EL PISITO
MARCO FERRERI, 1958

SINOPSIS[218]

Rodolfo y Petrita forman una de tantas parejas de novios humildes que no pueden casarse porque no encuentran un piso en el que crear su hogar. Llevan doce años esperando que se muera doña Martina, patrona de Rodolfo, una anciana de ochenta y cinco años y de salud delicada, que les ha prometido legarles su ajuar y el piso que ocupa. Desgraciadamente para la pareja, precisamente cuando parece que la anciana va a enfermar gravemente, un procurador les comunica que sus esperanzas no tienen fundamento: la ley prescribe que, muerto un inquilino, los derechos sobre el cuarto que ocupa pasan a ser del propietario del inmueble. Rodolfo y Petrita, ante esta inesperada complicación, tratan de ablandar al casero, de arrancarle la promesa de que les alquilará el cuarto cuando doña Marina muera. Pero al casero no le interesa alquilar; la casa es céntrica, y derribándola puede hacer un gran negocio con la venta del solar.

Aceptada esta desilusión, la pareja, como otras muchas veces, trata de encontrar un piso al alcance de sus posibilidades. Inútil empeño: después de recorrer todos los barrios que se levantan en la periferia de Madrid, obtienen la confirmación de lo que ya sabían; los pisos libres o están en venta o tienen unos alquileres carísimos. Desesperada, Petrita, que está cansada de envejecer, se decide por una solución heroica después de que su hermana, con la cual convive, le apremie para que le deje libre el sitio que ocupa en su casa: ¿Por qué no se casa Rodolfo con doña Martina, como ya le han sugerido varias personas anteriormente, medio en broma medio en serio? Así, al morir la anciana –lo cual no puede tardar mucho en suceder– Rodolfo, que sería su viudo, se convertiría en el inquilino del piso deseado.

Tanto Rodolfo como doña Martina se oponen en principio a esta combinación. Rodolfo, porque teme el ridículo; doña Martina, porque es una solterona virtuosísima. No obstante, los dos dan su consentimiento poco después, él porque le empuja no sólo Petrita sino también por los demás, ya que todos aseguran que tal boda es un negocio fantástico dadas las características del pisito. La anciana acepta porque por su edad y circunstancias –puede quedar paralítica o enfermar gravemente– la sombra y el amparo de un hombre como Rodolfo no le estorban.

A los dos años de celebrarse la boda, la situación de estos tres personajes es paradójica. Doña Martina, rejuvenecida y llena de ilusión, es feliz tratando a Rodolfo como a un hijo; en él centra sus sentimientos maternales, mimándolo y regalándolo como nunca pudo él soñar; Rodolfo, que vive mucho mejor que de soltero, se ha encariñado con la anciana, y en el fondo de su ánimo teme que llegue la hora de su muerte, pues entonces tendría que casarse con Petrita, que ha cambiado bastante; más envejecida, amargada por la larga espera y por el trabajo.

Y un día, la anciana doña Martina entra en agonía tras unas semanas de enfermedad. Rodolfo corre a su lado desde la oficina en la que trabaja y su pesar y su dolor son sinceros al encontrarla en estado de coma. Petrita, a la cual Rodolfo ha cometido el error de avisar de lo que sucede, entra en la casa fuera de sí. Los largos años de desesperación y la amargura la empujan a disfrutar de la vida rabiosa y decididamente; ahora que puede casarse, empezará a vivir. Ante la repugnancia de Rodolfo, que no olvida que doña Martina agoniza en su habitación, Petrita inspecciona la casa, recorre los cuartos, revisa la ropa y los muebles, da órdenes, despide a los otros huéspedes, y busca ansiosamente la cartilla de ahorros de la que doña Martina ha hablado tantas veces. Cuando está registrando los cajones de una cómoda en la habitación de la moribunda, ésta, que recobra el conocimiento durante unos segundos, revela a Rodolfo el escondite de la cartilla: tras un cuadro colocado sobre la cabecera de su cama. Mientras Rodolfo toma entre las suyas las manos de doña Martina, en un tembloroso deseo de confortarla, Petrita, que no puede esperar, busca tras el cuadro. Y la cartilla cae sobre la anciana en el mismo instante en que ésta expira.

Al día siguiente se celebra el entierro. Allí están Rodolfo, don Manuel, que es su jefe, un compañero de trabajo y un huésped. Cuando se despide el duelo, se acercan a Rodolfo Petrita, su hermana Rosa y los hijos de ésta. Las dos mujeres acaban de rizarse el cabello, se han hecho la manicura y se han comprado ropa. Ambas están animadísimas e ignoran la tristeza de Rodolfo, el cual ni siquiera tiene fuerzas para defenderse o para defender los restos de doña Martina cuando Petrita, con gran naturalidad, le dice que los niños de su hermana quieren ir al cementerio en el coche, y que es conveniente que vayan, ya que el coche está pagado y a los chicos les sentará bien

tomar el aire. Vencido, resignado, Rodolfo entra en el coche, y éste, con los niños asomados a las ventanillas, se aleja tras la carroza fúnebre, camino del cementerio.

PROYECTO

Pocas películas en la historia del cine español han surgido de un encuentro tan estrecho y creativo como el del guionista Rafael Azcona y el director Marco Ferreri. El germen de *El pisito* hay que buscarlo en una ya archifamosa llamada de teléfono a la revista *La Codorniz*. El director italiano preguntó por un joven humorista y escritor de novelas de segunda fila llamado Azcona. Ambos, sin demasiada experiencia en el cine, acordaron adaptar para la gran pantalla una novela del prosista. Éste sería el inicio de una larga carrera conjunta que durará por más de treinta años.

El encuentro de estos dos creadores se produjo en el Madrid de los años cincuenta. Ambos eran inmigrantes pobres en esta ciudad. Los dos habían acudido en busca de un trabajo mejor y estaban defraudados. Sus orígenes (uno italiano y otro riojano) y sus situaciones económicas eran francamente distintos.

Rafael Azcona había nacido en Logroño. Tras una serie de intentonas en el mundo de la poesía, faceta de la que después renegará toda su vida, y del periodismo decidió emigrar a Madrid. Su llegada a la gran ciudad fue, no obstante, un tanto desoladora:

> A mí me pasó lo que le suele pasar a tanta gente, a fuerza de leer empecé a escribir y colaboré en algunas revistas y en la radio, y cuando comprobé que en mi pueblo no pagaban por eso me vine a Madrid. No a conquistar nada, sino sencillamente a ver si podía ganarme la vida como escritor, que en mi inocencia me parecía un oficio envidiable, aunque no lo debí ver muy claro porque antes de venir me busqué un trabajo de escribiente, como se decía antes de la invención del ejecutivo, en un almacén de carbones[219].

