivo, pero que, a los que conocimos sus finales y la hemos estudiado a fondo, nos parece que era la flor de la civilización, de las buenas maneras y de la armonía[46].

En la película, la vida moderna se manifiesta en camiones, en coches, en el humo gris de la ciudad, en los aparcamientos repletos de autos, pero también en un jefe obsesionado con la puntualidad, en el salario que baja y en el precio de la pensión que sube, en la novia cruel y egoísta y en la insolidaridad de algunos de los personajes. La vida moderna es, por tanto, el verdadero enemigo de los protagonistas.

No queda muy claro cuál es el significado real del mundo antiguo. Uno de los momentos menos logrados de la película es precisamente cuando se narra la tesis de la película. Como se vio en el análisis del guión, los personajes recuperan a Bucéfalo después de la corrida, los tres protagonistas acuden a un bar a celebrar la victoria y cuando están borrachos, Fernando explica el significado del mundo antiguo:

> Ahora vamos a brindar por el mundo antiguo, el mundo en que le sobraba a la gente los diez céntimos de la felicidad, el mundo en que un hombre podía mantener su caballo sin pasar dificultades[47].

Después, los tres personajes emprenden la batalla final contra los camiones y los autos. Detenidos por la policía, la florista explica a un agente: «Nosotros sólo queremos que sea como cuando nuestros abuelos, que todo valga diez céntimos, que vas al cine, diez céntimos. Que vas al teatro, diez céntimos. Los toros, diez céntimos».

Se observa que este pasado es completamente intemporal e ilocalizable. No es nada extraño que Edgar Neville recurra a una borrachera para poder explicar la tesis y el significado de su película, los personajes: hablan sobre una época y un espacio que son irreales.

Para más confusión, el final de la película, demasiado apresurado, consiste en que los protagonistas viven juntos en una especie de comunidad agrícola en el extrarradio de la ciudad, sin dejar claro si es o no ciudad, vida antigua o no. Es un final ambiguo que ha llegado a despertar comentarios tan incomprensibles como: «Bajo su apariencia de inofensiva y hasta *pelín* reaccionaria, encierra, sin pretensiones ni petulancias, un adelantado y auténtico manifiesto ecologista».

La mirada de la película es nostálgica, pero de algo que ni siquiera el autor ha conocido. Neville siente morriña de un Madrid que él no llegó nunca a vivir. Aún más, se puede decir que el tiempo y el espacio de ese mundo antiguo no ha existido nunca más que en la fantástica y maravillosa imaginación del director. Se comprende, entonces, cómo el discurso de la película (sin entrar en valoraciones políticas de «*pelín* reaccionaria» o «filolibertaria») se construye como un homenaje a un espacio y a una ciudad indeterminada y ambigua. No se puede hablar de un filme ecologista ni tampoco de una película conservadora, sino de una obra nostálgica pero que añora un tiempo indeterminado y nada preciso. En cierto modo es un capricho quijotesco. Ríos Carratalá ahonda en esta relación con la nostalgia:

> La quijotesca imagen del protagonista de la película de Edgar Neville sólo pertenece a la imaginación del director, tan próximo al sainete como a la idealización de la realidad. No se trata de una paradoja, sino todo lo contrario, puesto que este género siempre ha tendido a una idealización donde el refugio de la tradición, en lo que parece que estar a punto de desaparecer a manos del progreso, es una constante compartida con el resto de los que se sitúan en el ámbito del costumbrismo. [...] la película del aristócrata director es una elegía a un tiempo tan pasado como idealizado que se permite presentar a los tres protagonistas en la escena final subidos en un carro con flores gritando: «¡Venceremos al materialismo y al motor!». La realidad iba por derroteros opuestos. Nadie estaba dispuesto a perder su trabajo de bombero u oficinista para dedicarse a vender flores, sainetesco correlato de las empresas quijotescas[48].

Se encuentra, por tanto, una defensa quijotesca del pasado utópico y soñado, una defensa que cristaliza en la figura del caballo. El elemento central para entender la película cae de lleno en el verdadero protagonista del filme: Bucéfalo, el último caballo. La premisa de la película, que es el título del largometraje, es falsa a todas luces. Bucéfalo, el caballo comprado por Fernando y llevado al Madrid de 1950, no es el último caballo de la ciudad. Esto, que parece una perogrullada, no lo es. En la ciudad, los caballos y el transporte de carros tirados por equinos perduraron hasta comienzos de los sesenta. Así, en numerosos filmes de la década de los cincuenta se observan caballos por la vía pública, ya sean montados o tirando de carros. Se encuentran en *Esa pareja feliz, Cerca de la ciudad*, *Así es Madrid*... y en títulos muy posteriores como *El pisito* (Marco Ferreri, 1958). Pero lo más gracioso es que incluso en *El último caballo* aparecen otros equinos en pantalla. Cuando Edgar Neville rueda la Gran Vía como un documental para el

inicio y las transiciones del filme, no se da cuenta de que aparecen otros caballos. Un dato curioso sobre esta torpeza (que sin embargo otros autores interpretan como un rasgo de humor) es la presencia de un dromedario en la pantalla. Dicho con claridad, el caballo de Fernando no es el último caballo de Madrid, para que eso ocurriese la película tendría que ambientarse en el futuro (no muy lejano, pero en el futuro). Por lo tanto, la premisa de la película es bastante débil. El público del estreno del filme debería haber protestado, pues sabían que aquello no estaba ocurriendo en realidad: Bucéfalo no era el último caballo. No obstante, esto no ocurrió en el estreno, y la censura, tan puntillosa y tan expresiva con los defectos, no mencionó este dato. El truco reside precisamente en este juego idílico y nostálgico entre el mundo antiguo y el mundo moderno.

Neville presenta la lucha de lo antiguo y lo moderno de una forma muy clara: el caballo frente al coche. Bucéfalo intenta lograr un espacio en las calles, en las cocheras o en los parques de Madrid, pero todo está ocupado por los camiones y los autos. El mundo antiguo es Bucéfalo frente al de los coches de la Gran Vía, que representan lo moderno y contaminante.

Es evidente que el director se identifica plenamente con Bucéfalo. Su universo es el del caballo y su lucha es la de Fernando: volver al pasado y al lugar donde un hombre tenga derecho a vivir con su caballo. Lo antiguo, entonces, está representado por Bucéfalo y esa vida idílica que al final del filme encontrará en el campo del extrarradio madrileño (Neville no puede situar el paraíso muy lejos de Madrid aunque ésta se transforme en una urbe moderna).

Lo nuevo está representado por los autos, los camiones... pero también por el espacio madrileño, por Madrid. Edgar Neville había dirigido al menos diez películas ambientadas en Madrid y después de *El último caballo* dirigirá otras dos. En todas ellas utiliza el decorado como escenario fundamental y rueda en exteriores sólo pequeños fragmentos, llegando el caso de *Mi calle*, donde todo el largometraje es filmado en un estudio que reproduce la antigua calle de Trujillos. Sin embargo, en *El último caballo* la estética es de escenario natural, de calle real: una estética realista. Esta filmación en escenarios naturales, no se debe al neorrealismo ni tampoco a la estética habitual del director, sino a una búsqueda intencionada de verosimilitud fílmica. Neville, que evidentemente sabía que Bucéfalo no era el último caballo, rueda en la ciudad, en las calles, para aumentar esa sensación de realidad, de verdad, es decir de verosimilitud fílmica.

Intentar demostrar que Madrid en 1950 es una ciudad moderna y hostil es francamente una tarea complicada. Así, Neville recurre a las exageraciones en las imágenes y en los diálogos y a juegos o gags visuales para mostrarnos una ciudad más moderna y raquítica de lo que en realidad era. Así, los planos repetidos y de encuadres cerrados de la Gran Vía se suceden, uno tras otro, poblados de autos y camiones para después fundir a un amplio plano general panorámico de las vistas de pueblo de Alcalá de Henares.

Del mismo modo, en la primera noche de Bucéfalo en la ciudad aparece toda una serie de espacios cerrados tomados por los autos, las antiguas cocheras transformadas en garajes modernos, la minúscula posada del León en la Cava Baja, donde Bucéfalo se aparta para dejar maniobrar a un inmenso camión que entra rozando la puerta... hasta concluir en el único refugio posible para la primera noche: el patio de una corrala madrileña. La situación no mejora para el caballo y en el segundo día tiene que compartir la calle con los peligrosos autos en Callao, después correr al galope tras un coche de bomberos y, por último, pasar la noche en el parque de bomberos escondido entre camiones cisternas.

El espacio de la ciudad está tomado por los coches, los camiones y lo moderno. No sorprende, por tanto, que el único plano rodado en estudio sea precisamente el del monumental atasco nocturno de la Gran Vía. Los borrachos deciden comenzar su lucha con la vida moderna cortando la Gran Vía, y provocan un enorme y claustrofóbico colapso. El plano está rodado en plató y con una transparencia de vidrio que asemeja la calle madrileña, y que recibió el elogio de la crítica y de los espectadores de la época[49].

Así, esta concepción del realismo para modernizar el espacio está muy cercana a la película de Charles Chaplin *Tiempos modernos*, donde precisamente se utilizan los exteriores para enfatizar el aspecto de realidad. Neville, como se vio, reconocía en este filme la influencia chaplinesca. Sin duda, la concepción de este realismo es cercana al director inglés, sobre todo el juego entre realismo y poesía. La película de Neville es una continua presentación de lo poético. El realismo de la ciudad hostil contrasta sobremanera con la bondad, la ingenuidad y el amor que supone enfrentarse a todo lo imaginable por salvar a su caballo.

En efecto, Chaplin es elemento fundamental para entender la película. Sin duda, no se encuentra otro mendigo pintoresco más conocido e inteligente que Charlot. En los dos textos de Neville que hemos citado, se escuchan ecos chaplinescos. Tanto en el primero como en el

segundo el autor madrileño homenajea al director inglés. Y es que la ya famosa y estudiada estancia de Edgar en Hollywood representa una etapa fundamental para su posterior concepción del cine. Durante los meses que Neville estuvo en Estados Unidos consiguió asistir a los rodajes de Chaplin. En concreto a los de la película *Luces de la ciudad*. Desde allí escribió varias cartas en las cuales relata su interés por ser asistente o ayudante de dirección y declara su inmensa admiración por el artista inglés.

> Mi mayor empeño es aprender a dirigir, de verdad, para eso me hago amigos entre los directores y cuando sepa el poco inglés que me queda por aprender, me llevará alguno de *assistant*, así es como se aprende, luego dirigiré yo[50].

Si bien no llegó a ser ayudante de Chaplin, sí acudió al rodaje e incluso fue extra en las escenas del final de la película. Parte de la gran influencia de Chaplin en Neville se descubre en el cambio que experimentó la opinión del director sobre el cine sonoro. Así, en una primera carta desde Nueva York después de ver el *Cantor de jazz* (1927) –que posiblemente ya había visto en la desastrosa exhibición de Madrid[51]– escribe: «*The Jazz Singer*, por Al Jonson, es pesada, pero el Vitafone que tan malísimo efecto nos causó en Madrid, es algo perfecto, Jonson canta unos blues magníficos y resulta exactamente igual que si estuviera allí cantándolos». Cuando envió esta epístola aún no se había encontrado con Chaplin.

Meses después, en Hollywood después de conocer a Charles Chaplin, y es de suponer que tras escuchar la animadversión que sentía el inglés hacia el cine hablado, el director español escribe:

> Aquí el drama es la película hablada. Se han creado tantos intereses, y el público americano, de baja sensibilidad, ha respondido tanto, que hoy no se hace otra cosa en los estudios. (Salvo Chaplin que ha empezado ya sus maravillosas *Luces de la ciudad* en silencio). La perfección técnica lograda en la reproducción de la voz es indudable, pero el resultado es repugnante: el cine queda reducido, cojo y manco, y se convierte en teatro malo[52].

La influencia del cómico en Neville es clara. De un admirador patente del cine hablado se transforma en un fundamentalista del cine mudo. Como atestiguan sus cartas, no sólo aprendía cine, sino estética cinematográfica e incluso los prejuicios del director anglosajón. Así, la polémica del cine hablado deja de manifiesto cómo Neville prefería en última estancia la influencia cinematográfica de Chaplin que la literaria y vanguardista de Ramón Gómez de la Serna que era –como ha estudiado Román Gubern– un gran defensor del cine hablado[53].

Es evidente que Charlot estará presente en toda su filmografía pero muy especialmente se le encuentra en esta obra. Y aunque parece excesiva la idea del profesor Castro[54], que llega a citar *Luces de la ciudad* como único referente, sí hay una evidente evocación de las obras de Charlot. Es desmedido pensar que sólo esta película sirve de inspiración, pues si bien tiene puntos en común, como la ternura, la poesía y el humor, éstos también se dan en la mayoría de los filmes de Chaplin[55].

Charlot reina en *El último caballo* porque en esta película, más que en ninguna otra, es donde se juega con los dos elementos fundamentales de Chaplin: la poesía y el humor. De este modo, *El último caballo* se nos presenta como una película más cercana a la charlotada que al neorrealismo. La película de Neville no busca la realidad del estilo italiano sino el realismo de las películas mudas de finales de los veinte, en especial las de Charlot.

Sorprendentemente, en *El último caballo* por vez primera y única en su filmografía, Madrid es a la vez paraíso e infierno. Lo madrileño es en esta película, aunque encierre una contradicción con su universo, lo moderno y lo que ha cambiado. En consecuencia, Fernando, cuando regresa de Alcalá, no reconoce la ciudad, pues ésta no es el Madrid ideal de la vida antigua. Esto es la única vez que sucederá en la filmografía del director.

El atosigamiento de lo moderno sobre lo tradicional lleva a los personajes a huir de la ciudad a alejarse definitivamente de lo urbano y de lo moderno. También, como único ejemplo en toda la obra del autor, los protagonistas huyen de Madrid para refugiarse en las afueras (en lo no madrileño). Pero, curiosamente, estos extrarradios no son otros que la pradera de San Isidro (los terrenos ocupados actualmente por el barrio de Carabanchel, junto al cementerio de San Isidro). Es decir, los lugares donde durante su amado siglo XIX se realizaban las verbenas y romerías castizas y se ambientan el mayor número de zarzuelas, sainetes y operetas.

Madrid en la filmografía de Neville está retratada siempre con ternura y con amor, sus películas representan esa ciudad finisecular tan querida por él. Del mismo modo en su última obra, *Mi calle*, volverá al universo decimonónico y a esa ternura tan suya. *El último caballo* es la única obra de Neville donde el director transforma su amada villa en un lugar hostil ocupado por lo moderno. En consecuencia, es la única película de Edgar en la que los protagonistas huyen de su ciudad.

SURCOS
JOSÉ ANTONIO NIEVES CONDE, 1951

SINOPSIS

Un matrimonio de campesinos castellanos, los Pérez, y sus hijos (ya adultos), Pepe, Tonia y Manolo, emigran a Madrid desde un pequeño pueblo. La familia sueña con mejorar sus condiciones de vida.

Pepe, el hermano mayor, ha realizado el servicio militar en la ciudad. Por ello el joven les sirve de cicerone por el metro y las calles de Lavapiés. Todos se hospedan realquilando una habitación y una parte del comedor en casa de Pilar y su madre (Encarna).

Los miembros de la familia buscan trabajo desde el primer día. El padre y el hijo Manolo se dirigen a la oficina del sindicato nacional del trabajo. Tonia recorre el barrio buscando entre las tiendas y Pepe, instigado por Pilar, acude al bar de don Roque (llamado el Chamberlain) para que le ofrezca un empleo de chófer. Los cuatro fracasan en su intento. Reciben las burlas de los compañeros del sindicato o de la gente del bar, en especial del Mellao, el novio de Pilar.

Sin embargo, Pepe consigue pronto el empleo del Chamberlain, que en realidad arrebata al Mellao. Éste, que pronto comprende la traición, insulta y golpea a Pilar. Pepe, enamorado de la muchacha, acude al bar y pelea con el Mellao hasta que don Roque les separa. El trabajo de Pepe se va haciendo cada día más siniestro.

Don Roque consigue que Tonia se coloque como asistenta en la casa de su amante. A la vez, Manolo, el hijo pequeño, consigue un trabajo de recadero en un colmado.

El padre de familia sigue sin encontrar trabajo. El anciano no comprende ni el noviazgo de Pilar y Pepe ni mucho menos la promiscuidad de los jóvenes. La pareja abandona la casa de la corrala y se instala en la buhardilla del garaje de don Roque, desde donde Pepe prepara robos a camiones de transporte.

Manolo se distrae en una feria observando a unos titiriteros y le roban la bolsa del ultramarinos. Amargado, abandona la casa familiar, y tras vagar por la ciudad recae en la familia de los titiriteros que le acogen. Por otro lado, la búsqueda de trabajo del padre fracasa siempre por su incomprensión de la ciudad y de los nuevos empleos. Y la hija, Tonia, se transforma, con la ayuda de don Roque, en una futura promesa del cante y la copla.

Manolo, una vez recuperado el dinero, regresa a casa con la hija del titiritero y habla con su padre. Los tres acuden en secreto al debut de Tonia en los escenarios. Don Roque paga a unos gamberros para que saboteen la intervención de la chica que, desilusionada, cae en los brazos del delincuente.

Pepe intenta que don Roque se case con su hermana pero éste se niega. El hijo mayor de los Pérez, desconsolado, prepara dar un golpe en solitario, pero en realidad el último soplo es una trampa del Mellao. En la emboscada cae mortalmente herido. Manuel, destrozado, reorganiza su familia y la obliga a volver al pueblo.

BREVE HISTORIOGRAFÍA DE *SURCOS*

Surcos (1951) se ha utilizado durante cincuenta años como la «piedra Rosetta» para la interpretación del cine español. Su estratégica fecha de producción en los inicios de 1951 la sitúa entre dos bloques claros de la historia fílmica; el primero, la década de los cuarenta (con el apogeo y declive de Cifesa y el esplendor del cine histórico); y el segundo, el nacimiento del cine español de los cincuenta, más social y realista que el anterior (con el cercano ideario de las Conversaciones de Salamanca en 1955). Esta obra se ha mostrado y se ha ejemplificado como una bisagra entre dos períodos distintos e, incluso, opuestos: el del formalismo de los primeros diez años del franquismo frente al supuesto realismo y disidencia de la década de los cincuenta.

La película de José Antonio Nieves Conde se ha presentado como la gran obra y piedra angular del realismo social español. Muchos han sido los elementos que han marcado la interpretación de la película en esta dirección. Desde sus orígenes hasta hoy, salvo pocas excepciones, *Surcos* se ha presentado siempre como una pieza fundamental para entender el engranaje del cine. En consecuencia, la historiografía de *Surcos* es una de las más prolíficas y extensas de la filmografía española. Sólo la obra de Luis Buñuel y algunas películas de Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem ofrecen una documentación tan variada y rica como esta pieza.

Es fácil deducir que dicha película ha sufrido en estos cincuenta años todo un vaivén de interpretaciones y de



SURCOS, 1951



planteamientos hermenéuticos. El significado que se le ha otorgado a la propuesta visual del director segoviano ha cambiado significativamente dependiendo de la óptica y las circunstancias del espectador o del crítico. Sorprendentemente, se podría sostener cualquier teoría o tesis sobre la película (por muy extrañas e inapropiadas que éstas fueran) recurriendo a los diversos argumentos de autoridad ya existentes.

Sin querer caer en una historiografía exhaustiva de *Surcos*, se presenta un pequeño resumen de lo que ha significado en la historia del cine español no tanto la película en sí, sino el uso e interpretación que los investigadores han hecho de ella.

El primer análisis y crítica fundamental de la película se lee en la opinión y comentarios de la Junta Censora del Ministerio de Cultura. Este primer análisis fue contemporáneo a la obra y muestra cómo ésta nació rodeada ya de polémica. Se sabe que los equipos de la censura estaban formados por dos ideologías fundamentales: por un lado, los hombres del Ministerio de Cultura –que representaría la ideología falangista y laica de la dictadura hasta bien entrados los cincuenta– y, por otro, los sacerdotes o miembros de la Iglesia que velaban por la moralidad del cine español (los cuales irán tomando poder en el interior del gobierno a medida que avance la década de los cincuenta).

Surcos, como se ha explicado, mostró la división que había entre estos dos bloques: la junta ministerial, encabezada por José María García Escudero, consideró la obra de Interés Nacional y con grandes alabanzas se refirió a la misma en las fichas de la censura. Por el contrario, el representante de la Iglesia consideró la película gravemente inmoral y exigió la prohibición del filme. Así, el informe firmado por Vicente Llorente dice:

> Película desagradable en extremo por una crudeza extraordinaria. Toda ella es una pura inmoralidad donde el único que conserva una breve noción de las ideas sanas, demuestra una tontería rayana en la idiotez [se refiere al robo de los productos de la tienda de ultramarinos del joven Manuel Pérez y a su posterior huida del hogar]. Celestineo abundante, seducción con aquiescencia de la madre de la víctima, facilidad para cometer toda clase de delitos, corrupción a todo pasto, es el cuadro que se pinta a una familia que deja el campo por la ciudad. Para remate de amancebamientos, robos, celestineos..., un asesinato con ensañamiento con la víctima. Prohibida sin posibilidad de arreglo[56].

La misma línea defiende el vocal eclesiástico que, no obstante, reconoce que el punto de partida era «indudablemente bueno con un fin claramente aleccionador». Sin embargo, para el censor, el director no había sabido controlar el tema de la película y ésta se transforma en una obra peligrosa moralmente:

> Evidentemente se les ha ido la mano y han acentuado las tintas hasta lo indecible. [...] La familia carece de reservas morales: un hijo ladrón e inmoral, una hija que se prostituye y una madre sin sentido de su responsabilidad. ¡Ah! Y un padre [...] tan débil que no reacciona eficazmente hasta tener en ruinas a toda la familia[57].

Concluye el vocal prohibiendo la película.

En oposición a la opinión de Vicente Llorente y el vocal eclesiástico, Jesús Suevos opina:

> Excelente película de las llamadas neorrealistas. Cruda y amarga de argumento y situaciones, pero de evidente intención moralizadora y edificante. Magnífica en ambiente, dirección, interpretación y fotografía. Sólo se puede oponer el reparo de que, por no estar bien dosificadas las mezclas, es demasiado dura de sonido, defecto fácilmente subsanable. Me parece una de las mejores películas hechas por la producción española, digna del mayor encomio. Por coincidir en su tesis principal con la intención antiabsentista del Movimiento, la creemos digna de ser considerada de Interés Nacional[58].

En el mismo camino se encuentra la opinión de José María García Escudero:

> Película excepcional técnicamente, artísticamente (por la dirección, por la interpretación y por la fotografía) y moralmente. Acierto del tema: el éxodo del campo a la ciudad con sus desastrosas consecuencias para el campesino desarraigado que, al cabo, reconoce la necesidad de volver. La intención y el resultado moralizadores son evidentes. [...] Se considera de Interés Nacional[59].

La disparidad de opiniones no era frecuente en la Junta Censora. Así, de unas cuarenta fichas estudiadas, la mayoría de las veces los miembros coinciden en su voto por absoluta unanimidad. A veces, hay ligeros cambios: unos consideran que es de primera A, mientras otros que de segunda A. Lo que nunca se producía es una contradicción tan grande entre la máxima calificación (Interés Nacional, que implicaba una identificación de la ideología de la película con la del régimen) y la mínima puntuación, la prohibición (que significaba que el filme se oponía al pensamiento y a la moralidad del régimen). *Surcos*, por tanto, nace como una contradicción del régimen.

José María García Escudero, arriesgando y perdiendo su puesto, concedió a la película la máxima puntuación. La obra se estrenó con el respaldo total del Estado. La Iglesia católica, no obstante, optó por censurar con toda su fuerza la película y la calificó de gravemente peligrosa. Se dedicaron homilías en muchas parroquias recomendando a sus feligreses que no asistieran a las proyecciones del filme. Así, el propio Nieves Conde constató que el párroco de la iglesia cercana a donde vivía críticó con una dureza inusitada la película. Sólo se producirá una pequeña grieta en la posición de la Iglesia y será la actitud del obispo de Salamanca, que considera el largometraje no tan censurable (lo cierto es que el obispo era amigo de José Antonio Nieves Conde de cuando rodó en la ciudad leonesa *Balarrasa*).

Si se compara la película *Surcos* con otra obra de Interés Nacional de tema social como *La calle sin sol* (1947), se podrá entender el porqué de su polémica historiográfica. La obra de 1947 dirigida por Rafael Gil tiene elementos comunes con la de José Antonio Nieves Conde y ambas son obras realistas y sociales. Tratan el tema de la pobreza y ofrecen momentos de suspense o *thriller*. Las dos obras, también, fueron duramente criticadas por tratar asuntos inmorales. Sólo la de Nieves Conde se considera un hito de la disidencia, mientras la de Rafael Gil ha caído en el olvido. Lógicamente, este olvido se debe a las diferencias de los filmes.

Las diferencias son dos: la primera, que el realismo de Gil es poético y francés mientras el de Nieves Conde es un estilo áspero, violento y muy americano. La segunda diferencia es que la película de 1947 presenta una evidente moralina cristiana y la de 1951, aunque siendo una advertencia para aldeanos, no se doblega a la moral imperante. Ambas diferencias, aunque importantes, no son fundamentales como para dar tanto relieve a una frente a la otra. Es decir, las causas de la relevancia de la obra de José Antonio Nieves Conde están fuera de la propia película. Los motivos de la importancia historiográfica de *Surcos* hay que buscarlos en lo extrafílmico. Así, la película surge como una obra con gran interés historiográfico por ser un caso único de luchas en la censura (dimisión del director general de Cinematografía y represalia de la Iglesia, por primera vez, a una película de Interés Nacional). Avivando está polémica contemporánea al filme se encuentran las declaraciones de Fernando Fernán Gómez:

> Recuerdo que cuando vi la película, seis o siete días después de su estreno en Madrid, tres o cuatro personas nos levantamos y empezamos a aplaudir, y unos señores de alguna fila detrás de la mía nos increparon. Se ve que había un determinado público que [...] entendían que era de oposición por el simple hecho de pasar entre campesinos, pienso yo[60].

El actor y director, por tanto, refleja cómo la polémica que se produjo en la Junta Censora tenía su continuación en su exhibición comercial. Para algunos se trataba de una obra menor y para otros de una gran obra social digna de las máximas alabanzas.

No es extraño que la película provocara la revancha de los sectores más conservadores de la profesión contra el director, los actores e, incluso el exhibidor. Nieves Conde –que acababa de rodar la muy piadosa *Balarrasa* para Aspa P.C. y para Cifesa– se sitúa, de repente, como un autor maldito y peligroso. Él mismo habló de cómo la película supuso, para él y para el equipo, un varapalo para sus posteriores trabajos:

> La crítica, en general, la trató bien, con cierta benevolencia. Pero hubo críticas feroces y éstas vinieron de la profesión. Muchos afirmaban que el cine español no podía ir por ese camino. En cierta medida, *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. Lo mismo le ocurrió a María Asquerino: se hizo famosa, pero apenas siguió trabajando[61].

No obstante, una vez pasada la virulencia del estreno y de los primeros años de críticas (y también de alabanzas), a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta la película comienza a ser considerada como un hito del cine español. Esta actitud de alabanza se esgrime claramente en la *Historia del cine español* de Fernando Méndez Leite:

> *Surcos*, de Nieves Conde (declarada de Interés Nacional), es una obra excepcional basada en un argumento original de Eugenio Montes, convertido en un atrevido guión [...] El argumento enfoca un problema que de día en día se acusa con mayor virulencia: el éxodo campesino a la ciudad. La lección que los desplazados y desdichados reciben es, en *Surcos*, de una dureza que sobrecoge. La trama narra en un estilo implacablemente realista [...] Por su hondura y palpitación conmueve la vigorosa descripción, que bien podría conceptuarse como neorrealista, en el mejor sentido de la palabra[62].

Ya en la temprana década de los sesenta la obra se presenta como un hito del cine social español, como una película de culto nacional:

> A mediados de los sesenta los jóvenes nos agolpábamos para ver *Surcos* en proyecciones de cine-clubs o cine-fórums. Se daba el caso que a la vez se podían encontrar en la misma ciudad dos obras de Nieves Conde, una de las que acaba de realizar en los sesenta en las salas comerciales y *Surcos* en un cine-club, por supuesto todos acudíamos a ver la Obra Maestra, el símbolo del nuevo y valiente cine español e ignorábamos la filmografía contemporánea del director[63].

Curiosamente, en el texto de 1969 de Román Gubern, *Historia del cine*, no aparece la película de Nieves Conde. No sólo no se hace ninguna mención a *Surcos* sino que incluso se ignora toda la trayectoria del director segoviano. El capítulo del cine español aborda el cambio entre la década de los cuarenta y los cincuenta no con este filme sino con la película *Esa pareja feliz* (1951), de Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem. Es decir, el papel de bisagra entre dos épocas se realiza no con *Surcos,* sino con la obra de los dos directores del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Por el mismo camino anda la exagerada crítica –casi moral– de Doménec Font a la obra de *Surcos*:

> Se permitirá e incluso se apoyará con el Interés especial [se refiere a la calificación de Interés Nacional] al falangista-hedillista Nieves Conde que, con *Surcos*, juguetea con el problema de la emigración, con el de la vivienda. [...] Permiso que, huelga decirlo, tendrá su lógica explicación en el carácter inmotivado de cuanto se nos presenta y en la situación de todo cuanto enlace la escena social con un problema político y económico de fondo. [...] Enmascarados por un decorativismo costumbrista y una pretendida crítica de la «monstruosidad» burguesa [...] se escupen a borbotones todos los *slogans* que la ideología dominante ha propiciado. Se trata el éxodo campesino a cambio de escamotear, bajo el biombo de un moralismo burgués, sus verdaderas razones económicas, incrustando una propuesta idílica final –el campesinado vuelve al campo a recoger las cosechas con la felicidad característica del hombre que ha encontrado su Parnaso– que transforma el problema del agro español en un simple ilusorio capricho de quienes padecen sus insuficiencias [...]. Se presenta, en fin, el mercado negro como un mal ineluctable de la sociedad[64].

La crítica de Doménech Font representa el primer ataque claro al supuesto realismo de la película, y la considera no sólo una obra no enfrentada con el franquismo, sino una pieza clave de su ensalzamiento. Para el autor, *Surcos* es infinitamente más peligrosa para la democracia que cualquier otra película, porque en ella se encierra la mentira de la tolerancia.

Pero el olvido de Román Gubern y la crítica de Doménec Font no significan un cambio de actitud generalizado, ni mucho menos, y en la década de los ochenta se considera de nuevo como el ejemplo máximo del cine social y del realismo en los años cincuenta. Incluso en uno de sus primeros pases televisivos, en julio de 1973, se informa al lector del periódico *Arriba*:

> Aunque sólo hubiese dirigido *Surcos*, merece ocupar un buen puesto en el cine español. Desde *La aldea maldita* (1929), de Florián Rey, la primera versión muda, luego sonorizada, no se había acometido un tema real, con esa supeditación, entre objetiva y subjetiva, a la verdad[65].

A mediados de los ochenta, cuando el director ya había decidido jubilarse y llevaba años sin rodar para el cine o la televisión, la película ya se consideraba un clásico. Así, comienza un proceso de relectura en el que se interpreta como algo más que una película social. Emilio C. García Fernández escribe sobre la película:

> Nieves Conde, realizador de una no muy brillante carrera cinematográfica, pero a quien se debe la autoría de una película considerada casi mítica dentro de la historia del cine español, *Surcos* (1951)[66].

La obra de Carlos F. Heredero vuelve a situar la película en el cine social y además la transforma en el buque insignia del denominado por el escritor «cine disidente». Si bien el autor hace hincapié en que su neorrealismo es sólo epidérmico*,* al situar la película como el inicio del cine disidente la coloca de nuevo, y con más fuerza que nunca, en el camino del realismo cinematográfico:

> El retrato convincente y nada embellecido de los suburbios, los interiores mezquinos, la pintura conscientemente realista de las apariencias, llevan incorporada –en este caso– una construcción igualmente realista de los personajes y de sus motivaciones, de la evolución del relato y de las situaciones que lo articulan. [...] El valor de la película, sin embargo, reside en su valiente retrato de ese universo (el paro, el hambre, el desconcierto moral, el desarraigo, la delincuencia, el hacinamiento en las viviendas) y en la forma intensa, lindante con el naturalismo y afín a la novela realista española, bajo la que todo ello se inserta en imágenes[67].

A partir del trabajo de Carlos F. Heredero hay un vuelco significativo en el análisis de *Surcos*: la obra deja de ser una película neorrealista para convertirse en película disidente. Es decir, la obra se presenta como una pieza de difícil clasificación genérica pero con un propósito evidente: la crítica del franquismo. En esta línea se

manifiesta también el excelente artículo de Imanol Zumalde Arregui, que aborda la película como una gran metáfora política; una gran crítica al franquismo, pero no desde la perspectiva republicana, sino desde la óptica del falangismo hedillista y de la disidencia propia del sistema:

> Discurso, por consiguiente, crítico al tiempo que conservador, por cuanto en él, el medio urbano, convertido en escenario preapocalíptico, concita todas las manifestaciones del mal en contraposición a su espacio antónimo que, aunque nunca mostrado, trasciende en el comportamiento del progenitor de los Pérez y que simboliza esa España rural e incorrupta que venció la Cruzada en defensa de la religión y el *modus vivendi* español. Tampoco conviene pasar por alto las implicaciones políticas que se desprenden de este siniestro perfil de lo urbano como antítesis de lo rural, y que entronca con el hecho de que los medios metropolitanos constituían en aquel preciso momento histórico el inquietante humus en el que germinaba el satánico proletariado consustancial al desarrollismo[68].

El trabajo de Imanol Zumalde resulta, sin duda, interesante y vivo. Se presenta en él una dicotomía inquietante: por un lado, es una crítica a la sociedad franquista pero, por otro, una defensa (aún más primitiva) de la sociedad falangista, rural, católica y casi medieval en algunos aspectos. El texto de dicho investigador se ha convertido en uno de los estudios más citados en las recientes investigaciones sobre el filme. No obstante, el autor anula gran parte del significado de la película y omite, como se verá, escenas fundamentales para poder construir y cerrar con claridad su metáfora histórica e ideológica. Es decir, la explicación de esta defensa de la sociedad idílica y rural se contradice con el final del guión censurado, en el que los personajes no quieren regresar al pueblo e incluso el hermano menor no regresa y prefiere la vida de trotamundos.

A comienzos del siglo XXI, y a raíz de dos retrospectivas y de sus respectivos libros publicados, en el Festival Internacional de Cine Independiente de Orense[69], el análisis de *Surcos* se ha realizado desde perspectivas muy diferentes, pero siempre abordadas desde la óptica de la disidencia y del cine social. Así, refiriéndose a Gonzalo Torrente Ballester (coguionista de *Surcos*):

> El mantenimiento de un nada desdeñable grado de disidencia personal con las estructuras oficiales en que se mueven sus películas. [...] del –genuino– falangismo de corte hedillista. [...] no es por ello de extrañar que Nieves Conde viese en nuestro escritor y en su culta pluma sólidos aliados capaces de colaborar con él en su intento de poner en pie un cine social[70].

Igualmente, en su estudio sobre el filme Jaime J. Pena defiende con rotundidad la dimensión social de la película frente a sus semejanzas con el cine americano. Según este autor, el contenido social y disidente de la cinta es muy superior a su estética y envoltura norteamericana:

> Más gratuitas parecen las comparaciones con el cine negro americano y más en concreto con filmes como *Mercado de ladrones* de Jules Dassin pues no dejan de ser conexiones muy superficiales que en el caso del título de Dassin se limitan a la utilización como materia argumental del transporte de mercancías en camión. El filme de Nieves Conde es antes que cualquier otra cosa un melodrama de fuerte acento social centrado en el mundo de los estraperlistas y de la masiva emigración del campesinado hacia las ciudades; por todo ello, un melodrama profundamente crítico con la situación del país en aquel momento[71].

Por tanto, el filme es considerado como una pieza clave del cine social y disidente del régimen franquista. La obra es, en cierto modo, el inicio de esta disidencia social, según estos autores.

En estos mismos años comienza un proceso de infravaloración del filme. Los investigadores consideran que se ha escrito demasiado sobre la obra y que es necesario hacer una relectura de la filmografía de Nieves Conde excluyendo *Surcos.* Se busca revalorizar el resto de su producción cinematográfica en detrimento de la obra de 1951. En unos de estos textos Joan M. Minguet Batllori manifiesta por primera vez que la película no resulta más interesante que otras como *Todos somos necesarios* (1956). Según el historiador, la única diferencia real entre ambas es que la segunda es una obra de marcado signo de derechas frente al claro valor disidente de *Surcos*:

> Y es que, al encarar el análisis de *Surcos* (1951) y *Todos somos necesarios* (1956) resulta sorprendente o, por no utilizar eufemismos, indignante, que dos películas casi consecutivas y con similitudes innegables en la filmografía de un cineasta como Nieves Conde hayan sufrido hasta el momento un tratamiento analítico tan dispar. Al menos, en apariencia. Mientras que *Surcos* es una de las películas españolas de los años cincuenta con más literatura [...] *Todos somos necesarios* parece estar sumida en un olvido permanente. [...] Las razones que pueden explicar esta distancia, ese tratamiento tan diferenciado, no se encuentran, sin duda, en el tejido significante de ambas películas, en el texto fílmico[72].

Para el autor, la única diferencia de la sobrevaloración de *Surcos* es su carácter disidente, y para equiparar el

valor de ambas películas intenta demostrar que *Todos somos necesarios* es igual de disidente. Minguet Batllori termina dando la razón a los que critica, pues sus elogios a *Todos somos necesarios* se basan precisamente en los mismos argumentos políticos e ideológicos –y no propios– del tejido del significante. Además, sorprendentemente, después de una alabanza tan importante al filme de 1956, el autor y los editores del libro se olvidan de mencionar en la filmografía completa de José Antonio Nieves Conde la cinta de *Todos somos necesarios*.

En el mismo camino de reivindicación de la filmografía del autor se expresó la investigadora María Ortega, que llega a afirmar:

> La película [*Surcos*] se encuentra sobrevalorada, su carácter disidente y de lucha frente al régimen franquista han hecho de ella una pieza excluyente que oculta el resto de la obra del autor. *Surcos* es menos que la punta del iceberg, es un obstáculo para entender la obra del autor.

En suma, *Surcos* se transforma en una película sobrevalorada y que llega eclipsar la verdadera importancia de la obra, en su conjunto, del director segoviano. Pero esto no evita que aparezcan más interpretaciones e incluso reaparezcan interpretaciones neorrealistas del filme.

En 2002 Aurora Vázquez Aneiros, en su libro sobre la relación de Torrente Ballester y el cine, escribe: «No cabe duda de que nos hallamos ante un duro melodrama con una clara relación con el neorrealismo por esa preocupación o interés por los social»[73].

Tras el trabajo de Vázquez Aneiros y Joan M. Minguet Batllori, la historiografía de *Surcos* vuelve a su punto de partida: la imagen de una película neorrealista y social. Por otro lado, la continua reivindicación del resto de la obra del autor hace que la película pierda su protagonismo dentro de la filmografía del director, y la equipara a títulos inferiores como *Rebeldía* o *Todos somos necesarios*. Sorprendentemente, cualquier comparación crítica (y sincera) puede demostrar con tan sólo un visionado las grandes diferencias estéticas y de calidad entre estas dos obras y *Surcos*.

La historiografía de *Surcos* se presenta como un largo proceso de evolución cultural, en donde la opinión sobre la película se recubre siempre de una interpretación ideológica de la historia de los años cincuenta y del franquismo. Así, la película puede ser vista como una obra social y disidente o como un proyecto ideológico y profranquista. Del mismo modo, según los intereses de los investigadores, la película se interpreta como una obra social sin referencias al neorrealismo, como un filme social con resonancias en las películas de Jules Dassin o, incluso, como una obra neorrealista pura.

GUIÓN Y PROYECTO

La historia de *Surcos* surge de una propuesta que le realiza el judío húngaro Felipe Gerely a José Antonio Nieves Conde mientras éste rodaba *Balarrasa* para Aspa P.C. El proyecto, que contaba con una veintena de páginas, estaba escrito por Natividad Zaro, presidenta de la recién fundada Atenea Films[74], y se basa en una historia de Eugenio Montes, esposo de la productora e importante falangista que dirigía una de las tertulias literarias más vivas de Madrid.

> Felipe Gerely me presentó un relato de unas veinte hojas de contenido sainetesco. La autora era Natividad Zaro y también figuraba Eugenio Montes. Me gustó la historia, y las posibilidades que aportaba. Pedí libertad absoluta para poder desarrollarla con el guionista que yo designara. Y cuando le dije que sería Torrente Ballester, no se opuso y me dejó manos libres[75].

Gonzalo Torrente Ballester era otro falangista de corte hedillista. Durante años había trabajado como profesor en el Instituto de Ferrol –su ciudad natal– y desde finales de los cuarenta era profesor de la cátedra de Historia Naval de la Escuela de Ingenieros del Ejército en Madrid. El autor recibió el proyecto encantado y comenzó a elaborar un texto literario desde la propuesta de Natividad Zaro y con las sugerencias del director.

El proyecto surgía dentro de unas coordenadas políticas muy concretas: el falangismo llamado de izquierdas[76]. Los cuatro fundadores pertenecían de una forma clara al falangismo español: desde antes de la Guerra Civil, en los primeros años de la década de los treinta, José Antonio Nieves Conde se había afiliado al falangismo en Segovia tras escuchar el discurso fundacional de Primo de Rivera; Natividad Zaro y Eugenio Montes eran figuras destacadas dentro del movimiento a finales de los años cuarenta, y Gonzalo Torrente Ballester se mantenía como miembro de la organización. La ideología del proyecto, pues, se enmarca dentro de una facción política del falangismo español.