El escritor, gracias a la ayuda del humorista y dibujante Antonio Mingote, entró en contacto con la revista *La Codorniz*, donde empezó a trabajar. Rafael Azcona elaboraba él mismo los textos y los dibujos de sus tiras cómicas. En sus primeros trabajos apareció el personaje del repelente niño Vicente que llegaría a ser una pequeña celebridad en la década de los cincuenta.

Pero lo más interesante de estos primeros años fue la escritura de una serie de novelas cómicas. Todas ellas estaban marcadas por un humor negro, satírico y cercano a lo esperpéntico. La extensión de estos textos era siempre breve acercándose al relato corto. Los personajes de Rafael Azcona se perdían en la gran ciudad y se comportaban como supervivientes siempre en situaciones límites, sólo el humor ácido evitaba que las obras fueran enormes dramas.

Su primera novela fue *Cuando el toro se llama Felipe*, que narra la historia de un aspirante a torero que no podrá alcanzar nunca su triunfo. A este título le seguirá un breve cuento titulado *Otoño y domingo por la tarde*. Y tras este breve relato aparecerá la importante novela corta *Los muertos no se tocan, nene* y algo más tarde *El pisito. Novela de amor e inquilinato*. En todas ellas, como signo identificativo o huella del autor, el humor se mezclaba con «elementos apasionantes: el universo coral, la mordaz representación de una sociedad corrompida por la avaricia, la mezquindad, los prejuicios y la insolidaridad». La comicidad resultante de esta combinación es un humor negro y ácido, corrosivo en la mayoría de las ocasiones. Sus personajes son tratados con un desprecio no exento de ternura por parte del escritor.

Aunque el novelista detesta la expresión «humor negro» lo cierto es que este humor es el que se desarrolla en todos sus textos y en todo ese universo madrileño que recrea en sus novelas. Según Rafael Azcona, no se trata de comicidad sino de un reflejo fiel de la ciudad y de la sociedad de aquella época.

En todo caso ambas afirmaciones no son contradictorias, sobre todo en la España de los años cincuenta, como demuestra la forma en que el propio Azcona describe la pensión de la madrileña calle del Carmen, en la que vivió durante algún tiempo al poco de llegar desde Logroño:

> Llegué allí porque me la recomendó un amigo de Logroño que había vivido en ella mientras preparaba unas oposiciones a Correos; al parecer, aquella pensión estaba especializada en opositores a Correos. La criada era una enana, la cocinera una señora octogenaria, totalmente calva, y el dueño un homosexual vergonzante y encantador, Paquito se llamaba. A la criada enana la llevaban constantemente al hospital con desgarros de vagina, porque los opositores, excitados por la visión de unas modistas que los provocaban desde el piso de abajo, en cuanto se descuidaba la atacaban[220].

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

Esta mirada azconiana de la sociedad española y de Madrid a mediados de los cincuenta estaba, por tanto, ya bien desarrollada en sus libros y en su trabajo como





EL PISITO, 1958

humorista de *La Codorniz*. Así, cuando se produjo la famosa llamada a la revista, el universo de Azcona ya estaba plenamente formado.

Por su parte, Marco Ferreri era otro inmigrante en Madrid. En este caso no se trataba de la inmigración del pueblo o de las ciudades de provincia a la capital sino de un italiano en España. Es difícil saber cuál es la verdadera razón que impulsó el viaje del director italiano. Se han dado dos motivos: uno como miembro de una coproducción hispanoitaliana, *Toro bravo* (1957), dirigida por Vittorio Cottafavi[221], y otro como representante de unas lentes italianas de tipo anamórficas de la marca Totalscope[222] (es decir, para poder obtener una imagen en dos treinta y cinco en proyección). El propio director ordena y explica así sus viajes:

> Yo vine a Madrid de representante de lentes anamórficas, de objetivos anamórficos. Me marché de Italia y me interesé un poco por la coproducción, e hice una cosa que por cierto acabó muy mal, que fue *Toro bravo*. Después de esto me volvía a Italia, pero era el momento de la crisis más fuerte; no se producía, había un paro grande y mis amigos que tenían material técnico para rodar, que alquilaban material para rodaje, habían conseguido importación de lentes anamórficas, tipo cinemascope, y yo me encargué de la venta para España. Pero aquí nadie quería trabajar con estos objetivos[223].

Marco Ferreri, sin conseguir que nadie le alquilase el famoso material, comienza a pensar en arrendarse él mismo dicho material. Es decir, el italiano forma una empresa para así poder dar salida, en parte, a estos equipos. Ferreri, junto con Miguel Ángel Martín Proharam (como se recuerda, fue alumno de la primera promoción del Instituto de Investigaciones Cinematográficas y productor de *Esa pareja feliz*[224]) crea la productora Albatros Films.

La formación cinematográfica de Marco Ferreri había comenzado en Italia y era, en contra de lo que se ha dicho en muchos trabajos, bastante completa, si bien nunca había llegado a dirigir un largometraje. Había trabajado en documentales con Luchino Visconti, Vittorio de Sica, Federico Fellini, Alberto Moravia y Cesare Zavattini. E incluso había producido en solitario nada menos que *L'Amore in città* (1953), una película en capítulos cuyos directores eran los más que célebres Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, Franceso Maselli y Dino Risi. Además, Marco Ferreri había escrito junto con Atilio Bertolucci (el padre del realizador de cine Bernardo Bertolucci) un largometraje titulado *Donne e soldati* (1954) que dirigieron los menos célebres Luigi Malerba y Antonio Marchi.

Albatros Films produjo como primer filme *Quince bajo la lona* (1958), dirigida por Agustín Navarro. La película, rodada en el campamento militar de El Robledo, narraba en tono humorístico y amable las aventuras y desventuras de sus jóvenes protagonistas. Marco Ferreri se interesó entonces por la novela de Rafael Azcona *Los muertos no se tocan, nene*, lo cual suponía un giro radical respecto a su primer largometraje. Ni la temática ni el tono de *Quince bajo la lona* se asemejan a la novela de Azcona, sólo tal vez un lejano eco neorrealista de la película. Es entonces cuando se produce la llamada a *La Codorniz*.

El interés de Marco Ferreri por la novela despertó en el escritor una viva curiosidad hacia el mundo del cine. Rafael Azcona ha escrito en más de una ocasión que su afición por el cine era, en aquel momento, nula. No había asistido más que a tres películas[225] y lo único que pensaba acerca del mundo del séptimo arte era que los productores y directores se bañaban en dinero, lo cual le provocó su primer disgusto al comprobar que Marco Ferreri no estaba dispuesto a pagarle nada por los derechos de su novela.

Escritor y productor comenzaron a trabajar en la adaptación cinematográfica de *Los muertos no se tocan, nene*. Ambos estaban convencidos de que el mejor director para la futura película era Luis García Berlanga, el cual no se interesó por el proyecto. La novela y el guión eran una auténtica osadía para el monocromo panorama cinematográfico español. La censura no pudo entender nada de aquel proyecto que se desarrollaba casi íntegramente durante la agonía y la muerte de un importante hombre de provincias, don Fabián Bigaro Perlé, al que sus amigos y seres queridos iban abandonando por intereses económicos o por otros asuntos mezquinos[226].

Con el proyecto bloqueado por la censura, tanto Rafael Azcona como Marco Ferreri optaron por adaptar otra novela del escritor, *Un rincón para quererse*. La novela narraba la historia de un matrimonio recién casado que viaja de luna de miel a Zaragoza en la festividad del Pilar. Desgraciadamente, no encuentran ninguna pensión para alojarse y, por ello, no pueden consumar el matrimonio. Los enamorados deambulan de un lugar a otro buscando un lugar donde poder quererse. Lógicamente, si el anterior proyecto había escandalizado a la censura, el nuevo guión de largometraje era aún más ofensivo y se paralizó también de raíz. A pesar de ello, Ferreri y Azcona marcharon a Zaragoza e iniciaron, de una forma ilegal e irregular, el rodaje de algunos planos documentales de la ciudad y de algunos lugares importantes para el filme.

Desesperado, Rafael Azcona desistió de su aventura en el mundo del cine. Su enfado con Marco Ferreri era tan grande que, como recuerda el guionista, no tuvo ningún pudor en gritarle en un precario italiano: «Va fan culo». Meses después el productor italiano consiguió engatusar al guionista una vez más y ambos emprendieron un surrealista viaje a las Canarias para preparar un futuro documental italiano sobre las islas españolas. Desgraciadamente, la expedición acabó en la ruina total de la productora y ambos, para costearse el billete de vuelta, tuvieron que vender los urinarios del estudio de producción.

A pesar de todo, ni guionista ni productor se rindieron y comenzaron una tercera adaptación de otra novela de Rafael Azcona, *El pisito. Novela de amor e inquilinato*. El escritor sugirió a Marco Ferreri que cambiase de estrategia, es decir, que abandonase su profesión de productor, que sólo le había dado fracasos estrepitosos en España, y se presentase ahora como coguionista y futuro director del proyecto.

Marco Ferreri presentó el proyecto a la productora independiente Uninci, que había realizado nada menos que *Bienvenido, Míster Marshall* (1953). Ricardo Muñoz Suay, impulsor de dicha empresa, lo recuerda así:

> Un día de 1958 [Marco Ferreri] me llamó a Uninci, la productora que no sólo tenía en aquel entonces la aureola de haber producido *Bienvenido, Míster Marshall* sino unas significativas señas de identidad, emparentadas con una calificación política antifranquista y, aparentemente, con un deseo renovador e inconformista en el panorama cinematográfico español. Para mí, Marco Ferreri era tan sólo una referencia obligada del cine italiano y Rafael Azcona me era desconocido[227].

Tras esta llamada, el guión se entregó en la productora Uninci, que era –sin duda alguna– el buque insignia del realismo social español. Sin embargo, el proyecto no consigue el respaldo de la productora. Dice Muñoz Suay:

> Pero la realidad es que nadie se preocupó por *El pisito*. Y de ese rechazo al proyecto de Marco Ferreri fue el primer síntoma de que Uninci se aislaba, se alejaba de un nuevo cine que todavía no había nacido pero que sus prontos realizadores se iban agrupando alrededor de Ferreri[228].

El futuro de Uninci tras el rechazo de *El pisito* fue desolador. Como defiende Ricardo Muñoz Suay, su incomprensión hacia un proyecto tan realista y valiente como la película de Marco Ferreri era una equivocación y mostraba la ceguera ante el nuevo rumbo que tomaba el realismo social en el cine español.

Por su parte, Marco Ferreri encontró, casi milagrosamente, a un financiero para a su película: Isidoro Martínez Velaz-Ferri. Éste se propuso realizar el guión a través de su recientemente creada productora Documento Film, con la que había dirigido un pequeño cortometraje documental titulado *Blume, campeón de España* (1958), que narraba los éxitos de este gimnasta. Isidoro M. Ferry –que firmaba sus trabajos omitiendo su dos primeros apellidos tras la enigmática M. y cambiando la i latina por una y griega en su último apellido– produjo el largometraje y firmó los documentos oficiales como codirector. Dice Jesús Ángulo:

> Isidoro M. Ferry accedió a financiar *El pisito* desde su productora Documento Film, al tiempo que asumía la labor de codirector. Esto último se debía, ni más ni menos, a que Ferreri carecía del correspondiente permiso sindical, lo que quedaba solventado con la acreditación de Ferry. Parece, no obstante, que este último se limitó a la labor de asesor técnico, por lo que, a todos los efectos, se puede considerar la película como un filme de Ferreri[229].

No cabe duda de que *El pisito* fue dirigida en exclusividad por Marco Ferreri. *El pisito* se presenta como una insólita película de dos jóvenes e independientes autores que se acercan con una mirada radicalmente nueva al problema del realismo social. Ni Ferreri, extranjero y alejado de las problemáticas del cine español, ni Rafael Azcona, escritor sin intereses cinematográficos hasta la célebre llamada telefónica, pertenecían a la IIEC o a Uninci o a la tradición del sainete cinematográfico. Eran autores de procedencia completamente distinta y con una mirada radicalmente nueva sobre el concepto del realismo cinematográfico.

Esta mirada nueva no supuso, ni por asomo, un mejor trato con la censura o con la crítica cinematográfica. La administración pública prohibió la película y tras una serie de cortes autorizó el filme pero otorgándole la lamentable categoría de segunda B. Tal vez el mejor resumen del trato recibido por la película desde la administración sea el comentario del censor Eduardo Moya: «Resulta increíble que se pueda urdir un tema tan absurdo, tan estúpido, tan repugnante. Tema: ídem. Dirección: ídem. Interpretación: ídem».

La película sólo obtuvo cierto reconocimiento tras el estreno y éxito en el Festival de Cine de Locarno. A su regreso a España, con revuelo y con una aureola de polémica, la película se estrenó en el cine Roxy A de Madrid pero no consiguió pasar más que desapercibida. No obstante, su influencia en el cine español será total. No es





EL PISITO, 1958

extraño, por tanto, que uno de los primeros trabajos serios sobre la película sea el de dos jóvenes estudiantes llamados Santiago San Miguel y Víctor Erice.