Como ocurre demasiadas veces en el cine español, sobre la autoría del guión se encuentra documentación contradictoria. Al no existir una legislación clara, como ocurría con otras especialidades y trabajos cinematográficos, durante el franquismo se produjeron enormes

errores y es difícil descubrir a los verdaderos autores de los filmes. Así, en su diccionario *Guionistas en el cine español,* Esteve Riambau y Casimiro Torreiro dejan clara la dificultad –que a veces se convierte en tarea imposible– de reconocer a los verdaderos autores de los guiones. Los productores solían incluir como guionistas a otros creadores a los que debían dinero, o incluso a apuntarse ellos mismos para así cobrar los posteriores derechos de autor.

En este sentido, el caso de *Surcos* se presenta como un ejemplo prototípico: una pequeña productora que aún no ha rodado ningún largometraje. En su primer guión cinematográfico aparecen como autores del mismo no sólo la jefa de producción, sino también su marido y el director. A todas luces, estos datos podrían indicar que se trata de un reparto de derechos de autor entre los productores y el realizador. Los títulos de crédito de la película –que desgraciadamente no pueden servir de base investigadora– otorgan la autoría del argumento a Natividad Zaro y Eugenio Montes, el guión literario a ellos dos y a Gonzalo Torrente Ballester. Y, por último, el guión técnico a José Antonio Nieves Conde. Los títulos de crédito de los largometrajes españoles contienen en muchos casos errores e intereses camuflados. No obstante, este esquema de autoría se repite en todos los documentos oficiales; en los presentados en la censura e, incluso, en la copia del guión que se conserva en la Biblioteca Nacional. Ahora bien, esta autoría es negada taxativamente por los historiadores que dan como verdadera la opinión de Nieves Conde:

> Gonzalo era amigo de Eugenio Montes. La idea de la que partimos es la de unos pobres campesinos que se vienen a Madrid y a partir de ahí había que hacer una historia nueva. Entre los dos discutíamos cada situación. Era una especie de coescritura. Él tenía en las palabras más importancia que yo, pero yo era el director y le iba corrigiendo y marcando por dónde ir[77].

Ésta es la opinión defendida por Carlos F. Heredero y también por Francisco Llinás. El escritor gallego niega esta versión y se atribuye toda la autoría del guión: «Poca gente sabe que yo soy el autor único de *Surcos*», y en otra ocasión: «El Chamberlain [...] lo inventé yo al igual que la mayoría de las tramas del filme». Esta teoría la defiende Aurora Vázquez Aneiros: «Felipe Gerely será el jefe de producción, mientras Natividad Zaro, junto a su marido, Eugenio Montes, los autores del argumento original. Será, por tanto, Torrente Ballester el autor único del guión».

La controversia aumenta al observar el descontrol de las fichas técnicas de la película. Así, en los títulos de crédito del filme aparecen el escritor, el director y el matrimonio de Natividad y Eugenio como guionistas. No obstante, en el *Anuario* del Sindicato Nacional del Espectáculo de 1955 constan como guionistas Natividad Zaro y Torrente Ballester, y se atribuye la idea original a Eugenio Montes, sin que aflore el nombre del realizador. Para mayor complicación, el texto de Imanol Zumalde y el libro coordinado por José Luis Castro de Paz y Julio Pérez Perucha defienden una autoría distinta, que es la siguiente; Argumento: Eugenio Montes. Adaptación y diálogos: Natividad Zaro y Gonzalo Torrente Ballester. Guión[78]: José Antonio Nieves Conde. Sin duda, esta polémica es de difícil solución y se puede convertir en un galimatías interminable de declaraciones y acusaciones entre implicados o sus defensores y herederos. Como se observa, la autoría del guión de *Surcos* es tan discutida que esclarecer cuál de los implicados o de los historiadores ha hallado la verdad resulta casi imposible.

Atendiendo a la película, al estilo posterior de los diferentes autores y de sus trabajos, así como a sus declaraciones, la autoría más convincente es la defendida por Zumalde. Es decir: de guionista, José Antonio Nieves Conde; de dialoguistas y adaptadores, Natividad Zaro y Gonzalo Torrente Ballester –aunque se inventase tramas tan fundamentales como la del personaje del Chamberlain– y el argumento original de Eugenio Montes.

El problema de la autoría de los guiones en las obras de Nieves Conde se va a repetir en casi todas sus películas. El director es muy dado a escribir sus propios proyectos. Cuando los recibe terminados intenta modificarlos para sentirse más cómodo –como fue el caso de *Los peces rojos*– o los reescribe por entero, como fue su dirección en *Don Lucio y el hermano Pío,* donde el guión cambió tanto que el verdadero guionista no pudo reconocerlo.

Lo que se observa en el guión de *Surcos* es que la obra se aleja completamente del tono arnichesco o sainetesco del proyecto de Natividad Zaro. Frente a una intención de crear un sainete más o menos popular, en *Surcos* se advierte desde el principio una propuesta novedosa y radical para el cine contemporáneo. Frente a lo popular como comedia, se presenta el desarraigo y la incomprensión; frente a la bondad de Arniches, se plantea la maldad del cine negro americano. En este tono cruel y despiadado en el que los campesinos honrados se pervierten en la ciudad se escribió la primera versión del guión: *Surcos en el asfalto*. Y este texto se entregó a la censura previa del Ministerio de Cultura.

Los censores de la obra fueron José Luis García Velasco y el padre Mauricio de Begoña. Su crítica desaconsejaba el proyecto y no comprendían ni la propuesta ni la calidad del texto. Para ambos censores el texto estaba cargado de resonancias violentas. Para admitir el rodaje del filme se obligó a efectuar las siguientes modificaciones: en primer lugar, obligaron a cambiar el final, lo mismo que le ocurrirá a Nieves Conde años después con *El inquilino* (1957). La última escena propuesta en el guión literario poseía una rotundidad avasalladora: la familia Pérez abandonaba la ciudad en el mismo tren que otra familia de campesinos llegaba a Madrid. Los nuevos campesinos repiten los mismos gestos que los anteriores aldeanos. El carácter cíclico y desolador tomaba, por tanto, las riendas de la historia. No ofrece ninguna esperanza de cambio, ni posibilidad de regeneración. Además, el final poseía un pequeño apéndice: una vez el tren en marcha la joven Tonia baja sin nada de equipaje casi arrojándose. La joven campesina prefiere la vida en la ciudad, que en su caso significa la prostitución o la delincuencia, a volver al pueblo. Esto fue censurado y prohibido de raíz.

Tal vez lo que más interesa de la crítica de los censores son los supuestos consejos. En la crítica del censor de la Iglesia se lee:

> La tesis que se intenta exponer es la de que la ciudad, con sus peligros y seducciones y bajos fondos, es perniciosa para las honradas gentes del campo. Por consiguiente no hay nada que oponer a la tesis. Varios miembros de la familia son víctimas de ese ambiente de la ciudad y uno de los miembros, el más vicioso, recibe su sanción[79].

El resumen de fray Mauricio es esclarecedor y ultraconservador. La película suponía un evidente apoyo al pensamiento tanto del régimen como de la Iglesia: la ciudad y lo moderno representan el peligro, algo que se encontraba también en *El último caballo*. El campo y lo tradicional representan lo correcto y lo sano. No es extraño –como indica Imanol Zumalde– que los Pérez provengan de la Castilla conservadora, de Salamanca, región que apoyó el alzamiento militar, y se perviertan en una ciudad como Madrid, de carácter más republicano y liberal: «El progenitor de los Pérez [...] simboliza esa España rural e incorrupta que venció la Cruzada en defensa de la religión y el *modus vivendi* español»[80].

La idea del éxodo de la familia salmantina a Madrid y la figura del padre de los Pérez han sido comparadas con *La aldea maldita* (1930), de Florián Rey. Esta comparación no es en modo alguna acertada. Ambas películas comparten como protagonistas a familias castellanas, pero en la primera el padre no viaja a la ciudad y el honor castellano, entendido como el honor en el teatro nacional del Siglo de Oro, es fundamental. Por último, *La aldea maldita* ofrece una visión horrorosa y apocalíptica del campo: el pueblo es una maldición. Las semejanzas, por tanto, no son más que la referencia de dos familias campesinas y castellanas.

También resulta interesante la opinión sobre la actitud de Pepe, el hermano mayor, el cual resulta el más vicioso, y cómo, no obstante, no se crítica la figura de este personaje porque recibe su castigo.

Este discurso se asemeja claramente al planteamiento de la censura y a la ideología del régimen, pero, sin embargo, no está conforme con el tono de la historia y el desarrollo del guión. El desarrollo de la idea no se apoyará en la consabida propaganda de bienestar y seguridad que ofrecía el franquismo. Se separa radicalmente del discurso conservador porque varios protagonistas del filme, en especial los más perturbadores y delincuentes, no son sancionados por sus actos.

En torno a ese tipo se desarrollan otros secundarios representativos del hampa, sobre los que no hay una sanción expresa. Otro defecto surge de la descripción de ese ambiente con escenas fuertes y desgarradas, frecuentemente repugnantes. Mas como este aspecto atañe a la aparte visual de la película, no se le puede juzgar definitivamente hasta su realización[81].

Es decir, el núcleo del defecto fundamental que se expresa en el guión es la figura de don Roque (el Chamberlain). Este personaje, que se aleja del cine neorrealista para entrar en el cine negro americano, es el delincuente astuto e inteligente. «Es representado como el clásico canalla, un nuevo rico metido en negocios sucios, pero sin dar la cara nunca. Un personaje que, curiosamente, quedará exento de todo castigo»[82]. Por primera vez, el delincuente no es ni un comunista ni un extranjero sino un español, aunque con apodo inglés, y con la extraña costumbre de pasearse, llueva o no, con un paraguas por Madrid, «porque da dignidad y un aire sofisticado». Resulta inquietante este aspecto de lord inglés y, por supuesto, su apodo, «el Chamberlain», ofrece un parentesco con lo extranjero.

También es la primera vez que el malvado no recibe sanción. Es curioso que fray Mauricio de Begoña utilice el eufemismo «sanción», pues éste encierra un castigo que no es otro que la muerte para el protagonista o la vergüenza y la maldición para toda la familia. Lo que realmente reclama el censor Mauricio de Begoña es la





SURCOS, 1951

SURCOS
JOSÉ ANTONIO NIEVES CONDE
1951

Ficha técnica y artística
Producción: Atenea Films, S.L.
Distribución: Chamartín, S. A.
Argumento: Eugenio Montes
Adaptación y diálogos:
Natividad Zaro
y Gonzalo Torrente Ballester
Guión:
José Antonio Nieves Conde
y Gonzalo Torrente Ballester

Equipo
Director: José Antonio Nieves Conde
Jefe de producción: Felipe Gerely
y Francisco Madrid
Fotografía: Sebastián Perera
Segundo operador: Ángel Ampuero
Director de arte: Antonio Labrada
Constructor de decorados:
Francisco Prósper
Montaje: Margarita Ochoa
Estudios: Sevilla Films, Madrid
Laboratorios: Madridfilms, Madrid

Estreno: 12 de noviembre de 1951
Palacio de la Prensa, Madrid

Reparto
Pili: María Asquerino
Mellao: Luis Peña
Pepe: Francisco Arenzana
Tonia: Marisa de Leza
Manolo: Ricardo Lucia
Don Roque: Félix Dafauce
Padre: José Prada
Madre: María Francés
Engracia: Carmen Sánchez
Rosario: Montserrat Carulla



autocensura del cine americano, donde el bien debe prevalecer. El bien debe vencer y el mal debe recibir un castigo ejemplar. Este sueño del bien como triunfador indiscutible no se producirá en la película. *Surcos* representa el triunfo del mal, pues no sólo no ofrece una solución a los protagonistas del filme sino que se deja claro que el problema del mal en la ciudad persiste una vez termina la cinta.

Mientras el censor de la Iglesia se centra en los temas morales, el lector José Luis García Velasco critica los aspectos sociales, principalmente en relación con Madrid:

> Desde un principio el guión resulta sumamente desagradable. El ambiente barriobajero en que se mueve la trama es antipático y el escaso interés no logra hacer olvidar lo forzado y ficticio de los tipos y el clima. El tema de los pueblerinos que vienen a Madrid a buscar trabajo y acomodo en la capital cayendo en las redes del hampa –un hampa falsa e inexistente en el sentido normal con que la presentan los autores del guión– es desvirtuado y exagerado hasta límites insospechados. Si han pretendido construir una obra de tesis, el fracaso es claro. Si simplemente se trata de llevar al cine un relato de ambiente mísero, el trabajo resulta baldío porque tal relato carece de interés... 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 hallar en Madrid un señor o cientos de señores que se dediquen a robar o a vivir con 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[83].

Se vuelve una vez más al tema de Madrid y el delito: en la capital no existe el crimen. O, como insinúa el lector José Luis García Velasco, se puede encontrar algún caso aislado pero nunca una trama organizada, ni corrupción ni hampa. Aquí volvemos a la idea central del apartado sobre el cine negro: Madrid se refleja en el cine español de los años cincuenta como una ciudad sin delincuencia ni delincuentes.

Interesa analizar el carácter barriobajero que repugnaba al censor. Se ha hablado mucho del carácter neorrealista del filme, precisamente por ambientarse en esta clase social. No obstante, este lector no reaccionaría igual ante el guión de *El ladrón de bicicletas,* de Vittorio de Sica, o, incluso, de una obra más comprometida como *Paisà* (1946), de Roberto Rossellini. Esto se debe a que la obra de Nieves Conde se enmarca dentro de un realismo mucho más crudo y desesperanzador que el estilo italiano. El propio director sabía que su filme no pertenecía al estilo ni a las coordenadas del neorrealismo italiano. La película se enmarcaba dentro del crudo realismo español:

> Aranguren reprochó que no era una película neorrealista. Cierto. En *Surcos* no se intentó hacer una película a lo neorrealista, nuestro punto de inspiración era el mundo cervantino. Yo creo que el neorrealismo es típicamente italiano. Las vivencias españolas y las italianas eran y son distintas, hasta en su expresión cinematográfica[84].

Inspirado más en el realismo de Cervantes, Baroja y la novela picaresca, se muestra un universo mucho más duro y real de lo habitual en el cine español pero que entronca de forma natural con el realismo pictórico del Barroco y con la literatura española del Siglo de Oro, donde la pobreza de los protagonistas genera la picaresca y la crueldad de los mismos. Así, el largometraje enlaza a la perfección con el estilo del futuro realismo social de la literatura española de los años cincuenta. No es extraño que, al ver el filme, Camilo José Cela localizara y hablase con el director para que adaptase su novela *La colmena*. El realismo del guión se debe enmarcar dentro de esta tendencia literaria española y no en el contexto italiano. Por tanto, *Surcos en el asfalto* –como guión de la película *Surcos*– es una pieza fundamental del realismo literario español. Esto no implica que el filme sea una *película* realista ni mucho menos. Es importante no confundir este realismo literario con el realismo cinematográfico. Lo único que implica que el guión sea realista es que la temática de la película será realista*,* no que la estética del posterior filme lo sea.

Como se plantea Marsha Kinder, el gran problema de *Surcos* es entender la extraña combinación que supone un *thriller* de gángsteres y a la vez una narración neorrealista. O lo que es lo mismo: por qué se utilizó un género de Hollywood y la ideología del neorrealismo para defender una tesis falangista[85].

Para entender mejor la propuesta de *Surcos* se debe observar con más claridad la narración de la historia y del propio guión. La película es una obra coral que cuenta la historia de todos los protagonistas de la familia Pérez. Es decir, se presenta a los cinco personajes y se cuentan sus diferentes contingencias, en general casi siempre desventuras. Se podría entender del siguiente modo: una breve introducción, la llegada y la primera cena de toda la familia junta. Después comienzan y se intercalan los capítulos individuales que terminan al encontrarse todos los miembros de la familia, menos Manuel

hijo, ante la tumba de Pepe (el hermano mayor). No obstante, esta supuesta coralidad no se debe entender como una igualdad de importancia. Frente al esquema del sainete popular en la que todos los individuos tienen el mismo atractivo y relevancia en el relato, en *Surcos* se plantea un personaje casi principal, Pepe, el hermano mayor, interpretado por Francisco Arenzana. Este personaje y su prometida Pili, que encarna María Asquerino, son los que articulan el relato.

De una forma significativamente menor se entrecruzan las historias de los otros hermanos y de los padres. Estas historias no son secundarias, pero tampoco son desencadenantes ni del relato ni de los puntos de giro fundamentales de la historia, que se presentan siempre en la historia de Pepe y Pili. Recordemos brevemente cuáles son los motores y clímax de la historia. En primer lugar, los Pérez vienen a la ciudad porque Pepe ha realizado la mili en Madrid y conoce a la familia de Pili. En segundo, la familia entra en contacto y protección de don Roque, porque Pepe trabaja para él. Y tercero, Pepe muere y la familia regresa al campo.

Las demás tramas no ofrecen un impacto tan directo ni en la familia ni en la narración del filme. Así, el momento dramático de la huida de casa del hermano menor no supone un punto de giro en la película.

La historia de Pepe es la más desarrollada y la que otorga una estructura más sólida a la película. No es extraño que la sinopsis presentada a la censura se limite a la trama de Pepe[86]. Esta sinopsis muestra hasta qué punto la trama de Pepe articula el discurso interno de *Surcos.* Según se plantea en la película, la familia Pérez se deja guiar desde el arranque por el hermano mayor. Este cicerone ha pasado la mili en Madrid y aquí se supone ha conocido a Pili y a su madre, la señora Engracia. Pepe convence a su familia de que vivan en la casa de estas dos mujeres.

El objetivo de Pepe, que no difiere en mucho del de sus hermanos o sus padres, es conseguir un trabajo, dinero y el amor de Pili. Sí son radicalmente opuestos el camino y la actitud moral para conseguirlo. Como un personaje del cine negro americano, el hijo mayor de los Pérez se muestra como un héroe bruto, peleón y capaz de cualquier temeridad, pero con un defecto clave que le domina: los deseos de Pili. Hará cualquier cosa por los caprichos de la chica madrileña, quien aparece como arquetipo de la mujer fatal del cine negro: cruel, déspota y atractiva.

Ambos personajes son arquetipos del cine policíaco americano. No obstante, no son calcos, como se ha querido observar, de las películas de la 20th Century Fox: *Mercado de ladrones* (*Thieves' Highway*, 1945), de Jules Dassin, y *El beso de la muerte* (*Kiss of Death,* 1947), de Henry Hathaway. Ambas películas se exhibieron a finales de los cuarenta en España. pero sus semejanzas con *Surcos* son menores. De la segunda se pueden tomar unas ligeras referencias visuales, pero muy vagas y, desde luego, no de guión.

Mercado de ladrones se inspira en el tema de los atracos a los camiones. No obstante, esta película de Dassin es en realidad una adaptación de la novela *Thieves of Market* realizada por el guionista y escritor A. E. Bezzerides. Pero la novela narra las desdichas de la vida en la carretera norteamericana, nada que ver con *Surcos*. La película *Mercado de ladrones* se asemeja, y en cierto modo es una continuación, de otro guión de A.E. Bezzerides *La pasión ciega* (*They Drive By Night*), de Raoul Walsh, que narra las desventuras de un camionero americano en los difíciles años treinta, cuando la corrupción y el hambre azotaban la sociedad. En definitiva, lo único que tiene una traslación directa a la película española es el *modus operandi* de asaltar camiones en carreteras secundarias y robar su mercancía.

La influencia americana no es tan directa por el tema sino más bien por el estilo. Pepe es un personaje prototipo de estas películas, un perdedor manipulado por una mujer. Y de una manera más evidente, se presenta a Pili como una mujer ambiciosa y cruel. Ella, aunque no ofrece de modo alguno el glamour del cine de Estados Unidos, se comporta de forma similar a las protagonistas femeninas del cine negro de Fritz Lang de los años cuarenta, en especial *La mujer del cuadro* (*Woman in the Window)* y *Perversidad* (*Scarlet Street,* 1946). La historia de Pepe es también un catálogo de los vicios de la sociedad, en palabras del censor de la Iglesia. El protagonista convive y fornica con una mujer en adulterio, consiente que su hermana se transforme en la querida de don Roque, roba, estafa, engaña, se pelea..., encarna una progresiva corrupción moral para conseguir sus objetivos, que se expresan en los deseos y sueños de la voraz Pili. No es extraño, por tanto, que Pepe sea castigado con su propia muerte, pues una vida de inmoralidad no tiene cabida dentro del cine español.

La segunda gran trama de la película se establece en la relación de los padres de la familia. Don Manuel Pérez simboliza al campesino, con cincuenta y cinco años es un hombre que no quiere salir del campo y que lo hace sólo por el futuro de sus hijos. Su voluntad de trabajo y su compromiso parecen inquebrantables. En el lado

opuesto, su esposa, una mujer sin voluntad, se va a dejar llevar por los deseos y opiniones de los conciudadanos. El matrimonio ejemplifica la historia de la familia, la madre se apoya en los dos hijos díscolos –Pepe y Tonia–, mientras que el padre ama a su hijo menor, Manuel. No sin motivo éste ha heredado su nombre y no el hermano mayor, que no le respeta.

El enfrentamiento del matrimonio se plantea desde el inicio de la película: al no conseguir un empleo digno, la familia debe recurrir a cualquier oficio o actividad, aunque sea delictiva. La madre apoya a los hijos que traen dinero, Pepe y Tonia, mientras que el padre apoya al hijo honrado, Manuel. Lo más relevante aquí es la pérdida del poder paterno. El progenitor pierde el mando en las decisiones de la familia: el respeto al campo desaparece desde el inicio de la película y la religión se abandona en el minuto quince. Junto con su hijo Manuel es incapaz de encontrar un trabajo y fracasa en todos los intentos. Muy significativa es la escena en la cual, vestido de obrero, intenta convertirse en un peón industrial y termina desfalleciendo. Después llegan episodios humillantes en que el hombre se disfraza de mujer y friega los platos. No obstante, la pérdida de autoridad del padre se produce en su enfrentamiento con Pepe, quien sale vencedor y toma las riendas de la familia. Manuel Pérez sólo recobra el poder paterno al final del filme, cuando toma la decisión de regresar: para recuperar el control de la familia debe golpear con fuerza a su díscola esposa.

Uno de los puntos más oscuros de este proyecto social es la denigrante visión que la película ofrece de la mujer y su inaceptable alabanza a los malos tratos. Todas las mujeres del filme son malas (Pili y su madre) o inocentes hasta la estupidez (Tonia y la esposa de Manuel). No hay en la película un personaje femenino digno, salvo la hija del titiritero. Aún peor es la defensa de la autoridad masculina y el uso de la violencia para mantenerla. Hay infinidad de ejemplos en el filme. A saber: la paliza que le infringe el buen padre a su esposa, que es alabada por la señora Engracia, «mi marido me hubiese dado más», o el simulacro de pelea entre la princesa y el príncipe de marioneta, donde el buen titiritero bromea con que las mujeres «sólo entienden los palos». Todo ello hace que el concepto social se enturbie bastante.

La última subtrama es la de Manuel hijo. Ésta ofrece una historia menor en tiempo, pero no por ello menos interesante. El benjamín de los Pérez se presenta desde el inicio de la película como un bonachón sonriente y un poco bobalicón. Así, sospecha que su hermano ha pasado la mili de vacaciones y, con la misma perspicacia, es incapaz de obtener un trabajo en el que cobre más que un pitillo. Consigue en el inicio de la película un puesto de recadero, o de «chico», para un ultramarinos de Lavapiés. Una vez obtenido el trabajo, el hijo menor desaparece de la película hasta bien entrado el segundo acto. Su reaparición es nada menos que en una verbena. Manuel carga un gran canasto con diferentes viandas (se entiende que mantiene el puesto en el colmado). El joven, que se pierde entre una multitud, anda fascinado por las distintas atracciones pero se queda paralizado ante los guiñoles. Allí, descubre a la hija del titiritero, Montserrat Carulla. Ambos se miran y se sonríen. Ella observa cómo un pilluelo le intenta robar comida y grita. Él corre tras el joven delincuente, con el trágico resultado de la pérdida total de sus mercancías y una amonestación por parte de las autoridades policiales. Regresa a casa, donde explica que le han echado de la tienda y que debe treinta duros al dueño del ultramarinos. La madre y la señora Engracia se burlan de él. Manuel huye de la casa y se promete no volver hasta ganarse el pan.

Desaparece de la película hasta el minuto 105. Entonces, completamente arruinado, intenta comer las sobras de un cuartel. Antes de recibir las limosnas, el joven lava su única camisa y unos chiquillos se la roban. Al correr para recuperar lo poco que queda de la prenda, apenas unos jirones, pierde su turno en la cola de la comida y se queda sin su ración de sobras del rancho. Hambriento y sin posibilidad de sobrevivir, camina tambaleándose por los suburbios de la ciudad hasta que cae enfrente (¡milagrosamente!) de la casa de los titiriteros. Éstos lo recogen, lo cuidan y le ofrecen un trabajo digno y un amor como Dios manda. El capítulo final de Manuel es el regreso a su casa con los famosos treinta duros que debe al dueño del ultramarinos.

Se ha querido comparar la historia de Manuel con la del hijo pródigo aunque, esto no sólo no es cierto sino opuesto. Mientras que el protagonista de la parábola bíblica se aleja por su inmoralidad y sus sueños, Manuel se aleja de su familia por la inmoralidad de ésta. El hijo pródigo vuelve arruinado y aceptando los criterios de su padre; Manuel regresa victorioso, con dinero y con novia, pero sobre todo sin aceptar los criterios de su madre y de la ciudad.

Alejandro Montiel ahonda en la importancia de la historia de Manuel y del personaje de la hija del titiritero, Rosario. Para este autor, la película entera, especialmente la historia de Manuel, se encuentra determinada por

unos escenarios del ensañamiento donde los personajes sufren el odio de la ciudadanía madrileña. En todo el largometraje el rencor y la corrupción reinan, salvo en el personaje interpretado por Montserrat Carulla:

> La descripción minuciosa de estos escenarios del ensañamiento no es, pues, sino una estrategia más, aunque grandemente decisiva, en el planteamiento estilístico del filme, el cual, no obstante y felizmente, presenta una excepción [...] la clemencia de la hija del titiritero (Montserrat Carulla), del mismo modo que sólo hallaríamos lugares mortificantes de no presentarnos el filme, también, el hospitalario tabuco del titiritero[87].

Como se observa, la trama de Manuel contiene una gran carga melodramática: un hijo que se marcha de casa por honradez y busca todos los medios para ser reconocido de nuevo por su familia, y esa salvación la encuentra en el amor de una mujer (la hija del titiritero). Se ha hablado del carácter melodramático de *Surcos*, en realidad todas las tramas de la película son dramáticas salvo ésta, que ofrece elementos melodramáticos.

Otra característica fundamental de la trama de Manuel que ha pasado desapercibida en los distintos análisis del filme es su ausencia en el entierro de su hermano. En la secuencia del cementerio se ve a los padres y a Tonia, se dedica planos medios a ellos, no obstante, el hermano no aparece. No sabemos a ciencia cierta si su ausencia se debe a que los planos donde aparecía fueron cortados en la sala de montaje, pero el caso es que no sale en la versión final. Por ello no toma parte en la última decisión de la película: regresar al pueblo.

La ausencia de Manuel en el entierro implica una pregunta nueva en la historia: ¿Manuel regresa o no al pueblo? Esta cuestión no se puede responder de una forma taxativa pero sí se intuye: el hijo menor se queda a vivir como titiritero en los suburbios de Madrid.

El personaje de Manuel, por tanto, complica de una forma importante el significado del filme y la interpretación oficial y más extendida de la película: «Alabanza de villa y menosprecio de corte». Así, por ejemplo, la metáfora histórica e ideológica de Imanol Zumalde no parece ser cierta. Como se vio, el autor, mantiene que la ciudad, como recuerdo republicano, es mala frente a la bondad de los campesinos. El único personaje honrado –y por lo tanto, según el autor, no republicano– hasta la hambruna es el hijo Manuel y éste, como premio, obtiene la vida futura en la ciudad (el paraíso republicano). Por otro lado, los buenos titiriteros son evidentemente urbanos y republicanos en sus orígenes humildes, lo cual se opone a la visión que mantiene Zumalde.

Ahora bien, el personaje de Manuel obtiene como premio un lugar para desarrollar su vida, pero este espacio no es más que una hermosa chabola. No hay que olvidar que la familia de los titiriteros es la más humilde de todo el filme.

Por último, es interesante tratar el guión en su estructura temporal. La historia de los Pérez en Madrid transcurre en un plazo de varias semanas pero no nos consta cuántos días suceden en realidad. Es fácil suponer que se trata de dos a cuatro meses (sin llegar a un cambio de estación, pues se notaría en el vestuario o en los exteriores). Dos motivos indican esta duración: el primero, el aprendizaje de los distintos oficios requiere de tiempo (Pepe aprende a ser delincuente y las distintas artimañas de los estraperlistas, Tonia ingresa en una academia y ensaya nuevas canciones y Manuel se transforma en un titiritero) y, segundo, la historia debe transcurrir en no más de cuatro meses porque se notaría el cambio de estación y se les acabaría el dinero guardado por la madre. No obstante, ni el guión ni la posterior realización dan pistas sobre el tiempo exacto que viven los protagonistas en Madrid.

Esta imprecisión en el tiempo se mantiene también dentro de las escenas escritas y rodadas. Así, muchas de las secuencias se forman de retazos temporales que el espectador organiza. Sirvan como ejemplo la secuencia de Tonia en la que explica este contacto a su madre o la escena en la que el padre intenta trabajar como obrero metalúrgico. En ambas hay una imprecisión temporal que ayuda a agilizar la narración (en la primera de ellas) y a condensarla y dramatizarla (en la segunda).

Por otro lado, se observa un elemento temporal muy interesante que ha pasado desapercibido, la película es una obra nocturna. Es decir, casi las tres cuartas partes de la obra transcurren durante la noche, lo cual enfatiza, como se verá, el carácter de filme negro de *Surcos*. Así, gran número de secuencias y tramas se desarrollan en la nocturnidad: todas las tramas de la delincuencia de Pepe con los camiones, la historia entera de la primera querida de don Roque, la representación en el teatro La Latina... Esta nocturnidad dota al relato de un carácter siniestro y expresivo calcado del cine negro.

Surcos se presenta como una historia coral estructurada desde una trama principal, que es la encabezada por Pepe y su novia. Al observar el guión desde esta perspectiva se encuentra cómo el carácter realista del filme palidece. Esto es así porque de todas las tramas, la que sirve de guía principal de la película es la menos o nada neorrealista. Todo lo contrario, la pareja de Pili y

Pepe pertenece más a una obra de intriga y de cine negro. Un *thriller* en toda regla, donde la perspectiva social es sólo un ligerísimo barniz que sitúa a los personajes y a las historias dentro de unas condiciones proclives a la seducción del crimen y el hampa.

Por otro lado, las tramas supuestamente realistas, como las del padre y la de los dos hijos menores, están salpicadas de una propuesta formalista inverosímil que las alejan del realismo.

Es célebre la entrevista de Antonio Castro a José Antonio Nieves Conde en la que el director comenta su gusto por hacer un cine que mezcle el *thriller* y lo social:

> En toda mi producción he intentado a toda costa ir por dos caminos: el filme de intriga y el filme social. Generalmente uniendo ambos, no haciendo un filme de intriga puro o un filme social puro[88].

Este comentario es, sin duda, el mejor reflejo de lo que es el guión de *Surcos*, una historia de intriga y de suspense al estilo del cine negro americano pero ambientada en un entorno social y real muy determinado: el barrio de Lavapiés en 1950.

REALIZACIÓN Y ESTÉTICA

La realización y estética de *Surcos* es un enigma y una mezcolanza genérica. Su estética es para muchos sólo un realismo epidérmico y para otros una audaz y atrevida propuesta documentalista *y* neorrealista. La realidad es que los análisis realizados sobre la película de José Antonio Nieves Conde abordan poco o nada la cuestión estética del filme como tal. Sorprendentemente, el realismo del filme se busca siempre en el guión literario (que como se ha observado tampoco es realista), en los rodajes en exteriores y en ese supuesto proyecto documentalista y realista que pretendía el autor. José Antonio Nieves Conde dice:

> Estábamos seguros de que intentábamos hacer una película que jamás sería la habitual película de aquel tiempo. Durante días y días nos dedicamos a recorrer los barrios de Madrid y reunimos una gran colección de fotos, que visualizaban los lugares, la atmósfera, el ambiente, los tipos que luego plasmaríamos en el filme. [...] Yo quería rodar *Surcos* en decorados naturales y si utilizamos en parte el estudio fue por conseguir un mayor realismo. [...] *Surcos* es, a su vez, un documental sobre un Madrid de los años cincuenta[89].

Según estas palabras, *Surcos* se adelantaría casi tres años a las propuestas más audaces y vanguardias de Roberto Rosellini, como *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1953). Es decir, la obra sería no sólo un acontecimiento en la historia del cine español, sino mundial. El resultado del filme madrileño se aleja mucho, por no decir infinitamente, de ese proyecto tan realista y tan documental que presenta y proclama el director segoviano en sus declaraciones.

La crítica puede confundirse al interpretar este ideario realista con una realización realista. Que los protagonistas vistan ropas reales, que el guionista y el director busquen expresiones cotidianas y vulgares, e incluso que el rodaje se produzca en exteriores naturales, no garantiza en modo alguno que el producto final sea una obra realista. Del mismo modo, las declaraciones de Nieves Conde –autor que por otro lado no suele exagerar ni vanagloriarse de sus éxitos, como ocurre con frecuencia– no son argumentos incuestionables, sino pistas para una posterior investigación más sosegada.

El realismo cinematográfico es, antes que una cuestión social y política, una apreciación estética. Como se observó en el primer capítulo, los autores y directores acuden a la propuesta del realismo en busca de una auténtica verdad fotográfica. Es vital, por tanto, comprender que el concepto básico del realismo cinematográfico no es la realidad social sino la verdad del acontecimiento retratado (o fotografiado). Sobre el análisis de la verdad en la fotografía y las características necesarias que debe tener una obra para ser considerada realista cinematográficamente, Luis Enrique Torán elaboró una propuesta de estudio. Esta propuesta encontraba «cuatro elementos fundamentales en todas las estéticas y propuestas realistas»:

- UNIDAD DE TIEMPO NARRATIVO Y DE NARRACIÓN, la búsqueda del plano secuencia o de sistemas análogos. En especial se valora la construcción y montaje en el propio plano, ya sea con la profundidad de campo o con los movimientos de actores o cámaras.
- DECORADOS REALES, CALLES Y EXTERIORES NATURALES, rodar donde ocurren los hechos y, sobre todo, la no manipulación de estos lugares con fines particulares o estéticos.
- La ILUMINACIÓN REALISTA Y MÍNIMA MANIPULACIÓN, cámara en mano y libertad total de movimiento en los actores. La no existencia de las marcas a las cuales deben acudir los actores.
- SONIDO DIRECTO. No sólo en el diálogo sino en la ambientación de la escena. Utilización mínima de recursos

extradiegéticos –en especial la música sinfónica– no justificables en la imagen o la voz en *off* de los personajes o narradores[90].

Estos cuatro puntos se mantienen en todas las propuestas estéticas, siendo en algunos autores más evidentes que en otros. Por tanto, siguiendo estos puntos se debe analizar la obra de Nieves Conde para comprobar su supuesto realismo. Según cumpla estos parámetros se tratará de una obra del realismo cinematográfico o en caso contrario no lo será.

El primero de ellos es la *unidad de tiempo* de narración y lo narrado. Esto, como se ha observado en el estudio del guión, no se mantiene en la película sino todo lo contrario: se fragmenta el tiempo. Las alteraciones del tiempo, por ejemplo, se encuentran en que no se sabe cuánto tiempo pasa la familia Pérez en Madrid, hay una indecisión en el tiempo total de la narración que se aleja de una propuesta realista pura. Del mismo modo, José Antonio Nieves Conde no aborda nunca las escenas como igualdad del tiempo del discurso con el de lo narrado. Así, el plano secuencia, prototipo del realismo cinematográfico, no aparece en el filme. Todo lo contrario, hay ejemplos constantes de clara manipulación temporal en el montaje.

La película está plagada de manipulaciones temporales nada realistas, tanto para dilatar el tiempo como para acelerarlo: la escena de la venta y regalo de los caramelos a los niños del parque por parte del padre de la familia Pérez es un claro ejercicio de evolución temporal donde el tiempo del discurso se acorta en el montaje. Y lo opuesto, la larga escena en el teatro La Latina cuando Tonia estrena su pieza musical en «Fiesta en el barrio», busca alargar el tiempo y recurre a escenas paralelas para dilatar la angustia que viven los protagonistas de la obra.

Según Luis Enrique Torán, el realismo se apoya en los *decorados y exteriores naturales*. Y es éste uno de los puntos más complicados y que más quebraderos de cabeza ha causado en torno a *Surcos*. Según el propio director, él quería rodar en exteriores y cuando lo hizo en estudio fue para dar mayor realismo. «La corrala, por ejemplo, está reconstruida, lo que permitió hacer ciertos planos que en una corrala auténtica hubieran sido imposibles».

Estas declaraciones y el uso de los exteriores naturales ha transformado la película en un hito del rodaje realista. Así, Jorge Gorostiza llega a escribir:

> Una de las primeras, y más justamente célebres, películas españolas rodada en su mayoría en escenarios naturales fue *Surcos*. Para dar una mayor impresión de veracidad se usaron localizaciones reales y se rodó en calles de los barrios populares donde transcurría la acción. [...] Ambas construcciones son de una fidelidad absoluta, sobre todo la corrala, en ocasiones no se puede saber si es real o reconstruida. Es curioso que el director declare que si utilizaron en parte el estudio fue por conseguir un mayor realismo. Esta aparente contradicción se produce porque lo más importante es dar la sensación de que se está ante la realidad, y paradójicamente su reconstrucción sirve para conseguir una mayor fidelidad con esa realidad[91].

No obstante, lo defendido por José Antonio Nieves Conde y por Jorge Gorostiza no es del todo cierto. Además, que la corrala sea decorado no implica que sea el único decorado, como se defiende en muchos trabajos. Todo lo contrario, el bar y el garaje (las otras dos localizaciones fundamentales) son también decorado. Incluso la taberna se construyó con arreglo a un restaurante existente en Lavapiés.

Aunque más importante que el rodaje en sí en lugares naturales –cosa que no ocurrió de una forma tan generalizada como se repite en *Surcos*– es su propuesta de manipulación o no de estos espacios. Y es aquí donde se observa una constante deformación de los elementos. La corrala está construida no para dar un mayor realismo, sino para poder favorecer un determinado tipo de plano imposible de rodar en una vivienda auténtica, en especial aquel en el que se sitúa la cámara desde detrás de la escalera principal. Es decir, una posición de espectador no real (a no ser que el espectador fuese del tamaño de un insecto) y, por lo tanto, absolutamente alejada del lenguaje realista del cine.

Por último, los decorados naturales, como la calle y las chabolas de los titiriteros, ofrecen una manipulación más que evidente. El espacio de las chabolas está reconstruido y embellecido. Es sorprendente que la vivienda más digna de la película sea la chabola del titiritero[92].

Por otro lado, el decorador Antonio Labrada trabajó tan sólo en cinco películas, todas ellas de Nieves Conde –dos de ellas perdidas–, lo que no permite analizar con claridad su estilo. Se perciben unas constantes en tres de éstas: los espacios angustiosos y cerrados: en *Surcos* todas las viviendas son así, en *Angustia* (1948) la casa central se convierte en una cárcel y en *Rebeldía* (1953) el chalet retirado parece a veces un monasterio (ateo) y otras un lupanar. Es decir, manipula con su trabajo el decorado para aumentar la dramaturgia del texto.

Por último, todos los rodajes nocturnos (que son la mayoría del tiempo de filmación) se producen con una iluminación tan expresionista (se verá en el apartado

próximo) que deforman la posible veracidad de los decorados o de los exteriores naturales. Por lo tanto, el supuesto realismo documental de la obra queda reducido a escasas escenas callejeras del barrio de Lavapiés y a un par de vistas de la plaza de Legazpi.

Para encontrar este realismo documental habrá que esperar a *Los golfos* (Carlos Saura, 1959), película que sí se rodará en exteriores naturales y sin gran manipulación de los mismos[93].

El realismo cinematográfico también debe mostrar con claridad una propuesta visual y fotográfica muy precisa. Su iluminación es pobre porque da prioridad al acontecimiento y a la movilidad de los actores. En la *iluminación realista* desparecen, por tanto, las «marcas» y, en consecuencia, no existen los focos de contraluz ni los rellenos que modulan los relatos. Se trata de una luz dura. La película *Surcos* ofrece alguna imagen fotográfica realista. Todas ellas se sitúan en las calles de Madrid. La propuesta es muy dura. Así, las escenas de la búsqueda de trabajo de Manuel o su lucha por recuperar la camiseta robada por unos pilluelos se ruedan con una técnica realista.

No obstante, esta iluminación no hay que entenderla como una virtud, sino más bien como una lacra de la industria cinematográfica española; así, este aparente realismo se encuentra también en *Brigada criminal* (1950), *Apartado de correos 1001* (1950), *Barrio* (1947) o en la ya citada *La calle sin sol* (1948), donde el realismo de la fotografía y del decorado de Enrique de Alarcón era tan perfecto que los críticos no descubrieron que no se trataba del barrio chino de Barcelona sino de una reconstrucción en estudio.

En realidad, cualquier película que aborde rodajes largos en exteriores suele encontrarse con una calidad fotográfica menor, que produce un aparente efecto realista. Recuérdese el caso de *Día tras día* (1951), de Antonio del Amo, donde el operador Juan Mariné reconoce que el aspecto del filme se debe en exclusiva a la pobreza del material de iluminación. De este modo, esta supuesta propuesta realista de *Surcos* no está tan clara.