GUIÓN

Las dos películas que coescribieron Rafael Azcona y Marco Ferreri en la etapa española del director italiano estaban basadas en novelas del escritor publicadas con anterioridad. Así, tanto *El pisito* (1958) como *El cochecito* (1961) se inspiraban en los libros *El pisito. Historia de amor e inquilinato* y *Paralítico,* respectivamente. Se trataba, por tanto, de dos adaptaciones cinematográficas realizadas por el autor de los textos literarios y por el posterior realizador. A este hecho hay que añadir que los dos primeros proyectos fílmicos de ambos autores también se basaban en novelas y obras cortas firmadas por Rafael Azcona.

Por tanto, de los seis primeros guiones escritos, filmados o no, por Marco Ferreri, cuatro fueron coescritos con el guionista riojano. Además, los cuatro eran adaptaciones de novelas y relatos del escritor. Parece evidente que este primer ciclo del realizador italiano se inspira y se enmarca en el estilo y la poesía propios de Rafael Azcona.

Al comparar la película de 1958, ya acabada, con el texto publicado de *El pisito. Historia de amor e inquilinato*, se observa con claridad hasta qué punto el universo azconiano domina no sólo el guión sino también la puesta en escena. Por otro lado, el guión de *El pisito* ofrece algunas características narrativas muy peculiares que lo sitúan como un *rara avis* en el panorama del cine español de la década de los cincuenta e incluso en la producción cinematográfica mundial. Por último, su concepción de lo grotesco y esperpéntico supone una superación novedosa de lo sainetesco y del realismo social imperante en este período de la historia del cine español.

La primera característica de *El pisito* es el clasicismo estructural y temporal. Todas las escenas del filme se suceden cronológicamente. Cuando se produce un salto temporal cuantitativamente grande o significativo se recurre siempre a los diálogos para explicar lo sucedido y no despistar al espectador. Del mismo modo, las secuencias del largometraje reproducen, cada una de ellas, con claridad el esquema de tres actos. Sólo hay una pequeña manipulación temporal absolutamente extraña para la época en la escena de la boda. Por lo tanto, su estructura temporal se enmarca dentro del canon propio del lenguaje clásico del cine europeo y americano.

A este clasicismo temporal hay que añadir un clasicismo narrativo. La película no usa ni recurre en ningún momento a la voz en *off* o a una voz extradiegética que comente o defina las acciones, algo terriblemente frecuente en el cine español de la década[230]. Curiosamente, la novela de Rafael Azcona utiliza en más de una ocasión el pensamiento interior del protagonista. Así, explica con humor y claridad el amor y desamor de Rodolfo hacia Petrita. No obstante, en el guión no aparece la voz en *off* (equivalente cinematográfico del pensamiento interior de la prosa). Del mismo modo, en el filme no hay ningún título explicativo o descriptivo para introducir o concluir la narración del largometraje.

Estos dos clasicismos unidos en una sola película son una rareza en el cine español. Así, en casi todas las obras realistas se encuentran algunas de las manipulaciones temporales o narrativas: la voz en *off* y los letreros explicativos en *Surcos*, la voz en *off* y los *flashback* en *Bienvenido, Míster Marshall*, las manipulaciones temporales y la voz de un ventrílocuo en *Cerca de la ciudad*. Sólo en el cine de Juan Antonio Bardem aparecen algunas estructuras puramente clásicas, como se trató en *Muerte de un ciclista*. De este modo, esta estructura aparentemente tan sencilla y pura es una salvedad dentro del panorama cinematográfico español.

La historia de *El pisito* respeta fielmente la novela de Azcona. Así, las diferencias, como se verán ahora, son mínimas y casi anecdóticas. El respeto en la adaptación es total.

Las diferencias se dividen en dos bloques. Por un lado, las propias de cualquier adaptación al cine; se han acortado las escenas y las situaciones y se ha suprimido el texto de muchos personajes (en especial los compañeros de la oficina). En la novela se usan los pensamientos de Rodolfo, algo que no sucede en el filme. Las otras diferencias son aquellas que no son propias del cambio de formato sino de una intención narrativa distinta: la dulcificación del personaje de Rodolfo, los cambios de tamaño en *El pisito* y la exageración de lo grotesco y del humor negro.

El primero de estos cambios es el más claro. En la novela, Rodolfo es un personaje amargado y rencoroso que se deja llevar por sus impulsos. Así, cuando Petrita lo abandona se alegra y se emociona por las nuevas perspectivas. En el texto, Rodolfo muestra sus desacuerdos con su jefe, con don Dimas, con Petrita e incluso con doña Martina. En la película, Rodolfo es la víctima: un ser inocente y calzonazos que se deja manipular por todos. Y lo más sorprendente, en el filme el protagonista llega

EL PISITO
MARCO FERRERI
1958

Ficha técnica y artística
Producción: Documento Films
Distribución: V.O. Films S.A.
Argumento: Rafael Azcona, basado en su novela *El pisito. Novela de amor e inquilinato*
Adaptación y diálogos: Rafael Azcona y Marco Ferreri
Guión: Rafael Azcona y Marco Ferreri

Equipo
Director: Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry
Jefe de producción: Isidoro M. Ferry
Fotografía: Francisco Sempere
Director de arte: Tony Cortés
Constructor de decorados: Francisco Prósper
Montaje: Juan Antonio Rojo
Música: Federico Contreras, interpretada al organillo por Abruzzese
Estudios: Chamartín
Laboratorios: Madridfilms

Estreno: 15 de junio de 1959
Cine Roxy A, Madrid

Reparto
Rodolfo: José Luis López Vázquez
Petrita: Mary Carrillo
Martina: Concha López Silva
Dimas: José Cordero
Mery: Celia Conde
Sáenz: Ángel Álvarez
Rosa: María Luisa Ponte
Mari Cruz: Andrea Moro
Don Manuel: Gregorio Saugar
El chico de los recados: Tiburcio Cámara
Paco: Manuel Agustina
El casero: Marco Ferreri



a sentir ternura y compasión. Según Víctor Erice y Santiago San Miguel:

> La compasión –inútil, pero sincera– surge en muy escasos momentos; y sólo cuando a los personajes su egoísmo no les sirve para nada. Un ejemplo: cuando Rodolfo, en *El pisito*, convencido ya de que su matrimonio con Petrita no solucionará nada –desesperado, por tanto–, siente por primera vez piedad frente a la vieja que agoniza ante sus ojos[231].

En el filme, los realquilados en el piso de doña Martina son distintos. Están los de la novela (don Dimas y Rodolfo) y se añade a Mary, la tierna mujer de vida disoluta. El personaje de Mary y la inocencia de Rodolfo hacen que el piso resulte más humano y acogedor en el filme que en la novela. Además, la vivienda del libro se encuentra en un estado cochambroso y lastimero; en el largometraje es un lugar más que agradable para la época, con muebles de lujo e incluso con una cubertería de plata.