El director de fotografía encargado de la obra fue Sebastián Perera. Su formación y desarrollo en los años cuarenta se enmarca dentro de esta precariedad industrial. Sus primeros trabajos los realizó para la productora anarquista Laya Films. Una vez concluida la contienda, trabajó sobre todo en Barcelona y para la productora Emisora rodó más de diez títulos, la mayoría de ellos dirigidos por Ignacio F. Iquino. El estilo en estos proyectos fluctúa entre el expresionismo, tan extendido en los cuarenta, y un formalismo más austero.

Por otro lado, se debe estudiar la iluminación en los espacios interiores del filme, donde se encuentra una propuesta claramente formalista. En estos lugares la iluminación es típica del cine negro: contraluces, oscuridad, bombillas que cuelgan del techo y elementos de claroscuro típicos de los ambientes del hampa. Existen elementos de luz brillante y *glamourosa* como de estrella de Hollywood, verbigracia, la escena de la chabola donde la actriz Montserrat Carulla habla tras una aureola casi mística.

Por último, como se observó en el apartado del guión, la película se desarrolla sobre todo en las noches, fotografiadas con grandes contraluces y con una gran plasticidad muy alejada de la neutralidad del realismo cinematográfico.

En resumen, se puede hablar de una doble dirección en la iluminación de *Surcos*: por un lado, la propia del cine negro y, por otro, la del realismo forzado por la precariedad de la industria española. Una buena secuencia para el análisis de esta doble visión es la pelea del Mellao con Pepe en el interior y en el exterior del bar: cuando comienza la reyerta están en el interior de la cafetería; allí, las luces son las propias del cine negro, pero al salir a la calle la estética cambia y parece una pelea callejera del neorrealismo.

El último punto en que hacía hincapié Luis Enrique Torán era el *realismo sonoro*. Es decir, si los diálogos y la ambientación acústica que se escuchan en la cinta pertenecían a lo que se grabó en el lugar rodado o si, por el contrario, respondían a un proceso de manipulación estética del mismo. Este aspecto vuelve a presentar uno de los tópicos de la película. Según el director, en el filme se trata el sonido con un gran realismo:

> Rodamos con sonido directo en los exteriores siempre que fue posible. A veces, como el ruido de fondo molestaba, apenas acababa de rodar el plano me iba a un rincón con los actores y les hacía repetir el diálogo, que más tarde la montadora encajaba[94].

Este sonido resultaba muy sucio para la época. Recuérdese que en los años cincuenta existía la obligatoriedad del doblaje para las películas extranjeras y en la casi totalidad de las películas españolas se doblaban la mayoría de las escenas. Incluso, se doblaba a muchos actores y actrices españoles, sólo porque su voz no sonaba adecuada, como es el caso de Emma Penella, que en sus primeros filmes no pudo utilizar su voz.

La propuesta de hacer repetir el diálogo que más tarde la montadora encajaba es muy novedosa e interesante. Actualmente, el cine americano y el cine europeo ha estandarizado este método de trabajo; su intención verista es evidente. Este sonido tan poco nítido recibió las críticas de la censura, y uno de los censores recomendó repetir las mezclas: «Sólo se le puede oponer el leve reparo de que, por no estar bien dosificadas las mezclas, es demasiado dura de sonido, defecto subsanable». Por tanto, el sonido de *Surcos* es más real de lo habitual en el cine español de los años cincuenta. Sin embargo, esto no implica que se trate de un filme realista. En muchas escenas se encuentra el doblaje y, sobre todo, la ambientación acústica está muy alejada de la neutralidad. Además, hay que añadir que en la película aparecen dos secuencias narradas en voz en *off*. Una de esas voces en *off* es Tonia narrando su historia. La otra es la de la madre de la familia como torturadora de la conciencia interior del padre (la escena de los caramelos).

Por último, la música no sólo es extradiegética, sino que se muestra descriptiva y anticipadora permanentemente. Algo que está prohibido por completo en las propuestas más puras del realismo cinematográfico. Una vez más, por tanto, se ve cómo la propuesta realista no termina por cuajar. En el sonido de *Surcos* (que es sin duda donde hay más intención realista) aparecen herramientas y métodos nada realistas en su realización. Por todo ello, se puede decir que el supuesto realismo de *Surcos* no es en ningún caso un realismo cinematográfico puro. Aún más descabellado es atribuirle la asimilación directa del neorrealismo italiano. Todo lo contrario, su estética y su propuesta visual se alejan de cualquier parecido con estos estilos.

Por tanto, las referencias de autor y la estética del filme hay que buscarlas en otra dirección. Entonces, se impone la relación con el cine americano en sus dos variantes: el cine realista y el cine negro. Fernando Fernán Gómez, que había trabajado con Nieves Conde en *Balarrasa*, dice sobre el talento y el estilo del director segoviano:

> Lo que sí noté en el rodaje era que Nieves Conde tenía un modo de rodar, una concepción del cine que era como solidísima en comparación con la media del cine español. [...] Tenía fama de ser nuestro mejor técnico, el que mejor había asimilado las lecciones de Hitchcock, William Wyler, Otto Preminger, los maestros americanos de entonces[95].

De igual modo el autor se siente muy cercano a la estética del cine que se hace en Estados Unidos: «Estábamos envueltos los directores españoles, se quiera o no se quiera, dentro de la corriente norteamericana que predominaba»[96]. Estas declaraciones han llevado siempre a relacionar la película con el cine americano, en especial con el cine social de la productora estadounidense 20th Century Fox, y con las películas *El beso de la muerte*, de Henry Hathaway, y *Mercado de ladrones,* de Jules Dassin. No obstante, si la relación con estas películas en el guión resulta bastante escasa, lo mismo ocurre con sus propuestas estéticas. Las dos películas de la productora, a las que se podría volver a añadir *La pasión ciega,* de Raoul Walsh, por su argumento y estética, difieren bastante de *Surcos*. En ambos filmes, la propuesta es más neutra y no posee ni la intención realista ni los cambios de estilo que maneja la película española. Por tanto, y en opinión de Jaime Pena y Aurora Vázquez Aneiros, la película no debe demasiado al cine realista norteamericano.

La influencia del cine americano en José Antonio Nieves Conde hay que buscarla en otra dirección. Para esta nueva perspectiva, nada mejor que recordar la declaración del director para el diario *Ya* en 1996:

> He sido siempre un artesano del cine [...] que admira y destaca a Fritz Lang, por su equilibrio a Michael Curtiz, y como ejemplo para todo alumno que quiera hacer cine, Hitchcock[97].

Curiosamente, la defensa de estos tres autores se repetirá en infinidad de ocasiones: de Fritz Lang y Hitchcock habla elogiosamente en otra entrevista para el mismo diario y sobre este último comenta en una tercera ocasión: «La influencia sobre mí de Hitchcock o de Robert Siodmak (posterior a *Surcos*) es algo que dicen los que escriben sobre mi cine, aunque es indudable que, en la época, Hitchcock tenía mucha importancia»[98]. Se trata de una influencia de tres directores europeos en Norteamérica. Aunque los tres son lo opuesto al realismo. Cada uno de ellos aborda de una forma clara, aunque por caminos distintos, estéticas formalistas. Es desde estos autores desde donde se puede entender con más claridad el estilo americano en la película *Surcos*. La influencia de estos directores en *Surcos* es evidente: Fritz Lang por la visualización del espacio, Hitchcock por una planificación y un montaje determinado y, por último, Michael Curtiz por la mezcolanza genérica y un pulso narrativo preciso, es decir, el equilibrio que tanto admiraba el director segoviano.

Fritz Lang había comenzado a dirigir cine negro de gran calidad en los Estados Unidos: *Perversidad, Los estafadores, Misterio tras la puerta* y *La mujer del cuadro*

(películas ya citadas anteriormente). Este cine se denominó «*thriller* psicológico». Los protagonistas suelen ser hombres buenos que se corrompen hasta cometer un increíble atraco o un brutal asesinato. Todos los crímenes se realizan con una perfección tan grande que nunca son descubiertos. La conciencia y la moral de los protagonistas, incapaces de soportar la culpa de sus pecados, les obliga a entregarse a la policía o a suicidarse. Este cine influye directamente en Nieves Conde.

Así, el propio director y la crítica definieron *Angustia* como un *thriller* psicológico y angustioso muy en la línea de las películas que en esos años rodaba el director alemán en Estados Unidos. La preocupación por los espacios claustrofóbicos que se encuentra en *Surcos* aparece, por tanto, también en *Angustia* y, en cierto modo, en *Balarrasa*, y ésta se debe directamente a la influencia del director alemán y al cine expresionista de los años veinte. Nieves Conde había visto el cine alemán y expresionista en su niñez en Segovia:

> He conocido la época del cine mudo alemán, sobre todo cuando el empresario del Cervantes de Segovia firmó un acuerdo con la UFA. *Metrópolis* (*Metropolis*, 1926) y *Spione* (1928) de Fritz Lang, *El último* (*Der Letzte Mann*, 1924) de Murnau, *Asfalto* (*Asphalt*, 1929) de Joe May, *La calle sin alegría* (*Die fredlose Gasse*, 1925) de G. W. Past, con Greta Garbo[99].

Así, la presencia y la influencia del expresionismo y, en especial, la del posterior cine rodado por Fritz Lang en Estados Unidos será decisiva en la estética de *Surcos*. Lógicamente, ésta se presenta en las escenas nocturnas y en los interiores. Gran parte de los acontecimientos que suceden dentro de los decorados rebosan de elementos típicos del director alemán.

En los exteriores la presencia del expresionismo se encuentra en las noches. Muy especialmente se puede observar en dos momentos fundamentales del filme: la trama del robo de los camiones y los paseos y huidas nocturnas.

Como se observó en el análisis del guión, el tema del robo de mercancías de camiones está tomado del cine americano. Es propio del universo del guionista y novelista A. E. Bezzerides. Nieves Conde y Torrente Ballester adaptan este tema estadounidense en su guión, pero también copian su propuesta estética.

Si se observan las escenas de robos, se perciben elementos y características típicas del cine clásico y de género de Hollywood. Para empezar, el tema, como debe ocurrir en cualquier estructura de este período, aparece tres veces: uno, el primer robo es un gran éxito en donde el héroe se estrena. Dos, el segundo robo en el cual se complica la acción (con una persecución con policía incluida), el héroe demuestra su talento; y tres, el tercer robo en el que el héroe se enfrenta al gran reto de robar los camiones él solo, fracasa y muere. El esquema, por tanto, es el típico de una trama en el lenguaje clásico[100]: presentación, desarrollo y conclusión, imitando en las tramas la estructura en tres actos. Del mismo modo, la realización es impecablemente de Hollywood. Presentación de las secuencias, planos de situación en general corto, planos medios o americanos en los diálogos y escasos primeros planos reservados a los momentos de clímax de la historia. Los acercamientos y alejamientos se realizan con travelín y expresan la angustia y la alegría de los protagonistas. En la última de las secuencia de atracos se ofrece un rápido travelín que va de un plano general corto a un plano medio cerrado del protagonista que invita a participar en su osadía (robar él solo los camiones). Aun así, los movimientos de cámara son escasos y no se evidencian en ningún momento.

También la iluminación es la genérica del cine negro. No se busca en modo alguno el realismo cinematográfico. Sirva como ejemplo la iluminación de la carretera en los citados robos: los focos están colocados en el suelo y proyectados hacia arriba, la mayoría de ellos utilizan como pantallas reflectantes, o haces de luz, los troncos de los pinos que rodean la carretera, de tal forma que los árboles adquieren un aspecto irreal y terrorífico. Esta iluminación, completamente formalista, acentúa el carácter dramático de las escenas y presenta el acontecimiento como algo fantasmagórico y extraño.

De una forma muy clara la pelea que se desarrolla sobre las mercancías del camión entre el empleado de los transportes y Pepe –en el último de los atracos– ofrece una planificación expresionista con continuos cambios de planos de contrapicados a picados. En ellos, por un lado, se ven las copas de los pinos iluminados con luz nadir y, por otro, los contraplanos muestran los montones de sacos sobre los que caen y luchan los dos hombres.

La secuencia de la muerte de Pepe concluye con uno de los planos más expresionistas de la película: don Roque ha recogido el cadáver del hijo mayor de los Pérez y lo ha transportado en su furgoneta hasta un puente sobre las vías del tren. El plano en cuestión es un picado desde lo que se supone son las vías del tren, no se ven ni las vías ni el suelo sino sólo las catenarias, que se presentan como una gran tela de araña, y la barandilla

del puente. Se observa que don Roque arroja el cadáver hacia el suelo. Espera y llega una locomotora en *off*. Sólo se escucha el ruido, y la humareda de la máquina oculta por unos instantes al gran criminal, que pronto vuelve a aparecer. El plano es de una rotundidad expresiva evidente, muy cercano al concepto de «la idea en imágenes» del cine mudo alemán. Este plano, como tantos otros elementos de la película, ofrece una información extrafílmica muy interesante. Parte se analizará más adelante pero ahora interesa una cuestión: Nieves Conde consideraba que este plano podía y debía ser el final de su película, pero los productores se negaron. La rotundidad de este plano es la evidencia definitiva de la vistoria del mal sobre el bien, de cómo la ciudad ha destruido a la familia Pérez.

Por otro lado, la influencia del cine de Lang y el expresionismo también se percibe en los decorados, en la propuesta espacial. El director de arte Antonio Labrada trabaja en la película de una manera sorprendente, porque consigue aunar el casticismo madrileño con los elementos más típicos del cine negro americano. Así, lo chulapo y lo cañí se materializan en el bar, la corrala y el teatro, donde se presentan los lugares reconocibles del universo madrileño, aunque también la trastienda del bar y el garaje pertenecen a los espacios del cine negro americano. Dicho de otro modo, en el mismo lugar, el bar de don Roque, un cliente se puede tomar las clásicas cañas y tapas en la barra del restaurante y, después, trapichear con contrabando y güisqui al más puro estilo del hampa de Chicago en la trastienda.

La construcción de decorados muestra un claro acercamiento al género americano. Se busca, como se habló del cine negro, una internacionalización del crimen. El despacho del Chamberlain en el garaje es un auténtico cuarto de gángster, lo mismo ocurre con la oficinilla de la trastienda. Estos lugares están decorados con elementos típicamente expresionistas: vallas metálicas, rejas negras y oxidadas, persianas a medio cerrar, tramas y cercas de madera que se asemejan a dientes gigantes, las lámparas colgantes (con las bombillas al descubierto similares a las usadas en las comisarías). Todo este mobiliario y *atrezzo* se toma del universo cinematográfico americano.

Por último, se encuentra un pequeño homenaje de Fritz Lang en la presencia psicológica de la voz en *off* en la ya citada escena de los caramelos. La voz en *off* de la madre se escucha como un eco insistente y repetitivo en el interior de la cabeza de Manuel (padre). Este recurso se acerca de una manera muy viva al final tortuoso de *Perversidad,* donde el protagonista escucha una y otra vez la dulce voz de su amada muerta.

La presencia del director alemán reaparecerá en al menos dos películas más de Nieves Conde de la década de los cincuenta. En primer lugar, en la similitud del personaje de Arturo de Córdova en *Los peces rojos,* que construye una habitación para un hijo que no existe, evocando al personaje central de *Secreto tras la puerta* (1948), que colecciona habitaciones donde han ocurrido asesinatos. Y en segundo lugar, el inocente personaje de don Pío, con sus miles de globos, incapaz de entrar por las puertas de las casas, como ocurre en una célebre escena de *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931).

Si de Fritz Lang y del cine negro americano se toman la propuesta estética y gran parte del estilo de los decorados, será de Alfred Hitchcock en quien se inspire en mayor medida sus propuestas de planificación, colocación de la cámara y posterior montaje. Nieves Conde, como se observó, se sentía muy influido por este director. En la larga entrevista realizada por François Truffaut a Alfred Hitchcock se menciona un pequeño apartado sobre lo que hacían los imitadores del director americano: «Los jóvenes me imitan colocando la cámara en los lugares más inverosímiles. En una ocasión, viendo una película de un director novel, aparecía un plano rodado desde el interior de la chimenea y entonces alguien dijo es por influencia de Alfred. Esto es una tontería».

En *Surcos* la colocación del punto de vista del espectador (materializado en rodaje en la altura y posición de la cámara) no es nada realista, sino todo lo contrario, es *hitchcockiana*. Uno de los tipos de planos más significativos y repetidos de *Surcos* es el del interior en la corrala. Todos estos planos –de subida o bajada del patio de la vivienda– se ruedan siempre desde la altura de la barandilla, a unos sesenta centímetros del suelo, muy inferior a la altura de los ojos –un metro sesenta–, que sería la recomendada en el cine realista. Por tanto, el punto de vista o la colocación de la cámara es formalista. Según Nieves Conde, el realismo con el que rodó la corrala no es tal, pues hay una evidente intención de manipular siempre que es posible el espacio de la vivienda. Al colocar la cámara a una altura tan baja y al lado de una barandilla surgen en primer término los barrotes de hierro de la escalera (que recuerdan una prisión).

La posición de la cámara es una de las herramientas más sencillas para manipular el espacio cinematográfico.

Muy al estilo de Alfred Hitchcock, un espacio realista resulta sumamente inquietante si se observa desde una posición extraña. La misma sensación de misterio y opresión se repite, como se verá, en el espacio creado en la fábrica donde el padre de la familia intenta trabajar durante unas horas. Los usos de los picados y contrapicados deforman el lugar hasta provocar el desmayo del protagonista.

Los movimientos de cámara, en general, se presentan muy en la estética de Hitchcock justificados siempre por las acciones de los protagonistas, o siguiendo las estelas de algún vehículo u objeto que se desplaza. No hay travelín descriptivo en *Surcos.*

Se copian elementos de Hitchcock en el uso del suspense en el montaje de la escena del teatro. Los protagonistas de la escena son a todas luces Tonia y el Chamberlain. No obstante, al situar al espectador en la posición del padre y del hijo Manuel, el suspense aumenta considerablemente. No sólo preocupa si Tonia conseguirá o no cantar bien, sino cuál será la reacción del progenitor. Para colmo, antes de que la joven cante se escucha, casi íntegra, otra canción interpretada por Marujita Díaz. La dilatación del tiempo tan propio del suspense de las películas de Alfred Hitchcock se da de una forma evidente en dicha secuencia.

En general, la planificación y el montaje de la película se basan en escenas construidas a partir del siguiente método, en palabras del autor: «Me gusta empezar las secuencias con un plano detalle, de allí pasar a los medios y por último situar los personajes y los lugares». Este esquema se repetirá un gran número de veces a lo largo de todo el filme.

Los planos de inicio de secuencia, los detalles, no son significativamente importantes, a veces se trata de unos cigarrillos, un tirador de una caña, un plato de comida o una foto. Nunca se usan planos con información esencial en la narración (algo que sí hace con frecuencia el director inglés).

Una característica (muy criticada en la actualidad) de Hitchcock son sus subjetivos en detalle de claro tono sexual. En *Surcos* sólo se han presentado dos de estos planos, el primero, en el bolso de Pili que abren con fuerza las manos del Mellao y, el segundo, el detalle de la cerradura que las virginales manos de Tonia intentan abrir para escapar del Chamberlain, pero que no cede...

La planificación y el montaje de la película son ágiles para la fecha y en comparación con otras obras españolas de la época. Del mismo modo, las acumuladas elipsis temporales del filme hacen que el relato fluya con celeridad. Así, las escenas que empiezan con la trama ya comenzada son muchas (algo muy poco frecuente en el cine español). Lo que es más extraño, existen escenas concluidas rápidamente (cómo la de los caramelos).

A este esquema de planificación tan clásico sólo escapan, como se ha observado, dos escenas distintas: la primera, la llegada de Manuel hijo a la casa de los titiriteros y, la segunda, la fábrica en la que entra por unas horas Manuel padre. Estas dos escenas ofrecen un montaje interesante de analizar por separado.

Por último, se ha hablado de la influencia de Michael Curtiz. El estilo del director de *Casablanca* es muy vago y su característica fundamental radica precisamente en no tener estilo, en no imprimir una marca férrea en todas sus obras. Todo lo contrario, deja fluir las narraciones sin imponer sus criterios de autor. Es en este sentido donde se puede, de una forma no tan evidente como en los otros casos, encontrar su huella en *Surcos.*

La pieza de Nieves Conde, y en general su filmografía, ofrece este equilibrio. Por ello, como bien indica el realizador, su sello es la mesura y la dirección de actores muy contenida. El director de Segovia no suele imponer elementos de autoría a sus filmes. Así, esta obra fluye sin rasgos marcados, tal vez el único gesto característico sea el buen ritmo de las escenas y la planificación.

Del mismo modo, José Antonio Nieves Conde presenta en casi la totalidad de sus películas, y muy claramente en *Surcos*[101], una interpretación contenida y equilibrada. En la película no hay primeras estrellas y se actúa con una sencillez y parquedad nada frecuente en el cine de la época (sí se da en *El último caballo* y en *Esa pareja feliz*). La interpretación tan actual de la obra es uno de los motivos por los cuales no ha envejecido.

Por tanto, *Surcos* es en su realización y en su propuesta estética una película muy cercana al estilo del cine negro americano. Su intención y la vocación del director no son otras que las de crear una película de suspense con contenido social. Si bien el guión de esta propuesta es pretendidamente realista, la posterior realización se empapará de lo genérico y del formalismo. Lo no realista supera e imprime un carácter globalizador a todo el largometraje. La dirección de José Antonio Nieves Conde sólo se puede enmarcar dentro de la estética del cine de género. Los elementos realistas son únicamente epidérmicos pero sobre todo escasos en la totalidad del filme. *Surcos* debe ser entendida en su estética visual como una película del género negro.

EL ESPACIO MADRILEÑO EN *SURCOS*

Surcos es una de las escasísimas obras españolas de los cincuenta donde el espacio se presenta como la clave de la interpretación de la película. Desde la primera imagen, José Antonio Nieves Conde ofrece un juego sobre el surco o la hendidura que hay que infligir a la tierra (o a los hombres) para obtener algún fruto. La película arranca con la imagen de un campo arado con las hileras de surcos recién excavadas y sobre ella aparece el título de la obra. Al final del filme, sobre el agujero de la tumba de Pepe, los familiares y enterradores echan arena, un largo fundido regresa al campo arado del primer plano y con esta imagen inicial concluye el filme. El surco, por tanto, se presenta como el origen y el fin de la película.

No es extraño, entonces, que en el título de la película aparezca la palabra «surcos». Del mismo modo, resulta más clarificador, pero demasiado evidente, el título original del guión literario: *Surcos en el asfalto*[102], en donde se presentan los dos espacios fundamentales de la película, el surco como símbolo del campo y del esfuerzo de una transformación, y el asfalto como la ciudad donde se va a producir el cambio y el relato. El surco, por tanto, es el protagonista de la obra en sus dos dimisiones: como la representación del campo, del lugar de origen de la familia Pérez, y como símbolo del esfuerzo, de la necesidad de ahuecar un espacio y de conseguir un poco de tierra para sobrevivir.

Pese a todo, el gran protagonista espacial de la película no es el surco sino Madrid. La película de José Antonio Nieves Conde muestra una lucha permanente por explicar el espacio. La ubicación de los personajes en Madrid representa el eje central de la mayoría de los conflictos de la historia. Es, por tanto, la historia de unos individuos que intentan hacer sus surcos (como si fueran vidas) en esta urbe. Así, se encuentra que el planteamiento del filme no es otro que la llegada de unos campesinos a la urbe y el retrato de su lucha por conquistar su lugar y su espacio.

En este sentido, los quince primeros minutos de la película son los más realistas del largometraje. Esto no es extraño, ya que el director plantea cuáles son las situaciones y las experiencias reales de Madrid. A este inicio corresponde casi la totalidad de ese carácter documental de *Surcos* y puede ser analizado como un pequeño docudrama de la inmigración castellana, especialmente salmantina, a su llegada a la ciudad.

En esta dirección operará de una forma firme y dogmática la realización de Nieves Conde. Primero, todo lo que se utiliza es pretendidamente real y todas las acciones de los protagonistas son las de un emigrante. Todos los planteamientos espaciales del inicio de la película tienen un carácter documental: el tren que llega a Madrid lo hace desde Segovia y se ruedan las primeras imágenes en un tren con esa dirección, desde la ciudad castellana a la capital. Estos trenes avanzan hasta la estación de Príncipe Pío, y es a ésta a la que llegan los protagonistas (rodada en la propia estación ferroviaria). La familia Pérez hace el recorrido en metro, y llega a la misma estación de Lavapiés, rodada en ese lugar, haciendo hincapié en que el recorrido sea real[103]. Por tanto, hay una vocación clara de presentar una situación real y cotidiana. José Antonio Nieves Conde no aboga hasta los quince minutos por la interpretación formalista del espacio (aunque esto no implica que haya exageraciones). La obra presenta, de una forma realista, un problema, o cuestión, espacial: los inmigrantes de los pueblos llegan a la ciudad y se pierden.

Pronto aparece la primera interpretación o exageración en relación a Madrid: la masificación. En el capítulo dedicado a *El último caballo* se habló de cómo la obra de Edgar Neville fue criticada porque presentaba una ciudad deshabitada, de avenidas siempre vacías, sin figuración y sin paseantes, donde se encuentra al protagonista perdido en unas calles moribundas. En *Surcos* se plantea lo contrario: la ciudad está superpoblada.

Esta superpoblación podría ser un reflejo real. Es cierto que la población se agolpaba en los barrios periféricos, pero nunca se llegó, ni en los sectores más poblados, hasta el extremo planteado en la obra de Nieves Conde. Y así, si bien la situación de las corralas podía ser dramática, con realquilados y pisos compartidos por varias familias a la vez, en la película se dibuja una manipulación expresiva, una interpretación más que interesada. Si se observa el arranque se ve con claridad cómo el planteamiento de la masificación es un recurso dramático. Así, en el inicio de la película se encuentran ya las siguientes exageraciones dramáticas: los protagonistas son arrollados literalmente desde que se apean del tren. Su primera experiencia en Madrid es ser atropellados por una carretilla de maletas (todo ello en el instante mismo que ponen los pies en los andenes de la estación madrileña). En el metro, donde no cabe ni un alma, son insultados y se les caricaturiza por traerse las gallinas del pueblo. En la plaza de Lavapiés son golpeados por viandantes y guiados por un policía que no muestra ni un ápice de compasión por ellos. En

la corrala son perseguidos por niños y por mujeres cotillas que les insultan a medida que van subiendo las escaleras. Los pilluelos de la vivienda, en un acto de maldad increíble, liberan a los pollos, que se escapan momentáneamente de la cesta.

Por tanto, desde el arranque del filme se observa que la masificación y la aglomeración es fundamental en la descripción del espacio de la película. Esta masificación estará presente no sólo en el inicio sino durante todo el filme, en especial se encontrarán dos momentos significativos y expresivos. En primer lugar, la oficina del paro, donde los dos Manuel Pérez buscan trabajo. Una escena tan realista y veraz como valiente que no se repetirá en todo el cine del franquismo[104]. Se muestra las colas inmensas de hombres que solicitan cualquier tipo de empleo. Uno de los obreros habla de estar dispuesto a hacer literalmente surcos en el asfalto. Durante la espera los Pérez son sometidos a una impertinente y cruel batería de insultos y desprecios por parte de los demás parados (la mayoría de ellos también inmigrantes de los pueblos). En segundo, la multitud del teatro y del espectáculo donde Tonia fracasa y es arrastrada a la mala vida.

Como en ninguna otra escena se retrata la crueldad de la colectividad que en sus ratos de ocio disfruta burlándose de Tonia. El desprecio hacia la debutante por un trío de sinvergüenzas pagados por don Roque, termina siendo coreado por las multitudes del aforo.

Por tanto, el filme plantea de una forma clara la llegada de unos inmigrantes a Madrid, que es una ciudad masificada. Aunque esta superpoblación no hay que entenderla como un elemento más del espacio o de Madrid, ni mucho menos. En la obra de Carlos Arniches las corralas suelen estar superpobladas también. No obstante, la masificación del sainete madrileño es una masificación social, de amor y de humanidad; los obreros y castizos comparten el pan. En el filme *Así es Madrid* se encuentra un ejemplo de esta corrala poblada y buena. También en *El inquilino,* del propio Nieves Conde, la superpoblación no es negativa en su totalidad: así, los obreros ayudan a la familia e incluso el protagonista se emborracha con un casero cruel y déspota.

La masificación de *Surcos* implica una visión de la sociedad y del individuo de la ciudad. Los madrileños son el enemigo. Los ejemplos de insolidaridad, de falta de amor y de desprecio hacia la familia campesina se presentan en casi la totalidad de las secuencias. Sería inútil y muy largo detallarlos todos. Un ejemplo significativo, no obstante, es el retrato de los niños madrileños en el filme, es decir, de los seres más bondadosos de la película. La familia Pérez tiene varios encuentros con los niños. Con los de la corrala, por ejemplo, que se agolpan a su lado, se ríen de ellos y después les liberan las gallinas que traen del campo. Estos mismos niños aparecen de nuevo, cuando Rosa y el Mellao discuten en la corrala. Éste arroja el bolso de la mujer al patio, los niños como una auténtica bandada de lobos arremplan con los cigarrillos y las mercancías de la mujer. Los niños –adolescentes– adulan y piropean a las mujeres de la familia, llegando a manosearlas. Incluso en la escena más tierna de la película, cuando el padre de la familia reparte los caramelos a los niños del barrio, éstos se comportan como una amenaza para la familia (que además le supone la pérdida de doscientas pesetas y el paso de Manuel por comisaría).

Lo dicho respecto a los niños es aplicable también a los vecinos, a los compañeros de trabajo, a los viandantes, a los espectadores del teatro e, incluso, a la policía que aparece en más de seis ocasiones como enemiga de los intereses de la familia Pérez. La maldad de las gentes de Madrid es evidente y total en la película. Nada que ver con la bondad del sainete o con el tono cruel pero poético del realismo de Edgar Neville. Por tanto, en *Surcos* la humanidad es negativa. José Antonio Nieves Conde da un carácter denigrante y reconoce que esta superpoblación conlleva la falta de moral y la crueldad. La ciudad es un hormiguero donde las gentes se codean y golpean con rabia para sobrevivir.

Del mismo modo que la película ofrece una interpretación moral y ética de la masificación, también presenta una propuesta clara sobre el espacio. Tanto en el guión como en la realización, el espacio se retrata siempre en lo angosto, en lo exageradamente pequeño. En el guión se encuentra toda una propuesta por el espacio mínimo: la corrala dividida y subdividida hasta lo increíble, el bar del Mellao abigarrado, los camerinos del teatro, la buhardilla del garaje..., en todos ellos el espacio es escaso y mínimo. No existe ningún lugar habitable que sea amplio. Incluso los lugares de ocio y las calles están masificadas: la verbena, la corrala y los parques infantiles. Por tanto, el espacio de Madrid se nos presenta como reducido y codiciado.

La realización de José Antonio Nieves Conde tiende a enfatizar esta propuesta. Su estética tan expresiva lleva a utilizar planos cerrados y planos medios cortos o casi primeros planos, habiendo muy pocos planos

generales y panorámicos, sólo uno del cementerio y dos de las plazas de Lavapiés y de Legazpi. Como se dijo, además no existen travelines descriptivos y pocos paneos para ofrecer el decorado o el espacio, lo cual estanca y paraliza la muestra de los lugares. Por tanto, la mayoría de los escenarios del filme se encuentran delimitados por un marco cerrado y un encuadre pequeño.

Abundan los planos detalle y los compuestos por un sinfín de elementos que estructuran el fotograma en un abigarramiento visual. A la vez que la ciudad está superpoblada, el director ofrece un espacio pictórico masificado y mínimo. Los personajes de *Surcos* tienen muy difícil entrar en la ciudad, aunque, desde el mismo inicio del filme, quedan atrapados sin posibilidad de huir. La ciudad se transforma en una cárcel[105]. Nieves Conde reutiliza imágenes recurrentes de barrotes, verjas y de espacios en los que no hay salida. Madrid es, pues, mitad trampa para incautos, mitad prisión de delincuentes.

Lo curioso de está cárcel es que llega a anular la voluntad de fuga de sus presos: sólo una vez en todo el filme la familia Pérez se plantea el regreso al campo. Es el padre el que lo piensa pero ni siquiera tiene el arrojo de defender su idea ante la insistencia de su mujer por quedarse en Madrid. Sólo al final será cuando se imponga la necesidad de huida. Por tanto, surge una idea fundamental de la película: todos los miembros de la familia Pérez (salvo una vez el padre) prefieren quedarse en Madrid antes que huir al campo. Prefieren esta cárcel a cualquier situación idílica del campo, y en consecuencia se encuentran atrapados en la ciudad.

Una escena de la subtrama de Tonia muestra con mucha claridad el problema de la cárcel y de la sensación de quedar encarcelados. La hermana de los Pérez ha entrado a trabajar en casa de la amante de don Roque. Esta mujer y el Chamberlain acuden al cine. La joven Tonia (que se ha quedado sola en casa) comienza a probarse la ropa de la mujer, se distrae y rompe las medias de seda (auténtico objeto de lujo). Decide, horrorizada, huir. Sale de la casa y corre hasta el portal. Allí intenta abrir la puerta de la calle pero está cerrada, la joven se queda atrapada en el portal sin poder entrar en la casa ni salir del edificio.

De modo análogo, la familia Pérez está atrapada en Madrid. Una vez dentro, han caído en su trampa. Salvo las dos escenas citadas, ellos no sienten la necesidad de huir, de escapar o de salir de allí. Todo lo contrario: intentan con todas sus fuerzas integrarse y conseguir un espacio propio en la ciudad. Es decir, sin saberlo van cayendo más y más en el infierno urbano.

Todos los personajes de la familia, de un modo u otro, luchan por conseguir su propio espacio. La obtención de un lugar se presenta como su objetivo central, aunque a veces aparezca camuflado. En la trama principal, la protagonizada por Pepe y Rosa, el espacio está presente desde el comienzo del romance; necesitan un lugar para besarse con intimidad. Primero lo harán en la escalera de la corrala, después en una habitación de la casa de la señora Encarna, más tarde en la buhardilla del garaje y, por último, proyectan una nueva fuga a un piso futuro. Por otro lado, Tonia busca, desde el primer encuentro con la mantenida de don Roque, un lugar de lujo para ella: una casa llena de fotos de artistas. En otro orden de cosas, por ejemplo, Manuel, por su parte, huye de la casa de la corrala y malvive buscando un lugar donde lavarse, donde comer y, en el último estertor, donde caer rendido.

El espacio y la lucha por encontrar un hueco dentro de este infierno es el tema central de la película. Pero, ¿dónde hay espacio en esta ciudad masificada? ¿Dónde encontrar esa intimidad en escenarios tan mínimos y tan densamente poblados por malvados? La repuesta a esta pregunta se acerca a la tesis de la película: el único propietario del filme, el único que tiene un espacio propio es el Chamberlain. Los lugares más habitables del filmes son tres, todos propiedad de don Roque: la casa del garaje, la vivienda de su querida y el bar, con su despacho y el terrado, implica el único lugar tranquilo de la historia.

Sin embargo como se ha observado, el personaje de don Roque (o Chamberlain) no deja dudas sobre su condición moral: es un corrupto y un degenerado (desde el inicio hasta el final del filme). Por tanto, el espacio implica corrupción moral. Aquél que posee espacio en el filme de Nieves Conde es usurero y estafador.

Del mismo modo, los personajes secundarios que disponen de un espacio propio también son corruptos: la mantenida que vive en el piso más lujoso de la película (ella, aparte de una mujer disoluta, algo absolutamente escandaloso para la época, es egoísta y cruel con Tonia), el dueño de la tienda de ultramarinos que despide sin compasión al joven Manuel, el empresario de la fábrica que da una oportunidad envenenada al padre, los estafadores del bar...

Entonces, no es extraño que los protagonistas necesiten corromperse para obtener su propio espacio. Así, se plantea la tesis de la película: el objetivo de conseguir

un espacio propio acarrea la corrupción moral del personaje; a más espacio, más corrupción; a mayor propiedad, más maldad.

La tesis de la película es, por tanto, un auténtico aldabonazo para la cultura moral y farisaica de una parte del franquismo (aquellos sectores que se han alejado de un primitivo falangismo auténtico). Para Nieves Conde, Madrid es un lugar de perdición. Y lo que es más dramático, los protagonistas no sólo se dejan corromper como sujetos pasivos, sino que son partícipes de su propia corrupción como sujetos activos.

Todos los personajes del filme cumplen la fórmula de «a más corrupción, más espacio». El primero de ellos es el propio don Roque, auténtica bestia negra del filme. Nada respeta pero todo lo posee. Es perverso y cruel, inteligente y poderoso y controla con tranquilidad la ciudad. Como la tesis de la película es que el espacio corrompe, lógicamente vence y termina imponiendo su poder. Es, como se ha dicho, el único villano que triunfa en el cine español de la década de los cincuenta. En segundo lugar, la pareja de Pili y Pepe son unos desheredados, pobres y sin la posibilidad de consumar su amor. Ellos se muestran dispuestos a medrar, por lo cual van corrompiéndose poco a poco. Primero, venden pitillos de estraperlo y él trabaja como chófer para don Roque. Luego, aceptando trabajos más oscuros, consiguen su cuarto. Esta habitación obliga a un enfrentamiento moral con el padre (enfrentamiento en el que, como se sobreentiende, pierden). Buscan luego una habitación encima del garaje gracias a los inicios como contrabandista de Pepe. Por último, el intento frustrado (y que conduce a la muerte de Pepe) de iniciar su propia banda criminal para conseguir un vivienda de verdad. Tonia, por su parte, consigue primero un trabajo y una pequeña habitación propia en la casa de una mujer indigna y cuando por fin ella misma se transforma en la querida de don Roque, consigue de él la casa y los trajes.

La única excepción es el hijo menor de la familia Pérez. Manuel no se corrompe y, no obstante, consigue un espacio para vivir. Su caso no sólo es el único sino que también es excepcional[106]. El hijo menor se gana su lugar en la ciudad con el sudor de su frente y con un enorme sacrificio emocional y humano.

El espacio en *Surcos* se obtiene sólo por medio de la corrupción personal. Este discurso es evidentemente moralista y, sobre todo, falangista. La posesión del dinero y de la propiedad se encuentra muy alejado de los postulados del falangismo hedillista, que apoyaba la vivienda social, la banca sindical y el derecho a la propiedad de una forma mínima y casi insignificante. Esta visión de la ciudad como un gigante que pisa y aplasta a los campesinos se materializó en el primer cartel de la película. En ella se ve a una familia que andando sobre surcos se acerca a una ciudad en la que se alza un siniestro gigante vestido de gángster americano.

Así, volvemos a encontrar la tesis que inició el proyecto de *Surcos en el asfalto*: una crítica falangista a la inmigración de los campesinos a la ciudad, aunque no como se ha querido ver –como «menosprecio de corte y alabanza de villa»– sino como desprecio de la moral impuesta que domina los estratos más bajos de la sociedad española.

Todos los finales que pensó José Antonio Nieves Conde para la película ahondan en el carácter de la falta de espacio y de la maldad de la ciudad. No se trata tanto de alabar el campo y la vida campesina como de acusar y criticar la posesión del espacio.

Se conocen tres propuestas para el final. La primera es la que aparece en la película y deja claro que sólo se puede sobrevivir de una forma decente en la ciudad si se vive como un titiritero (es decir al margen de la sociedad). El campo es también indeseable (ninguna de las mujeres quiere regresar) pero al menos sigue siendo decente. La segunda es la del guión literario. En ella, la familia vuelve a la estación de Príncipe Pío. Allí se chocan con otros campesinos decentes a punto de sucumbir en la ciudad. Los Pérez cogen su tren, pero Tonia se apea en marcha para vivir en Madrid. La ciudad permite la vida de los titiriteros decentes y, por supuesto, la de una mantenida como será Tonia. Por último, Nieves Conde, una vez montada la película –antes de estrenarla en Cannes–, pensó en cortar el final y terminarla con el expresivo plano de don Roque lanzando el cadáver de Pepe a las vías del tren. Este final sería el más abierto de los tres, pero también el que de una forma más clara muestra cómo el poder se impone y que la corrupción lo domina todo.

Los finales posibles de *Surcos* deben ser entendidos sólo como pistas. La película de José Antonio Nieves Conde habla de la corrupción y la inmoralidad en Madrid de una forma expresiva y violenta. Su tesis es que para sobrevivir los campesinos deben perder su honradez y corromperse. Para defender esta tesis el autor utiliza, en pequeñas dosis, la estética neorrealista y se apoya en gran medida en las herramientas del cine negro y del suspense americano.

ESA PAREJA FELIZ
JUAN ANTONIO BARDEM, LUIS GARCÍA BERLANGA, 1951

SINOPSIS

Carmen y Juan, matrimonio joven, viven realquilados en una pequeña habitación de una corrala de Madrid. Carmen trabaja como costurera y alimenta sus ilusiones con el cine y con concursos radiofónicos. Juan trabaja de auxiliar de cámara en unos estudios cinematográficos y, en concreto, en un filme histórico.

El sueño del marido es enriquecerse con sus inventos y con la electrónica, que estudia con cursos a distancia. Mientras se gradúa emprende un negocio de fotografía con su vecino Luis y con Rafa, un charlatán del mundo del teatro. En este trabajo Juan debe comprar de estraperlo la película fotográfica virgen a su ayudante de cámara.

En un flashback *provocado por un apagón, la pareja recuerda su llegada al cuarto realquilado y cómo comenzaron sus aficiones a los cursos radiofónicos y a los concursos.*

Juan, que gracias al curso ha construido «un prototipo» de radio, invita a sus amigos a escuchar un partido, pero el aparato se estropea y todos lo abandonan. Entonces sube a la azotea y con Carmen evocan cómo ambos se conocieron en una verbena y se enamoraron atrapados en una noria. Sus recuerdos fluyen al día de la boda y la primera noche en una pensión.

Juan es despedido del trabajo y acude al teatro a ver a Rafa y a Luis. Intenta hablar con ellos en mitad de una escena de zarzuela pero lo único que consigue es llamar la atención del tenor y protagonista de la obra. Al final de la escena los tres se reúnen y consiguen revivir su sueño por el negocio «con sentido comercial».

No obstante, al no acudir al estudio para el trabajo, Carmen le pregunta si tiene el día libre, y ambos comienzan una monumental pelea, a la que se suman todos los miembros de la casa. En mitad del combate chaplinesco aparece el empleado de Jabones Florit para anunciar la buenaventura: han ganado el premio de la empresa.

A la mañana siguiente Carmen, emocionada, espera al organizador del premio, pero Juan se niega a acudir a la «jornada de festejos». Luis aparece y, a la vez que el organizador explica las actividades del día, comunica a Juan que Rafa se ha esfumado con el dinero de ambos. Utilizando el coche de Jabones Florit, Juan busca por Madrid a Rafa. Lo encuentra en la casa de Amparito, una prostituta. Allí, los dos discuten pero Rafa vuelve a camelar a Juan y desaparece.

Juan busca a Carmen, y tras asistir a una escena macabra en la funeraria, la encuentra en una zapatería de lujo. La pareja se siente feliz y les regalan unos incómodos zapatos Luxor. En un restaurante elegante, la mujer se libera de los zapatos por unos momentos e intentan descifrar el menú en francés. Ambos salen a continuar el festejo y los regalos... La jornada termina en el Copacabana, donde se realiza una parodia de la «pareja feliz» que irrita tanto a Juan que termina organizando una descomunal bronca.

En comisaría, el jefe de policía regaña al matrimonio por su ingenuidad pero les libera a condición de que se lleven los regalos. Mientras se marchan, el comisario pregunta a un subordinado cómo le aconseja terminar la quiniela.

En la calle, el matrimonio intenta besarse pero los paquetes que llevan se lo impiden. Reparten los regalos a mendigos y, una vez liberados, se besan. Se enfoca entonces a los pies de Carmen, que se quita los zapatos y se pone de puntillas para besar a su esposo.

PROYECTO

Esa pareja feliz surge de los intereses y de la iniciativa de un grupo de antiguos alumnos (algunos de ellos diplomados y otros no) de la primera generación del Instituto de Investigaciones y Estudios Cinematográficos. Estos compañeros cofundaron la productora I.C. Altamira, que será la encargada de realizar la película. La importancia de esta empresa cinematográfica dentro del realismo español y su identificación como punta de lanza del cine disidente está sobrevalorada. Los verdaderos orígenes de dicha colaboración se encuentran en una primera productora, Finis-Terrae[107], y en la propia estructura, tal vez precaria, del IIEC. Dicha empresa audiovisual, que no llegó a concluir con éxito ninguno de sus proyectos, y el instituto es, en realidad, el germen de la amistad entre los directores de *Esa pareja feliz*: Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem.

Aunque desde 1941 se impartían clases y seminarios de cinematografía en la Escuela de Ingenieros Industriales de Madrid, no será hasta 1947 cuando se materialice el

proyecto del IIEC. Dirigida por Victoriano López García, contaba con un profesorado bastante plural en su ideología y pensamiento político: Carlos Fernández Cuenca, José Camón Aznar, Luis Marquina, Carlos Serrano de Osma... El instituto se convirtió en la única escuela de cine de España. Su planteamiento y sus postulados, que escapan a los intereses de este libro, hay que buscarlos en el Centro Sperimentale de Roma[108].

Situado en el edificio de la Escuela de Ingenieros Industriales de Madrid, el IIEC no sólo carecía de grandes instalaciones de estudios cinematográficos sino también del material básico para una docencia elemental. Como se ha recordado en alguna ocasión, llegó a haber más alumnos que sillas en las aulas y los equipos de rodaje y de iluminación eran casi inexistentes. No obstante, esta precariedad no mermó en lo más mínimo el entusiasmo y la inquietud de los jóvenes alumnos, que pronto empezaron a realizar proyectos extraescolares.

Así, en 1948, al terminar el primer curso del instituto, el profesor y director de cine Carlos Serrano de Osma encargó a cinco alumnos el desarrollo del guión de su próxima película. Estos estudiantes aventajados eran Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem, Florentino Soria[109], Agustín Navarro[110] y José G. Maesso[111]. Es, por tanto, el primer proyecto en común de García Berlanga y Bardem. El guión se titularía *Cerco de ira.*

Los cinco autores del guión plantearon una historia muy cercana al estilo del director mexicano Emilio Fernández. El Indio Fernández se encontraba en el mejor momento de su carrera, sus películas tenían un considerable impacto en las taquillas de medio mundo y eran estrenadas, con cierto respeto, en el Festival de Cannes[112]. Antiguos alumnos del IIEC recuerdan la veneración que sentían por el cine del creador de México y la influencia de los melodramas de este autor en sus primeros planteamientos estéticos. Hasta tal punto admiraban al Indio Fernández, que el cómico Berlanga siempre pensó que lo que haría cuando llegase a ser director serían melodramas rurales.

Cerco de ira, por tanto, se enmarca dentro de esta influencia. El guión narra las aventuras de Martín, un médico de ciudad culto y refinado que llega a un pequeño pueblo de Ibiza. Allí conoce a Sara, que es una chica cortejada por nada menos que once hombres, y a Marta, una joven misteriosa cuyo padre murió leproso. La trágica relación que se desarrollará entre Martín y Sara es el fundamento de *Cerco de ira*, cuyo argumento y tono están impregnados del melodrama rural del Indio Fernández. El guión fue redactado casi en su totalidad por Berlanga y Bardem. Ambos llevaron la batuta en todo el planteamiento y desarrollo de la escritura y de la literatura del texto.

Ya desde su primer año en el IIEC hasta sus posteriores lecciones en la Escuela Oficial de Cine (EOC), Carlos Serrano de Osma estaba empeñado en que el guión no fuese literario o americano[113], sino técnico. Es decir, que se elaborase una planificación previa en el mismo momento de su escritura. Ésta se debería respetar casi íntegra en el posterior rodaje y serviría de base casi inamovible en el montaje de la obra. Por tanto, estos guionistas eran a la vez, en cierta medida, directores y montadores. Tal técnica era denominada «guión de hierro». Florentino Soria recuerda así la elaboración de este guión:

> Era Bardem [...], dueño ya de los recursos técnicos que acreditaría su cine, el que, con Agustín a la máquina de escribir, dictaba con autoridad, sin el menor titubeo, complicados movimientos de cámara y toda la gama de virtuosismos de la planificación[114].

Se muestra, por tanto, cómo el joven Bardem, con tan sólo un año de estudios en el instituto ya dominaba a la perfección, o al menos lo suficientemente bien como para impresionar a Florentino Soria, la técnica cinematográfica. Lo cierto es que, como ha confesado Juan Antonio, sus planificaciones para esta película y para los proyectos de la escuela en general eran demasiado alocados:

> Fíjate, me acuerdo que quería hacer un plano en el metro enfocando los ojos de una rata, coincidiendo con los faros de un vagón que venían hacia ella. Eso puede hacerse ahora con los ordenadores y yo quería hacerlo por las buenas[115].

Cerco de ira tenía previsto rodarse en el invierno de 1950. El equipo marchó a la isla de Ibiza (donde se debería filmar la obra) en esa fecha, pero por motivos económicos el proyecto quedó aparcado. *Cerco de ira* es, también, un buen ejemplo de la maldición que después padecerán ambos directores, los cuales sólo concluirán una décima parte de los guiones y proyectos que escribieron[116].

En el último curso de la primera promoción del IIEC, es decir en 1949-1950, un grupo de alumnos fundan una productora llamada Finis-Terrae. Estos compañeros (entre ellos Joaquín Gurruchaga, Antonio Rodríguez, Cristóbal Márquez, Julián Marías, Miguel Ángel Martín Proharam) pretendían producir un proyecto del alumno José Gutiérrez Maesso, que hasta el momento era el más destacado

y aventajado de los estudiantes junto a Bardem (que había obtenido las mejores calificaciones). El proyecto, sin embargo, no llegó a cuajar, entre otros motivos por las duras y algo maliciosas críticas realizadas por Berlanga y Bardem al guión escrito por José G. Maesso.

Finis-Terrae intentó poner en marcha el guión de Juan Antonio Bardem *El cielo no está lejos*. El proyecto se había escrito para el concurso de guiones que promovía todos los años la productora Cifesa. No obstante, el guión de Bardem no consiguió el premio en dicha convocatoria, aunque los alumnos del IIEC consideraron que era un buen texto para una primera película.

La historia del proyecto estaba, una vez más, inspirada en el cine del Indio Fernández. Era un intenso melodrama muy lejano al cine que después firmaría el director español. Sin embargo, la productora, entusiasmada, llegó a pedir el permiso al ministerio en 1949. Después de ser analizado por la censura se concedió para el rodaje la fecha del 15 de octubre de 1949. No obstante, éste nunca comenzó. La paralización de este nuevo proyecto se achaca a dos motivos distintos: primero, las deficiencias económicas de la joven empresa, que no había presupuestado todos los gastos y partidas reales en los primeros planteamientos, y, segundo, el miedo escénico de Juan Antonio Bardem, que temía arruinar a sus amigos con un proyecto que dirigiría él solo. Toda la responsabilidad del guión y de la dirección caería sobre él, y si el filme fracasaba comercialmente, todas las críticas se cebarían con su trabajo.

Los miembros de la joven productora estudiantil no se rinden y deciden que Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga realicen juntos un nuevo guión. En este caso se trata de *La huida*, una historia basada en una idea del escritor Graham Greene que contaba la crónica de un inocente perseguido por unos delitos que nunca cometió. El hombre intenta en vano huir, pero la Guardia Civil termina alcanzándole. Cuando se resuelve el crimen, el hombre queda en libertad. Una vez concluido el guión, Finis-Terrae lo entrega al ministerio. Así comienza la larga lucha, a veces surrealista, de estos dos autores contra la censura española. Los censores indican una serie de problemas, por ejemplo la mala puntería que se atribuye a los guardias civiles: en una escena de la película disparan varias veces sobre un hombre que siempre consigue escapar. Los censores vieron en esto un grave error: la Benemérita acierta cuando dispara. No obstante, este proyecto también fracasa: el motivo fundamental es que la productora no había encontrado ni financiación ni un equipo de trabajo real.

A la vez, la situación académica del IIEC no mejora. Por un lado, Juan Antonio Bardem, considerado por los alumnos como el genio de la promoción, es suspendido en su práctica final. El motivo de esta pésima clasificación es, según Carlos F. Heredero, el gasto excesivo de material fotográfico[117]. Aunque en el reglamento del instituto se reconocían hasta tres intentos para obtener la diplomatura, Bardem, dolido en su orgullo, se negó a repetir las prácticas. Además, el Sindicato Nacional de Espectáculos no reconoce la formación del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas hasta bien entrado 1951 y se niega a dar el carné del sindicato a los alumnos diplomados, lo cual equivalía a no poder desarrollar su profesión.

En estas coordenadas es donde aparece la fundación de la productora Industrias Cinematográficas Altamira Sociedad Limitada. Un grupo de alumnos miembros de la fracasada Finis-Terrae deciden constituir la nueva empresa. Las fechas de su fundación varían según las fuentes. Fernando Méndez Leite la sitúa en 1950, mientras Carlos F. Heredero y Juan Francisco Cerón la fechan en los meses finales de 1949. La fecha, que se conserva como fundación en el Anuario del Sindicato de Espectáculos, es la del 9 de noviembre de 1949. La empresa tenía la sede social en Madrid, en el paseo de Atocha número tres. El logotipo y el nombre se referían directamente a las pinturas de la famosa cueva cántabra de Altamira. Así, el escudo de dicha productora era una imitación, con algunas licencias imaginativas como los cuernos estilizados, del bisonte central de la gruta. Para Carlos Fernández Cuenca aquel animal era la primera imagen cinematográfica, pues ya contenía la esencia del movimiento.

Una vez más, los alumnos del centro educativo confiaron en el tándem Berlanga-Bardem y les encargan un nuevo proyecto: *Esa pareja feliz*. El texto comenzó a escribirse en la primavera de 1950 y se terminó antes del verano de ese año. *Esa pareja feliz* es, por tanto, el tercer guión que escribieron juntos los dos directores y el primero que se hizo por encargo de la nueva productora[118].

Incapaces de decidir cuál de los dos estudiantes debía dirigir la futura película, los miembros de I.C. Altamira llegaron a una solución salomónica: que ambos codirigieran el filme. Dicha solución, aunque sorprendió a la industria cinematográfica, fue aceptada tanto por Berlanga como por Bardem. Ambos autores se sentían más seguros y relajados repartiéndose la responsabilidad del proyecto[119], aunque esto no implica que durante el rodaje no se produjeran errores por culpa de esta codirección.

Se fija el verano de 1950 (es decir, nada más terminado el último curso del instituto) como el inicio del rodaje de la película. A finales de la primavera, la joven productora pone en segundo plano este proyecto a favor de un largometraje diferente. Considera el guión de *Esa pareja feliz* muy arriesgado y se decide por producir otra película más segura del profesor del instituto Antonio del Amo, *Día tras día*.

Antonio del Amo ingresó como docente del IIEC en el segundo curso del instituto. Su carrera como director era de sobra conocida y reconocida. Por este motivo, los alumnos que dirigían I.C. Altamira consideraron menos peligrosa económicamente su película. *Día tras día* se rodó en los primeros meses del año 1951 y su éxito será muy inferior económica y socialmente. La película es un ejemplo indiscutible del neorrealismo por precariedad, no encierra ningún planteamiento realista ni disidente ni políticamente crítico, carece de una visión de censura de la sociedad y se sitúa más en los postulados estéticos y éticos del sainete que en los del neorrealismo. No obstante, como se vio, su fotografía –realizada por Juan Mariné– se acerca mucho a los planteamientos visuales del estilo italiano, esto se debe a la carestía de materiales de iluminación, a la mala calidad del negativo y a la falta de un presupuesto digno para un rodaje en mejores condiciones, y no a una propuesta estética cercana al realismo.

Día tras día fue criticada por Bardem y Berlanga. En ella no se planteaba de ningún modo una nueva propuesta de cine ni una ruptura con la estética que se estaba realizando en la España en ese momento. Por tanto, el nacimiento de I.C. Altamira no se inaugura con una valiente y revolucionaria propuesta estética. Ni mucho menos, *Día tras* día se enmarca a la perfección dentro de esa larga corriente del realismo por necesidad que representaron antes que ellas títulos como *Brigada criminal*, de Ignacio F. Iquino, o *Apartado de correos 1001*, de Julio Salvador. Es decir, el nacimiento de I.C. Altamira se aproxima más al de una modesta productora de cine comercial (entendiendo esta palabra en el sentido más positivo) que al de una revolucionaria empresa cinematográfica. *Día tras día* termina de rodarse en enero de 1951 y comienza su proceso de montaje y sonorización. La película no estará terminada hasta el verano de ese año, estrenándose el 17 de octubre en los cines Pompeya y Palace, donde permanecerá tan sólo catorce días. La calificación que obtendrá será la miserable categoría de segunda.

En abril de 1951, es decir, aún no estrenada la película de Antonio del Amo, se comienza el rodaje de *Esa pareja feliz*. La película presentará muchas de las carencias de producción que se observaron en *Día tras día*. No obstante, el filme sí se plantea desde una óptica novedosa y valiente. El rodaje se terminará en septiembre de 1951 pero no conseguirá estrenarse hasta 1953. Es decir, dos años después y gracias al éxito de la segunda película de Berlanga, *Bienvenido, Míster Marshall*, que consiguió no sólo un excelente resultado de taquilla en su estreno en Madrid sino el apoyo de la crítica internacional en el Festival de Cannes.

La productora achacó el retraso del estreno a la baja calificación que había obtenido la película. No obstante, esto es falso, pues es exactamente la misma puntuación que obtuvo *Día tras día,* que sí consiguió estrenarse. Además, a diferencia de lo que ocurrió con la película de Antonio del Amo, *Esa pareja feliz* fue revisada por la comisión censora y se le concedió la categoría de primera.

Los verdaderos motivos del retraso del estreno se deben a una mala gestión de los permisos de doblaje por parte de los inexpertos productores. Estos permisos o licencias eran las garantías para la futura exhibición de las películas españolas. Sin embargo, los responsables de I.C. Altamira vendieron el permiso dejando el largometraje completamente indefenso. Así lo explica el antiguo alumno del instituto José Gutiérrez Maesso:

> En el momento en que *Esa pareja feliz* se terminó, la cotización de un permiso americano adquirió su máximo punto, pagándose por él la cifra de un millón cien mil pesetas; pues bien, la genialidad a que antes aludía de nuestro cónclave provinciano consistió en vender aisladamente el permiso americano, dejando con ella la película desmantelada[120].

Mostrando aún más los errores de estos jóvenes productores se tiene constancia que la venta de este permiso se hizo tan sólo por ochocientas treinta mil pesetas, es decir, muy por debajo del precio que podían haber obtenido. Cuando por fin se estrenó en 1953, lo hizo en el Capitol, el tercer cine más grande de España, y estuvo en cartel catorce días, lo cual equivale a casi el doble de posibles espectadores que *Día tras día*. Si además se añade que la calificación de la película fue de primera, se comprende que el rodaje del primer filme de la productora no fue un gran negocio.

Por el fracaso de las dos primeras películas de I.C. Altamira, la productora se encuentra en 1952 en un estado de bancarrota. No obstante, se lanzan a un nuevo proyecto que marca el fin de su camino hacia el realismo o el cine crítico. La tercera obra de la productora es *Cristo*, la cual no alcanzó una gran difusión, pero sí la categoría de Interés Nacional. Después, I.C. Altamira rodará una serie

de películas menores, algunas de ellas dirigidas por antiguos alumnos del IIEC, pero alejadas de cualquier búsqueda realista. Altamira comenzó su carrera con una vocación realista y crítica, pero ésta va desapareciendo y terminó fundiendose completamente con la producción media del país.

Muy distinto será el caso de los dos directores. Tanto García Berlanga como Bardem mantendrán una actitud crítica y realista en todo su cine. Aun colaborando con las productoras del Opus Dei, de Benito Perojo, Cesáreo González o con empresas menores y de mínimos presupuestos, los dos creadores mantendrán su propia visión y su independencia estética sólo mutilada por la censura.

GUIÓN

La primera versión del guión de *Esa pareja feliz* se escribió en la primavera de 1950. Ni Juan Antonio Bardem ni Luis García Berlanga habían logrado rodar ninguno de sus proyectos anteriores de largometrajes y, por tanto, no poseían los criterios necesarios sobre la escritura del guión, pues no habían contrastado aún lo que suponía llevar a la pantalla sus imágenes literarias. A pesar de ello y de que aún no habían concluido sus estudios en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, no eran unos autores noveles. Tanto Bardem como García Berlanga habían concluido al menos dos guiones. El primero de ellos, *Cerco de ira*, como se vio no sólo había sido aceptado por Carlos Serrano de Osma, sino que se consideraba un guión lo suficientemente profesional como para ser rodado. Además, García Berlanga aprobará su diplomatura en el IIEC con su práctica final, obteniendo el título de director[121]. Bardem –que como se dijo no consiguió diplomarse– era reconocido por todos los compañeros de promoción como el alumno que ofrecía una visión más personal y clara en sus planificaciones y montajes.

El guión de *Esa pareja feliz* posee, al menos, dos versiones significativamente distintas. La primera se escribió en los meses de la primavera de 1950. Y una posterior, en la cual siguiendo los consejos de los compañeros de I.C. Altamira los autores cambiaron algunos aspectos del guión, ofrece una nueva sinopsis que no dista mucho del guión final. De la primera se conserva una sinopsis que se publicó en *Film Ideal*. Este proyecto resultó demasiado crudo para los representantes de Altamira, que en ese momento aún no habían conseguido sacar ningún filme adelante, y por ello aconsejaron realizar diversos cambios.

Las diferencias fundamentales son las siguientes. En primer lugar, en la sinopsis original el matrimonio ha sufrido la muerte de un hijo pequeño y la amargura se ha adueñado de ellos. Al final del filme se descubre que la mujer está de nuevo encinta. En la película final se hace una referencia a que Elvira quiere tener hijos pero Fernando se niega con un tajante: «Otra vez con eso». En segundo lugar, Carmen es empleada y asalariada de una fábrica gris. En el texto definitivo ella es costurera y trabaja como tal, entre otros motivos porque le tocó en una rifa su máquina de coser[122]. En tercer lugar, los padres de alguno de los dos –no estaba decidido en el primer esbozo y no se indica en el texto– trabajan en un ultramarinos de un barrio modesto con un claro tinte sainetesco. En el filme han desaparecido completamente y no se conserva más que alguna referencia de Fernando a su suegra. Y en cuarto lugar, existen más personajes en la corrala. Todos ellos son típicos del sainete castizo, entre ellos, Manolo, el chofer del taxi Facundo, que en la película final sólo existirá de forma anecdótica. Estos cambios fueron vividos de una forma muy diferente por los guionistas. Para Berlanga se trata de correcciones menores típicas de cualquier versión previa a un rodaje definitivo: «Solamente nos sugirieron unas ligeras variantes que dulcificasen un poco ciertos aspectos de la historia». No obstante, Bardem lo presenta como una gran pérdida de identidad:

> El planteamiento argumental era mucho más de verdad de lo que fue después, con una mayor entidad dramática aliviada por un dulce y suave humor. Entonces era todavía demasiado pronto para intentar hacer eso y hubo que virar toda la historia hacia posiciones más fácilmente aceptables, introduciendo elementos de farsa que desvirtuaron bastante ese mundo cordial y humano[123].

Los cambios, en efecto, alteran el punto de vista y el tono. Mientras la primera versión de *Esa pareja feliz* se acerca al melodrama, la segunda es una comedia. Así, en la primera versión se desarrollan elementos claramente melodramáticos en el más puro estilo de las americanas *Women Stories*, en especial la trama del niño muerto y del embarazo que aparecerá en el final del filme. Del mismo modo, la versión inicial es más sainetesca, barriobajera y castiza frente a la segunda, más industrial y obrera. El humor se presenta, por tanto, con más claridad en la segunda. Curiosamente, es el primer guión con humor que escriben estos autores. Sus otros proyectos, como se vio, estaban tan influidos por el Indio Fernández que ambos consideraban el melodrama la única vía posible.

Esa pareja feliz es la primera comedia del cómico Berlanga y una de las pocas que escribirá Bardem.

Además del humor, hay otro factor fundamental en el filme: la trama del hijo muerto que condiciona el tono e influye en el resultado final de la obra. Uno de los grandes aciertos de la película es la ausencia de moraleja, ya que aunque se liberan de los regalos ganados por azar, no mejoran su situación inicial; muy al contrario, empeoran tanto económica como socialmente. Sin embargo, si Elvira está embarazada, al final habrían conseguido su objetivo, es decir se trataría de una resolución redonda y feliz. Esto implicaría que nuestros protagonistas han aprendido que aquello que se gana por azar no vale –refiriéndose al concurso y los regalos– frente a lo obtenido por el amor, que sí es positivo y bueno. Existiría, pues, una lección moral. No obstante, en la película final no existe esta reflexión. Hay una absoluta indiferencia moral hacia las acciones de los protagonistas. Y el resultado de la obra cumple totalmente el arco dramático berlanguiano[124].

Por tanto, existen cambios sustanciales entre la primera versión y el guión definitivo. En primer lugar, el punto de vista del humor –como perspectiva desde la que se observa a la pareja– y, en segundo, el final sin moraleja y tan abierto. Los personajes en el guión rodado terminan contentos pero no se sabe bien por qué, lo único que tienen es su amor (cosa que ya ocurría al inicio del filme). Ambas propuestas se enmarcan claramente en el posterior estilo y pesimismo de García Berlanga, donde la moraleja o el cine ideológico no tienen cabida[125].

En su versión definitiva, *Esa pareja feliz* es una obra que se ha estructurado claramente en un desarrollo temporal por días. Es decir, se concede un día para el primer acto o presentación de las situaciones (el matrimonio, el azar y los trabajos), tres días para el segundo acto y desarrollo (en donde se presentan los problemas del matrimonio, el despido del trabajo y la carestía de la sociedad) y una día para la conclusión (que es la jornada del programa de festejos del concurso de Jabón Florit). No es extraño, por tanto, que la sinopsis del argumento se divida en cinco bloques que corresponde a cada uno de los días de la película.

Esto no implica que se tenga constancia de que la aventura se desarrolla en cinco días consecutivos. No se sabe si se trata de una semana o de varias, pues no se ofrece ningún elemento para esclarecerlo.

Además, la estructura temporal de la obra descubre dos elementos interesantes: el primero, que muy posiblemente se decidiera en montaje, es la colocación de la salida hacia el coche del concurso de jabones Florit como genérico de la película (que se analizará en breve) y el segundo la aparición de los *flashback* o analepsis.

Los *flashback* resultan interesantes por varios motivos: uno, porque agilizan la narración y presentan a los personajes con claridad y, dos, porque sirven como contención a las broncas del matrimonio. Cada vez que Elvira y Fernando se pelean recurren a los recuerdos para salvarse, lo cual demuestra en cierto modo el poco futuro que espera a la pareja, incapaz de enfrentarse a los problemas más insignificantes sin discutir enardecidamente. El recurso de los *flashback* también marca la importancia del espacio, como muy significativamente escriben los autores en la sinopsis: «La disputa necesita más espacio», anotan sobre la tercera bronca, y así los personajes no acuden a sus recuerdos sino que corren y se dan caza por toda la corrala.

Por último, el *flashback* desaparecerá como recurso cinematográfico de la filmografía de los dos directores, que lo utilizarán en contadas ocasiones. En el caso de Berlanga, a partir de su colaboración con el guionista Rafael Azcona, no volverá a recurrir a él[126].

El mejor análisis posible de la película es dividirla en estos tres actos aunque no sean actos narrativos (ya que el segundo punto de giro estaría en el tercero): subdivididos en el primer acto el día primero; el segundo acto los días segundo, tercero y cuarto; y el tercer acto, el día quinto.

En el primer día, lógicamente, se presentan los objetivos y los personajes pero, sobre todo, se muestran y se explican las ilusiones de los protagonistas: el cine, el azar y la electrónica.

Este bloque se inicia justo en la conclusión del citado genérico, en el cual se presentan los títulos de crédito impresionados sobre las imágenes de la corrala y los personajes corriendo hasta un coche donde se lee: «Aquí va la pareja feliz». Estas imágenes anticipan los hechos que ocurrirán, pero no son aclaratorias de la trama. Por tanto, no se puede decir que se trate de una prolepsis, pues no es fácil reconocer a los personajes y no se da suficiente información.

El bloque de las ilusiones comienza con la celebérrima escena de la muerte de la reina. Una actriz, que encarna a una reina o princesa, se enfrenta a un consejo de nobles que la obligan firmar el «Fin de Palencia». Ella, digna, se arroja por el balcón del decorado de forma bufa, como si tratara de zambullirse desde lo alto de un trampolín.

La escena supone la primera vez en el cine español que la imagen de una película hace referencia al rodaje de otra película. Es decir, como ha señalado Román Gubern,





ESA PAREJA FELIZ, 1951

a pesar de que existen otros ejemplos de obras españolas en las que aparecen decorados (incluso en el caso de *Vida en sombras* se juega con las imágenes cinematográficas como si éstas fuesen reales), *Esa pareja feliz* es la primera que comienza con las imágenes falsas de otra película.

El genérico sirve precisamente para que el espectador no caiga en el engaño, para mostrarle la realidad, para que participe del juego de la burla de la película de la reina y Palencia. Si no se presentasen las imágenes de los títulos de crédito o si éstos estuviesen escritos sobre negro, la secuencia de la mujer arrojándose por el balcón sería en gran medida incomprensible para un elevado número de espectadores.

Esta primera escena, como la siguiente, en la que el matrimonio cena contemplando el artificio de un filme, presenta uno de los temas fundamentales de la película: la ilusión. El cinematógrafo, como ningún otro elemento para estos alumnos del IIEC, sirve para crear fantasías de sombras y luces, para que los espectadores incautos como Carmen tomen por reales lo que no son más que transparencias y travelines.

No extraña, por tanto, que los protagonistas conozcan en una sala de cine el concurso de Jabón Florit. En un anuncio publicitario, a mitad de la proyección de la sesión continua, el protagonista masculino ve y escucha, por primera vez, que existe un premio en el cual los ganadores son durante un día «la pareja feliz» de Madrid. Es decir, en el lugar donde se exhibe la fantasía y la ilusión es donde se publicita el mundo de Jabón Florit, que no es otra cosa que más ilusión.

Ya en casa, Fernando descubre más de una docena de cajas vacías de la marca Florit: su mujer ha participado en el concurso. Él le recrimina que se crea (y se gaste los cuartos) esos engañabobos. Ella se defiende atacando al joven por su afición: la electrónica por correspondencia. Fernando lleva años dedicado a estudiar para montar su propia radio.

Entonces se plantea la primera bronca y, apoyado con un apagón de la electricidad, aparece el primer *flashback.* En él se desarrolla la llegada a la pensión pequeña, el arreglo del habitáculo y el sueño de la electrónica.

Este primer período es, por tanto, el de la ilusión, el de la expectativa. Es un acto positivo, pues los personajes aun siendo pobres se muestran entusiasmados y dispuestos a alcanzar sus objetivos con éxito.

El segundo bloque, formado por los tres siguientes días, es el del derrumbamiento de las ilusiones. Comienza con una mañana de campo en el que se muestra cómo el azar conduce al fracaso. Elvira se juega unos barquillos «al clavo», sus ansias de ganar le impiden recoger la generosa cantidad de treinta barquillos y sigue jugando hasta que los pierde todos. Acto seguido, una institutriz loca y engreída critica con maldad al joven por haber «asesinado» un arbolito.

En el teatro, Fernando y Luis se entusiasman con el proyecto de Rafa, que no oculta su aspecto canallesco y pícaro. Ambos amigos quedan seducidos por los encantos del comediante y sus frases hechas, como «sentido comercial». El negocio de Rafa es desde su mismo origen un fraude inequívoco.

Por otro lado, es evidente que las ilusiones sobre la futura radio de Fernando son vanas. El aparato que ha construido como prototipo se estropea en su sesión inagural (un partido de la Copa del Mundo contra Uruguay). Fernando y Elvira se pelean de nuevo y se refugian otra vez en sus recuerdos. Estos recuerdos, que deberían ser más hermosos –pues se tratan del momento del enamoramiento y de la boda–, están marcados por la tristeza y por «la mala suerte» del protagonista.

El último de los días de este bloque empieza con el despido de Fernando del estudio de cine, que no se relata en las imágenes sino que se da por hecho: un encargado de la empresa cinematográfica le ha acusado de robar y expulsado por ladrón, aunque realmente el criminal era el operador de cámara y no él. Además, el fracaso del trabajo con Rafa parece ya definitivo.

Triste, Fernando confiesa a Elvira su despido y comienza la tercera pelea. Los protagonistas salen al salón de la casa donde están realquilados y el matrimonio que los acoge se enzarza también en la trifulca convirtiéndose en una antológica batalla. Todas las ilusiones han fracasado. En ese momento entra el representante de jabones Florit y da la noticia: son la nueva pareja feliz.

El bloque final lo forma el día de los festejos: es el día de la felicidad. No obstante, el día comienza con dos acontecimientos: por un lado, está la celebración de los actos previstos por la empresa Florit y, por otro, la supuesta fuga de Rafa con el dinero de Luis y Fernando. Luis le ruega a Fernando que busque a su socio y recupere el capital. Así, la pareja feliz se presenta divida en sus objetivos en el último día: el de Elvira es la ilusión de pasar un día alegre frente al de Fernando que no es otro que cazar al ladrón.

Utilizando el coche de Florit y huyendo de un accidente, Fernando consigue localizar a Rafa en un burdel. Éste, utilizando su verborrea, le vuelve a engañar y se escapa. Arruinado, Fernando acude al encuentro de su esposa.

ESA PAREJA FELIZ
JUAN ANTONIO BARDEM Y LUIS GARCÍA BERLANGA
1951

Ficha técnica y artística
Producción: Industrias Cinematográficas Altamira S. L.
Argumento: Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem
Adaptación y diálogos: Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem
Guión: Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem

Equipo
Director: Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem
Jefe de producción: Miguel Ángel Martín Proharam y José María Ramos
Fotografía: Guillermo Golberger
Segundo operador: Luis Muñoz Alcolea
Director de arte: Bernardo Ballester
Constructor de decorados: Tomás Fernández y Francisco Pina
Montaje: Pepita Orduña
Música: Jesús García Leoz
Estudios: Cinearte, Madrid
Laboratorios: Arroyo, Madrid

Estreno: 31 de agosto de 1953
Cine Pompeya, Madrid

Reparto
Juan: Fernando Fernán Gómez
Carmen: Elvira Quintillá
Luis: José Luis Ozores
Rafa: Féliz Fernández
El tenor: José Franco
Camarero: José Orjas
La reina de la primera escena: Lola Gaos
Florentino: Antonio Garisa
El organizador: Fernando Aguirre
Locutor de radio: Matías Prats
El comisario: Rafael Bardem
El enviado: José María Rodero
El empleado de pompas fúnebres: Rafael Alonso
El chófer: Francisco Bernal
Artistas del cabaret: Raquel Daina y Paquito Cano
El conde de la película: Mario Alcón
Manolo: Antonio García Quijada
El fotógrafo: José María de Vall
Guti: Antonio Ozores



Ambos se encuentran en la zapatería Luxor, y los dos se perdonan. Están dispuestos a pasar un día grande; sin embargo, esto no será posible: los zapatos que le regalan en la tienda son incómodos. Los clientes del restaurante donde almuerzan los escudriñan con arrogancia, la comida está mala y el camarero los insulta. En las tiendas y comercios les regalan objetos inútiles. Y, por último, provocan una pelea campal en el club nocturno Copacabana. La pareja feliz termina en comisaría.

La última escena de la película supone su liberación de los objetos, que van regalando a los pobres de un bulevar madrileño. Hasta que los dos se abrazan y se besan. Elvira se descalza y arroja los zapatos modelo princesa de la zapatería Luxor.

Por tanto, el final del guión no es otro que la consagración de la tragedia. Todas las ilusiones se han perdido, tanto la electrónica como el cine o los juegos de azar se han mostrado inútiles. Esta pareja feliz es más pobre económicamente que al inicio del filme, está en una situación más complicada (ya que Fernando está acusado de ladrón y sin trabajo) y en una posición social inferior. Y, no obstante, se trata de un final feliz.

Las influencias de esta película son muchas y muy diferentes. Como ocurrió en los dos filmes anteriores, la primera referencia que hallaron los críticos del momento –y también Fernando Méndez Leite– fue la del neorrealismo. Sin embargo, ésta no se sostiene. La influencia del estilo italiano, del que sólo habían oído hablar y no habían visto más que un par de películas, no es directa ni clara.

Además, tanto Berlanga como Bardem han hablado con mucha claridad de cuáles fueron las películas y directores que inspiraron este filme. Las referencias resultan muy valiosas por lo precisas: *Antoine et Antoinette* (1946), de Becker; *Solitude* (1928), de Paul Fejos; *From This Day Forward* (1946), de John Berry, y *Navidades en julio* (1940), de Preston Sturges.

Bardem llega a detallar aún más estas influencias explicando cada una de las referencias:

> Las relaciones de pareja, la incomunicación, la soledad está en todas ellas. El azar, la suerte, los concursos publicitarios está en Sturges. En realidad, pienso que *Esa pareja feliz* era transposición calculada de *Navidades en julio* a nuestras latitudes. Si Dick Powell gana el concurso de eslóganes para una determinada marca de café diciendo: «Si no puede dormir, no lo achaque al café: es la cama»; nosotros hacemos decir a Alady una frase definitiva y profética: «A la felicidad por la electrónica»[127].

En la misma línea se encuentran dos de los estudios fundamentales sobre la obra: tanto el análisis de Román Gubern como el de Carlos F. Heredero ahondan en la relación del guión con las cuatro películas citadas. Así, el historiador catalán escribe: «El espejismo de la felicidad efímera se hallaba, en efecto, en los films de Becker y Sturges». Todos los historiadores incluyen dos autores esenciales para la película, Carlos Arniches y Frank Capra, aunque reconocen que esta influencia es más berlanguiana.

De este modo, se entiende que si bien hay elementos tomados literalmente de las cuatro películas mencionadas, también existe un punto de vista sainetesco y capriano que influye directamente en el tono de la narración y en el estilo de la película. Esto, sin duda, marca de una forma más radical el guión y el posterior largometraje que la posible influencia de Sturges, Berry, Fejos y Becker.

La primera de estas influencias es el pensamiento y el universo cinematográfico de Frank Capra. Todos los autores han insistido en que ésta se debe únicamente a Berlanga. Para ello se apoyan en dos elementos fundamentales: el primero sería ese carácter de anarquismo de derechas del autor americano y el segundo, el artículo publicado por Bardem titulado «La abuelita Capra»[128]. No obstante, estas dos críticas son falsas: el planteamiento de anarquismo de derechas no lo utiliza Berlanga hasta bien entrado la década de los cincuenta y, por otro, el famoso artículo de Bardem no era en modo alguno una crítica al cine de Capra.

En efecto, «La abuelita Capra» presenta en su título una aparente mofa hacia el director americano, pero es todo lo contrario. El artículo habla en tono muy elogioso del cine de dicho autor, al que considera un excelente realizador y sobre todo un increíble narrador, como las abuelitas, que son quienes narran las historias. Por tanto, no hay en Bardem un pensamiento, en 1951, enfrentado al cine de Frank Capra. Este director americano habría influido directamente en el humor y el punto de vista de la película, pero sin marcar su sello optimista. Así lo reconoce Berlanga:

> Yo creo que la película no puede compararse con las de Capra: a él le gustaban las películas alegres y optimistas y nosotros quisimos hacer una película que resaltara las contradicciones que luego han presidido todo mi cine: la amargura y la tristeza de unos personajes que, hagan lo que hagan, nunca van a poder superarse[129].

Por tanto, la influencia de Capra está muy matizada.

Se ha visto una influencia clara en René Clair por dos motivos:

> Uno, el tema de la suerte: cada personaje espera que un toque mágico cambie su vida y resuelva sus conflictos. Y dos: la

> ternura, aspecto presente en la mayoría de sus personajes, y revelada a través de unas aspiraciones tan simples y primitivas que su conducta adquiere una ingenuidad casi infantil[130].

Esta influencia ya se encontraba en las películas citadas por los guionistas. Se podría caer en una interminable discusión sobre cuál de los autores americanos y europeos tuvo mayor influencia sobre el texto cinematográfico. Parece evidente que existen cuatro elementos copiados[131] de cuatro filmes junto a un tono poético y humorístico cercano, sobre todo, a Capra. No obstante, estas influencias no son ni por asomo concluyentes.

A la mezcolanza de influencias y referencias anteriores hay que añadir, indiscutiblemente, la presencia de lo sainetesco y de Carlos Arniches. Berlanga y Bardem reverenciaban al escritor teatral. Del director valenciano se ha llegado a escribir: «El sainete español de Arniches, levantino, como él, que también como él, ejerció en Madrid. Su modelo de espectáculo popular interesó a los mejores cineastas de la república».

Lo sainetesco en el guión de *Esa pareja feliz* se materializa en rasgos como su carácter episódico, pues toda la película está narrada en distintos bloques muy cercanos al estilo del sainete). Los personajes de la película, además, viven en la casa prototípica del sainete: la corrala madrileña. Esta edificación castiza es el centro no sólo de los espacios urbanos de Arniches sino de las más populares zarzuelas. Otro rasgo fundamental del sainete es lo afable y lo bondadoso del comportamiento de los personajes secundarios. Las corralas son lugares donde se vive y se esperan tiempos mejores. Esto se cumple a rajatabla en el filme. Los diálogos de *Esa pareja feliz* se basan en juegos de palabras coloquiales, en muletillas, en expresiones malsonantes e incorrecciones propias del lenguaje hablado y popular. Por último, la ambientación y las circunstancias de los protagonistas son propias de lo sainetesco: la falta de dinero, el amor y la amistad son elementos repetidos en el filme y en la mayoría de los sainetes.

Una vez citadas todas las posibles influencias del guión se perciben con más claridad los elementos genuinos y propios de este proyecto. Algunos de ellos se desarrollan en el cine posterior de estos autores y otros se perderán en sus distintas propuestas. Cuatro son los elementos que hacen a *Esa pareja feliz* una obra singular y valiosísima y que no se encuentran en ninguna de las referencias citadas. Uno, la mirada de los autores no es benévola, no hay bondad, aunque sí cariño hacia sus personajes, algo radicalmente distinto al carácter bonachón del sainete y a la bondad del cine americano. Dos, las profesiones y las situaciones que se generan no son en su desarrollo sainetescas. Hay robos y estraperlo, delitos, burdeles y fallos policiales a lo largo de toda la película. Tres, el final feliz de los sainetes y del cine americano no ocurre en *Esa pareja feliz.* El largometraje es tramposamente feliz, no hay un final feliz, sino una resolución aceptable a un conflicto menor. Y cuatro, el humor es radicalmente distinto al usado en el sainete (basado en lo popular) y el de Frank Capra (fundamentado en lo dulce y el gag). Lo cómico en *Esa pareja feliz* es lo ácido, lo satírico y la bufonada. No se trata en absoluto del humor irónico y amable de la generación de Edgar Neville sino de un humor oscuro que llevará a la aparición de lo grotesco en el cine.