Ahora bien, la dulcificación de los personajes y la ternura que se respira en el hogar de doña Martina contrasta radicalmente con el resto de las situaciones de la película. El filme está poblado de lisiados, cojos (que hacen competiciones de saltos), retrasados mentales obligados a trabajar como reclamos publicitarios y niños crueles que gozan torturando a paralíticos. Si bien estos personajes ya se citaban en el libro, en la película toman una relevancia importante.

Las diferencias entre película y libro son poco significativas. Un ligero tono de ternura y una intensificación en el humor negro, algo más que comprensible al tratarse de dos obras distintas. Por ello, *El pisito* se enmarca con claridad dentro de la obra y la trayectoria de Azcona. Aún más, la primera película de Marco Ferreri sería la continuación en una búsqueda del humor negro y de la nueva concepción del realismo iniciado en las novelas del prosista. Víctor Erice y Santiago San Miguel apuntan:

> Hasta llegar a estas aportaciones, Azcona ha recorrido un camino concreto, digno de estudio por las consideraciones de tipo general que de él se desprenden, que van desde su gratuito humorismo primerizo hasta el humor negro de sus últimas producciones. A través del mismo ha superado la inconsistencia de su primera etapa «codornichesca» para llegar, con *El pisito*, al descubrimiento de acuciantes situaciones reales que se le imponen y que exigen ser reflejadas en sus obras.
>
> Este hallazgo es, fundamentalmente, de ambientes y de personajes que en su deformación poseen una indudable e indiscutible verdad; pero que, y éste es el mayor defecto del autor, no han encontrado un estilo literario apropiado a este particular enfoque de la realidad. El mundo de Azcona requería una objetividad de tipo formal que él no ha sido capaz de darle y que el cine ha sabido imponerle[232].

Lo sorprendente de la propuesta de Azcona-Ferreri es que al menos en el guión se trata de una nueva forma de realismo que se basa en una amalgama de conceptos y de ideas de estilos ya estudiados. En el filme hay claros elementos neorrealistas, personajes y situaciones de sainete y comedia chica y, por supuesto, todo un universo de casticismo popular muy cercano no sólo a Arniches sino también a las películas sainetescas españolas. Sin embargo, la mirada de estos dos autores es radicalmente nueva. Ahora todo se basa en un humor negro y mordaz. Como afirma Ríos Carratalá:

> *El pisito* de Marco Ferreri, donde Rafael Azcona incorpora un humor negro poco o nada relacionado con lo sainetesco para las descripciones de tipos y ambientes. [...] El costumbrismo queda desbordado por el humor negro. No sólo se abandona así la perspectiva amable y hasta risueña que tanto abunda en el teatro del sainete y que se traslada a otras películas, sino que lo fundamental es la conversión de una materia costumbrista, en este caso el reflejo de la cotidianidad de una vivienda, en la base de un humor negro ajeno a quienes cultivaron el sainete[233].

Este distanciamiento del sainete no sólo se produce por el humor negro, sino de una forma más significativa por la presencia del esperpento. Los autores observan con tal meticulosidad la realidad que terminan exagerándola y transformándola en una monstruosidad realista. Según Víctor Erice y Santiago San Miguel:

> La deformación de la realidad, los monstruos, el esperpento, el llamado humor negro, el humor español. Azcona no es más que un continuador de una tradición artística española que ha venido afirmándose a lo largo de años, de siglos; de una cierta forma de realismo que va desde la picaresca hasta nuestros días. [...] No se acepta la presentación directa de la realidad. Es necesario hacerla trágica, deformándola, para que parezca insólita; y esto, a fuerza de repetirse vuelve a hacerse popular, a cobrar su verdadera dimensión: la de realidad cotidiana. El monstruo es aceptado por la sociedad; porque si ella puede sentirse responsable ante un hombre desdichado, no le ocurre lo mismo con los monstruos. De éstos sólo es responsable la naturaleza[234].

Esta nueva concepción del realismo se basa, lógicamente, en un alejamiento total del tratamiento de los personajes por el sainete. Curiosamente todos los personajes de *El pisito* parecen sacados de obras de Carlos Arniches: la anciana, la novia costurera, el novio calzonazos, el amigo listillo, los niños de la corrala... A este respecto, Jesús Ángulo señala la existencia de:

> Un exquisito distanciamiento de sus personajes, lo que provoca inevitablemente dejar al espectador sin el más mínimo asidero, sin respiro. El humor negro desplegado por Azcona no deja títere con cabeza y nos enfrenta sin remisión a la más cruda realidad. No hay personaje positivo alguno, aunque también es cierto que sus miserias les son impuestas por una sociedad represiva y cutre hasta lo indecible. En realidad, *El pisito* no es sino un catálogo de víctimas de una sociedad desesperanzada[235].

Lógicamente, la cutrez de los personajes de Azcona va acompañada de una pobreza material y moral. Muy alejados del sentimiento del neorrealismo italiano donde la pobreza era garante de una excelente moralidad, los pobres de Azcona son perversos e inmorales, muy cercanos a los pobres-ladrones que poblarán *Viridiana* (1961), de Luis Buñuel. Dice Ángulo:

> Rafael Azcona se siente fascinado por los pobres. Ser pobre le parece el grado más injusto de la tragedia humana. Ser hombre y pobre, ser pobre y enfermo, es sufrir el máximo destierro, la condena definitiva. [...] Los pobres de Rafael Azcona son considerados por los burgueses como viles y traidores. Engañan a la gente honrada, si trabajan alguna vez se revuelven contra el empresario que generosamente los ha colocado. Además los pobres cuando trabajan se vuelven comunistas e incendiarios[236].

La pobreza y la desesperación de estos personajes les hacen carecer de objetivos o de voluntad para conseguirlos. Así, *El pisito* no es tanto el objetivo de los personajes sino la excusa para no enfrentarse a la vida, para no comprometerse con el matrimonio y para no formar una familia. Son personajes incapaces de reaccionar y actuar. En palabras de Josefina Aldecoa:

> *El pisito* es una novela donde los personajes no avanzan por la vida, sino que se desgastan, se dejan vencer, se pierden en la amargura, se pliegan en su impotencia[237].

El final de *El pisito* es el de la condenación de Rodolfo, don Dimas, Mary y todos los personajes. Incluso la gran triunfadora de la película, Petrita, se aproxima a su decadencia física y a su desesperación. Es fácil saber que ni Rodolfo ni Petrita serán felices en su nuevo pisito, hay demasiados monstruos en ese lugar como para sobrevivir en él.