El guión de *Esa pareja feliz* y su posterior largometraje muestran el inicio indiscutible de dos autores con una mirada muy singular y fundamental para la historia del cine español.

REALIZACIÓN

Si bien en el aspecto narrativo tanto Bardem como Berlanga habían trabajado en repetidas ocasiones (y habían conseguido terminar varios guiones de largometrajes) en el aspecto de dirección eran mucho más primerizos. Ni Bardem ni Berlanga se habían enfrentado a rodajes en la industria de verdad; sólo las prácticas del IIEC, cuyo resultado era muy desigual. Del mismo modo, ninguno de los dos había trabajado de ayudante de dirección (o incluso de meritorio) en algún rodaje profesional[132].

Por otro lado, al observar la posterior carrera de los dos directores se observa cómo ambos tardarán años en consolidar su propio estilo de realización. Si bien, Bardem ya en *Cómicos* y *Muerte de un ciclista* (1954) alcanza sus mejores planificaciones, Berlanga no lo hará hasta *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963) –es decir una década después de su primer largometraje– donde aparece ya consagrado su plano secuencia multitudinario. En ambos casos, sus mejores películas distan varios títulos de su primer largometraje. Así se puede comprender el carácter absolutamente novel de *Esa pareja feliz.*

Tanto Bardem como Berlanga han recordado en más de una ocasión las anécdotas del rodaje y los problemas de la codirección de su ópera prima. Algunos de estos recuerdos reflejan con mucha claridad las virtudes y los defectos del filme.

Carlos Serrano de Osma, profesor en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, era un acérrimo defensor del guión técnico o de hierro, e incluso de las viñetas de dirección o *storyboard*[133]. En el cine de

los años cincuenta todos los directores utilizaban guiones técnicos más o menos cerrados, como los que se conservan de Rafael Gil. Además, las productoras y los estudios exigían un guión técnico –o lo que hoy se llamaría planificación previa– que más o menos se respetaría en el rodaje.

En el instituto se les enseñaba la elaboración de guiones técnicos muy detallados y con un gran preciosismo en el dibujo de las viñetas. Este enfoque perdurará en la escuela hasta la generación de José Luis Borau, gran defensor de las viñetas y el *storyboard* en el cine español[134].

Como buenos alumnos de su promoción, Berlanga y Bardem elaboraron un guión técnico a lo largo de tres meses. Con los métodos más «científicos» que obtuvieron construyeron toda una puesta en escena. Recuerda Juan Antonio:

> Luis y yo nos dedicamos a prepararla concienzudamente. Conseguí que J. J. Baena[135] me prestase su *Handbook of Cinematographer* y sobre las plantas de los posibles decorados [...] nos esforzamos en señalar los emplazamientos posibles de la cámara. Me debí equivocar, obviamente, porque resulta que para hacer un primer plano con una lente de 75 mm nos teníamos que alejar tanto del objeto que nos salíamos de los límites del decorado[136].

El problema de este trabajo previo se manifestó en la primera posición de cámara nada más comenzar el rodaje. Ese día inaugural el auxiliar del operador le preguntó a Berlanga qué trípode quería utilizar en ese plano: «¿El bajo o el alto?». El joven director le respondió científicamente: «Quiero el objetivo a ochenta centímetros del suelo». El auxiliar, sorprendido, le explicó que sólo existían dos medidas; la del trípode bajo y la del alto. Así que se conformó con la altura fija. Aún peor fue lo sucedido con las ópticas. Berlanga llevaba apuntado el tipo de objetivo que usaría en cada plano, así que explicó cuál era el que quería. El auxiliar lo colocó y le ofreció el visor. Al mirar por la cámara el director se quedó horrorizado aquello que veía no respondía en nada a lo planificado. Después de una discusión con Bardem, los dos comprendieron que no habían utilizado los grados de los objetivos, sino su bisectriz, con lo cual todo el trabajo estaba mal.

Resulta irónico imaginar a estos dos directores, de los más destacados de la historia y de la estética cinematográfica española, durante nada menos que tres meses elaborando un trabajo inútil y en cierto modo irrisorio. No es extraño que Berlanga después se transformara en el maestro del plano secuencia y se olvidase de la planificación y de los guiones técnicos.

La autoría de la dirección del filme se repartió entre los dos en la consabida fórmula de Bardem actores y Berlanga planificación. El director madrileño lo escribe así:

> A) Tan director de la película era uno como otro. B) Los emplazamientos o posiciones de la cámara serían fijados de común acuerdo. C) El encuadre de cada escena estaría a cargo de Luis, con mi anuencia expresa. D) El trabajo de los actores en cada escena y/o encuadre sería cuestión mía, con anuencia expresa de Luis. E) Cualquier discusión sobre cualquier materia del rodaje que pudiera surgir, nunca la haríamos en público, es decir, delante del equipo[137].

No obstante, se sabe que a medida que se desarrolló el rodaje, los percances supusieron grandes enfrentamientos entre ambos.

En *Esa pareja feliz* se ofrece una apuesta por la planificación americana. Las escenas se cierran y se abren con un clasicismo total. Cercano en cierto modo al estilo del «americano» Nieves Conde, la planificación comienza a veces con un plano detalle, o medio cerrado, y después se abre hasta mostrar en general el espacio de la secuencia.

Así, por ejemplo, la secuencia de la zapatería Luxor termina con un plano medio de los zapatos que muestran los dependientes, en el siguiente plano la pareja se sonríe, cambio de escena, y los pies de la chica –debajo de la mesa del restaurante– que se descalzan en plano detalle.

La película tiene una clara estructura en el abrir y cerrar las escenas, que vienen marcadas por el guión. Esto es muy propio del cine de los años cincuenta y se encuentra también en *Cielo negro* (Mur Oti, 1951), donde cada escena se inicia y se concluye con unos planos relacionados entre sí. El efecto que se pretende es, evidentemente, la continuidad espacial y la confusión. Lo curioso de este efecto es que no provoca digresión en la comprensión del texto sino todo lo contrario: lo une con ritmo y celeridad[138].

Sin duda, el final del filme ofrece un evidente carácter elíptico propio del cine americano. Hay un beso muy similar en *Tú y yo* (1939), de Leo McCarey. Lo genial del beso de *Una pareja feliz* es el carácter de desnudo y de ilusión cinematográfica, como se verá más adelante. La chica se desprende de los zapatos en plena calle, lo cual, en un país en el que se sancionaba a los enamorados por abrazarse en las aceras y los parques, es cuando menos escandoso, si no delictivo.

La planificación es muy cuidada y americana. No es fácil identificar a quién de los dos directores pertenecen

las ideas de puesta en escena. Posiblemente se trata de la película (en puesta en escena y planificación) más clásica de todas las realizadas por los dos autores, y salvo el caso de los *flashback,* como se vio, la obra es perfectamente clásica en un sentido hollywoodiense[139]. Se aleja, por tanto, del posterior estilo berlanguiano tan abigarrado de personajes y objetos pero, también, de la puesta en escena en profundidad característica de Bardem.

El equipo de rodaje lo formaron Miguel Ángel Martín Proharam y José María Ramos, y colocaron como director de fotografía a Guillermo Goldberger y como director de arte a Bernardo Ballester.

La relación entre Guillermo Goldberger y los jóvenes directores resultó cordial e incluso Berlanga ha dicho: «Goldberger era un alemán golfante y simpático, muy buena persona. [...] Él podía habernos tomado por unos niñatos pero no, Goldberger estuvo encantador»[140].

El director de fotografía formó parte de ese cuarteto de directores germánicos (entre ellos estaba también su hermano) que huyeron de la Alemania nazi y se refugiaron en España. Es evidente que los directivos de I.C. Altamira colocaron a uno de los más prestigiosos operadores como garantía de un resultado serio. Tal vez por ello resulte más cómica, cruel y tierna –es decir berlanguiana– la imagen de los jóvenes directores que dudaban de si su operador les engañaba o no.

Goldberger realizó una fotografía realista y francamente diferente a la del resto de su obra. Sus imágenes están alejadas del expresionismo, el gran estilo de estos directores de fotografía alemanes. Ni siquiera en los interiores abusa de las sombras, y en escenas como las proyecciones de cine se centra casi siempre en un realismo crudo, sin el efectismo que caracterizó su producción.

Esa pareja feliz fue la última película fotografiada por Guillermo Goldberger y no se impuso. En los fotogramas se observa que no marcó su criterio sino que realizó la obra que le pidieron los jóvenes directores. Alejado del expresionismo alemán, se acerca de forma clara al neorrealismo y a la fotografía realista del cine italiano.

Como ya se vio en *Día tras día*, no se debe achacar esta estética a una asimilación pura del estilo de Italia. Si bien Bardem ya conocía (y defendía en sus artículos) el neorrealismo, no será hasta las primeras Semanas de Cine Italiano cuando tenga constancia real de lo que supone esta nueva estética. Por otro lado, resulta difícil imaginarse a un hombre consagrado como Goldberger fascinado por la revolucionaria estética del realismo. Más acertada parece, nuevamente, la interpretación del realismo por precariedad económica. En *Día tras día*, I.C. Altamira había mostrado cómo rodar un película con el mínimo presupuesto; el mismo modo de producción debió ser el utilizado en su segunda película, *Esa pareja feliz*[141].

De este modo, gran parte del realismo callejero se debe a la precariedad del rodaje. Esto se observa con claridad en la jornada de festejos del día Florit. La última parte de la película se filma, casi íntegramente, en calles y escenarios naturales. Las imágenes resultan muy realistas. En ellas no hay focos, ni iluminación de relleno, e incluso se observa cómo la cámara está escondida dentro de los coches o en el escaparate de alguna tienda. Las imágenes, por tanto, resultan muy cercanas al neorrealismo y, en cierto modo, son más puras y más realistas cinematográficamente hablando. Pero no responde a una intención estética. Así, hay planos que están claramente desenfocados hasta el punto de no reconocer las acciones principales, y otros en los que la figuración mira y señala hacia el objetivo de la cámara. No se puede, por tanto, confundir estos rodajes casi improvisados con una estética neorrealista pura.

Por otro lado, Bernardo Ballestero, que había colaborado en las grandes obras históricas y en películas de Luis Lucia como ayudante de decorados, no llegará a dirigir el departamento de arte hasta *Día tras día*, que será su primer filme. Los representantes de I.C. Altamira quedaron satisfechos con su trabajo y le contrataron para *Esa pareja feliz.* Un año después Ballestero se encargará de decorar otro hito del cine realista: la película de Luis Lucia *Cerca de la ciudad*. Este dato, como se verá, es muy significativo. A mediados de los cincuenta Bernando Ballesteros obtuvo el puesto de encargado de decorados de TVE y no volvió a trabajar nunca más en el cine.

Los decorados de Ballesteros para *Esa pareja feliz* estan idealizados y son demasiado estilizados o excesivamente precarios, como la comisaría del final del filme. Son unos decorados sencillos y baratos para una producción pequeña. Tal vez los mejores espacios construidos son los que se observan al principio del filme imitando los cines históricos y todas las representaciones teatrales. Igual que ocurre en *Cerca de la ciudad,* los decorados resultan menos realistas que los rodajes en exteriores. Así, en la película de Luis Lucia se repetirán los errores de idealización del decorado, y en los interiores de las chabolas serán reconstrucciones bastante utópicas de la realidad de esas viviendas.

El trabajo, por tanto, de la dirección de arte de *Esa pareja feliz* es desigual. Por un lado se encuentran ideas

interesantes y bellas (como el enamoramiento en la noria o los decorados del teatro) pero otros espacios no están bien resueltos.

Por último, se debe abordar el trabajo de la dirección de actores. Según lo pactado (por los directores) la selección de los actores era decidida por los dos estudiantes del instituto, mientras que la dirección de la interpretación en rodaje pertenecía sólo a Bardem (Juan Antonio era hijo del célebre actor Rafael Bardem).

Al observar el filme se ve cómo los personajes están excelentemente escogidos y seleccionados. Carmen, interpretada por Elvira Quintillá, es, sin duda, uno de los grandes aciertos, del mismo modo Fernando Fernán Gómez encarna un papel que le resulta cercano y cómodo. Aunque son sobre todo los actores de los papeles secundarios los que sorprenden por su veracidad e, incluso, por la plasticidad y genialidad de los mismos. Desde el trabajo del camarero interpretado por José Orjas, hasta el interesante y divertido trabajo realizado por José Franco como cantante de teatro[142].

No obstante, la actuación cae en más de un momento en planteamientos exagerados y en farsas. En concreto, el trabajo de José Luis Ozores roza siempre lo sobreactuado. Lo mismo ocurre con algunas escenas en las que Fernando Fernán Gómez no resulta creíble ni sincero.

Lo más interesante es observar cómo en una producción menor los jóvenes directores consiguieron un conjunto de figuras tan importantes y bien escogidas: Lola Gaos, Fernando Fernán Gómez, José Orjas, Elvira Quintillá, Matías Prats...; lo cual reafirma la famosa teoría por la cual Berlanga considera que lo único importante es seleccionar a los actores:

> Muy relacionado con la renuncia que Berlanga dice haber hecho muy pronto a la responsabilidad de fijar la cámara y controlar el encuadre, uno de los sentimientos más duros que experimentan los actores y las actrices cuando trabajan con él es la ausencia casi absoluta de atención por parte del director. Dispuesto a que cada cual interprete, con la mayor espontaneidad lo que tiene escrito en su papel, Berlanga prefiere elegir bien al actor –sabiendo cuáles son las debilidades y cuáles sus mejores virtudes– para dejar, después, que se exprese en la interpretación con los menores contratiempos posibles[143].

La realización de *Esa pareja feliz* es un trabajo excelente y una gran propuesta de dos jóvenes directores noveles. Lo más valioso de su intención es que se alejaron del estilo clásico de la industria española para comenzar a buscar sus propios caminos expresivos.

EL ESPACIO MADRILEÑO EN *ESA PAREJA FELIZ*

Una de las escenas más divertidas de *Esa pareja feliz* es la primera conversación de Juan con Rafa, el fotógrafo actor. Juan acude al teatro. Allí ayuda a Luis a volcar la nieve artificial sobre los personajes de la opereta. Ambos bajan al escenario y entre bambalinas hablan con Rafa, que entra y sale del escenario vestido de legionario romano. El discurso se entrecorta, el actor intenta explicarles un gran negocio mientras que sigue haciendo su coreografía. La situación, ridícula y carnavalesca, se muestra con humor y es a la vez un ejercicio sobre la representación.

Esta escena en que los personajes juegan a representar otros personajes (o ayudar a que otros actúen) es en sí una pequeña «puesta en abismo». Es decir, se trata de un recurso muy sencillo: los personajes acuden a un teatro (o un cine) y participan como espectadores o actores en una representación. Se crea así una complicidad entre el público real que contempla *Esa pareja feliz* y los actores de la película que, a su vez, ven otra representación. Estas puestas en abismo multiplican su efecto cuando se producen en los espacios adecuados: una sala de cine, un teatro viejo o unas bambalinas.

Sin embargo, la secuencia que se ha citado no es una excepción en la película de García Berlanga y Bardem. Todo lo contrario, en todo el filme se repite este ejercicio de una forma obstinada. La propuesta de jugar con los espacios de la representación, con las propuestas de realidad e interpretación, son constantes en toda la obra. Como se verá más adelante, la representación y el espacio dedicado a la ilusión es mayor en el largometraje que lo supuestamente real. Y a la vez el tono humorístico, carnavalesco y bufo se mantendrá. En realidad, estas pequeñas puestas en abismo son pequeñas bufonadas.

En *Esa pareja feliz,* el mundo del cine es de todas las representaciones la que menos se trata. Se habla mucho más del teatro, de la radio e incluso del día de festejos de Jabón Florit.

Lo sorprendente de estas puestas en abismo, por tanto, se debe encontrar más en el humor, en lo cómico y en lo gracioso. Si bien es cierto que se habían rodado películas sobre los decorados en el cine (como se vio cuando hablamos del guión), lo que no se había hecho nunca era presentarlo todo en un tono humorístico y satírico.

Las puestas en abismo[144], los juegos sobre la representación y la puesta en escena se expresan desde posibi-

lidades muy distintas en la obra; las más clásicas son la filmación de un rodaje o de una escena teatral, pero también son puestas en abismo la repetición de frases publicitarias o *slogans*, el uso de la radio o la escenificación de algunas secuencias. De este modo, a lo largo del filme se realiza un permanente juego sobre el espacio de la representación.

Algunas de las secuencias fundamentales de la puesta en abismo son:

El *rodaje del inicio de la película*. Sin duda se trata de la escena más comentada y celebrada de la cinta. En ella se parodia una posible escena de un filme histórico de Cifesa. La reina se niega a firmar la rendición de Palencia y se suicida zambulléndose desde el balcón de cartón piedra. La escena fue entendida, y aún se la analiza, como un ataque al cine del momento, al cine histórico en franca decadencia. Ese mismo año, 1951, se rodó *Alba de América* y aunque se realicen después otras películas históricas de éxito, como *Jeromín*, lo cierto es que el género en sí está acabado. Por otro lado, la escena tiene los mismos decorados que *Locura de amor,* de Juan de Orduña, en la cual Aurora Bautista interpreta a una mujer colérica, lo mismo que ocurre en la escena de *Esa pareja feliz*. Orduña no se sintió muy halagado con la escena y su enfado acrecentó el disgusto que ya tenía con los dos jóvenes directores por una crítica pública de Bardem[145]. La escena está construida en su totalidad como un juego espacial sobre la representación. Se inicia en un plano detalle de un acta en la que se espera la rúbrica de la reina y se termina con la reina que, delirando (después de la caída), se niega a firmar enloquecida un permiso de rodaje.

Del mismo modo, la puesta en escena de la secuencia juega desde el inicio con la representación. El primer plano empieza con un detalle del texto para firmar y concluye con un travelín mostrando el decorado y a los actores. El espectador no puede distinguir si es un decorado que intenta ser real (es decir, una película histórica) o un decorado que finge ser un decorado. No obstante, el siguiente plano esclarece la situación; se descubre a un equipo de rodaje: el cámara, el auxiliar, la *script* y, por supuesto, un impaciente y fascinado director que recuerda vivamente al director Juan de Orduña. Un poco más tarde aparece el propio Bardem fingiendo ser un operador de sonido.

Esta secuencia carecería de valor en el filme y podría ser un capricho de los directores si no se entiende la película como un continuo juego con la puesta en escena. Al comprobar que todo el largometraje trata sobre la representación se entiende que esta escena es en sí una presentación perfecta del tema: lo grotesco de la representación. La escena, por tanto, no es sólo la presentación del oficio de Juan, que no queda bien mostrado, pues en realidad el protagonista no es un eléctrico (como se presenta en esta secuencia) sino un auxiliar de cámara (oficio radicalmente distinto y con obligaciones y tareas muy diferenciadas en rodaje). No se trata de presentar al protagonista, ni siquiera es tan sólo una crítica al cine actual sino también una presentación del tema. Su importancia en la película es, por tanto, capital.

El cine como espectáculo y los anuncios cinematográficos. Justo después de la salida del trabajo Juan acude a su casa y allí descubre una nota en la que se lee: «No tires la chaqueta en la cama. Estoy en el Atlántico. Tengo la cena*»*. El Atlántico no es otra cosa que un cine. Carmen está en una sala. El siguiente plano es un inmenso barco que navega hacia la cámara.

Juan acude a la sala y descubre a su mujer sentada en el patio de butacas. Él intenta explicar a su esposa los trucos y efectos especiales del filme: qué es un travelín o la transparencia de la pantalla con la que se finge el movimiento del mar. Sin embargo, sus explicaciones distraen al resto de espectadores que no comparten su espíritu didáctico. Uno de ellos le grita: «Se cree Juan de Orduña».

La película que se proyecta llega a su momento cumbre antes del descanso y los protagonistas se funden en un beso mutilado por la censura. Una mujer del público grita: «Vaya, ya han cortado el beso».

En el descanso de la proyección del largometraje se pasa un anuncio cinematográfico: el del Jabón Florit: Éste presenta el concurso de la «pareja feliz», que promete a los ganadores de cada edición disfrutar por unas horas de todo Madrid. El concurso ofrece y promete abrir todas las puertas de la ciudad a sus concursantes. Curiosamente, el anuncio engaña con mucha facilidad a los espectadores y al propio Juan, que cree que el actor se dirige a él personalmente. Es decir, lo representado condiciona y actúa en la representación.

Un elemento importante de esta escena es que los directores vuelven a presentar el mundo del cine como algo artificioso, ficticio. *Esa pareja feliz* no es una obra neorrealista (como ocurre en *Surcos*), sino una alta y sofisticada comedia. Una vez más se incide en que la puesta en abismo es un elemento fundamental del desarrollo de la película. El primer contacto de los protagonistas se produce en el Atlántico, es decir en un cine de barrio.

Los flashback *y la memoria*. Las escenas de *flashback* no son, por lo general, ejemplos de puesta en abismo. No obstante, las de *Esa pareja feliz* sí lo son. En ellas los recuerdos son manipulados y comentados con voz en *off* por los protagonistas, los cuales incluso se acompañan siempre con una música extradiegética muy narrativa, lo cual enfatiza la idea del recuerdo contado. En esta película cada *flashback* encierra en sí una manipulación y una puesta en escena que se supone controlan los protagonistas. Así, en la primera de ellas se trata de hablar de un solo espacio, de la habitación donde viven y de las cosas que ellos han colocado en ella. Los protagonistas describen su primer encuentro con ese espacio y cómo lo manipulan y transforman. El segundo *flashback* se trata de unos recuerdos más lejanos: los personajes centrales recuerdan cómo se enamoran. Bardem y Berlanga utilizan una técnica poco frecuente que aumenta la sensación de manipulación del recuerdo. La película narra visualmente escenas de una feria, mientras los protagonistas narran los hechos en voz en *off*. La escenificación es evidente. Los protagonistas de *Esa pareja feliz* recurren a sus recuerdos y los manipulan a voluntad.

Otro elemento que incrementa esta sensación de puesta en abismo es ver cómo el enamoramiento, o mejor dicho el primer beso de la pareja, se produce por una situación más que insólita. Ambos personajes se han montado en una noria, ésta gira y los dos se miran. Juan y Carmen están ansiosos por besarse pero no se atreven. Juan dice que le gustaría que se parase de golpe la noria. Carmen dice que sólo hay que pedirlo para que ocurra, lo dice y como un conjuro la noria se detiene.

El mundo radiofónico. Otro elemento que caracteriza la puesta en escena de *Esa pareja feliz* es el universo radiofónico. Lo mismo que ocurrirá con *Historias de la radio*, se presenta un mundo maravilloso y bueno que viaja por las ondas. Todo lo que se asocia con la radiodifusión es deseado por los protagonistas. Aunque, una vez más, Juan no se conforma con ser un espectador sino que intenta ser partícipe de la puesta en abismo (él construye radios). No es nada extraño que este personaje que quiere intervenir permanentemente en la escena también desee no sólo escuchar programas radiofónicos sino reparar y montar un taller de radios. La puesta en abismo más clara es la retransmisión del partido del Mundial de 1950 entre España y Uruguay. En ella, un prototipo de radio construido por Juan sirve como elemento de narración para los personajes que se agolpan para escuchar el encuentro deportivo. El aparato se estropea y deja de funcionar, los protagonistas se van y abandonan a Juan con su armatoste. Este primer fracaso con el mundo de la radio se hará manifiesto y total en la última bronca del matrimonio: cuando Juan reconoce que sus estudios radiofónicos han sido un engaño. Es decir, una vez más aquello que representa es una ilusión (exactamente lo mismo que el cine).

El teatro. Aunque aparece a mitad de película, el teatro será fundamental en la obra. Existen dos secuencias claves que se desarrollan en las bambalinas de un escenario. Y en las dos ocasiones los personajes juegan con la representación y son partícipes de la puesta en escena. La primera secuencia es el ya citado encuentro de Juan y Luis con el legionario romano Rafa. En ella hay un juego y gag visual evidente. Lo cómico se muestra como lo propio de la escena. La puesta en abismo sirve, en este caso, para aumentar el humor y la sensación burlesca de dicho fragmento. La segunda, que transcurre en el interior del teatro, es más dramática. Juan ha sido despedido de su empleo acusado del robo de negativo virgen. Acude al escenario para dar la mala noticia a Luis y Rafa. Allí, en mitad de una actuación, trabajan los dos compañeros de negocios de Juan: Rafa canta en un coro y Luis sostiene la barca desde la que canta el protagonista de la representación. La escena teatral consiste en un almirante regordete (que recuerda al general Franco) cantando «Me voy, me voy». Su barca se encuentra en mitad del escenario. A los lados, un coro de marineros vascos escucha al protagonista. La escena vuelve a tratarse de una bufonada. El objetivo de Juan es muy sencillo: hablar lo antes posible con sus amigos, pero para ello debe conseguir que Luis avance sosteniendo la barca de la escena hasta su lado. Esto supone que la representación teatral sea un desastre, pues si la barca se mueve el cantante tiene que desaparecer. De nuevo, por tanto, lo humorístico y lo bufo toman el tono de la puesta en abismo.

El día de festejos. Los protagonistas de *Esa pareja feliz* se comportan durante la gran parte de esta jornada como actores de una representación. El escenario de dicho espectáculo es Madrid, que se transforma en el espacio donde debe transcurrir el programa del día feliz. Como es lógico, existe un guión o programa que deben seguir e interpretar. Cuando los protagonistas dejan de hacerlo, en la fiesta del Copacabana, el hechizo se rompe y descubren que en realidad todo ha sido una ilusión. Es decir, todo ha sido una puesta en abismo, como ocurre en el cine o en el teatro.

El concepto de puesta en abismo es por tanto fundamental en el análisis de esta película. Existe un elevado

número de secuencias y de motivos del guión que hacen referencia directa a ella, aunque aún más interesante es mostrar los elementos ocultos de esta propuesta. Los elementos que se encuentran en la propia puesta en escena de los directores. Así, si nos fijamos en los distintos trabajos de la dirección cinematográfica, se observará con claridad cuál es el modo de mostrar la puesta en abismo.

Una secuencia fundamental en la narración de la película es la gran pelea, la que precisamente sirve de genérico al filme. En ella los protagonistas vuelven a discutir a causa del despido de Juan. Ambos, como se recoge en la sinopsis de la obra, «necesitan más espacio» y se van al salón a discutir con más ahínco. Allí, la pelea se transforma en gritos, pero nunca se recurre a lo melodramático. Todo lo contrario, se utiliza la bufonada. Los directores utilizan el mismo recurso teatral que se observa en la escena de la película rodada al inicio del largometraje. Así, el abuelo y la nieta de la casa donde viven realquilados miran la pelea y giran la cabeza, como en un partido de tenis, ante las acusaciones y los gritos de los protagonistas, exactamente igual que hacen los protagonistas de la película histórica de la primera escena. La pelea continúa y a ella se suman el matrimonio de la casa. Todos ellos comienzan a correr: unos huyen (las mujeres) frente a otros (los hombres) que intentan alcanzar a sus víctimas. La gresca aumenta hasta que se transforma en un auténtico gag visual del cine mudo. Cuatro personajes que corren en todas las direcciones alrededor de una mesa rectangular. Cuando el gag se ha agotado salen corriendo por el pasillo de la casa y aparece un hombre trajeado de negro que pregunta por Carmen y Juan. Horrorizado, comprende que uno de los matrimonios que discuten y parece tan infeliz es en realidad «la pareja feliz». Se observa una vez más que la representación se acerca a la bufonada, a lo cruel y a lo humorístico. Por tanto, el primer elemento fundamental del espacio en *Esa pareja feliz* es el concepto de la puesta en abismo pero desde la perspectiva de lo bufo, del humor un tanto cruel y un poco destructivo hacia los protagonistas. Esta bufonada es lo que va a desembocar de una forma directa en el realismo del humor grotesco de *El pisito*. Aquí, no obstante, sólo es una bufonada.

La ciudad, Madrid*,* es un elemento central en esta puesta en abismo, es el escenario global de este espectáculo. Los protagonistas se mueven por la urbe, al menos el día de festejos, como personajes programados. Sólo cuando dejan de tomar partido es cuando consiguen liberarse de esta ilusión permanente, de esta continua puesta en abismo. Por tanto, el tema central de la dirección (es decir la puesta en abismo y su carácter de bufonada sobre la ilusión de la representación) coincide con el tema central del guión: el azar como algo ilusorio. El gran acierto de *Esa pareja feliz* es que aúna ambas propuestas, lo real y lo soñado o representado se confunden: lo segundo tiende a imponerse a lo primero. Y sólo la firme voluntad de los protagonistas consigue mantenerlos en la realidad. Al final de la película, los protagonistas, que acaban de salir de una comisaría, intentan besarse pero los regalos que llevan les impiden el abrazo. Ambos sonríen y entienden lo que deben hacer con los presentes recibidos. La pareja se separa y cada uno de ellos va repartiendo regalos a los distintos vagabundos que duermen en los bancos de un largo bulevar. Los protagonistas, una vez liberados, se abrazan y se besan. La cámara, sin embargo, panea hacia el suelo donde se ve los zapatos modelo princesa obsequio de la zapatería Luxor. La joven comienza a descalzarse, hasta quedar sus pies desnudos y, por lo tanto, sin ningún regalo. Se pone de puntillas y el espectador comprende que el matrimonio se besa con pasión. Se puede entender que se han liberado del mundo del azar y de la ilusión para encontrarse a ellos mismos.

No obstante, esto no es del todo cierto. Como se vio, los personajes no sólo no han ganado sino que han perdido en todo. El azar y las expectativas se han desvanecido. Incluso su relación de pareja no ha experimentado una mejoría, sólo se mantiene. Lo mismo debería ocurrir con el aspecto ilusorio del filme. Y es así, precisamente, como sucede. El plano que utilizan Bardem y Berlanga para eclipsar el beso, este plano final es en sí una concepción cinematográfica. Recuerda al plano del beso de la primera versión de *Tú y yo* (*Love affair*, 1939), de Leo McCarey. Un detalle cinéfilo que sería muy quisquilloso sino fuese porque las imágenes que se ven al principio del película, el famoso Atlántico donde por primera vez el espectador ve unida a la pareja, es una copia directa del barco en el que viajan los protagonistas de *Tú y yo*. El cierre final de la película es, por tanto, a la vez el triunfo de la puesta en abismo. Al escoger eclipsar el beso con el plano de los pies, los directores actúan del mismo modo que la censura, que amputa fotogramas del beso en la película que se proyecta. La puesta en abismo y el humor son los elementos fundamentales que codifican el espacio de *Esa pareja feliz*. En ella, aunque los lugares sean propios del sainete, nada resulta sainetesco porque nada es real. Todo es una larga ficción en esta película, todo es una bufonada y una gran puesta en abismo.

HISTORIAS DE LA RADIO
JOSÉ LUIS SÁENZ DE HEREDIA, 1955

SINOPSIS

En el inicio de la película una voz en off *informa que se trata de una historia coral unida por el hilo conductor de una cadena de radio. Al alba, en una pensión unos inquilinos obesos y rigurosos compiten sobre quién realiza mejor los ejercicios gimnásticos dictados desde la radio. En el locutorio, Gabriel (un joven apuesto) y Carmen se miran mientras explican la tabla de movimientos.*

Unos meses antes, en un programa cara al público, Carmen, enamorada de Gabriel, observa cómo éste toma la iniciativa radiofónica de la mano del locutor estrella Bobby Deglané. Se lanza un concurso radiofónico: el primero que llegue a la emisora vestido de esquimal y con un perro de raza siberiana ganará dos mil pesetas.

En un laboratorio científico casero un inventor cojo entra emocionado, ha escuchado la convocatoria de la radio y es la solución para la patente de su pistón. Intenta convencer a su compañero de trabajo. Éste acepta acudir al estudio radiofónico vestido de esquimal (aunque lo hace sólo por la importancia de su invento para la ciencia).

De camino a la radio el perro del esquimal, que no soporta las risas, se enzarza con unos viandantes que se burlan de ellos. Un generoso camionero lo salva de la disputa y le ofrece llevarlo a la radio. De camino a la sede de la emisora descubren que en un taxi viaja otro esquimal.

Ambos esquimales comienzan una persecución que no concluye hasta el descalabro de uno de ellos. El científico victorioso entra en la radio, pero es tarde: otro individuo ha llegado antes que él.

Desesperado, entra en el locutorio, donde es invitado por el locutor a que cuente su historia. El científico triste relata los hechos. Emocionado por su actuación, el locutor Bobby Deglané le dona las dos mil pesetas.

La voz en off *vuelve a presentar a Carmen y Gabriel. Éste ha triunfado y dirige con mucha soberbia un programa cara al público en el que al azar se elige un número de teléfono y una famosa marca de raticida regala dos mil pesetas si el llamado acude con su cédula de identidad a la emisora.*

La llamada azarosa cae en una casa señorial donde un ladrón intenta afanosamente abrir una caja fuerte. Desesperado y preocupado de que el sonido del aparato alarme a los vecinos, el criminal descuelga el teléfono y se entera del premio. Sin robar nada huye de la casa.

El ladrón acude a una iglesia de la que saca a un hombre. Se descubre que éste es el propietario de la casa asaltada y casero del ladrón (que le debe quinientas pesetas). Ambos aceptan ir a la radio y repartirse el dinero.

El propietario en el locutorio comprende lo sucedido y después de ganar el premio decide llamar a la policía para que detengan al ladrón. Sin embargo, el sacerdote de la parroquia le convence para que hable con su inquilino. Los dos hombres, conmovidos por la generosidad del cura, llegan a un acuerdo y entregan el dinero a la parroquia.

Una vez más en la radio se descubre que Gabriel ha sido castigado por su soberbia y su puesto de trabajo corre peligro. Sólo Carmen, que sigue enamorada de él, le defiende. Ahora el nuevo programa de la emisora es el «Doble o nada».

En un pueblo de la sierra un niño enfermo recibe la oportunidad de su vida: un médico sueco está dispuesto a curarle de su extraño padecimiento con todos los gastos pagados salvo el viaje. Para el dinero del avión hasta Estocolmo se realiza una colecta en el humilde pueblo, pero es insuficiente.

La única solución es que el maestro del pueblo se presente al «Doble o nada». Después de una serie de peripecias, el hombre se presenta y termina triunfando y ganando el dinero necesario para salvar al crío gracias a una anécdota futbolística.

En la radio, Gabriel y Carmen se reconcilian y su gesto de amor termina con un beso que imitan los dos atletas obesos de la pensión.

PROYECTO

La realización de *Historias de la radio* significó uno de los grandes acontecimientos del cine español de los cincuenta. La película supone el inicio de un nuevo estilo de comedia ligera y bienintencionada que se desarrollará en el último lustro del decenio. En este largometraje, como





HISTORIAS DE LA RADIO, 1955

en todos los que le seguirán imitando su estilo, Madrid se presenta como un espacio hospitalario, urbano y moderno, en donde la clase media es el verdadero artífice de la bondad y de la grandeza del lugar[146].

Por primera vez en la década, una obra española que no se enmarca ni en el género histórico ni el paradigma del musical conseguía situarse entre las más vistas en las salas de Madrid. Así, alcanzaría la increíble cifra de noventa y un días de exhibición en una de las más grandes salas de estreno de la capital, el Palacio de la Prensa, con mil ochocientas butacas, al que sólo superaban en capacidad los cines Palacio de la Música y Capitol[147], con más de mil novecientas butacas. Fue un éxito inalcanzable para la mayoría de las comedias y, por supuesto, para todas las obras ambientadas o cercanas al sainete madrileño, cuyo éxito y repercusión, claramente inferiores, no pueden ni compararse con este largometraje.

José Luis Sáenz de Heredia comenzó a trabajar en la idea de su película mientras participaba en el rodaje, en 1954, en Segovia, de la coproducción internacional de *La princesa de Éboli*. Dirigida por el joven Terence Young, estaba inspirada en la vida de Ana Mendoza de la Cerda, princesa de Éboli y amante de Antonio Pérez, secretario de Felipe II. Los hermanos Sáenz de Heredia trabajaron como meros coproductores asociados. En realidad, su encargo se ceñía a presentar los documentos oficiales en los distintos organismos españoles y a figurar como adscritos en los diversos puestos que exigía la administración nacional.

Toda la producción ofrecía un marcado tinte oportunista, para la censura española:

> El proyecto pretendía reflejar las tensiones entre las distintas familias influyentes de la nobleza española durante el reinado de Felipe II y filmar los paisajes españoles por primera vez en Cinemascope. [...] El primer guión fue prohibido, por lo que fue necesario hacer determinadas correcciones para obtener el permiso de rodaje[148].

El director español se desilusionó pronto. No compartía ni los objetivos ni el punto de vista histórico del equipo extranjero. La situación se agravó y la desilusión desembocó en trifulcas. Decidió abandonar el rodaje. Así lo recoge Fernando Méndez Leite:

> La experiencia resultó tan intolerable para el director de *Mariona Rebull* que un día en que se filmaban exteriores en Segovia abandonó el rodaje y, para olvidar las penas, entró en el restaurante de Cándido dispuesto a comerse un cochinillo. Probablemente si no hubiera sido por *La princesa de Éboli,* por las costumbres anglosajonas de sus productores y actores nunca hubiera llegado a hacerse *Historias de la radio*, máximo exponente de la comedia asainetada de los años cincuenta y una de las películas más divertidas y entrañables. José Luis Sáenz de Heredia, ante la mesa y en espera del banquete con que él mismo se había premiado, el director de *Don Juan* comenzó a emborronar cuartillas con ideas dispersas que rodaban por su cabeza. En aquella comida nació *Historias de la radio*[149].

No obstante, la idea había surgido meses atrás, antes incluso del inicio del rodaje de *La princesa de Éboli*. Un domingo, en la eucaristía de su parroquia, el director observó a un obrero y entonces pensó en una posible historia:

> *Historias de la radio* nació cuando estaba oyendo misa a la una en el barrio de Salamanca. Me pareció extraño que a mi lado estuviese un auténtico proletario, que se diferenciaba totalmente de la gente que le rodeaba. Advertí que estaba justamente al lado de un cepillo, que ponía «Pan de San Antonio». Me vino la idea de la decepción sentimental de ese hombre, si abría el cepillo pensando que había pan para su hijo pequeño[150].

Las dos situaciones en las que se dieron sendos momentos de inspiración resultan muy interesantes porque reflejan con claridad dos de los elementos que, como se verá, serán fundamentales en el desarrollo posterior del filme: lo sainetesco y lo español (frente a lo histórico y lo extranjero de *La princesa de Éboli*), y lo cristiano (inspirado en esa eucaristía y que después estará presente en todo el aire evangélico del filme).

Con estas cuartillas escritas en el mesón de Cándido el autor viajó a Torremolinos y allí, en tan sólo diez días, escribió el resto del guión, una película española y propia de Sáenz de Heredia, en donde el director pudo imponer su criterio y la rodó «muy a gusto, no tenía ninguna Olivia de Havilland, ningún Gilbert Roland, ni se tomaba el té a las cinco de la tarde con camareros con cuello de pajarita»[151].

Desde el principio el autor se involucró de lleno con su productora, Chapalo Films. José Luis y su hermano Isidro la habían fundado en mayo de 1944. El nombre y su extraño logotipo (un avión que dejaba como estela el nombre de la empresa) hacían referencia a un tercer hermano. Éste, bajito y regordete, había sido aviador y militar de carrera, en el bando nacional, en la Guerra Civil española. Su aeroplano había sido derribado cayendo en un combate en las cercanías de Majadahonda, en tierra de nadie. El cadáver estuvo allí durante meses ya

que ningún soldado de ninguno de los dos bandos se atrevió a recogerlo.

La productora Chapalo había producido hasta 1955 los siguientes trabajos: *El camino de Babel* (1944), de Miguel Mihura, y las dirigidas por José Luis Sáenz de Heredia: *La mies es mucha* (1948), *Don Juan* (1950), *Los ojos dejan huella* (1952) y *Todo es posible en Granada* (1954). Todas ellas obtuvieron premios del Sindicato Nacional del Espectáculo o la calificación máxima de Interés Nacional. El respaldo tanto de la administración como del sindicato o del Círculo de Escritores Cinematográficos será total. Todas las obras de José Luis Sáenz de Heredia desde el final de la Guerra Civil hasta *Historias de la radio* reciben los máximos apoyos del Estado y logran no sólo el del ministerio en la calificación sino también en premios. Incluso en el caso de largometrajes tan discutibles como *Bambú* (1945) recibió el respaldo administrativo correspondiente. Y eso a pesar de que el propio director reconoció que preferiría no haber rodado dicho largometraje, cuya calidad e interés hoy en día reside sólo en el encuentro de dos astros de la canción popular: Imperio Argentina y Sara Montiel.

Así, José Luis Sáenz de Heredia tiene en su haber el mayor número de premios y máximas calificaciones. Su elevado reconocimiento por parte de la administración es sólo comparable al mejor quinquenio de Rafael Gil con sus películas producidas por Aspa P.C. Sorprendentemente, los largometrajes de Sáenz de Heredia están en su mayoría alejados de la política o del ensalzamiento histórico y patriótico. Y aunque el autor era falangista (era nada menos que primo carnal de José Antonio Primo de Ribera) y cristiano en su cine, no se puede hablar de una propaganda franquista clara y permanente en su filmografía, salvo, evidentemente, el caso de *Raza* (1941) y de la muy posterior hagiografía del dictador, *Franco, ese hombre* (1964)[152].

Sin duda, gran parte de la afinidad y las generosas críticas realizadas por el ministerio y por la censura española se debía al excelente resultado obtenido por *Raza*. La obra que adaptó José Luis Sáenz de Heredia del libro escrito por Franco fue todo un acontecimiento social y político, ya que significaba la visión histórica oficial de lo que había ocurrido en la Guerra Civil.

Aunque aún más importante que la cinta fue la sentencia de Francisco Franco al terminar de ver el filme: «Muy bien, Sr. Sáenz de Heredia. Usted ha cumplido»[153]. La rotundidad de la frase, muy acorde con el discurso del dictador, acompañó sin duda a José Luis Sáenz de Heredia. Sus películas serán siempre las del aclamado director de *Raza*.

En esas coordenadas de autor privilegiado se comprende cómo consiguió a mediados de los cuarenta plantear y rodar una pieza en cuya trama central había un adulterio, *El escándalo* (1943), hablar del exotismo y de un leve libertinaje en las colonias en *Bambú* (1945) y, sobre todo, presentar a un hombre de izquierdas conflictivo e interesante –aunque también un asesino– en *Los ojos dejan huellas* (1952). El cine de José Luis Sáenz de Heredia, mucho más liberal que el de su época, no fue ni perseguido ni criticado con rotundidad por la censura.

Es fácil suponer que un proyecto tan beato como *Historias de la radio* no presentara ningún problema en la lectura previa del guión. Nada en él resultó molesto ni discordante para el censor del ministerio o de la Iglesia. Y aunque, como se verá, hay pequeños elementos de corrupción (soborno a policías y algunas nimiedades más) todas ellas pasaron desapercibidas o no fueron motivos de rectificación.

Del mismo modo que José Luis Sáenz de Heredia había conseguido el reconocimiento y el apoyo de la administración, alcanzó, como muy pocos directores, el respaldo del público español. Sus películas, en un porcentaje mucho más alto que el de la media de los directores españoles de la época, cosecharon grandes éxitos de taquilla y se transformaron en obras respaldadas por el público.

El efecto social de sus películas se materializaba en casi todos los largometrajes. Así, la película anterior*, Todo es posible en Granada,* que no recibió ni una crítica elogiosa ni un apoyo inmenso en taquilla, tuvo tal efecto social que se extendió como muletilla el dicho de «todo es posible en Granada».

Además, en el mundo de los técnicos y los actores era venerado y respetado. Fernando Fernán Gómez recuerda cómo su presencia cambiaba los platós:

> En el estudio donde rodaba Sáenz de Heredia había silencio y la gente trabajaba sin levantar la voz. Luego acudías en otra película a ese mismo estudio y con el mismo equipo pero con otro director y todo era un galimatías. A José Luis se le respetaba y veneraba[154].

En último lugar cabría hablar del respaldo que gozaba el director en el cine español de la época. Junto a Rafael Gil y Juan de Orduña, el autor de *Raza* era el mejor valorado por la prensa y especialistas cinematográficos. Lo que representaba su figura a finales de los cuarenta

y principios de los cincuenta queda muy bien reflejado por Emilio C. García Fernández:

> Si hubiera que valorar la trayectoria profesional de un cineasta, considerando los premios recibidos, los éxitos cosechados, la aceptable acogida de sus películas por parte de la crítica, así como el reconocimiento popular de las mismas, es evidente que José Luis Sáenz de Heredia resulta ser el realizador más prestigioso de la década de los cuarenta, y quien más fielmente representa la nueva vocación cinematográfica surgida tras los avatares de la guerra[155].

El cine de José Luis Sáenz de Heredia era, por tanto, celebrado por el público y la administración, lo cual lo convertía en una rareza del cine español, ya que la mayoría de sus trabajos no sólo no significaban pérdidas o la ruina de sus socios sino que eran rentables económicamente. De los filmes que aquí se analizan, el único que fue dirigido por un autor consagrado y con un respaldo total dentro de la industrial oficial y comercial española fue *Historias de la radio*.

Así, el director y su productora se embarcan en el proyecto como un trabajo mayor. Producida por él mismo con Chapalo consigue el apoyo de la distribución de la todopoderosa empresa Suevia Films, de Cesáreo González, que sustituyó a Cifesa en el trono de las productoras españolas. El presupuesto reconocido por el ministerio para el filme es de seis millones cuatrocientas mil pesetas –una cifra muy superior a la media de la época, que rondaba los tres millones y medio en negativo de blanco y negro–, aunque estaba aún lejos de la gran superproducción española del año, *La gata,* que superó los nueve millones y medio de pesetas en gastos de realización, algunos de ellos tan impresionantes como el uso del Cinemascope o el Eastmancolor[156]. Con un presupuesto tan elevado y una figura tan destacada como José Luis Sáenz de Heredia, no es extraño que el director consiguiera un plantel de actores sorprendente. En el largometraje actúan grandes estrellas del momento como Francisco Rabal; las grandes espadas de los años cuarenta como Rafael Bardem, José Orjas o José Isbert, e incluso Alberto Romea, que ya se encontraba jubilado, reapareció para este filme[157]. Otro de los atractivos del filme, era la presencia de personajes famosos de la actualidad: el futbolista del Real Madrid Luis Molowny, el matador de toros retirado Rafael Gómez «El Gallo», los cantantes de Los Xey y, por supuesto, la estrella de la canción popular Gracia Montes.

Del mismo modo, el presupuesto de la película y la calidad del equipo técnico alejan al filme del neorrealismo por precariedad. Así, todas las escenas rodadas en calles y plazas reales no ofrecen la estética pobre y realista de *Esa pareja feliz* sino una imagen cuidada y limpia. Del mismo modo, los interiores se tratan con un esmero y decoro propios de los grandes proyectos de la industria española.

GUIÓN

El guión de *Historias de la radio* se estructura a partir del esquema clásico del relato moral. Se narra una serie de cuentos con moralejas cristianas, unidos por una historia central con la radio como vehículo conductor del filme. En todos los bloques se desarrollan tres elementos fundamentales: el azar, la bondad y el amor cristiano. Estos elementos se conjugarán de forma distinta en cada uno de los episodios pero el bien y el amor prevalecerán sobre todas las situaciones. *Historias de la radio* es, por tanto, una parábola cristiana pero nada seria y aburrida sino ágil y humorística.

Desde la primera idea germinal el largometraje había ofrecido una estructura marcadamente serial o episódica. José Luis Sáenz de Heredia era consciente de que su película no consistía en una única historia de unos personajes centrales sino en una gran variedad de situaciones y multitud de secundarios y coros. Así, el primer título del guión era el de *Tres historias de la radio*[158], que se refería precisamente a los tres relatos de la película. Se cambió por el definitivo *Historias de la radio,* que refleja mejor el carácter de recopilación de hechos o recuerdos sobre la radio que se hace en el filme.

La importancia del mundo radiofónico en los años cincuenta sobrepasa con creces este trabajo. La radio se trataba de uno de los grandes acontecimientos sociales y culturales de la sociedad española. Así, la popularidad de personajes como Bobby Deglané, que se interpreta a sí mismo en esta película, igualaba o superaba la de los actores más famosos de cine. Del mismo modo, los «programas de cara al público» se escuchaban con auténtica expectación y todo el mundo soñaba con acudir a alguna de estas retransmisiones. Uno de los grandes logros del guión de *Historias de la radio* es precisamente captar ese universo. Aunque ésta no sea la única película española en la que la radio desempeñe un papel importante[159], sí es la que consigue retratar mejor todo aquel mundo. El mundo radiofónico era, a la vez, información, diversión, entretenimiento de actualidad, series de ficción y programas concurso a través de los

cuales la gente esperaba cambiar su vida. Así, las tres historias y el nudo central de la radio, que sirve de columna vertebral de la película, muestran todo este universo social.

Los capítulos serían, por orden de aparición en el largometraje, los siguientes: uno, el inventor esquimal; dos, el ladrón y la radio, y tres, el niño enfermo. A todos éstos se sumaría el propio de la radio, la vida de los locutores y la grabación de los programas. Para el análisis del guión completo es mejor dividirlos cada uno en distintos subcapítulos.

El inventor esquimal. Este relato, el primero de las tres historias de la película, narra las aventuras dos sabios inventores que viven en un auténtico monasterio entregados a la ciencia y a la tecnología. Los dos hombres padecen dos defectos que se reconocen nada más empezar el capítulo: uno de ellos es cojo (José Orjas)[160] y el otro, verdadero protagonista del episodio, es un tímido patológico (José Isbert). Ambos científicos necesitan conseguir dos mil pesetas para patentar un pistón. Una mañana, el científico cojo entra emocionado en el taller-laboratorio, donde el protagonista revisa los últimos retoques de su invento. Éste le dice que debe acudir presto al estudio radiofónico disfrazado de esquimal y así obtendrán el presupuesto requerido para patentar el artefacto antes de que lo hagan los de la aeronáutica.

El anciano científico debe vencer su timidez y renunciar a la decencia. Tiene que disfrazarse con pieles y construir un trineo, pero antes debe conseguir un perro esquimal que le acompañe; para ello acude a unas obras cercanas al estadio de Chamartín[161]. Allí, el hijo de la portera le ofrece un pastor alemán con otro defecto curioso: no soporta la risa humana. Con el perro y el traje sale a la calle a buscar un taxi, pero esto es una tarea imposible en Madrid[162]. Optan por ir andando hasta la radio. En el camino ocurre lo previsible: un grupo de viandantes se burla del esquimal y se ríen a carcajadas. El perro, atosigado, reacciona con rabia y salta a por los risueños peatones. La pelea que se forma es campal. En ella se lanzan puñetazos e insultos tan castizos (y ahora olvidados) como «Usted hoy no se ha afeitado». No obstante, un joven y chulapo camionero (Tony Leblanc) se apiada del inventor protagonista y se ofrece a llevarlo a la radio.

Una vez en el camión, Tony Leblanc le habla emocionado de la radio: «Estos de la radio son la monda, nunca me había creído que esto ocurriera de verdad». Aunque aun con la ayuda del camionero, José Isbert está preocupado por su compañero disminuido. «No se preocupe –le dice el conductor–, la suerte de su amigo es que nadie le puede dejar cojo y él puede dejar a muchos». El verdadero golpe de efecto del capítulo comienza cuando ambos observan por la ventanilla un taxi en el que viaja otro esquimal, que se acerca como ellos por la Castellana hacia la plaza de Santa Bárbara[163]. Camión y taxi comienzan una carrera automovilística por la calle Génova, pero la distancia se acorta y el coche se adelanta. De este modo, Tony Leblanc avisa a Isbert: «No queda otra solución que el abordaje». El emocionado conductor embiste con su vehículo al taxi, provocando un monumental accidente en mitad de la vía pública.

Los dos esquimales corren hacia la emisora, llegando primero al portal de la casa el inventor protagonista. Éste intenta hacer valer sus derechos de campeón, pero el esquimal del taxi (Gustavo Re) se niega a aceptar la derrota y le reta a que la lucha continúe hasta la puerta del locutorio, o hasta el micrófono mismo. Ambos comienzan una carrera de golpes y obstáculos mientras intentan ascender por una de las escaleras más elegantes de la historia del cine español.

Isbert entra campeón en la radio, corre al locutorio y cuando se acerca a la puerta de la pecera, se cruza con un hombre disfrazado de duende y con un caniche como perro esquimal. Otro se le ha adelantado. El inventor esquimal se derrumba mientras el duendecillo celebra su victoria blandiendo sus billetes ganados. Del interior de la sala del programa se oyen unas risas, el perro comienza a ladrar y agresivo entra en el locutorio. Los espectadores de este concurso cara al público se desternillan de risa. Bobby Deglané se burla sin saña del esquimal, le invita y concede la palabra. Ocurre entonces una de las rarezas de la narrativa de Sáenz de Heredia. José Isbert comienza a contar con su voz resquebrajada y con el aliento agotado lo sucedido. El público de la sala se divierte alegremente. Isbert cuenta cada una de las penurias que el espectador de cine ha visto que padecía. Y a medida que el relato avanza se va ganando una a una a las distintas personas del público de la sala. Al final de su intervención la sala se encuentra en un respetuoso y serio silencio. Bobby Deglané, emocionado, opta por entregar de su bolsillo las dos mil pesetas como socio de ese pistón que «debe de ser pistonudo». El público y el inventor ríen juntos esta vez.

El ladrón y la radio. Como observa Carlos F. Heredero se trata de «casi un relato evangélico» donde la bondad cristiana y la misericordia divina salvan a un

HISTORIAS DE LA RADIO

JOSÉ LUIS SÁENZ DE HEREDIA

1955

Ficha técnica y artística

Producción: Chapalo Films para Suevia Films

Argumento: José Luis Sáenz de Heredia

Adaptación y diálogos: José Luis Sáenz de Heredia

Guión: José Luis Sáenz de Heredia

Equipo

Director: José Luis Sáenz de Heredia

Ayudante de dirección: Mateo Cano y Antonio Montoya

Fotografía: Antonio L. Ballesteros

Segundo operador: Alejandro Ulloa

Director de arte: Ramiro Gómez

Constructor de decorados: Augusto Lega

Montaje: Julio Peña

Música: Ernesto Halfter

Estudios: Ballesteros, Madrid

Laboratorios: Ballesteros, Madrid

Reparto

Gabriel Matilla: Francisco Rabal

Carmen: Margarita Andrey

Bobby Deglané: Bobby Deglané

Alfredo: Juanjo Menéndez

Director de emisora: Rafael Bardem

Compañera de redacción: Alicia Altabella

Empleada: María Teresa del Río

Personajes reales: Gracia Montes, Los Xey, Rafael Gómez "el Gallo" y Luis Molowny

Gimnastas: Juan Calvo y Juan Vázquez

Inventor esquimal: José Isbert

Inventor cojo: José Orjas

Esquimal contrincante: Gustavo Re

Ladrón: Ángel de Andrés

Cura de Santa Cruz: Pedro Porcel

Don Senen: José María Lado

Don Anselmo: Alberto Rome

Mujer de don Anselmo: Guadalupe Muñoz Sampedro

Cura: José Luis Ozores

Guardia civil: Xan Dan Bolas

El alcalde: Adrián Ortega

La madre: Isabel Pallarés

El niño: Carlitos Acevedo

El médico: Nicolás D. Perchicot

Un concejal: Francisco Bernal

Camionero: Tony Leblanc

Estreno: 25 de junio de 1955

Palacio de la Prensa, Madrid



hombre pobre de caer en el crimen y a un ricachón le libera de la glotonería. De todas las historias, ésta es la más cercana al cine religioso y al estilo cristiano de la productora Aspa P.C, que, como se recuerda, triunfó de forma rotunda en todas sus producciones de la primera mitad del decenio.

La narración arranca con la célebre escena en la cual un ladrón, que rebusca en una caja fuerte en un despacho de una casa señorial, es sorprendido por una llamada telefónica. Para no alarmar a los vecinos el hombre atiende el teléfono, entonces se le informa que ha ganado «dos mil pesetas» en un concurso radiofónico. Lo único que se exige es que se persone en el local de la emisora con su cédula de identidad en menos de treinta minutos. El ladrón cuelga el aparato e intenta localizar algún carné o documento, pero es inútil: no se parece físicamente al propietario. El ladrón acude entonces a la iglesia pues es domingo. Allí, en la madrileña iglesia de Santa Cruz, que Fernando Méndez Leite reconoce como la parroquia de San Manuel y San Benito, el hombre intenta hablar con el propietario. Aunque para ello debe conseguir llegar hasta los bancos centrales de la iglesia, lo cual no es tarea fácil porque el lugar se encuentra abarrotado de feligreses[164].

Ambos consiguen dialogar a la salida de la iglesia. El propietario, que resulta ser el casero del ladrón, no quiere oír ningún tipo de negocio, sólo le interesa que le pague los tres meses de alquiler que le debe. Pero accede a acudir a la radio. Una vez allí, el casero se percata de que no lleva encima el documento de identidad, entonces pide a su inquilino que le ceda su célula. Hablando en el locutorio, el propietario descubre qué es lo que ha ocurrido realmente, entonces mira hacia el ladrón que huye por las posibles represalias.

El propietario en su casa escudriña algún dato o huella que atestigüe el intento de robo. No faltan ni dinero ni objetos personales. Sin embargo, descubre en el suelo la prueba del crimen: una ganzúa doblada. Satisfecho, se lanza a telefonear a la policía pero recibe antes una llamada del párroco de Santa Cruz, que le ruega que acuda a la iglesia.

En la casa parroquial, ladrón y propietario se enzarzan en una discusión permanente y locuaz. El sacerdote les interrumpe y les pide que observen un acontecimiento único: el robo de un cepillo de la parroquia. El cura sabe que todos los días a esa hora un ladrón abre la hucha de San Antonio en busca de una barra de pan. Sacerdote, propietario y ladrón observan el hurto agazapados en un altar menor. Miran cómo un hombre, con aspecto de pordiosero roba del cepillo del pan de San Antonio un pan (real, de miga y corteza) que le ha dejado escondido el sacerdote. El ladrón se aleja con su alimento. El sacerdote se emociona: su ladrón se ha persignado por primera vez. Los dos litigantes logran una solución: el casero perdona la deuda a su inquilino y ambos donan las dos mil pesetas al sacerdote, que las invierte en dar pan y membrillo a su ladrón para convertirlo a él y a su hijo pequeño. Lógicamente, el final de este cuento evangélico no podía ser otro que el que presenta José Luis Sáenz de Heredia. En celebración de la eucaristía se encuentran en la misma parroquia los cuatro protagonistas: sacerdote, propietario, inquilino y proletario, esta vez con su hijo entre los brazos.

El niño enfermo. Es la historia más popular de todos los capítulos. Se trata en realidad de un típico sainete costumbrista en el que se entremezclan los elementos típicos del género chico con algunas situaciones propias del melodrama. El protagonista es un pobre maestro de escuela (Alberto Romea) que se ve obligado a concursar en un programa de radio. Su objetivo no es demostrar sus conocimientos enciclopédicos sino conseguir el dinero necesario para costear el viaje de un niño enfermo hasta un hospital en Estocolmo (donde un buen médico sueco está dispuesto a curarle de su extraña enfermedad).

La narración comienza con la llegada de una carta a la madre del enfermo en un perdido pueblo de la sierra madrileña. En la epístola el doctor extranjero confirma que puede curar al crío y que lo hará de modo gratuito. La mujer sólo debe pagar el billete de avión hasta la ciudad extranjera, lo cual asciende a tres mil pesetas.

El médico rural, el sacerdote y el maestro de escuela ruegan al alcalde que organice una colecta para recaudar fondos que permitan al niño viajar a Estocolmo. No obstante, la colecta es insuficiente. El maestro acude decepcionado a comer a su casa. Allí comprende que «un pueblo tan pequeño no puede conseguir tanto dinero, todos se han portado bien pero somos pocos». La bondad de los individuos no se cuestiona, simplemente son pobres. Entonces aparece el sargento de la Guardia Civil, el cual le ruega que acuda al programa «Doble o nada»[165]. Alberto Romea se ve acorralado y accede a las súplicas de sus conciudadanos. Igual que José Isbert en la primera historia, el maestro de escuela opina que ir a la radio es ir a la picota; en lo que a él respecta, la radio no es para los sabios o científicos.

Una vez en Madrid, el número del maestro sale escogido y él sube al estrado. El pueblo entero se encuentra

reunido en la plaza y le vitorea. En la casa del enfermo, el niño, su madre, el cura y la mujer del maestro rezan a San Antonio para que les ayude. Comienzan las preguntas y, como era de esperar, las acierta todas. Va subiendo su dinero, doblando y doblando hasta que el locutor le ruega que no se presente más. Pero el maestro debe doblar una vez más. Entonces se le hace una pregunta imposible «¿Quién fue el delantero centro que marcó el primer gol en el antiguo campo del club ciclista de San Sebastián cuando se inauguró?». El pueblo, la casa del enfermo y la sala de la radio se quedan en silencio. El maestro se sobresalta y cae desmayado. Sentado en una silla, el locutor le acerca un micrófono y le dice: «No se preocupe, le retiro la pregunta». «No –dice el maestro– quiero continuar». Entonces le repite la pregunta y don Anselmo grita: «¡Yo! Anselmo Oñate, "Pichirri", y de penalti». Y acompaña su sentencia con una foto que atestigua el evento.

El núcleo central, «la vida en la radio». El nudo conductor de toda la película es el enamoramiento de Gabriel Matilla (Paco Rabal) y Carmen (Margarita Andrey). Esta historia está apoyada por una subtrama: la de los dos hombres maduros y gorditos que escuchan el programa de gimnasia sueca para adelgazar. Es el único relato que ofrece dos singularidades narrativas: una estructura temporal no clásica y que se narra en parte como una voz en *off*. Por tanto, de todas las historias es la que presenta un lenguaje menos clásico.

La estructura de este bloque empieza (también el arranque del filme) con el despertar de uno de los gorditos que, veloz, busca a su compañero para hacer los ejercicios matutinos. Ambos delante del aparato practican sus atléticas flexiones.

En la radio, Gabriel y Carmen describen los movimientos que deben hacer los radioespectadores. Ella observa con ojos acaramelados al atractivo locutor. Una voz en *off* informa que la película que se va a ver es una historia sobre una cadena radiofónica y que para entender los hechos con claridad lo mejor es retroceder unos meses. Se observa a la pareja en un programa de radio de cara al público, en el cual Gabriel toma su alternativa radiofónica de la mano de Bobby Deglané. Entrevista al torero El Gallo. Pide a su vez voluntarios para el concurso de disfraces. Comienza la historia de los esquimales.

Después del bloque de los dos inventores se vuelve a la emisora, donde Gabriel ha triunfado y dirige un programa propio, el concurso patrocinado por el raticida Alirón («Si te encuentras un ratón, pon Alirón pon, pon»). Carmen se mantiene en su programa de gimnasia matutina y el locutor que ahora le ayuda, Alfredo (Juanjo Menéndez), está enamorado de ella. Carmen sólo tiene ojos para Gabriel, el cual con su soberbia se juega el puesto. Consigue que su programa triunfe y después de una actuación de Gracia Montes sucede el segundo capítulo, el del ladrón bueno.

Se vuelve a la cadena radiofónica, donde se descubre que Gabriel ha sido castigado a presentar los programas de gimnasia (es el momento del arranque del filme). Él, molesto, se niega a seguir y acude a negociar su situación con el presidente de la compañía (Rafael Bardem). Éste le atiende, pero le transmite un mensaje claramente cristiano: que no albergue ninguna esperanza si no cambia de actitud...

El último bloque de este segmento es otra emisión radiofónica del programa de gimnasia. Desolada, Carmen lo presenta sola y se entiende que han despedido a Gabriel. Pero de repente, cuando debería entrar la sintonía de la cadena suena una música romántica y aparece Gabriel, que reconoce sus errores. A medida que se acerca a ella describe unos movimientos de gimnasia que se va inventando y que concluyen con un abrazo y un beso. La película acaba con la imagen de los corpulentos gimnastas que, emulando los movimientos de la radio, terminan dándose un gran beso.

Historias de la radio es un guión y una escritura que se basa en tres elementos clave: el humor, la buena suerte y el amor como vía para la reconciliación. Todas las historias, como hemos visto, suceden y se articulan con estos tres elementos.

En todas ellas se parte de una situación más o menos desesperada de falta de dinero, ya sea para pagar el alquiler, patentar un invento o conseguir el billete a Estocolmo. Después se presenta la radio como la personificación de la buena suerte y más tarde del amor y la bondad que salva a los protagonistas.

Así ocurre en todas las historias. En la primera de ellas el inventor cojo se entera de «ese programa»; en la tercera el sargento de la guardia civil habla del «doble o nada», y en la del ladrón, una jovencita escoge el teléfono al azar e impide que se cometa un crimen. Sólo a través de la radio y la bondad de las personas lograrán su objetivo. En la primera historia, a través de la bondad del camionero y, por supuesto, de Bobby; en la del ladrón, la honradez y caridad del cura sirve como desencadenante para demostrar que todos los hombres son buenos.

No obstante, cada uno de las historias ofrece diferentes perspectivas de análisis. Así, el primer cuento se

trata de una disparatada comedia muy cercana al humor chaplinesco y con brotes surrealistas al estilo de Miguel Mihura. En ella el sufrimiento de Isbert se transforma en una imagen tan patética como cómica. Del mismo modo, la magistral resolución del capítulo y la narración de la historia por el protagonista, la sitúa entre los mejores momentos del cine español.

El cuento evangélico es, como se vio, el verdadero origen del filme. La primera inspiración de Sáenz de Heredia fue la de convertir la imagen de aquel «auténtico proletario» en un cuento de alabanza a la figura de San Antonio. Toda una lección moral y cristiana con santo incluido.

Sin embargo, en ningún caso se debe infravalorar esta historia. Tiene aciertos estilísticos y rebosa en imaginación e inteligencia. La secuencia de arranque es, del mismo modo que la batalla de esquimales, uno de los mejores momentos de la película.

Por último, el relato del niño enfermo es un sainete pueblerino que se opone intencionadamente a una de las obras más célebres de la década de los cincuenta: *Bienvenido, Míster Marshall*. Mientras que en la obra de Berlanga el pueblo se une sólo para verse decepcionado, en la película de Sáenz de Heredia los vecinos no sólo se unen sino que se convierten en un solo ser dispuestos a salvar al niño, lo cual consiguen. En la película de Berlanga los individuos se preocupan exclusivamente de sus deseos personales; mientras que en la de Sáenz de Heredia el colectivo ruega el milagro de una curación. En palabras de Méndez Leite:

> Todos estos elementos son conjugados con una envidiable sencillez y con un buen sentido del ritmo. Las tres historias principales pretenden demostrar la posibilidad de que la benéfica intervención de la radio cambie la vida de las personas, y en las tres hay una reflexión sobre las virtudes cristianas[166].

El guión de *Historias de la radio* es un artefacto nada simple ni elemental aunque se exprese con una gran sencillez. Su estructura, sus personajes y sus ideas son de un ingenio poco corriente en la época; el talento para describir, presentar y desarrollar situaciones novedosas e ingeniosas demuestra cómo José Luis Sáenz de Heredia se encontraba en el momento más creativo de su carrera.

REALIZACIÓN Y PUESTA EN ESCENA

Historias de la radio refleja en su producción y en su realización un proceso hoy desaparecido. La película se enmarca plenamente en un concepto comercial emparentado con las grandes productoras norteamericanas de los años cuarenta y cincuenta.

Como se indicó, el proyecto es capitaneado por Chapalo Films, es decir por Isidro y José Luis Sáenz de Heredia. Además, se embarca como asociado y distribuidor la gran productora Suevia Films de Cesáreo González. De este modo, y con el respaldo de los seis millones y medio de pesetas reconocidos por el ministerio como coste total de la película, se entiende que la obra nazca con una vocación de gran calidad técnica.

Por otro lado, en las entrevistas que se conservan del director siempre dedica alguna palabra de afecto a este filme:

> Es la película que más quiero. Todos los recuerdos que guardo de esta película son entrañables y divertidos. Siempre me he divertido realizando mi cine, incluso cuando se trataba de dramas, pero con ésta creo que me divertí más porque empezó la diversión escribiéndola. Es el guión que me ha llevado menos tiempo, parecía que me lo dictaba al oído un ángel con ángel. Luego, en el rodaje, lo pasamos bien todos[167].

Sáenz de Heredia es de todos los directores españoles de la década el que posee un lenguaje más clásico y la planificación más académica, ni siquiera Rafael Gil, que aun siendo un experto conocedor del lenguaje clásico termina enrevesando sus planificaciones con largos travelines, o José Antonio Nieves Conde.

Su puesta en escena no hay que entenderla como parca o pobre sino como elegante, expresiva y funcional. Su propuesta es equilibrada y, sobre todo, permite el desarrollo y lucimiento de los actores y del guión. Todo el peso de *Historias de la radio* cae sobre los actores principales, secundarios e incluso en los extras, que interpretan un texto extraordinario.

Del mismo modo, el equilibrio de *Historias de la radio* no significa una estética poco imaginativa; ni mucho menos, la cinta está plagada de ingeniosos planos y de posiciones de cámara que aumentan lo humorístico de las escenas. El concepto de equilibrio se refiere únicamente al buen desarrollo de la planificación.

Uno de los elementos fundamentales para el desarrollo del lenguaje clásico es el equipo técnico; por ello, del departamento de arte se encargó Ramiro Gómez, de la fotografía Antonio L. Ballesteros y del montaje Julio Peña. Ramiro Gómez había comenzado a colaborar con José Luis Sáenz de Heredia en el rodaje *La mies es mucha*. En este filme religioso fue contratado como ayudante, pero tras unas desavenencias de Sáenz de

Heredia con el director de arte terminó por confiar plenamente en el trabajo del ayudante:

> A partir de entonces Sáenz de Heredia le dijo a Santamaría que lo sentía mucho, pero que quien iba a hacer los decorados era yo. A Santamaría le costó un disgusto. Era su amigo y era su decorador. Sáenz de Heredia continuó trabajando conmigo hasta que por no poder encargarme de una película que me ofreció tuvo que encargársela a otro decorador[168].

La relación que se estableció entre Ramiro Gómez y José Luis Sáenz de Heredia era, por tanto, no sólo profesional sino también de amistad. Esto implica no infravalorar el trabajo de Ramiro Gómez, que durante estos lustros fue considerado el gran constructor de decorados en exteriores, motivo por el cual se le encargaron los fastuosos decorados de *Embajadores en el infierno* (1956), de José María Forqué.

En *Historias de la radio,* el esfuerzo de Ramiro Gómez se centró casi en su totalidad en los interiores. Ya sean las oficinas y lugares comunes de la radio, ya las distintas viviendas de los protagonistas (el taller de los inventores, la casa del niño enfermo, el hogar del maestro...), todos ellos cuidados de una forma especial, resultan interesantes. Tal vez el único problema de estas localizaciones es que son demasiado elegantes y ricas. Así, cuesta creer que en una casa tan bien decorada como la del maestro, Alberto Romea, no se halle ningún objeto de valor cercano a las tres mil pesetas necesarias para salvar al niño enfermo, pues muchos de los muebles o cuadros que adornan la habitación los valen.

Esta mezcla de amistad y trabajo bien hecho también marcó la elección del estudio y los laboratorios Ballesteros. En principio dicha empresa era una marca menor dentro del panorama general, sobre todo si se piensa que *Historias de la radio* era una película muy superior económicamente a la media. La explicación es que fue una elección de carácter personal y emocional. José Luis Sáenz de Heredia había trabajado con la productora de Ballesteros y después de la fundación de Chapalo siguió colaborando con sus estudios:

> Los estudios Ballesteros tenían dos aspectos: la producción que les iba muy bien, y los estudios con los que les iba muy mal, porque prácticamente el único que rodaba allí era yo, y yo tardaba un año entre película y película. La sociedad anónima Ballesteros convocó una junta para tratar el tema, y me echaron en cara que mis películas eran demasiado caras. Yo dije que estaba convencido de que la producción era un buen negocio y decidí emanciparme[169].

Así, no extraña que el director de fotografía fuera Antonio L. Ballesteros, quien una vez más realizó para la película una propuesta académica y clásica. La iluminación del largometraje, en todos y cada uno de los cuatro capítulos, es muy controlada y precisa; no tiene grandes derroches ni preciosismo pero tampoco ningún descuido inoportuno.

En los interiores la iluminación imita el estilo de Hollywood, con figuras que destacan contra los fondos y decorados pintados con elegancia y matizados con luces de relleno. Sáenz de Heredia compone con una gran profundidad de campo, lo cual permite a Antonio L. Ballesteros más relieve en la fotografía. Son realmente interesantes su trabajo en las oficinas de la radio y en los concursos cara al público.

Los exteriores están muy cuidados fotográficamente. Se utilizan focos auxiliares y se observa un gran esmero en la elección de las horas de rodaje y de la iluminación natural. Además, el uso de un par de transparencias (por ejemplo, en el caso del coche en movimiento) hace que la imagen sea más clara.

La planificación y el montaje de Julio Peña se basan en los conceptos fundamentales del lenguaje clásico americano. Planos generales de situación, planos medios o americanos en las conversaciones y primeros planos en los momentos más emotivos de las secuencias. La altura de la cámara suele ser la de los ojos del intérprete y no se realizan grandes contrapicados o picados.

El plano más usado en la película es el plano medio largo en el que salen dos actores, ya sea detrás de un micrófono, haciendo deporte o hablando en un escritorio. Este plano, que suele resultar bastante estático, se combina en *Historias de la radio* con una gran profundidad de campo. Siempre suele existir alguna subescena por detrás de los actores, ya sea tráfico de coches, otros empleados de la radio o público, lo cual revitaliza el plano.

Los encuadres del filme, aunque clásicos, juegan a veces con elementos expresivos y cómicos. Así ocurre con las escenas de los dos gimnastas, que siempre comienzan con posiciones de cámara curiosas: en una ocasión se observan unos pies pedaleando en el cielo, en otra las sábanas de la cama...

Pero, sin duda, el gran acierto de la película son el ritmo y la dirección de los actores. Las tres historias y el nudo conductor de la radio están plagados de grandes intérpretes y de sorprendentes y valiosas actuaciones. No es extraño, entonces, que Fernando Méndez Leite diga sobre el relato más famoso del largometraje:

> Creo sinceramente que la esencia de este episodio está en la imagen misma de Isbert disfrazado, en su esfuerzo físico, en la preocupación que refleja su rostro. Todo ello convierte este cuento en una historia mucho más profunda sobre la vocación profesional, la soledad de la ciencia, la incapacidad de la vejez[170].

Sin duda, la famosa batalla de esquimales podría haberse rodado con peor iluminación; con unas escaleras menos fabulosas que las realizadas por Ramiro Gómez nada hubiese cambiado en exceso. Eliminar la figura de José Isbert sería absolutamente imposible, pues el capítulo quedaría sin personalidad y sin fuerza expresiva.

Una de las grandes virtudes de esta propuesta de interpretación se encuentra precisamente en la elección de estos actores. Este trabajo, que ha sido definido por García Berlanga como el setenta por ciento del trabajo del director de cine, se realizó con mucho esmero por parte de José Luis Sáenz de Heredia. El realizador de *Raza* tenía muy claro qué actores quería para los papeles principales e hizo todo lo posible para conseguirlos. Así utilizó a Rafael Bardem e Isbert, a los que conocía de rodajes anteriores; a Rabal le pagó la extraordinaria cifra de trescientas setenta mil pesetas por un trabajo de secundario. E incluso en el caso de Alberto Romea, que había abandonado la interpretación, tuvo que mediar hasta el ministerio[171].

Pero lo importante de *Historias de la radio* se logra en los papeles secundarios y en las intervenciones de los extras y los cameos profesionales. Así, las actuaciones de Luis Molowny, de Boby Deglané, de Los Xey, de Gracia Montes y, sobre todo, de El Gallo[172] rebosan alegría y verosimilitud. La torpeza con la que hablan futbolista y matador, la pomposidad de las gesticulaciones de los cantantes y el carácter narcisista y paternal del locutor hacen de sus intervenciones uno de los grandes aciertos del filme.

También los papeles secundarios menores son cuidados y tratados con mucho cariño y esmero. El caso del cura del pueblo interpretado por José Luis Ozores como un joven mojigato y tartaja que se emociona hasta el delirio por salvar al niño, el esquimal malo interpretado por Gustavo Re (que lo deja todo «por una mujer, ipero qué mujer!»), los gimnastas... Todos ellos configuran el universo que da vida a este largometraje.

Así definía las diferencias el director entre *Historias de la radio* y la secuela, también rodada por él, *Historias de la televisión*:

> Total, total, la misma diferencia que puede haber en casarte con la que te emociona en el ascensor o la que te escribe por carta. *Historias de la televisión* no era espontánea; *Historias de la radio*, sí. *Historias de la radio* me salió toda ella fluida. *Historias de la televisión* fue una cosa que se salía un poco de lo natural y entraba en lo manipulado[173].

Historias de la radio es una película espontánea que se enmarca dentro del lenguaje clásico del cine de los cincuenta. Su estilo de realización es el del modelo académico: uso de una planificación precisa y sin virtuosismo y una interpretación natural que se basa en un guión acertado y sólido.

EL ESPACIO MADRILEÑO EN *HISTORIAS DE LA RADIO*

La gran importancia de *Historias de la radio* reside en su visión tan peculiar de Madrid. La obra de José Luis Sáenz Heredia se sitúa a mitad de camino entre el sainete castizo y la comedia desarrollista de finales de los cincuenta. Esto no es casual, sino que en gran medida la evolución que experimenta la comedia española en dicho decenio se inspira de forma directa en el excelente resultado comercial y artístico de este largometraje. La película, que surgió como una reivindicación castiza y española frente a lo anglosajón y chic de *La princesa de Éboli*, se transformó en un clásico del humor.

Del mismo modo, la visión que se ofrece de la ciudad es novedosa. Frente al casticismo de las comedias de sainete, o incluso del cosmopolita Edgar Neville, se presenta una ciudad moderna en su plenitud, sin complejos ni reminiscencias nostálgicas y chulescas. La urbe en *Historias de la radio* es ya la sede del protodesarrollismo y de la sociedad de consumo que comienza tímidamente a aparecer, aunque sea de raticidas y radios Marconis.

La sociedad retratada es la clase media (salvo en la historia del pueblo), la cual sueña con triunfar y progresar. No se trata ya de los chulapos de las corralas sino de hombres que trabajan en la ciencia (aunque sea de una forma tan alocada como la de estos protagonistas), en la radio o conducen camiones por las abigarradas calles. No hay tampoco ni sombra de los personajes y oficios cañís; es decir, nadie se dedica a la venta de barquillos dulces, a tocar el organillo en las plazas o a pasear turistas en un carro tirado por los últimos caballos. Todo lo contrario, la sociedad es de clase media y está en vías de desarrollo. Carlos F. Heredero señala:

> Este curioso modelo de comedia es el territorio fílmico por excelencia que encuentran, en el cine español, las víctimas del desarrollismo incipiente y las clases modestas del urbanismo madrileño: una especie de crisol (y como tal está construida *Historias de la radio*) por el que circulan todo tipo de personajes populares bajo una óptica ternurista, melodramática y sentimental[174].

Esta sociedad madrileña se relaciona de una forma diferente con Madrid. Ya no se habla de modo alguno de la Villa y Corte, no hay chistes sobre lo castizo frente a lo popular, sobre lo urbano frente a lo paleto. Los ciudadanos aman el lugar donde viven, pero no lo veneran como hacían los personajes de las obras de Neville o los protagonistas de *Así es Madrid* e *Historias de Madrid*. La urbe, por tanto, es un elemento importante en las relaciones urbanas pero no condiciona de forma divina sus relaciones.

La película, así, se libera de cualquier elemento popular o sainetesco de relaciones (salvo en la última historia). Los personajes de *Historias de la radio* son ambiciosos y a veces crueles, inteligentes y sobre todo independientes. Nada tienen que ver los protagonistas de los dos primeros relatos de la película con la sociabilidad y el gregarismo de las obras de los hermanos Quintero. Incluso la voz en *off* del narrador imparcial y omnisciente abandona su tono chulesco. No se trata de la diosa Cibeles –como en *Historias de Madrid*– ni de personajes chulescos y desafiantes como los de *Cerca de la ciudad*, de Luis Lucia, donde un narrador engreído cuenta chistes sobre los madrileños y lo castizo. En el largometraje de José Luis Sáenz de Heredia el narrador es neutro y se ocupa de la ordenación de los relatos.

Sorprendentemente, las mujeres de *Historias de la radio* también muestran ligeras diferencias, algunas de ellas tan sólo sutiles pinceladas. Frente a las «manolas» del sainete castizo, que suelen ser costureras, amas de casa o cupletistas, aquí las mujeres trabajan en la radio (aunque en puestos inferiores a los de los hombres), son secretarias con relativa importancia en oficinas y están llenas de ideas y soluciones ingeniosas para los conflictos laborales y sociales. Eso sí, su objetivo principal, póngase de ejemplo a Carmen, es seguir a su hombre y defenderlo por encima de todo. Estas mujeres, que comienzan a demostrar cierta capacidad de trabajo y de liderazgo, son las protagonistas de filmes como *Las chicas de la Cruz Roja*.

Por tanto, los personajes y la capital se encuentran retratadas sin recurrir al sainete popular. Aunque ya en *Esa pareja feliz* se había desarrollado una comedia al margen del sainete, no es hasta *Historias de la radio* cuando el cine oficial e industrial se decide a renovar su visión de Madrid. Es decir, esta película se transforma en la primera visión popular de un Madrid diferente a la ciudad de las corralas y verbenas.

Lo madrileño tiene en este largometraje un significado distinto al de otros filmes. En esta obra José Luis Sáenz de Heredia valora como principales virtudes del ser humano el cristianismo y la bondad. Ambos factores son los que caracterizan a todos los personajes de la película, es decir, a todos los madrileños.

Así, Madrid es ante todo una ciudad buena. La sociedad es generosa y cristiana. Esto podría parecerse a la bondad del sainete, donde todos los personajes terminan perdonándose o amándose. No obstante, la bondad del sainete es manifiestamente inocente y surge espontáneamente; en este largometraje, no. El propietario no quiere perdonar a su inquilino porque es un ladrón, y cuando por fin lo perdona reconoce que ya había tratado antes con ladrones. Del mismo modo actúa Gabriel, el joven locutor, su redención final (que se debe al amor de Carmen) se consigue no sin antes él haber demostrado su soberbia y crueldad. Es decir, no hay una inocencia bobalicona en el filme.

Sin duda, los elementos más sainetescos se encuentran en la última de las historias, el pueblo del niño enfermo. En este relato sí se percibe esa bondad inocente e irreal del sainete. Así, el pueblo se vuelca con todo lo que tiene y los aldeanos se muestran tristes por sus fracasos.

Sin embargo, incluso en este capítulo se encuentran elementos diferentes y diferenciadores con respecto a otras películas. Así, *Historias de la radio* es la única obra de los cincuenta en la cual un paleto reconocido como el maestro de la aldea no sólo no es ridiculizado llevando boina y con un par de gallinas en los brazos sino que incluso demuestra unos conocimientos muy superiores a los de los madrileños que asisten al programa radiofónico. La comicidad de la obra de José Luis Sáenz de Heredia no se basa en los elementos propios del género chico ni en los chistes sobre el casticismo sino en una visión diferente de la ciudad: un punto de vista más moderno y más urbano.