REALIZACIÓN

La estética del realismo cinematográfico a veces, curiosamente, se debe a defectos y carencias de los directores o a problemas económicos de la producción. Así, como se trató con anterioridad, la apariencia neorrealista de filmes como *Días tras día*, de Antonio del Amo, se deben más a la escasez de negativo y de material fotográfico que a las propuestas visuales del director o del operador, en este caso Juan Mariné. De igual forma, la estética realista de películas menores como *Saeta rubia* (Javier Setó, 1956) se encuentran en la torpeza de la dirección más que en las virtudes de una puesta en escena intencionada. No obstante, en los casos anteriores y en todos aquellos que la estética realista es una cuestión casi azarosa, la película se resiente. En ellas argumento y estética se contradicen y hacen que el filme sea o una obra menor o que en el peor de los casos esté carente de sentido.

El primer filme de Marco Ferreri compartiría estas dos posibilidades de realismo por precariedad. Por un lado, se trataba de un director novel sin experiencia en la realización, no sólo era su primer largometraje como realizador sino que ni siquiera había firmado como director un pequeño cortometraje o un trabajo documental. Por otro, el presupuesto y la joven productora Documento Films, que como se vio no había realizado más que un cortometraje documental, no ofrecían ninguna garantía de calidad.

Así habla Francisco Sempere de la experiencia cinematográfica de Marco Ferreri en 1958: «Entonces vivía aquí [refiriéndose a Madrid] a la bohemia y no sabía nada de hacer cine»[238]. El comentario del famoso técnico español podría tratarse de una fanfarronada si no fuese porque Francisco Sempere se encargó de fotografiar *El pisito* y un año después *Los chicos*, también del director italiano. Si a lo expuesto por el operador se añade la inexperiencia comprobada del director podemos suponer que su propuesta estética era un tanto azarosa y casual. En este sentido lo explica Juan Carlos Frugone: «Hay, obviamente, en el filme defectos de "primerizos" [...] Un amateurismo o desorden o cutrez que sirven bien a la historia, a las posibilidades de ésta».

En la misma línea, se presentaría, la figura del productor, Isidoro M. Ferry, que carecía de cualquier experiencia fílmica seria. Del mismo modo, su posterior obra como director, y también como productor, dista mucho de poder ser digna de elogio.

Estas dos suposiciones son rigurosamente falsas. Y lo son, como se irá demostrando en este apartado, no tanto porque la producción del filme fuese espléndida económicamente sino porque Marco Ferreri supo imponer una estética realista segura, clara y, sobre todo, novedosa. El director italiano alcanzó con *El pisito* una propuesta de realismo cinematográfico estéticamente muy superior a la que se imponía en el cine español de la época.

El primer dato importante que hay que tomar en cuenta es que Marco Ferreri pertenecía a la última generación de italianos que había participado en los estertores del neorrealismo. Su trabajo en la producción de la película *L'amore nella città* y sus colaboraciones en documentales con las máximas figuras del neorrealismo así lo demuestran. Por otro lado, había escrito artículos en los cuales discutía sobre el futuro del neorrealismo. A su llegada a España, y sobre todo en el rodaje de *El pisito*, el director italiano ya era consciente de que el neorrealismo como tal había muerto. Es decir, aunque carente de una experiencia práctica seria poseía una formación intelectual indiscutible.

A esta sólida formación teórica se unía el acierto por parte de Marco Ferreri y de Isidoro M. Ferry en la configuración de un equipo técnico muy cercano a las propuestas realistas. Por un lado, el ya citado operador Francisco Sempere –que para entonces había trabajado en las películas de dos auténticas figuras del cine social, José Antonio Nieves Conde y Luis García Berlanga–. Por otro, un jovencito José Aldudo que, diplomado en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas en la rama de decorados, sólo había llevado la dirección de una película con anterioridad. Finalmente, la codirección de Enrique Alarcón, de la célebre *Recluta con niño*, de Pedro L. Ramírez.

Sin duda, la fotografía y los encuadres de *El pisito* suponen una revolución estética para la época. Alejada completamente de cualquier esteticismo, la fotografía del primer filme de Marco Ferreri es radicalmente realista en su concepción. Se aleja, por tanto, de toda tradición americana y alemana. A diferencia de *Surcos*, que apoya parte de su estética en el estilo del cine negro americano, o de *Muerte de un ciclista*, que busca un esteticismo de la realidad, *El pisito* se fotografía de una forma más realista.

El trabajo de Francisco Sempere es muy valiente y transgresor. Todos los exteriores han sido iluminados con luz natural y con una propuesta realista muy evidente. Así, las noches quedan marcadamente oscuras mientras en los días hay zonas saturadas de color. En los interiores, casi todos ellos estudios, utiliza una iluminación muy tonal alejándose de la iluminación de «contras» típicos del cine americano. Se busca, por tanto, un evidente realismo. Juan Julio Baena, verdadero padre de la nueva estética del realismo cinematográfico español, escribió sobre este operador:

> Hay un director de fotografía, Sempere, que había intentando cosas en este sentido [el estilo realista se refiere]. Aunque le consideramos de otra época, la verdad es que empezó sólo siete u ocho años antes que yo. Hizo varias películas con Berlanga, con Nieves Conde, y tendía al realismo. Pero estaba lastrado por la falta de medios técnicos. [...] No es que fuéramos a hacer feísmo, pero nos interesaba el realismo y cuando la realidad que presentábamos no era bella, no íbamos a maquillarla[239].

Por tanto, la fotografía de *El pisito* buscaba representar la realidad. En aquellos lugares donde había poca luz se reproducían con poca luz, mientras los que estaban demasiado iluminados se sobreexponían. Francisco Sempere pretendía alcanzar la realidad a cualquier precio, aunque esto supusiera el feísmo de una secuencia o de una escena.

Por otro lado, la planificación y los encuadres son realmente novedosos. La película carece de primeros planos o de planos detalle, algo absolutamente insólito para la época. En todo el filme, Marco Ferreri no opta ni una sola vez por el primer plano. Este distanciamiento formal provoca una evidente frialdad en el espectador. Al no existir ningún plano cerrado, la película deja de guiar los sentimientos de los espectadores. La falta de utilización de los primeros planos supone una ruptura frontal con la estética formalista y propia del lenguaje clásico del cine.

Marco Ferreri soluciona sus encuadres con una planificación basada en el plano secuencia. Todas sus tomas son largas de duración y amplias en formato, lo cual permite una gran versatilidad de movimientos a los actores y que varios personajes interactúen permanentemente en el mismo momento. Por primera vez en el cine español, se encuentran escenas múltiples, es decir, en un mismo escenario y tiempo se desarrollan distintas acciones. Uno de los ejemplos más logrados pero también más caóticos, es una de estas escenas: los protagonistas viajan en un tranvía abarrotado en busca de una nueva casa. En el mismo vagón se encuentran a un matrimonio joven con un recién nacido. Petrita comienza a hablar con la madre y Rodolfo con el padre. Las dos conversaciones se producen a la vez, mientras otros viajeros suben o bajan del vehículo... Todas las acciones terminan por confundirse y el espectador es incapaz de seguir ninguna de ellas.

Los mismos encuadres se repiten en el interior de las casas, las cuales son decorados construidos permitiendo la movilidad de pequeños travelines y correcciones de posición de la cámara. Estos planos recuerdan vivamente a los que años después comenzaría a realizar Luis García Berlanga, aunque la consagración del plano-escena de Berlanga se produciría en los primeros años de la década de los sesenta.

Esta ausencia de primeros planos implica un distanciamiento no sólo formal sino también emocional, como ha observado Jesús Ángulo:

> El novel director opta por los planos-secuencia, rehuyendo un uso indiscriminado del montaje y consiguiendo con ello acentuar el citado distanciamiento. Era el primer zarpazo, todavía tímido y con claras reminiscencias costumbristas[240].

Por tanto, el realismo que plantea Marco Ferreri se aleja del costumbrismo del sainete y de lo popular. No se busca emocionar al espectador desde lo cercano o lo castizo, incluso se rehúye cualquier acercamiento sentimental. Intencionalmente se muestra la realidad con lejanía.

En la construcción de esta realidad con lejanía influyen de una forma clara los decorados del filme. El joven director de arte elaboró un pisito lleno de recovecos, de pasillos largos y estrechos, de habitaciones con ventanas pequeñas, de lugares insalubres, de paredes abombadas..., es decir, reconstruyó un piso antiguo del centro de Madrid. Estos decorados, empero, siguen permitiendo al director, mover la cámara con algo de soltura y movilidad.

Por último, la realización de *El pisito* ofrece una música realmente interesante. Como ya señaló Román Gubern: «La banda sonora es de una riqueza pocas veces apreciada en nuestras películas». El interés de esta música reside en su inteligente simbolismo.

La banda sonora de la película consta de dos bloques claros: los formados por la música extradiegética y los de la música diegética. Los de la música diegética son unos temas de jazz que aparecen en el inicio, en un café y en la escena de las cuevas del Sésamo. Se trata de temas famosos. Su uso es el habitual en cualquier película de la época.

Mucho más interesante resulta la música extradiegética del filme, una composición para el castizo y muy madrileño organillo, de la que Ríos Carratalá dice:

> Marco Ferreri opta por una música compuesta por el maestro Federico Contreras que también es, en coherencia con los demás elementos de la película, una dislocación de las partituras habituales interpretadas con un organillo. Ya no se trata de recordar las canciones de siempre sino de utilizar esta música de forma coherente con el proceso que preside el tratamiento de la materia costumbrista de la película. Contemplar a Rodolfo y Petrita a los sones de un organillero verbenero habría resultado absurdo. Pero esta pareja procede de ese ámbito y la vemos deambular sin rumbo a los sones de un organillo, que va perdiendo la armonía que tenía al sonar en su marco teatral o en las películas que en los cincuenta proponen un tratamiento más ortodoxo de lo sainetesco[241].

El organillo, como tantos otros elementos sainetescos y populares del filme, no se usa para enfatizar una emoción castiza sino para todo lo contrario, remarcar la pobreza de los personajes y de sus vidas.

Por tanto, la estética propuesta por Marco Ferreri es radicalmente novedosa. Renuncia a cualquier planteamiento clásico de la planificación y del montaje, abandona el uso del primer plano emocional o del plano detalle explicativo. Del mismo modo, la estética fotográfica de Francisco Sempere es radicalmente distinta a la de cualquiera de sus coetáneos; es más dura y carece de esteticismo. Los fastuosos decorados de las viviendas y de los interiores desaparecen, todos los espacios son mínimos y de aspecto miserable. Por último, el uso de la música deja de ser explicativo y emotivo, fundamentalmente para intentar ser satírico y humorístico.

Esta propuesta estética supone una concepción cinematográfica elevada y por ello carece de sentido intentar explicar estas soluciones por problemas económicos o de conocimientos técnicos. Todo lo contrario, *El pisito* supone la primera realización seria que, utilizando elementos sainetescos, se aleja de la tradición del realismo cinematográfico español basado en el género chico.

EL ESPACIO MADRILEÑO EN *EL PISITO*

Desde los primeros años de la década de los cuarenta y hasta la conclusión de la de los cincuenta, Madrid experimenta el mayor aumento de población de su historia. Éste se debe de forma mayoritaria a la inmigración desde los pueblos y ciudades pequeñas hacia la capital. Dicha situación desborda las perspectivas del régimen franquista y de las autoridades municipales, que son incapaces de crecer a la misma velocidad que la población. La ciudad se va quedando cada día más y más pequeña.

Así lo recuerda Josefina Aldecoa:

> A finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, un hormiguero vacilante de hombres y mujeres del campo español se iba acercando a las ciudades. Eran los convalecientes de una guerra que no sólo había asolado sus hogares sino que había abierto fisuras irreparables en la vida cotidiana de los pueblos.
>
> La ciudad era el anonimato, un lugar desconocido pero seguro donde empezar de nuevo. Era también una oportunidad de trabajo, de supervivencia económica, de esperanza recuperada. Fue una invasión humilde y fatigada que formó un cinturón gris en los suburbios; un campamento pardo, un círculo de chabolas y uralita.

> En Madrid, cerca del Manzanares, crecieron huertos diminutos entre los escombros de las últimas batallas. Los niños jugaban en los solares. Perros somnolientos dormitaban al sol. Las mujeres cambiaban de sitio los escasos enseres; suspiraban, acercaban a la lumbre pucherillos desportillados. Los hombres vacilaban y emprendían el camino hacia las calles rumorosas del centro a la busca de un tajo y un salario mínimo[242].

La ciudad es el lugar donde acuden ilusionados y, a veces engañados, miles de campesinos y jóvenes de todas las provincias. Ya en *Surcos* se presenta Madrid como un espacio superpoblado en donde no hay un miserable hueco donde instalarse para vivir. Como se vio, la lucha por el espacio es ya en los inicios de la década el elemento central de la vida de los protagonistas de ese filme. La situación se agrava a medida que avanzan los años.

En *El pisito*, ya casi a finales de la década, el panorama no sólo no ha mejorado sino que ha empeorado dramáticamente. Los protagonistas han perdido su capacidad de lucha y se sienten absolutamente incapaces de conseguir una vivienda digna para formar una familia. Los protagonistas de la cinta de Marco Ferreri son unos desheredados, como los de *Surcos*, pero sin la mínima esperanza de cambio.