Un análisis de los distintos bloques de la película nos lleva en primer lugar al mundo propio de la radio, en el cual, como lugar novedoso de ilusión, se manifiesta el protodesarrollismo, el tibio avance del consumismo y una visión distinta (aunque con objetivos comunes) en las relaciones de la mujer y hombre. Aparecen chistes

en los cuales las mujeres se burlan de los hombres, como la secretaria que grita a su jefe por teléfono: «Todos los hombres sois iguales». La radio es un espacio ideal para mostrar un nuevo Madrid que no ofrece demasiadas semejanzas con el de las corralas de Lavapiés. El humor de la radio se basa en ingeniosas respuestas y preguntas de Gabriel y Carmen, en chistes sobre grupos musicales nada tradicionales, como Los Xey, o en entrevistas a parcos y tímidos futbolistas del Real Madrid. Del mismo modo, la subtrama de la pensión en donde dos hombres obesos (que parecen no salir nunca de sus habitaciones) hacen sus ejercicios de gimnasia sueca, posee una comicidad muy distinta de los juegos del género chico.

El capítulo de los esquimales es, sin duda, el que muestra cómo las raíces del humor de *Historias de la radio* no son españolas. Tanto los personajes como las situaciones, y muy especialmente la surrealista y disparatada lucha en las escaleras del inmueble de la emisora, recuerdan al más locuaz de los hermanos Marx y de las comedias de Chaplin. También, un sentido de lo gracioso cercano a la crueldad de *La Codorniz*, pero sin el humor negro de la revista cómica española.

Por último, las dos historias finales, la del ladrón y la del niño enfermo, se acercan a una comedia cristiana y bondadosa, que si bien no provoca la carcajada del público sí una sonrisa de complicidad y ternura.

El gran acierto de *Historias de la radio* es lograr una comicidad propia y diferente, más moderna y urbana, sin que lo madrileño pierda importancia. No hace falta, según este filme, recurrir a los insultos ni a los comentarios y a las críticas chulescas para ser graciosos.

Esto, por supuesto, no significa que los elementos sainetescos hayan desaparecido del filme; ni mucho menos; se conservan muchos, pero son secundarios en la totalidad de la obra. E incluso algunos están tan modificados que no se reconocen. Así, los clásicos chulapos madrileños ahora son jóvenes vestidos con trajes caros que trabajan en la radio o pasean por las calles con mucha elegancia. Y aunque es cierto que cuando se expresan lo hacen con formas cañís, se diferencian en mucho de los chulapos de organillo embelesados por las castañeras.

El personaje del chulapo que consagrará la comedia de los cincuenta y sesenta queda definido a la perfección por Tony Leblanc en su papel de camionero. Este conductor de *Historias de la radio* es el prototipo de un personaje que se repetirá en gran número de filmes, *El tigre de Chamberí, Los tramposos*, *Las muchachas de azul*... Este chulapo ya no viste con visera de cuadros ni lleva pañuelo blanco en el cuello pero, no obstante, es claramente madrileño y sainetesco en sus modales torpes, en su aire de superioridad y en la bondad que desprenden, en el fondo de ellos, todos sus actos.

Otro modelo de personaje que se desarrollará en las posteriores comedias españolas, como se ha visto, es el de las mujeres independientes como Carmen. Chicas que trabajan en las nuevas profesiones y son inteligentes y ágiles. Ellas saben, en muchos casos, casi lo mismo que los hombres y, sobre todo, saben cómo hacerles entrar en razón. Sin embargo, los objetivos de estas mujeres son los mismos de siempre: el matrimonio, la conversión del hombre al cristianismo, la bondad...

Estas «cármenes» protagonizarán el cine de finales de los cincuenta y casi toda la década de los sesenta. De ellas dependerán el cuidado de los huérfanos (*Recluta con niño*), la recaudación de dinero para organizaciones benéficas (*Las chicas de la Cruz Roja*) o la conversión de los pilluelos y pequeños delincuentes (*Los tramposos*).

Por último, la comedia española también se verá reflejada en la estructura episódica de *Historias de la radio*, que si bien no es original (ya que se debe a la tradición más pura del sainete) se expresa de forma peculiar en ese nuevo mundo que era la radio con algún salto temporal incluido.

Así, la comedia española posterior recurrirá casi en su totalidad a lo episódico, a los personajes múltiples y a esas historias plagadas de secundarios y extras que sirven de aliciente a la comicidad. En casi la totalidad de los filmes lo episódico se utiliza como herramienta fundamental de la narración: *Las chicas de la Cruz Roja,* de Rafael J. Salvia (1958), *Parque de Madrid,* de Enrique Cahen Salaberry (1958), *Los tramposos,* de Pedro Lazaga (1959)...

Historias de la radio supone por primera vez el descubrimiento de un Madrid popular y castizo pero alejado de las fórmulas del sainete. La base de esta ciudad se encuentra en lo urbano, en lo moderno y en los primeros brotes de desarrollismo y consumismo. Por otro lado, el filme mantiene aún la bondad y la cristiandad de los sainetes. *Historias de la radio* es una película plagada de curas, milagros y virtudes cristianas, muchas de ellas forzadas hasta la moralina. No obstante, el buen ritmo, la excelente interpretación, la comicidad un poco disparatada y la espontaneidad que transmite el filme lo transforma en una de las grandes comedias de la historia del cine.

MUERTE DE UN CICLISTA, JUAN ANTONIO BARDEM, 1955

SINOPSIS

En una tarde gris de otoño un ciclista avanza por una carretera secundaria hasta perderse en el horizonte. Se escucha un brusco accidente y aparece en la lejanía un coche. El conductor, una atractiva joven, María José, y el copiloto, un elegante hombre, Juan, bajan del coche. Él se acerca hasta la bicicleta tirada en el suelo. El ciclista está moribundo. La conductora implora al hombre y ambos huyen del lugar.

Una vez en Madrid, la pareja se separa, ambos están convencidos de que su acto criminal no ha sido visto por nadie. María José acude a una fiesta donde la aguarda gente de la alta sociedad y su marido, el Sr. Castro. También se encuentra con Rafa, un crítico de arte que amenaza a la joven con sobornarla, pues la ha visto con Juan.

Por su parte, Juan cena con su anciana madre. Ella le ruega que se presente a la plaza de catedrático y así pueda dejar de ser un simple profesor adjunto de Geometría en la Facultad de Ciencias de Físicas.

A la mañana siguiente, Juan en mitad de un examen oral lee en el periódico que el ciclista ha fallecido. Horrorizado por la noticia, interrumpe injustamente el brillante examen de Matilde.

Juan y María José, preocupados por la amenazas y el velado chantaje de Rafa, deciden investigar qué saben de los acontecimientos el crítico y la policía. Por un lado, María José acude a una exposición e invita a Rafa, el cual le dice que no va a darle ninguna información si ella no paga antes un precio (que no indica, pero sugiere que es ella misma); Juan, en cambio, acude a la casa del ciclista muerto donde descubre las miserables condiciones de vida de su familia. Juan comprende, gracias a una vecina, que la policía no va a investigar el crimen ya que no ha encontrado ninguna huella del vehículo criminal. María José, sin embargo, se enfrenta en una boda de la alta sociedad a los caprichos de Rafa, que insiste en su peculiar y cruel chantaje.

En una fiesta del Sr. Castro dedicada a unos inversores americanos Rafa, Juan y María José se encuentran de nuevo. La pareja adúltera está dispuesta a descubrir qué es lo que sabe el chantajista, si sólo la infidelidad o también el crimen. El crítico juega con ellos. La fiesta se desplaza a un tablao flamenco. Allí, Rafa impertinentemente se burla de Juan, que no duda en arrearle un puñetazo. El chantajista, indignado, cuenta la verdad al marido. No obstante, éste parece no creerle. Unos policías acuden al tablao y detienen al profesor universitario. En la terraza del tablao, ya de madrugada, Miguel Castro, María José y Rafa hablan. El marido dice que nunca dudará de su mujer. El crítico se derrumba.

Juan ha sido detenido no por el crimen de la carretera sino por una revuelta estudiantil. Los jóvenes universitarios protestan encolerizadamente por el injusto suspenso de Matilde. El rector de la universidad ruega a Juan que hable con la joven. El profesor y la estudiante se entrevistan, él le confiesa que gracias a ella ha comprendido la verdad, que ahora sabe lo que debe hacer.

Juan acude a ver a un viejo amigo de la milicia. Allí entrega la carta de su dimisión a la estudiante y le ruega que la entregue al decano.

María José y Juan se reúnen una última vez en secreto. Juan ha decidido que va a entregarse, lo cual supone que ella también va a ser detenida. De camino a la comisaría, se paran en el lugar del crimen; precisamente allí había luchado Juan durante la Guerra Civil. María José aprovecha un descuido del hombre y lo atropella. Huye a toda velocidad al encuentro de su esposo. Sin embargo, los nervios le fallan y cae desde lo alto de un puente.

Un ciclista que contempla el accidente, comienza a huir hasta que se da la vuelta y corre a una pensión para dar parte de lo ocurrido.

PROYECTO

El nacimiento y el posterior éxito de *Muerte de un ciclista* están muy ligados al Festival Internacional de Cine de Cannes. En 1954 Juan Antonio Bardem presentó en el certamen *Cómicos*, la cual tuvo una acogida aceptable a pesar de que su proyección se hizo en castellano, sin subtítulos y en horario matinal. Después de dicho estreno, el productor Manuel José Goyanes le ofreció al director de *Esa pareja feliz* que realizaran juntos una película en el otoño siguiente.

Manuel J. Goyanes ya había colaborado antes con Bardem como guionista-dialoguista. A mediados enero de 1953 fundó su propia empresa cinematográfica, Guión

Producciones Cinematográficas, y en 1954 rodó *El torero*, una coproducción hispano-francesa dirigida por René Wheeler. En este largometraje Goyanes encargó a Bardem el cuidado y desarrollo de los diálogos en su versión castellana. Meses después le sugirió también la posibilidad de rodar un gran documental sobre la guitarra española y la figura de Andrés Segovia, pero el proyecto no llegó a realizarse.

En el Festival de Cannes de 1954 se mostró interesado en rodar una película con Bardem, y le preguntó al director si tenía alguna idea sobre la que desarrollar un guión. El director recordó entonces algo que le habían comentado:

> Había llegado a mis oídos en Madrid que Luis Fernando de Igoa, uno de los directores del teatro María Guerrero, adjunto o ayudante de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, tenía o había escrito un guión titulado *Muerte de un ciclista*. A mí ese título me sedujo y me fecundó. Parece ser que trataba básicamente de una pequeña noticia periodística. Una pareja adultera atropellaba a un ciclista en una carretera y le dejaba morir, sin socorrerle, dado que no podía dar cuenta del incidente[175] a la policía o la urgencia médica, por sus relaciones inconfesables. Entonces yo le conté a Manolo Goyanes mi versión personal de esa *Muerte de un ciclista*. Y a Goyanes le entusiasmó la idea y se mostró dispuesto a producir la película[176].

Satisfechos, productor y director regresaron a Madrid. Allí, no obstante, descubrieron que la productora Atenea (que había realizado como primer filme nada menos que *Surcos* aunque luego se había dedicado a películas menores) había comprado los derechos de la idea y el guión acabado. Juan Antonio Bardem leyó el texto de L. F. Igoa y quedó horrorizado, «era absolutamente infumable». Entonces Manuel J. Goyanes compró la idea al escritor y ya con total libertad el director escribió el guión desde cero.

Existe otra versión de estos mismos hechos, que es la que defiende Juan Francisco Cerón: Juan Antonio Bardem, antes de acudir a Cannes en 1954, se había propuesto a la productora de *Surcos* para dirigir un largometraje del que había oído hablar:

> El argumento era propiedad de Atenea Films, que no se decidía a rodarlo. Bardem se ofreció a la productora para dirigirlo, siempre y cuando pudiera hacerlo a su manera: Luis Fernando de Igoa se negó: Cuando Goyanes le propuso trabajar para él, Bardem le sugirió hacer *Muerte de un ciclista*, advirtiéndole de que habría que comprarlo[177].

Sea cual sea el orden de lectura del guión (antes o después del citado viaje a Cannes) las conclusiones son las mismas: la idea pertenecía a Igoa (que la sacó de una noticia periodística), la propiedad era de Atenea Films, que renunció a ella y, por último, el guión definitivo lo escribió Juan Antonio Bardem. Así es como se recoge en los títulos de crédito de la película y en todos los documentos oficiales sobre ella que conserva la administración[178].

El guión de Bardem estaba profundamente influido por una película que había tenido ocasión de ver durante el Festival de Cannes de 1953, *Crónica de un amor* (*Cronaca di un amore, 1950*), de Michelangelo Antonioni. Sin embargo (como se verá más adelante) las relaciones entre *Muerte de un ciclista* y *Crónica de un amor* son mucho más complejas de lo que se ha dicho.

Una influencia que ningún trabajo sobre la película menciona es la novela de principios del siglo XX de Lev Tolstói, *Resurrección*[179]. El único que lo ha hecho es el propio director en sus memorias:

> *Muerte de un ciclista* estaba en el fondo inspirada por *Resurrección,* de Tolstói. El oficial del zar se enamora de la joven nihilista que va a ser deportada a Siberia, y lo sacrifica todo –su carrera, su posición social– por acompañar a su amada al destierro. En *Muerte de un ciclista*, ese profesor auxiliar que debe su puesto a los buenos oficios de su poderoso cuñado, subsecretario de Educación, ha recuperado sus ilusiones juveniles gracias a un incidente con una alumna de su facultad. [...] El profesor está dispuesto a empezar una nueva vida con su amada, a empezar otra vez desde cero, una vez que hayan ido a la policía y se hayan declarado culpables de la muerte de ese ciclista[180].

Juan Antonio Bardem oculta, no obstante, algunos elementos fundamentales de la novela, como que la protagonista femenina y amada del oficial es de familia pobre y él de clase aristocrática, al revés de lo presentado en la película. Y, sobre todo, la verdadera conversión del hombre se produce en Siberia, es decir, cuando paga su pena, algo que ocurre de forma muy distinta en el filme. Además, *Resurrección* es una obra tardía. Es el último texto escrito por el autor ruso, que la concluyó pocos años antes de su muerte. En ella, sin embargo, existe un optimismo y esperanza que el filme de *Muerte de un ciclista* no refleja (tan sólo hay un personaje honrado, es el ciclista del final del largometraje).

Por otro lado, el propio director comete ciertos errores e inexactitudes al hablar del filme. Así, por ejemplo, dice que el protagonista quiere «empezar una nueva vida con su amada», cuando el filme deja claro que desea vivir separado de ella, «cada uno por nuestro lado». La influencia de *Resurrección* es bastante menor de lo que supone el director. Además, es curioso que hasta el siglo XXI el director no haya hecho ninguna alusión a *Resurrección* ni





MUERTE DE UN CICLISTA, 1955

en sus textos ni en sus entrevistas. Un cineasta tan dado a la crítica y a la autoevaluación de sus trabajos como Bardem tarda demasiado tiempo en citar esta fuente y cuando lo hace se permite muchas incorrecciones y fallos. Como se verá en el apartado dedicado al guión, la referencia a la novela de Tolstói parece más bien una pista falsa o una trampa que tiende el autor para que no se conozcan las verdaderas referencias de su texto.

Sean cuales fueran las influencias directas del guión, el proyecto no se concluyó hasta mediados del verano de 1954. Esta fecha tan tardía hacía inviable la producción para el otoño de ese año, como había previsto Manuel J. Goyanes, y por tanto se retrasa hasta el inicio de las navidades de 1954 y los primeros meses de 1955. Curiosamente, este retraso no supuso un fracaso para el filme sino que se manifestó como un gran acierto, ya que se unieron a él dos nuevas productoras: Suevia Films, de Cesáreo González, y la empresa italiana Trionfalcinema.

Suevia Films era en 1954 una gran productora cinematográfica. Sólo la religiosa Aspa P.C. de Vicente Escrivá podía compararse en proyección y público. Además, el gran poder de Suevia residía en su distribución, por lo que la entrada de dicha empresa garantizaba una más que correcta distribución en España e incluso en Iberoamérica.

Por otro lado, Suevia Films proporcionaba un sello de seguridad, es decir las obras realizadas por Cesáreo González no padecían de grandes problemas con la censura. Sus textos, casi siempre comerciales, no eran castigados por el ministerio. El ingreso de dicha productora suponía un respaldo inequívoco al joven director y también a Guión P.C., que a la postre sólo había realizado un largometraje menor. No obstante, la implicación del empresario gallego en el proyecto no era total, prueba de ello es el desconocimiento que tenía del argumento (ya no la ideología) del filme antes del estreno. Según Francisco Ignacio Taibo:

> Cuando le preguntaron a Cesáreo cuál era el argumento de la película que le había producido Manuel Goyanes y en la que había invertido Triunfa Cine, de Roma, éste respondió: «El mismo título lo dice, es la muerte de un tío que va en bicicleta»[181].

Distinta fue la relación con la empresa italiana Trionfalcinema. La primera película de Manuel J. Goyanes había sido una coproducción con Francia y, por lo tanto, aun con un solo filme ya tenía cierta experiencia internacional. El productor estuvo interesado desde el principio en la coproducción para una mejor distribución internacional. El país indicado para esta operación era, sin duda, Italia[182].

Los porcentajes de la película serían los siguientes: las dos empresas españolas serían ampliamente mayoritarias (teniendo el control creativo y empresarial) del filme con un total del setenta por ciento, frente a Trionfalcinema, que sólo poseería el treinta por ciento. Por otro lado, el porcentaje entre Guión P.C. y la productora de Cesáreo González era del cincuenta por ciento para cada una de las dos.

Uno de los elementos que más escollos creó entre Manuel J. Goyanes y Juan Antonio Bardem fue la elección de los actores. Según algunos autores la participación económica italiana obligaba a seleccionar actores del país alpino: «La intervención italiana impuso la contratación de actores que no estaban previstos en un principio, como Lucía Bosé». Esto no es del todo cierto. Juan Antonio Bardem escribió el texto pensando ya en la figura de Lucía Bosé, que había protagonizado *Crónica de un amor* con un personaje muy parecido, casi gemelo, del que interpretaría en *Muerte de un ciclista*. No obstante, Manuel J. Goyanes deseaba contratar a la actriz mexicana Gloria Martín, la cual estaba casada con el actor-director Abel Salazar, lo que suponía abrir el mercado mexicano para la distribución. Así, en la solicitud de permiso de rodaje el productor cita como protagonista a la intérprete mexicana. Sin embargo, el ingenio de Juan Antonio Bardem consiguió que se desechará:

> Tuve que hacer una prueba a Gloria Martín para el papel de María José. Yo rogué a Alfredo Fraile (director de fotografía del posterior filme) que hiciese trampa y no la sacase muy favorecida, y así lo hizo[183].

El director consiguió que la jovencita Lucía Bosé interpretase el papel central. El papel de Miguel Castro, esposo de María José, sería para el actor Otello Toso, con lo cual dos de los personajes centrales estarían interpretados por actores italianos y famosos. Lucía Bosé, desde que obtuvo en 1950 el título de Miss Italia, era una celebridad en su país. La joven modelo había triunfado en el cine gracias, precisamente, a su primera actuación en *Crónica de un amor*. Por último, el romance que surgió a mitad del rodaje entre el archifamoso torero español Luis Miguel Dominguín y la actriz italiana, que a los pocos meses contrajeron matrimonio, supuso que alcanzara una enorme popularidad en España y, a la postre, publicidad gratuita y beneficiosa para el largometraje.

Por último, la colaboración con Latinoamérica estaba representada por el actor Alberto Closas, que interpretaría a Juan, el protagonista masculino del largometraje. Dicho actor había nacido en España, en Cataluña, pero emigró a Argentina con su familia por motivos políticos

nada más terminar la guerra. Era, por tanto, un exiliado. Su carrera como actor se había fraguado con éxito entre Uruguay y Argentina con la compañía teatral de Margarita Xirgu, y en 1955 era una gran estrella del cine argentino. La idea de que el protagonista fuera Alberto Closas se debe a Benito Perojo, que era el suegro de Manuel J. Goyanes. Según Juan Francisco Cerón, el intérprete aceptó el papel a pesar de las dificultades, porque tenía mucho interés en participar en un filme que era, según sus propias palabras, «de protesta» y «valiente». El posterior éxito en *Muerte de un ciclista* llevaría al actor a mudarse definitivamente a España.

Como bien había entendido Alberto Closas, el proyecto de *Muerte de un ciclista* era un filme «de protesta y valiente», lo cual supuso el primer gran enfrentamiento del director con la censura. El 19 de octubre de 1954 se presentó el texto al ministerio solicitando el permiso de rodaje. En él, curiosamente, la película se identifica como únicamente española. Al ser un producto nacional, los trámites eran mucho más rápidos, pero la censura encontró varias situaciones morales alarmantes en el texto.

Los informes de los censores son, como era habitual, casi idénticos. José Luis García Velasco (el cual, se recordará, había sido el lector de la ya comentada *Surcos*) escribió sobre el filme:

> Es necesario que Juan llegue a aborrecer moralmente a su amante –aunque se sienta físicamente atraído por ella– sobre todo a partir de su escena con Matilde [...]. Juan debe saber en todo momento que son dos los delitos que ha cometido y de los que debe, por tanto, arrepentirse: uno, la muerte del ciclista, y otro, el adulterio con María Antonia [refiriéndose a María José][184].

El lector Fermín del Amo aceptaba el final porque entendía que era constructivo pero: «Juan debe condenar o sentir pesadumbre de unos amores que le han llevado a tal extremo»[185].

Por último, el censor eclesiástico recomendaba: «Procurar que la actitud del marido Miguel con su mujer María José sea más gallarda, y que no aparezca como que ésta le pone los cuernos»[186].

Es decir, todas las recomendaciones (como observa Juan Francisco Cerón) eran de orden moral. La censura española sólo veía un problema en el apartado ético del filme, que mostraba un adulterio despiadado y frío. Y, de nuevo, como ya ocurrió en *Surcos*, aparece la necesidad del castigo o de la sanción moral. Los protagonistas deben pagar por los pecados cometidos. Por otro lado, la censura no observaba de modo alguna ninguna connotación política en el futuro largometraje:

> Los informes de los censores son bastante similares. El apartado dedicado al «matiz político y religioso» lo dejan en blanco todos ellos, a excepción de José Luis García Velasco, que escribe: «intrascendente»[187].

Por lo tanto, la censura previa española no se percató de la actitud militante del filme. Y, como defiende el propio Bardem, se encontraron con un texto que no supieron interpretar:

> La censura veía un adulterio, y un adulterio consentido, un adulterio donde el marido sabía que su mujer le engañaba, y en vez de reaccionar de una manera calderoniana le proponía un trato.
>
> Pero lo que no veía, y no podía verlo, puesto que la censura no tenía ningún contacto exterior, no podía saber *a priori* las reacciones que las imágenes de la película iban a suscitar, las connotaciones políticas que tenía esta película. Podían sospechar algo[188].

Juan Francisco Cerón ha demostrado cómo la censura previa italiana sí se percató de esta situación y exigió unos determinados cambios:

> Los italianos señalaron cierta tendenciosidad en la forma de ser presentada por la clase social a la que pertenecen los protagonistas del asunto. Es una tendenciosidad –conviene decirlo– especialmente inoportuna, en este caso tratándose de una película de coproducción destinada a ser explotada en el mercado internacional. No se trataba de una objeción puntual, sino global. En esta línea y pretendiendo ocultar el carácter social de la Guerra Civil se proponía eliminar los diálogos en los que se relaciona a Juan o su familia con la participación en la misma[189].

Las correcciones de los censores italianos nunca se llevaron a cabo y en el filme todas ellas se mantuvieron en el largometraje definitivo. Todas las alusiones a la guerra y a la cuestión social consiguieron mantenerse a pesar de los consejos de la censura italiana.

Juan Antonio Bardem ha defendido en más de una ocasión que el final de su película fue impuesto por la censura española:

> Estuvo prohibida durante un tiempo y luego tuve que cambiar el final. Pero los problemas eran de orden moral, no de orden político. Me cortaron parte de la manifestación estudiantil y me hicieron cambiar el final, cosa muy curiosa, porque en el fondo demostraba que los censores no creían ni en la Justicia ni en la Misericordia Divina, ya que obligaban a que todo señor que hiciese un acto reprobable cayese fulminado inmediatamente[190].

Esto no es del todo cierto, ya que en cualquiera de las versiones del filme, así como en el guión presentado a la censura previa, figuraba siempre el mismo final: con la

muerte de los protagonistas. Es posible, sin duda, que se trate de una «autocensura» del propio guionista para que un filme tan político pudiera pasar la criba de los censores, pero nunca de una castración impuesta por la censura.

Una vez concluido el largometraje, en 1955, y antes de su estreno en Cannes, la película quedó prohibida por la administración. El ministerio consideró que no se habían respetado los cambios solicitados en la revisión del guión. Manuel J. Goyanes consiguió que se levantase la prohibición a cambio de modificar los diálogos del último encuentro entre los dos amantes. Sin embargo, la reelaboración de esta escena no fue para nada una tarea fácil. Por un lado, las recomendaciones de la censura eran muy vagas y contradictorias, por otro, la película ya estaba rodada y montada y sólo se podía manipular parcialmente el texto sin tener que rodar de nuevo. Bardem afirma:

> Así que volvimos a doblar la escena con Alberto y Lucía, poniendo en su boca nuevas frases mías, hicimos nuevas mezclas en esa escena y la insertamos en la copia estándar. Eso se llama una represa. La Junta de Censura volvió a rechazar la escena. Yo pedía a Timmermans [se refiere a Alfredo Timmermans, el subdirector general de Cinematografía] una orientación clara sobre lo que la junta deseaba. Lo único que saqué en limpio fue que el censor eclesiástico pretendía que en el diálogo se introdujese una cita de san Agustín, en la que se augura un final horrible para los pecadores no arrepentidos[191].

Realizadas todas las modificaciones la película consiguió la deseada autorización para su estreno.

Juan Antonio Bardem había sido elegido para formar parte del jurado del Festival Internacional de Cine de Cannes. La invitación, recibida en mitad del rodaje de *Muerte de un ciclista*, provenía de M. Favre le Bret, director del festival. Esto disgustó al dueño de Guión P.C., que pretendía que la obra fuese a concurso a dicho evento. No obstante, director y productor llegaron a un acuerdo: Bardem acudiría como jurado siempre y cuando la cinta se presentara de forma oficial en el festival, aunque lógicamente no fuera a concurso. Efectivamente, *Muerte de un ciclista* se estrenó en Cannes y obtuvo, aun sin participar de forma oficial, el Premio de la Crítica Internacional. Así, la película concluía su ciclo como lo había iniciado: en Cannes.

Las críticas fueron tan elogiosas que se llegó a escribir que «era uno de los cinco mejores directores de cine de todos los tiempos». Un sector de la crítica se mantuvo un poco alejado del filme debido a sus claras referencias a la película *Crónica de un amor*. Tras el primer pase del largometraje surgieron las primeras reseñas acusando a la película de plagio. No obstante, y antes de que la censura obligara a la modificación del último encuentro de los amantes, el largometraje se pudo ver en España sin ningún corte. Fue en las Conversaciones de Salamanca donde Juan Antonio Bardem presentó *Muerte de un ciclista*. Tras dicho pase la película se convirtió en el buque insignia del nuevo cine realista.

GUIÓN

La estructura y narrativa de *Muerte de un ciclista* se basa en la conversión de un hombre. Toda la historia que cuenta la película es la evolución y el cambio de actitud y pensamiento de Juan (el protagonista del filme). Esta caída de camino a Damasco se narra con linealidad temporal. Antonio Castro cuenta las sesenta escenas de la película y propone dividirlas entre cuatro posibles días:

> Parece lógico suponer que todo transcurre en cuatro días: al primero pertenece el atropello [...] y concluye con la escena en casa de los Castro en que María José habla con su marido [...]. El segundo día sería aquel en que tiene lugar el examen y termina antes de la visita de la casa del ciclista. Allí se inicia el tercer día que llega hasta la fiesta en honor de los americanos [...] El cuarto día comenzaría con la manifestación y concluiría con el final del filme[192].

No obstante, estos cuatro bloques, como bien observa el investigador, pueden o no ser días. Es decir, algunos de ellos son demasiado cortos y otros parecen demasiado largos para tratarse sólo de veinticuatro horas. Así, por ejemplo, no resulta verosímil que las calificaciones de un examen de física en la universidad española se publiquen de un día para otro (aunque se trate de un prueba menor y oral). Lo mismo ocurre con el texto de María José: «Te dije que llamaría yo», y responde Juan: «Sí, pero no has llamado», este diálogo sugiere con claridad que ha debido pasar más tiempo que unas pocas horas.

No obstante, estos cuatro bloques temporales sí están muy bien definidos. Juan Antonio Bardem utiliza esta estructura para plantear con lógica su película. De este modo, aunque no se trate de días, sí resulta interesante analizar el largometraje en estas cuatro jornadas. De este modo, para un primer acercamiento es indiferente si éstas se producen en días seguidos (como defiende Antonio Castro y entonces la película transcurriría en cuatro días) o bien si no se trata de días consecutivos y la narración se desarrolla en un par de semanas. Ahora bien, cómo se verá más adelante, el tiempo transcurrido es necesario para entender la evolución personal del protagonista.





MUERTE DE UN CICLISTA, 1955

MUERTE DE UN CICLISTA
JUAN ANTONIO BARDEM
1955

Ficha técnica y artística
Nacionalidad de producción: Hispanoitaliana
Producción: Guión Films para Suevia Films
Distribución: Suevia Films
Argumento: Luis F. de Igoa
Adaptación y diálogos: Juan Antonio Bardem
Guión: Juan Antonio Bardem

Equipo
Director: Juan Antonio Bardem
Jefe de producción: Manuel J. Goyanes
Fotografía: Alfredo Fraile
Segundo operador: César Fraile
Director de arte: Enrique Alarcón
Constructor de decorados: Francisco R. Asensio
Montaje: Margarita Ochoa
Estudios: Chamartín (27 jornadas) y CEA (una jornada)
Laboratorios: Madridfilms, Madrid

Estreno: 9 de septiembre de 1955
Cine Gran Vía, Madrid

Reparto
Juan: Alberto Closas
María José, Señora de Castro: Lucía Bosé
Miguel Castro: Otello Tosso
Rafa: Carlos Casaravilla
Matilde: Bruna Corrá
Doña María: Julia Delgado Caro
Decano: José Prada
Comisario: José Sepúlveda
Cristina: Mercedes Albert
Carmina, hermana de Juan: Alicia Romay
Doña María, madre de Juan: Matilde Muñoz Sampedro
Voz en *off* del NO-DO: Matías Prats



Como bien define Fernando Méndez Leite, *Muerte de un ciclista* es ante todo una historia de un adulterio: desde la primera escena hasta la última secuencia el adulterio es el motivo central de la estructura. Éste sería el desarrollo del filme, divido en las cuatro jornadas.

La película comienza con un ciclista que es atropellado en un espacio en *off*. Se descubre que una elegante mujer, María José (Lucía Bosé), conducía el auto. Del vehículo sale un joven, Juan (Alberto Closas), que corre hacia el herido. La mujer le ruega que escapen. Ambos huyen. En Madrid, la joven pareja se separa. Él acude a su casa, un señorial edificio, donde su madre, con modales de condesa, le aguarda para la cena. Ella se encuentra con una fiesta que su marido (Otelo Torso) ha organizado en su casa. La hermana de Juan y su importante marido han acudido al evento (también el crítico y sátiro Rafa). Éste dice a María José que la ha visto en la carretera de Francia con un acompañante.

Juan acude a un cine donde en el NO-DO se proyecta una importante fiesta en la que ha estado María José. Más tarde, en su casa, se acuerda de su amante. Mientras, la mujer (una vez terminada la fiesta) habla con su marido sobre la posibilidad de huir para siempre.

Vayamos a la segunda jornada. En una aula magna de la universidad, el catedrático y Juan (que es profesor adjunto) realizan un examen oral de geometría a Matilde, una brillante alumna. El catedrático se ausenta y Juan escudriña el periódico hasta encontrar una noticia relacionada con el accidente, lee: «Muerte de un ciclista». Nervioso detiene el examen.

En el hipódromo. Juan y María José hablan e intercambian su información. María José le avisa del posible chantaje de Rafa. El crítico de arte les lee el periódico donde aparece la noticia de «muerte de un ciclista» y «el robo de un collar de esmeraldas a Piluca».

En el interior de un circo, María José y Juan se han citado, ambos planean cómo informarse de lo que saben la policía y el crítico de arte.

En la universidad, en el aula de reuniones, Matilde denuncia la injusticia de su suspenso y acusa a Juan de ser un protegido de su cuñado. Juan, sin ofenderse, reconoce su injusticia pero se niega a enmendar su error.

Tercera jornada. En una exposición de arte, María José habla con Rafa. El crítico persiste con el chantaje pero no da ninguna información sobre lo que de verdad sabe.

En una boda de la alta sociedad, María José ruega a su marido que se marchen de viaje. El Sr. Castro habla una y otra vez con Rafa y María José sufre por la situación.

En una ciudad de las afueras, Juan visita la casa del ciclista muerto. Allí descubre que era un humilde obrero con familia. Una vecina le dice que la policía no continuará investigando el crimen porque es imposible saber cuál era el vehículo. Juan llama a la boda a María José, la tranquiliza y quedan en un hostal.

En la habitación del hostal, Juan y María José hablan de su pasado: fueron novios antes de la guerra, pero después ella se casó por necesidad con el rico Sr. Castro.

María José en su casa se prepara para una fiesta, su marido le cuenta una historia sobre una mujer adúltera a la que su marido abandona y ella termina muriéndose de tristeza al verse pobre. La mujer pregunta quién le ha contado ese chisme y su marido responde: «Rafa».

En la fiesta, ella está horrorizada, Juan también ha acudido e intenta tranquilizarla. Rafa les amenaza. La fiesta continúa en un tablao flamenco, donde Juan y Rafa se enfrentan. Juan, al no soportar los insultos de Rafa, que está ebrio, le golpea. Rafa, dolido, acude a hablar con el Sr. Castro. Juan sale al pasillo, tras él aparece Rafa. Ambos comienzan una nueva trifulca. Un camarero avisa a Juan de que la policía le espera. El Sr. Castro y su esposa recogen a Rafa, que se tambalea por el alcohol, y salen a la terraza mientras Juan es detenido. Ya es de madrugada.

Cuarta jornada: en la terraza del tablao flamenco el Sr. Castro le dice a Rafa que no cree nada de lo que ha dicho. María José, horrorizada, pregunta qué es lo que pasa y su marido responde que Rafa le ha dicho que Juan y ella son amantes. Ella se derrumba y dice: «¿Y qué más? ¡Y qué más!». Rafa ha fracasado.

Juan no es detenido sino conducido por la policía a la universidad. Allí hay una enorme manifestación en contra de su injusta decisión de suspender a Matilde. El rector ruega a Juan que avise a su cuñado para que le proteja. Juan se queda solo en el despacho. Matilde entra, ambos hablan y Juan le da las gracias por todo lo que ella está haciendo. La chica no comprende lo que le pasa. Éste le vuelve a dar las gracias: su voluntad y su juventud le han hecho comprender el camino que debe seguir.

La pareja protagonista queda en una iglesia. Todo se ha solucionado, la policía no investiga el crimen y Rafa no ha podido chantajearles. Ella recomienda que se distancien un tiempo y que den un donativo anónimo a la familia del ciclista.

En la facultad, en el estadio, Juan conversa con un entrenador de atletismo y antiguo amigo y compañero de filas en la guerra. Los dos se muestran afecto. Matilde aparece, Juan le entrega a ella su carta de dimisión y le ruega que la entregue al rector.

María José prepara su viaje con su marido. Juan la llama, ambos quedan por última vez en la pensión. El Sr. Castro le explica a su mujer que él sabe que ella le ha sido infiel pero está dispuesto a perdonarla, no por amor sino porque puede dominarla, ya que conoce su gran defecto, su egoísmo. La cita en el aeropuerto a las 8:30, si está se irá con él y si no perderá todo su dinero.

María José y Juan se hablan en la habitación del hostal. Ambos están tristes, ella le dice que quiere marcharse pero él le confiesa sus planes: entregarse a la policía y pagar por el crimen que han cometido.

En casa de Juan, Matilde entrega a la madre del profesor la carta de la dimisión y le dice que está muy preocupada por él. Ambas mujeres no comprenden el dilema moral de Juan.

María José y Juan se han detenido en el lugar del accidente. Él le explica que fue precisamente allí donde luchó durante la Guerra Civil. En las trincheras se acordaba de ella. La mujer se sube al auto, acelera y atropella a su amante, dejándolo morir en la cuneta.

La joven consulta su reloj y se marcha.

En la casa del matrimonio, el Sr. Castro mira el teléfono, recoge su maleta y se marcha.

María José conduce a gran velocidad, pierde el control y cae por un puente. Un ciclista ve el accidente. Da media vuelta y pedalea huyendo. Pero se detiene y regresa a avisar a una fonda cercana.

Los dos protagonistas del filme (y muy especialmente el personaje masculino) son los que estructuran el desarrollo de la película. Se debe observar cada uno de los personajes por separado.

El protagonista indiscutible del filme es Juan. Curiosamente el nombre de Juan es el que utiliza Bardem para todos sus personajes masculinos. Tanto en su película anterior *Cómicos* (1953) como en la posterior *Calle Mayor* (1956), el director dará el protagonismo a la mujer, sin embargo en este filme el verdadero héroe es el hombre.

Juan es un hombre dominado por su madre y una educación antigua y meticulosa, por su amante caprichosa y rica y por su poderoso cuñado, que le apoya a cambio de pleitesía. Juan no encuentra, por lo tanto, un hueco para su vida ni en la facultad, cuyo puesto de profesor adjunto es considerado por el mismo como «ridículo», ni en su familia, donde los «hermanos buenos están muertos».

Resulta muy interesante observar la relación de Juan y María José. Fernando Méndez Leite comenta:

> En esta pareja domina la mujer, porque ostenta el poder económico, mientras que el hombre, falto de un compromiso y acobardado por su propia mediocridad, no es más que un pelele en manos de su amante. Esta situación queda expuesta desde la primera escena de la película, en la que, tras atropellar al ciclista, Juan descubre que todavía vive, pero antes de que saque la lógica conclusión de llevarlo a un médico María José anula esa posibilidad con tan sólo pronunciar el nombre de Juan con un tono que no admite duda[193].

Juan, por tanto, es un hombre sometido por María José. Fernando Méndez Leite hace hincapié en el poder económico, pero en el filme también se insiste mucho en el poder emocional. La mujer ha dirigido siempre la relación de los dos, ella es la que ha decidido casarse con otro hombre y, no obstante, mantenerlo de amante.

Antonio Castro mantiene que Juan pertenece a la ideología de los nacionales pero a una clase social media:

> Si Juan pertenece al bando de los vencedores, socialmente no pertenece a la alta burguesía, que la película caricaturiza claramente. Pertenece más bien a la clase media, a una burguesía acomodada que se encuentra a medio camino de la alta burguesía y el proletariado[194].

Sin embargo y al contrario de lo que defiende Castro, todo en el filme parece sugerir que el protagonista pertenece a un estrato social alto. Ahora bien, no se trata de una burguesía mercantilista como el matrimonio de María José, ni de un alto poder político, como el de la hermana de Juan, sino de una posición social alta heredada o incluso aristocrática.

La decoración de la casa, las costumbres de la familia, el trato con la criada y, sobre todo, los modales en la cena denotan una posición social alta y rancia, incluso para 1954. Así lo indica Luciano G. Egido en 1955: «Bardem no ha visto la realidad. Juan se levanta de la mesa cuando su madre lo hace». No obstante, la posición social de Juan es inferior a la de su madre. Por un lado, no es independiente económicamente, aún a sus treinta años vive en casa de su madre, carece de cualquier lujo, no tiene coche, su cuarto parece el de un adolescente con muebles casi infantiles...

En el arranque del filme vemos a un intelectual triunfador, vencedor de la Guerra Civil, con una carrera universitaria más que aceptable (pues a pesar de las quejas del protagonista, con menos de treinta años tiene la posibilidad de ser catedrático de la Universidad Complutense). Sin embargo, emocionalmente se siente como un fracasado.

Muerte de un ciclista es la toma de conciencia de Juan. El protagonista de la película descubre a lo largo de ella lo miserable de su existencia. El hecho desencadenante ocurre en el minuto cero del filme. María José, y no Juan,

atropella a un ciclista. Juan comienza a sentir remordimientos en el mismo momento en que sube al coche para huir y no deja ni un instante de mirar hacia el moribundo. A partir de aquí la película va mostrando el cambio de actitud de Juan.

Lo primero que hace Juan es defender y ocultar su relación con María José. En 1954 el adulterio no sólo era motivo de escarnio público sino también un delito penal. De este modo, sus esfuerzos y errores se encaminan en esa línea: suspende a Matilde por la obsesión a ser descubierto e investiga la familia del ciclista por el mismo motivo. Esta actitud se va desarrollando hasta que se demuestra a ciencia cierta que ni Rafa ni la policía podrán nunca descubrir el crimen.

Sin embargo, cuando la relación con María José ya no corre peligro, Juan decide redimirse entregándose a la policía. Él sólo ha cometido dos delitos reales: negarse a socorrer a un herido y el adulterio. Su cambio de actitud no supone grandes consecuencias penales, su castigo sería principalmente social.

En este cambio de actitud, Luciano G. Egido encontraba tres fases o estímulos:

> El primer estímulo es la casa, el viejo patio de la vecindad, donde vivía el ciclista muerto. [...] El segundo estímulo se lo proporcionan los estudiantes. Los estudiantes que son de su misma clase social y con uno de los cuales él ha sido injusto. [...] El último estímulo. En los campos de la Ciudad Universitaria, Juan habla con un viejo compañero de la universidad[195].

No obstante, como bien ha observado Antonio Castro, el tercer estímulo no es tal, pues él ya ha decidido su dimisión e incluso lleva la carta de cese en el bolsillo. Existen dos estímulos o fases muy claras. El enfrentamiento con la realidad social, la visita de la casa de los obreros y la ilusión que provoca la juventud y la esperanza de Matilde y sus compañeros de universidad.

Hay un tercer estímulo que resulta necesario entender y describir: su relación con María José. Durante todo el largometraje la mujer domina la relación de la pareja. Juan se rige por los deseos de su amante: ella es la que decide, la que escoge los días de los encuentros, la que sabe cuándo y dónde deben verse, la que marca las normas... María José es la que manda en la relación adultera. Por los datos que se da en la película, se puede intuir que la pareja ha mantenido siempre esta dinámica: desde su noviazgo hasta el adulterio ha sido siempre ella quien ha pensado por los dos. En toda la obra sólo hay una decisión de Juan, y es la de entregarse.

El proceso de conversión de Juan implica también liberarse la influencia de María José. El protagonista se hace un hombre bueno cuando, por fin, puede imponer sus deseos sobre su amante[196].

Al personaje de Juan se le ha identificado con el del falangista Dionisio Ridruejo[197]. Ambos han luchado en el bando ganador y sueñan con un futuro que, descubren, no va a suceder. El desencanto provoca una crisis personal y un cambio ideológico. No obstante, esto resulta un tanto simplista porque con una breve comparación se observa que las diferencias entre Ridruejo y el protagonista de la película son mayúsculas.

No obstante, *Muerte de un ciclista* habla de un soldado del ejército de Franco desencantado. En este sentido, Antonio Castro entiende la película como un canto de sirena destinado a aquellos que pertenecían a la clase media o media alta y que, aun habiendo luchado en el bando ganador, no se sentían conformes con el sistema político:

> La toma de conciencia de Juan pretende ser la toma de conciencia de toda una generación de falangistas que colaboraron con Franco, más o menos activamente, pero que por esta época empiezan a sentir mala conciencia[198].

Esto no es del todo cierto ni aplicable, pues la situación de Juan, el protagonista del filme, no era en ningún caso generalizada en la España de la época: procedente de una familia rica de costumbres hidalgas, profesor adjunto de la universidad con posibilidad de alcanzar el cargo de catedrático sin haber cumplido los treinta años. Muy pocos españoles podrían reconocer su posición social en la figura de Juan.

Aún más radical se muestra García Escudero, el cual no sólo no ve en Juan al tipo medio sino que ni siquiera lo reconoce como español:

> Pero ¿es Juan siquiera español, con su atormentada psicología y su vaporoso código moral? Y esto lo señalo estrictamente como hecho que delata el fallo grande de la película: no la crudeza moral ni la crítica social, sino que no es española y no puede, por esto, darnos más que un frío mensaje técnico, cuyo espíritu podría ser antes escandinavo que nuestro[199].

Sea como fuere, lo cierto es que el cambio de actitud y de ideología de Juan fue entendido y reconocido en el exterior de España como un claro signo de confrontación ideológica y política.

El segundo personaje más importante del filme es lógicamente María José. La mujer del Sr. Castro y amante de Juan es el verdadero motor de la película, su osadía y su maldad son los desencadenantes del cambio y de la

conversión del protagonista. María José es una mujer calculadora, embustera y con miedo: una mujer fría.

María José es indiscutiblemente un calco del personaje central de *Crónica de un amor*. No sólo porque lo interprete la misma actriz sino porque desde el mismo guión Bardem imita todos los matices de la película italiana. Este personaje se basa en el misterio y en la frialdad de la mirada de Lucía Bosé, es imposible imaginar a otra actriz interpretando este papel.

Juan Antonio Bardem utiliza a María José para mostrar la decadencia de la cultura de la aristocracia. Según el director, la alta burguesía española de los cincuenta era aburrida y decadente. Así, todos los personajes que rodean a la actriz son aburridos, lánguidos y carentes de coraje y fuerza. El marido Castro es uno de los primeros maridos del cine español que acepta con absoluta tranquilidad (y comprensión) el adulterio de su esposa.

Así, en el filme se indica una y otra vez la decadencia de esta sociedad recurriendo a los tópicos de la misma. Como apuntan Luciano G. Egido y Joaquín de Prada:

> Asistimos a un verdadero catálogo de situaciones hechas. La alta burguesía en la Exposición. La alta burguesía en la Juerga. La alta burguesía en el Hipódromo. La alta burguesía en la Boda. La alta burguesía en la Fiesta de los americanos. [...] Como se ve, un repertorio de lugares comunes[200].

El personaje de María José va mostrando su frialdad en este catálogo de situaciones. No obstante, la frialdad y la maldad de la protagonista sirven de aliciente para comprender y asimilar mejor el cambio de Juan. Tal vez, uno de los fallos de los personajes de la película es precisamente esta clara dicotomía entre el personaje masculino bueno y el personaje femenino malo.

No obstante, uno de los grandes aciertos de la película es la demostración del amor entre los adúlteros. En la película, los amantes no se besan, no se acarician y ni siquiera se acercan o se muestran cariñosos. Como indica Fernando Méndez Leite: «En *Muerte de un ciclista* no abundan las escena de amor». Así, María José y Juan son una de las parejas más frías de la historia del cine español. Este distanciamiento amoroso hace que la soledad de Juan se multiplique.

La protagonista femenina en el desarrollo del guión ofrece una serie de errores y aciertos. Por un lado, se trata de un calco de la protagonista de la película italiana y, además, resulta demasiado superficial a priori. Sin embargo, su contraste con Juan es un gran acierto: la frialdad y la maldad de ella son un gran aliciente en la conversión de Juan.

El verdadero problema del guión de *Muerte de un ciclista* se encuentra en el personaje de Rafa, el crítico de arte. Según el propio Juan Antonio Bardem, se inspiró en la figura del hombre del cine Alfonso Sánchez, del cual copió su personalidad. Lo cierto es que Rafa es un ser engreído, frustrado, lastimero y pobre. Durante todo el filme deambula sin un objetivo claro: sólo se sabe que quiere hacer un chantaje pero no cuáles son sus intenciones. ¿Busca dinero, el amor de María José o simplemente destruir la sociedad? Rafa se comporta ambiguamente durante todo el largometraje.

Así, Juan Antonio Castro escribe:

> Se trata de un personaje nada conseguido cinematográficamente, cuyas intervenciones chirrían siempre, pero de vital necesidad para llevar a cabo las pretensiones de Bardem. Ya que le precisa para poner en su boca las acusaciones que Bardem lanza contra la burguesía, y para que su sola persona constituya una amenaza para la seguridad de los amantes[201].

Sin duda, el personaje de Rafa es el elemento central de la tensión. La policía no investiga el crimen y, por tanto, el único personaje que puede perturbar el amor de los adúlteros es el crítico de arte. Y así éste, una y otra vez, sirve como un elemento inquietante. No obstante, no está bien construida la trama y Bardem recurre al azar para explicar los momentos más intensos. El azar es el que lleva a Rafa a leer en el periódico la noticia de la muerte de un ciclista (dato que él no puede conocer), también es el azar el que permite que Rafa vea a los amantes nada menos que en el interior de un coche en el crepúsculo y a las afueras de Madrid.

Aún más ridícula parece la resolución de la trama de Rafa, cuando éste confiesa todo lo que sabe al marido y el Sr. Castro se niega a creerlo. Durante casi una hora se ha jugado con la posibilidad del escándalo y del fracaso del matrimonio de María José, y cuando por fin el hombre descubre el adulterio de su esposa, resulta que es comprensivo y tierno con ella.

Sin embargo, el personaje de Rafa (como observa Antonio Castro) es estrictamente necesario para poder construir la crítica a la alta burguesía y al poder social dominante. Bardem utiliza a Rafa como una Casandra que confiesa una y otra vez la verdad pero a la que nadie cree. El espectador sabe que Rafa dice la verdad pero nadie en el filme lo reconoce.

El objetivo para Bardem es la conversión de Juan –un hombre adúltero y agotado– en un ser valiente y dispuesto a pagar por sus errores. Este cambio de actitud ha sido identificado como un cambio ideológico. Pero

también hay que reconocer que la tesis de Bardem se puede identificar, casi en su totalidad, como una conversión cristiana, punto que defiende Antonio Castro.

El análisis del guión desprende, por tanto, que Juan Antonio Bardem no se interesó tanto por la originalidad del texto (que no la tiene) o por los personajes (algunos de los cuales como Rafa, son simplemente títeres) sino en la tesis de su película: la redención de Juan.

REALIZACIÓN

Muerte de un ciclista supuso un revulsivo en la estética del cine español. La película reúne y ejemplifica los mejores conceptos que poseía el director español sobre la planificación y el lenguaje cinematográfico. Juan Antonio Bardem, que se había ganado ya entonces la fama de plagiario, ostentaba el título del mejor autor cinematográfico por ser el único realizador que poseía un estilo propio e inconfundible y una planificación reconocible.

A diferencia de Rafael Gil o José Luis Sáenz de Heredia, que eran demasiados serviles con los fundamentos ideológicos del régimen, Juan Antonio Bardem hacía valiente gala de su comunismo (en el rodaje de su posterior película, *Calle mayor*, fue detenido y encarcelado por su militancia en el PCE). Por otro lado, su estilo más personal lo diferenciaba claramente de otros realizadores técnicos como José Antonio Nieves Conde, que, aunque excelente planificador, se mantenía frío y distante y se negaba a imponer un sello propio en sus obras. Y, por último, su concepción meticulosa y artística del lenguaje cinematográfico le diferenciaba de los otros grandes autores como Luis García Berlanga o Edgar Neville, despreocupados de casi todas las concepciones estéticas. Por tanto, la figura de Bardem, a mediados de los cincuenta, resplandecía como el único creador con verdadera vocación de autor cinematográfico.

Muerte de un ciclista no era su primera película ni tampoco la que más repercusión tendrá dentro de la filmografía del autor. Pero es, no obstante, la que mejor muestra sus ideas. Los planteamientos y el estilo de Juan Antonio Bardem se encuentran todos ellos en el largometraje. Así, tanto los grandes aciertos como los graves defectos estéticos de la película son, a la vez, los del planteamiento estético de este director.

La película fue alabada desde su estreno por su factura estética, su capacidad de evocación y su construcción de una atmósfera compleja y opresiva. *Muerte de un ciclista* se analizó, en esos años, como una obra en la que estética y contenido se unían, algo poco común en la década de los cincuenta en España. En esta línea queda la descripción que hacen Luciano G. Egido y Joaquín de Prada:

> La estación de *Muerte de un ciclista* es el otoño[202]. No sólo como estación climatológica, sino también como ese otro otoño humano en que hay, dolorosamente, que afirmar el propio existir[203].

El filme de Juan Antonio Bardem aúna, por primera vez, contenido y forma. Es decir, *Muerte de un ciclista*, al igual que un buen poema o una novela perfecta, parece adecuar su estilo a su tesis narrativa. Para Luciano G. Egido y Joaquín de Prada la película era una obra perfecta por su armonía contenido-forma.

Para observar cuál fue la construcción de esta atmósfera o estación del año –que tanto llamó la atención de los críticos– hay que conocer el equipo técnico y artístico del filme. Manuel J. Goyanes rodeó al joven director de un conjunto de jefes de departamentos muy significativos dentro del panorama del cine español de los años cincuenta. Curiosamente, salvo la presencia de la montadora Margarita Ochoa[204], que había colaborado con Bardem en *Cómicos*, todos los jefes de equipo trabajaban por primera vez bajo sus órdenes. De entre ellos hay que destacar a Alfredo Fraile, operador, y Enrique Alarcón, director de arte. Como se trató en el apartado sobre el cine de propaganda, Fraile y Alarcón formaban con el director Rafael Gil un trío inseparable, es decir, eran dos conocidos cineastas de la órbita de Aspa P.C. y no precisamente del cine realista o disidente del que hacía gala el director.

Por tanto, se descubre que los dos miembros más importantes del equipo técnico (el operador y el director de arte) no trabajaban en la misma línea que lo hacía habitualmente Bardem. Además, tanto Fraile como Alarcón eran de los pocos técnicos que gozaban de una mirada propia y de una independencia enorme; sus proyectos estaban marcados por sus ideas y sus posibilidades. Ambos conseguían imponer su sello característico en todos sus proyectos.

Por último, el operador y el decorador consiguieron formar sus propios equipos afines a sus ideas: Alfredo tuvo de cámara a su hermano César Fraile (que como se recuerda fue el operador de *El último caballo*) y Enrique logró que los decorados se construyeran en los edificios de Chamartín (uno de sus estudios preferidos). Es decir, ambos directores de departamento tuvieron respaldo y posibilidad para trabajar libremente.

Alfredo Fraile era, como se ha dicho, un heredero de la estética de Guerner e insistía en cada uno de sus trabajos en afirmar un estilo propio y un sello identificativo. Según Vicente Sánchez Biosca:

> Tal vez sea Alfredo Fraile el operador-jefe español que con más ahínco tome partido siempre por un tipo de fotografía reconocible. [...] Fraile renuncia voluntariamente a una foto marcada por las autorías en beneficio de un ambiente (se recuerda la *Stimmung* alemana) fotográfico[205].

Es decir, Fraile centraba todo su estilo en crear un ambiente, una *Stimmung*, o como lo definió Luciano G. Egido, una estación. Es decir, ese otoño tan característico es en parte (y en este punto se insistirá luego) autoría del operador.

Por su lado, Enrique Alarcón había sido el decorador jefe de Cifesa y después había conseguido ser el principal encargado de los proyectos de Aspa P.C., siendo el director de arte con más trabajo y reconocimiento de la época. Sus películas eran siempre alabadas por sus decorados y por sus reconstrucciones. Alarcón había construido en la década de los cuarenta la famosa calle de una de las primeras películas realistas españolas, *La calle sin luz*, la cual, como se dijo, era de un realismo poético y mágico sin relación con el del neorrealismo o con el realismo social de la década de los cincuenta que defendía Bardem. Curiosamente, el director de *Muerte de un ciclista* consideraba *La calle sin luz* una de las mejores películas de la historia del cine español[206].

Los dos jefes de equipo habían formado una piña artística junto a Rafael Gil desde 1944 con la película *El clavo*, es decir, a nadie del cine español de mediados de los cincuenta se les pasaba por la cabeza definir a Alfredo Fraile o Enrique Alarcón como autores disidentes del régimen franquista o defensores de una estética realista y social.

Por otro lado, la influencia de *Crónica de un amor*, de Antonioni, se deja ver, según algunos críticos, en la realización y la puesta en escena del filme español. Algunos opinan que esta inspiración es tan sólo la copia de la atmósfera gris, así Juan Francisco Cerón escribe:

> Es cierto que la atmósfera gris de *Crónica de un amor* [...] aproxima ese filme al de Bardem, pero no es menos cierto que la distancia formal es abismal. Mientras Antonioni compone una película de planos muy largos en los que la continuidad del tiempo y el espacio se respeta escrupulosamente en beneficio de un realismo que haría las delicias de André Bazin, Bardem elabora un sistema de montaje, heredado de las lecciones de la escuela soviética de los años veinte, que construye un espacio y un tiempo abstracto[207].

No obstante, Antonio Castro apunta:

> Si Bardem tenía fama de plagiario, la proyección de *Muerte de un ciclista* contribuyó definitivamente a que esta teoría se extendiese. La razón es clara. *Muerte de un ciclista* tenía demasiada semejanza con *Crónica de un amor*, el primer largometraje de Antonioni, realizado cinco años antes. Las excesivas similitudes y el recuerdo duradero que había dejado la ópera prima de Antonioni, hizo que el comentario fuera generalizado. [...] Lo que ocurre es que, más que la historia, Bardem lo que plagia son los planos de Antonioni, tratando de repetir esa belleza plástica que tanto le impresionó cuando vio el filme en las sesiones patrocinadas por el Instituto Italiano de Cultura. Y en particular la escena de la conversación con la estudiante, que transcurre en el estadio, con una valla metálica de por medio, supone un cuidadoso calco, de la correspondiente en el filme de Antonioni, por lo que hasta el más desmemoriado o incompetente de los críticos estaba obligado a darse cuenta[208].

Las dos opiniones (que en realidad representan dos vías distintas para entender el filme) están enfrentadas. Sin embargo, parece evidente que el autor que explora con más exactitud el problema es Antonio Castro. Así, Cerón habla y minimiza la importancia de la atmósfera gris que, cómo se ha visto, es una de las grandes virtudes estéticas del filme. Por otro lado, el investigador diferencia los planos de Bardem de los de Antonioni por su duración, lo cual es cierto, pero el encuadre, la posición de cámara y los objetivos son los mismos en los dos directores. Como bien afirma el profesor Castro, las influencias de *Crónica de un amor* son fundamentales para entender este filme de Bardem. *Muerte de un ciclista* basa indiscutiblemente sus planteamientos estéticos en el largometraje de Antonioni.

Cerón indica un punto muy interesante sobre el tiempo y el espacio de *Muerte de un ciclista*. Si bien en el guión planteaba un desarrollo absolutamente lineal, en la planificación, Juan Antonio Bardem se empeñó en confundir al espectador con el tiempo y el espacio de la acción.

Así, los planos que sirven para abrir y cerrar las escenas juegan al equívoco (cosa que como se vio ya realizó en *Esa pareja feliz*[209]). El director ofrece un sistema de plano y contraplano que no se sitúa en el mismo espacio ni el mismo lugar. Se trata en la mayoría de los casos de la puesta en escena del famoso ejercicio de Kulechov[210], según el cual se podía intercambiar el espacio sin que el espectador se diera cuenta.

Bardem utiliza este recurso muchas veces, especialmente en la primera jornada del filme. En ella, las miradas de Lucía Bosé, en la fiesta en casa de los Castro, no se

corresponde con los ojos de Alberto Closas, adormilado en su cuarto. Se intentan unir lugares distintos. Se pretende crear una ensoñación del espacio. Así, mientras Juan se sumerge en su pesadilla particular, el director pretende mostrar ese mal sueño con su planificación confusa.

Bardem utiliza este recurso para visualizar su discurso político. Las dos escenas en paralelo de la boda de una pareja de la alta aristocracia y la visita de Juan a la casa del ciclista muerto ejemplifican la pobreza y la desigualdad social. Su estilo muestra, de una forma demasiado evidente y rudimentaria, la comparación de la ostentación de los ricos con la pobreza de los obreros.

No es extraño que Antonio Castro se queje que en estas dos escenas resulta evidente que el director mueve a sus protagonistas para mostrar la pobreza –«Juan pide un vaso de agua sólo para mostrar que la vivienda no tiene agua corriente»– o la riqueza y aburrimiento de la burguesía.

Este esquema de unión de secuencias ya se había dado, aunque de una forma menos evidente, en el primer filme de Bardem. En *Esa pareja feliz* hay un cuidado especial en cada cambio de escena y de secuencia. Se suele abrir o cerrar con primeros planos o con detalles significativos. Sin embargo, ni en su primera película ni el resto de su filmografía este recurso es tan obsesivo como en *Muerte de un ciclista*.

Esta planificación del espacio y el tiempo lleva a Cerón a afirmar que hay manipulación, pero en realidad no la hay. En ningún momento del largometraje Bardem varía el esquema y en todo momento respeta el tiempo y el espacio real.

Curiosamente, existe otro filme español que opera con un sistema muy similar al de *Muerte de un ciclista*. Se trata de *Cielo negro,* de Manuel Mur Oti. El director del famoso melodrama planteó su película con todos los juegos del posterior filme. Tanto Bardem como Berlanga utilizaban el mote de «el genio» para referirse a Mur Oti. Autor complejo y de una filmografía irregular, consiguió en *Cielo negro*[211] crear exactamente el mismo juego de espacios y tiempos que cuatro años después haría Juan Antonio Bardem.

Esta construcción de montaje, por lo tanto, no es en modo alguno un sello único de esta película, pues se basa en el montaje de la escuela soviética que en España ya había ejemplificado la película de *Cielo negro*.

El verdadero estilo de la película se logra en la ambientación o estación del filme. Ésta se debe inequívocamente a los departamentos de arte y fotografía del largometraje, que eran especialistas en crear estas atmósferas o *Stimmung* típicas de la estética formalista.

Juan Antonio Bardem se planteó en *Muerte de un ciclista* unir realismo y belleza:

> Pero a mí lo que me apasionaba era el realismo por un lado y lo que me gustaba, y me sigue gustando, es la belleza por otro. Esas dos cosas las vi unidas en *Crónica de un amor*. Y yo dije que a mí me gustaría hacer una cosa como ésa, en idéntico sentido. Pero hay una diferencia. Y es que en *Crónica de un amor* y *Muerte de un ciclista* hay una diferencia notablemente la una de la otra. Quizás muchos no se dieron cuenta de ello, y uno de éstos fue el pobre François Truffaut, que me acusó de plagiario. No se dio cuenta a pesar de ser un crítico muy egregio de por entonces, de que *Crónica de un amor* es una crónica social y *Muerte de un ciclista* en una crónica política al cien por cien[212].

En la película es otoño, casi invierno, por muchos motivos. En primer lugar porque se rodó en esas fechas, desde noviembre de 1954 hasta febrero de 1955, pero también por las marcadas intenciones del director. Todas las calles, plazas y lugares exteriores del filme aparecen siempre con el suelo mojado y brillante, como después de un chaparrón. En la película, no obstante, no llueve en ningún momento (salvo en las primera escena, que llovizna).

Del mismo modo, la fotografía de los exteriores es claramente fría e intencional. Se busca esa atmósfera tan propia del cine expresionista alemán. Alfredo Fraile no se interesa por cuidar las sombras al detalle sino por buscar un tono general, una visión total. Esto hace que la iluminación recuerde los días encapotados, la luz de una mañana de un día en el que va a caer un aguacero.

En los interiores, la iluminación ahonda en el mismo camino. Una tonalidad fría y distante es la que impregna todas y cada una de las instancias. La pareja adúltera vive inmersa en una relación otoñal, casi invernal.

Este alejamiento y enfriamiento no se refuerzan con el encuadre. La película ofrece unos planos muy peculiares. Por un lado, hay gran número de escenas en las que se utiliza la profundidad de campo y planos amplios y largos en duración, muy similar al estilo de Antonioni. Las escenas de la facultad, del despacho de los profesores, del campus universitario... utilizan el mismo esquema: planos generales con una larguísima profundidad de campo. Sin embargo, éstos se combinan con primeros planos cerrados y planos detalle muy cercanos de los ojos, los rostros, los cigarrillos...

Esta extraña propuesta acerca y distancia el largometraje español de su influencia italiana. Antonioni sólo utiliza

los planos largos y la profundidad de campo, renunciando casi completamente a los planos detalle y a los primerísimos planos. El propio Bardem no había utilizado nunca esos planos tan cerrados y sus primeros planos eran por lo general más abiertos en sus anteriores filmes.

Sin duda, el responsable de esos encuadres tan bruscos es el operador Alfredo Fraile. Éste había realizado, tan sólo meses antes, un sistema de tipos de tamaño de planos muy similar a los de *Muerte de un ciclista*. En la película *Murió hace quince años,* de Rafael Gil, se encuentran exactamente los mismos encuadres y su misma utilización de los planos cerrados. Los primeros planos de los rostros son de similar forma y tamaño y los detalles tienen la misma carga simbólica. Aún más, en los dos largometrajes, los primeros planos se fotografían del mismo modo, con una parte en penumbra y otra sobreexpuesta[213].

En ambas películas la planificación recurre insistentemente al uso del primer plano, no sólo como intensificador de las emociones sino también para mostrar la tesis de los directores. Y en ambas el primer plano ayuda a entender la confusión y la redención del protagonista. Así escribe Sánchez Biosca sobre *Murió hace quince años*:

> Del primer plano se trata. Primer plano en penumbra del rostro de Rabal en el aeropuerto mientras su padre lo abraza. Rodeándolo como en una pesadilla, el tono oscuro lo ahoga. La cámara desciende hasta la odiada insignia del brazo. Primer plano fuertemente iluminado de Diego cuando yace junto a Irene, perdiendo el sentido del tiempo y del deber. Primer plano iluminado ante el álbum de la familia [...]. Su rostro, literalmente escindido en dos mitades una iluminada, otra en total oscuridad. Elocuente conversación que acompaña al plano: «Todo es tan confuso»[214].

Todos los recursos estéticos citados por Sánchez Biosca en la película de Rafael Gil se repiten casi calcados en *Muerte de un ciclista*. Al comparar los dos filmes se descubre que en ambos hay un mismo uso de la profundidad de campo, de la iluminación, del encuadre y de los tamaños de los mismos. Así, hay planos casi idénticos: Francisco Rabal tumbado en la cama esperando a su aya y Alberto Closas adormilado en su habitación y con su ama llamándole desde la puerta. Las similitudes de ambos son más que evidentes tanto en encuadres como en estilo fotográfico.

El uso del primer plano en ambos filmes posee la misma carga ideológica (aunque sea de significado político opuesto). Así, la conversión de Francisco Rabal (de terrorista comunista a buen hijo) es apoyada con un uso permanente del primer plano, lo mismo que ocurre en *Muerte de un ciclista*, donde el primer plano es la herramienta narrativa fundamental para mostrar la evolución del personaje. De una forma gráfica, los dos personajes se iluminan y encuadran de forma más que similar.

También en *Murió hace quince años* se utiliza el recurso del espacio mojado, de la atmósfera gris y mortecina. En la película de Rafael Gil la acción y la trama también se ambientan en la estación de otoño. Ambas coincidencias hacen que el filme de Juan Antonio Bardem se acerque, en gran medida, al largometraje de Aspa P.C. El trabajo de Alfredo Fraile es de una similitud incontestable.

Por otro lado, también Enrique Alarcón fue el decorador de *Murió hace quince años*. Entre ambas obras se encuentran, de nuevo, semejanzas claras. Las dos viviendas principales (la casa de Juan y la de la familia de los Acuña) guardan elementos comunes. En ambos hogares, la habitación del hijo tiene una relevancia primordial, aunque poseen significados opuestos: en la de Bardem supone el fracaso de Juan, incapaz de independizarse, frente a la de Rafael Gil, que representa el reencuentro con su infancia. Los espacios abiertos abundan. Los decorados amplios se dan en los dos filmes y se encuentran habitaciones grandes y espaciosas.

Los exteriores naturales y los interiores reales están localizados con cuidado y en ambas películas aportan mucha información sobre el personaje y sobre la tesis que se defiende. Ya se habló de la huida final de *Murió hace quince años* o del uso de las amplias salas de El Escorial. Lo mismo ocurre en *Muerte de un ciclista* con los despachos y las aulas de la Facultad de Ciencias Físicas de la Universidad Complutense. Las calles de Madrid en los dos filmes fueran localizadas y redecoradas para potenciar la frialdad visual.

No obstante, el trabajo de Enrique Alarcón sí muestra un punto de diferencia fundamental entre las dos películas: lo hogareño. Mientras que en el filme de *Murió hace quince años* hay un evidente cuidado por mostrar la vivienda central como un lugar familiar y hogareño, en la película de Bardem esto no aparece y se presenta todo lo contrario: un lugar inhóspito y desagradablemente formal.

En *Muerte de un ciclista* Juan Antonio Bardem pretendió aunar realidad y belleza y para ello recurrió a un equipo técnico claramente formalista.

El resultado final es que *Muerte de un ciclista*, buque insignia del cine realista español disidente, se asemeja estéticamente y formalmente a la nada realista *Murió hace quince años*. Juan Antonio Bardem comparte una estética muy similar a Antonioni y sólo se diferencia en

algunos de los elementos que provienen del cine anterior de Fraile y de Alarcón, es decir, del formalismo español más afín al régimen franquista. La búsqueda de una unión entre realismo y belleza se transformó en una pérdida de realismo cinematográfico, en una propuesta alejada de los postulados estéticos realistas.

EL ESPACIO MADRILEÑO EN *MUERTE DE UN CICLISTA*

Muerte de un ciclista no es la primera película española que busca la belleza en la forma de la imagen. Ni siquiera se trata de una búsqueda novedosa en la década de los cincuenta, pero sí es el primer texto que desde los postulados realistas y del cine social se plantea una estética no neorrealista más cercana al formalismo estético. La peculiaridad del largometraje de Juan Antonio Bardem no reside en la mayor o menor complejidad de su estética, sino en la extraña y novedosa combinación que supone una trama realista y social rodada de una manera formalista.

En contra de lo que defendieron los críticos de su época, especialmente Luciano G. Egido y Joaquín de Prada, la película no aúna contenido y forma, sino todo lo contrario. Se enfrenta, por primera vez, a mezclar la propuesta cinematográfica más esteticista con una historia política. Es decir, se trata de una combinación de estética formalista con trama realista. El acierto, o el defecto, del filme reside precisamente en esta audaz concepción visual y narrativa del largometraje.

Juan Antonio Bardem había comenzado en *Cómicos* a estilizar su lenguaje y montaje cinematográfico. Tras el paréntesis juguetón que supuso la comedia *Felices pascuas* (1954)[215], el director retomó su propuesta y llegó a las cotas más altas en sus planteamientos con *Muerte de un ciclista*. Tras el éxito en Cannes, en los distintos festivales y la buena acogida de público y crítica nacional, Bardem intentó repetir su propuesta con un argumento de Carlos Arniches en *Calle Mayor* (1956)[216]. No obstante, esta película no estaría tan lograda como la anterior.

Muerte de un ciclista es el primer caso de una cinta de un cine evidentemente disidente que toma como base estética el formalismo. Es decir, Bardem escoge la preocupación formal frente a la estética neorrealista o realista cinematográfica. A partir de este largometraje serán raros los intentos neorrealistas puros en la filmografía española. En cierto modo, este filme impide cualquier nueva posibilidad de elaborar un cine neorrealista español y característicamente propio.

Esta nueva forma de retratar el cine realista supone una mirada diferente e implica, lógicamente, una concepción distinta de Madrid. El director de *Muerte de un ciclista* se acerca a la ciudad por un camino alejado de todo el realismo anterior: ni el sainete ni la influencia de los primeros años del neorrealismo se perciben en el filme de Bardem.

En títulos anteriores, el cine social o realista siempre había presentado Madrid bajo las influencias lejanas y cercanas del neorrealismo pero también del cine americano y del sainete popular. Lo arnichesco y lo propio del castizo género chico eran los motivos centrales para mostrar y entender los problemas de los madrileños y de la ciudad. La capital era, ante todo, una villa poblada de chulapos, castizos y manolas. En *Muerte de un ciclista* todo desaparece y la ciudad es un lugar moderno.

La primera diferencia fundamental es el tono del relato que cristaliza en su atósfera otoñal. El realismo español, al igual que el sainete, parecía que no conocía otra estación que los calurosos y festivos veranos o los fríos pero acogedores inviernos[217]. De repente, en el largometraje de Bardem aparece un tiempo desapacible, gris y lluvioso. La ciudad retratada parece una enferma de tuberculosis donde la humedad se cuela en sus calles, en sus plazas, en sus casas e incluso en las fiestas de la alta sociedad. Esta humedad cala incluso en los personajes y en la frialdad de sus comportamientos.

El otoño es fundamental para entender la frialdad del relato de Bardem. El realismo español, influenciado directamente por el sainete, había sido siempre cálido, acogedor y tendente al humor o a lo cómico para mostrar las situaciones más desagradables. Incluso en la muy seria y falangista *Surcos* hay momentos de ternura y cariño. Sin embargo, en *Muerte de un ciclista* no se respira ni un solo instante de calor, ternura o comicidad. Los amantes no se quieren (incluso en uno de los encuentros al calor del hogar, la escena transcurre con una tremenda frialdad), las fiestas se celebran con una parquedad tremenda y los personajes parecen siempre preocupados o tristes. En los raros momentos en los que algún extra se ríe es siempre para subrayar la agonía de los protagonistas (en el circo o en la fiesta en casa de los señores de Castro).

Los espacios de la narración ahondan en esta naturaleza inhóspita. La ciudad se divide en dos extremos irreconciliables: o la pobreza absoluta de los obreros metalúrgicos o el empacho de la alta aristocracia. Entre medias malviven la antigua jerarquía y los jóvenes estudiantes, de los cuales no se conoce más que sus deseos

de lucha y de cambio social. No obstante, en los dos ambientes principales (la alta sociedad y la masa de obreros) el panorama es similar: la frialdad, la tristeza y lo inhabitable son reinantes. Madrid es una ciudad triste.

De los dos estratos sociales, el peor parado es, sin duda, la alta aristocracia. Los espacios escogidos para retratar a la burguesía son, como descubrieron ya los primeros críticos, tópicos no demasiado bien seleccionados. Muestran con claridad las intenciones del director de presentar un universo decadente y opresivo. Para Juan Antonio Bardem, la alta burguesía (aquella que identifica con las autoridades y altos cargos de la dictadura) o los empresarios (que respaldan la opresión franquista) son una enorme masa de seres gélidos y aburridos.

También resulta claro que este retrato de la alta burguesía se inspira directamente en el universo de Michelangelo Antonioni, que en su obra analiza este estrato social para llegar a las mismas conclusiones del director español: decadencia y aburrimiento.

Por otro lado, Antonioni retrata el mundo de los grandes empresarios e industriales milaneses y turinenses con una gran economía estética y expresiva. Utiliza siempre decorados minimalistas muy estilizados. Se busca siempre un acercamiento al llamado estilo internacional de arquitectura: espacios amplios con pocos o nulos elementos decorativos y sin adornos superfluos. Esta concepción del espacio de la aristocracia tan minimalista se reproduce de una forma mimética en la película de Bardem.

Así, en *Muerte de un ciclista* aparece –siempre que se retrata a la alta burguesía– una arquitectura vanguardista muy cercana al estilo internacional, en especial la casa de los Castro. Esta vivienda es una de las más vanguardistas de los años cincuenta, sólo comparable a la casa del protagonista de *Rebeldía*.

En la misma línea, los exteriores que se escogen para mostrar las fiestas y el ocio de la alta burguesía son espacios cercanos a ese estilo internacional y a las vanguardias. El hipódromo de la Zarzuela, la sala de exposiciones de pintura abstracta..., todo ello configura un universo minimalista y frío muy cercano a la visión de Antonioni.

A medio camino entre la alta burguesía y la clase obrera está Juan y la universidad. Juan, como se ha visto en el análisis del guión, se sitúa entre las elites económicas y políticas y la masa social. Precisamente esta situación conflictiva es la que hace posible su evolución y redención.

El espacio de Juan no es su casa, que es en realidad el espacio de su madre y de su familia, sino la universidad, el campus y la carretera donde luchó y donde María José atropella a un hombre. El universo de este hombre son los espacios abiertos, las grandes aulas donde los alumnos se agolpan casi sin rostro, los despachos interminables, la gran pista deportiva en la que unos atletas se empeñan en dar vueltas y vueltas sobre el mismo círculo y, por supuesto, esa larga e infinita carretera a las afueras de Madrid.

Todos estos espacios, de una forma u otra, han sido retratados en el cine español de los cincuenta. La Universidad Complutense apareció en *Facultad de Letras*, el campus deportivo de dicho centro apareció también en *Hombre acosado* (donde también había un crimen por descubrir). En ninguna de ellas se hace tanto hincapié en mostrar ese lugar como un sitio de estudio, de investigación, de ciencia y, en último caso, de *verdad*. El examen oral de Matilde, quien ha rellenado cuatro enormes pizarras de fórmulas matemáticas incomprensibles, no es un ejercicio de pedantería por parte del director (que conocía esa asignatura de sus estudios de ingeniería), sino una muestra más de que aquel lugar es el s*ancta sanctorun* de la ciencia.

Juan es el único que va a descubrir la verdad en el filme. Ni la policía ni Rafa ni el matrimonio Castro conocen lo que ha sucedido, sólo él comprende el accidente, comprende el sufrimiento, y cambia de actitud. Esta evolución es posible porque Juan es el único que tiene esa posibilidad, es el único que viaja entre los dos universos, el de la clase alta y el de la clase baja, conoce la realidad y reacciona ante ello.

Luciano G. Egido y Joaquin de Prada explican que existían estímulos que provocan el despertar de Juan. Estos estímulos están claramente indentificados con los espacios y en concreto con cuatro espacios distintos: la casa familiar, el circo, la casa de los pobres y el hostal de las afueras. Cada uno de estos lugares visualiza los motivos del cambio del joven.

La casa familiar es una vivienda extraña, decorada con muebles estilo renacimiento español. Representa con claridad a una clase alta, a una familia de hidalgos o a una pequeña nobleza venida a menos. Es un espacio muy cercano al estilo de Enrique Alarcón, recuerda en parte al hogar de los Acuña en *Murió hace quince años*. Lo interesante de este espacio es su carácter opresivo y oscuro. Desde la primera escena en la que aparece la vivienda y el dormitorio de Juan se comprende que son lugares ajenos al protagonista. La madre anciana y la sirvienta seca enfatizan esta situación.

El circo. Se trata de una pequeña escena pero que aporta una gran información. El espectador sabe que María José quiere abandonar a Juan y huir con su marido; ahora observa cómo miente al profesor adjunto. Ambos están dispuestos a iniciar su investigación, a descubrir qué sabe Rafa, el crítico de arte, y la policía. Rodeando a los protagonistas, un enjambre de niños se ríe alocadamente...

La casa de los pobres. Juan acude a la casa del ciclista muerto, una gran corrala donde viven los obreros de esta película. Son todos ellos ciclistas. La corrala es paupérrima. A diferencia de la vivienda de *Surcos,* aquí las casas ni tienen agua corriente ni distintas estancias. La corrala de *Muerte de un ciclista* es uno de los lugares más pobres de la historia del cine español. Su pobreza contrasta aún más por la comparación que Bardem hace al unir en paralelo las escenas de la boda y la visita de Juan a ese lugar mísero.

El último estímulo para su conversión, que no es tanto un estímulo como una confirmación, es el definitivo encuentro de los amantes. Fernando Méndez Leite hablaba de una historia de amor sin momentos de amor. Esto es aún más claro en la vivienda del adulterio, un lugar claramente frío y distinto. Los amantes se mantienen a diez metros de distancia mientras se hablan. Es el nido de amor más gélido de la historia.

Esta frialdad, que configura la estación de otoño, construye un Madrid radicalmente distinto al que había mostrado el cine español de los cuarenta y de los cincuenta. La ciudad de *Muerte de un ciclista* es el espacio más desolador y vacío del realismo social. Incluso en *Surcos* se perciben lugares acogedores, amables y calurosos, al contrario que en la película de Juan Antonio Bardem.

Si los espacios se han configurado de una forma novedosa y distinta del sainete, lo mismo va a ocurrir con los trabajos de los madrileños. En la película de Bardem no se encuentran ni los organillos ni las viejas castañeras que tanto detestaba Edgar Neville, ni siquiera algún chulapo. Todo lo contrario: ahora se trata de profesores de universidad, altos empresarios, mujeres adúlteras y obreros metalúrgicos.

De todos ellos, una vez más, en los que más se ceba el director es sin duda en esa clase alta. La alta aristocracia está divida en dos grandes bloques: los que trabajan, ya sean empresarios o secretarios de Estado, y los que no trabajan, esposas y críticos de arte. A los primeros, Bardem no les guarda respeto pero al menos les otorga inteligencia y ambición, en cambio a los segundos, a las esposas y a los críticos de arte, no les concede ninguna dignidad y los presenta como chismosos, pueriles, egoístas y carentes de toda iniciativa.

En el lado opuesto se encuentran, lógicamente, los obreros. Por primera vez en el cine español, la clase social más baja no es la de los agricultores (*Surcos*), ni los maleantes (*El último caballo*), ni los ladrones o estafadores (*Cerca de la ciudad*). Ahora son obreros. Para hacer más hincapié en su discurso, Bardem explica a través de los diálogos que se trata de obreros metalúrgicos, algo absolutamente irreal en la Segovia o en el Madrid de 1954.

La obsesión por identificar y configurar una clase obrera amplia y característica lleva al autor a equiparar al ciclista con el obrero. Es decir, todo obrero metalúrgico es ciclista. Antonio Castro ha mostrado cómo esto se trata de un símbolo claro. A mediados de los años cincuenta el recuerdo de *El ladrón de bicicletas* estaba fresco en los espectadores de todo el mundo. La muerte de un ciclista era, por tanto, el símbolo de la muerte de un obrero.

Así, para remarcar bien el discurso, se nos explica que todos los humildes habitantes de la corrala son obreros metalúrgicos y que todos ellos son ciclistas: «A cualquiera le podría haber ocurrido».

De este modo, también en las profesiones se percibe este distanciamiento del sainete. Ninguno de los personajes podría vivir en las películas de Edgar Neville.

Todo este nuevo universo se retrata desde una mezcla de conceptos estéticos y de recursos de planificación. La mayoría de ellos pertenecen a la estética de Antonioni pero también proviene de las obras de Enrique Alarcón y, sobre todo, de la fotografía de Alfredo Fraile.

Muerte de un ciclista es una extraña película en el panorama cultural español. Por un lado, su argumento y tesis son evidentemente realistas, de un contenido social, y defienden una disidencia total del régimen, pero su estética es claramente formalista. La gran virtud y el gran problema del largometraje residen en que esta concepción estética ha perdido su rigor cinematográfico: estética y argumento no se encuentran aunados.

Después del éxito de *Muerte de un ciclista* carecerá de sentido la propuesta neorrealista pura, el realismo español no volverá a acercarse a la estética italiana. Del mismo modo, la visión inocente e infantil del sainete dejará de ser aceptable y los nuevos directores buscarán camino en el esperpento y en el humor negro.