Para los protagonistas, tanto del filme como de la novela en la que se basa la película, la ciudad y el pisito son no sólo un escenario sino *el* escenario fundamental. Madrid y la vivienda alquilada de doña Martina son el eje central del relato. Esto implica que ni Rodolfo ni Petrita se relacionan con la ciudad de una forma amistosa o castiza; todo lo contrario, ambos sufren la ciudad, la padecen. Juan Carlos Frugone dice:

> Azcona también dedica mucha atención al gran telón de fondo que le ofrece un Madrid gris, opresivo, que tiene como centro la Glorieta de Bilbao [en la película será la Gran Vía] y esos alrededores en que junto a los nuevos edificios crecen también las nuevas chabolas. El retrato geográfico-social de Azcona [en *El pisito*] es rico, amplio, incluso arriesgado para la época. No tiene tiempo para sentir piedad por una ciudad que va aplastando a sus habitantes y que los asfixia serenamente con su indiferencia[243].

Madrid ha dejado de ser un lugar cariñoso y habitable. Durante toda la década la inmensa mayoría de los filmes reflejaban la ciudad como un lugar acogedor y, aun con los problemas de espacio, solidario. Los protagonistas de los sainetes cinematográficos viven en unas condiciones ínfimas pero son felices con sus vecinos y en su ciudad. Sin embargo, el Madrid de *El pisito* es radicalmente distinto. Las relaciones humanas se basan ahora en los intereses económicos y sociales. El odio y el resentimiento social ha sustituido al fraternal amor de las otras películas. No hay en todo el largometraje de Ferreri ni un momento de compasión, de ternura o de cariño. Sólo Rodolfo siente cierta tristeza cuando la anciana Martina muere definitivamente.

Una de las mejores formas de descubrir este carácter cruel e insolidario de *El pisito* es comparar la película con otro filme similar en tema y narrativa: *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1957). Si bien el problema de la vivienda aparece en *Esa pareja feliz*, *Surcos*, *Historias de Madrid*, *Así es Madrid*..., será en la película de José Antonio Nieves Conde donde se trate de un modo análogo al largometraje de Marco Ferreri.

El inquilino desarrolla una trama parecida a la de *El pisito*. El protagonista de la película es un joven practicante casado y con una familia numerosa. El progenitor debe encontrar una vivienda para su familia a lo largo de dos amargos días. La urgencia y la falta de tiempo del protagonista se basan en que la casa en la que es actualmente inquilino va a ser derribada por motivos de especulación urbanística. El joven matrimonio busca en todos los lugares imaginables, incluidas las chabolas de las afueras de Madrid, un nuevo hogar. Todo es inútil y la familia termina viviendo en mitad de la calle.

Las dos películas comportan, por tanto, un mismo tema, la falta de vivienda en Madrid, e incluso la misma tesis: los protagonistas están dispuestos a hacer cualquier cosa legal por conseguir una casa. Así, en ambos filmes se encuentran elementos muy similares: la especulación urbanística por parte de los propietarios de edificios, la bendición (sueño de todos los obreros madrileños) de ser inquilino de una vivienda de renta antigua, los realquileres, las corralas insalubres, las calles y patios abarrotados de niños que no caben en sus casas... Y por supuesto, la angustia de los protagonistas por encontrar una vivienda estable donde rehacer o comenzar sus vidas. El espacio condiciona todas sus actividades.

Sin embargo, en los dos títulos hay diferencias fundamentales que muestran con claridad cuál es el nuevo universo presentado por el dúo Rafael Azcona y Marco Ferreri:

En primer lugar, los personajes de Nieves Conde son activos, es decir, se han casado, han formado una familia y luchan por sobrevivir. Los protagonistas de *El pisito* son personas pasivas que se dejan llevar por la situación, incapaces de superar su dolor y su tristeza. La actividad de *El inquilino* le lleva a trabajar horas extras, a buscar y rebuscar en todos los barrios, a participar en

una corrida bufa, a deambular por las noches... Mientras que la pasividad de Rodolfo es total y manifiesta. Ni en el trabajo ni en su vida cotidiana el joven oficinista parece dispuesto al esfuerzo.

En segundo lugar, la solidaridad ciudadana está de manifiesto en todo el largometraje de Nieves Conde. Todos los obreros, amas de casa e incluso las mujeres de vida fácil quieren ayudar a la familia en busca de su nueva casa. Sólo se culpa de la falta de espacio y de la carestía de vivienda a los burgueses, a los caseros y a un ambiguo ente superior (que se supone se refiere al gobierno). Madrid, por tanto, en *El inquilino* sigue siendo una ciudad hospitalaria y generosamente castiza, elemento fundamental del sainete arnichesco. Sin embargo, en *El pisito* no aparecen estas características solidarias y ni uno solo de los personajes se muestra generoso con los protagonistas: la hermana de Petrita detesta ayudar a su familiar, los empleados de la oficina del Higoalmendra evitan trabajar y no se apoyan frente su tirano empresario, los vecinos del piso buscan por todos los medios sobrevivir sin tener en cuenta a los demás e incluso Rodolfo y Petrita se muestran brutalmente avariciosos y tacaños con los pobres de la calle, con los músicos pedigüeños y con el resto de realquilados una vez que son inquilinos por derecho.

Por último, la resolución de los conflictos es muy distinta en los dos largometrajes. En la película original de Nieves Conde que, como se recuerda, tiene dos finales el de la censura y el del propio director, la única solución al problema es el surrealismo tierno y agridulce: vivir en la calle. Evidentemente, no se trata de una conclusión lógica sino humorística. Sin embargo, el filme de Marco Ferreri sí concluye con una solución real: la obtención del piso tras la muerte de la anciana, es decir, la consagración de lo macabro y del esperpento.

Para José Antonio Nieves Conde la esperanza reside en el amor y la solidaridad, mientras para el dúo formado por Rafael Azcona y Marco Ferreri la única forma de superar la miseria de esta ciudad es por medio del dolor y la risa: «Mi estética es la superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos al contarse historias de los vivos»[244].

Este tono supone una nueva visión del modelo del sainete y del realismo español. Es curioso cómo, si bien en *El pisito* hay más elementos puramente sainetescos que en *El inquilino*, esta segunda película se mantiene más en la línea emocional del género chico. José Antonio Nieves Conde defiende un universo popular puro y constructivo, muy en la línea del falangismo hedillista, frente a Marco Ferreri, que muestra una desconfianza total hacia la sociedad y muy especialmente hacia el estrato social más bajo.

Basándose en elementos puramente sainetescos, como los oficios de los personajes, su vida en una corrala o la música de organillo..., Azcona y Ferreri se alejan del género chico, con un humor negro y cruel se acercan a lo esperpéntico. Por primera vez, la clase social formada por los obreros, las costureras y los realquilados es tan avariciosa e injusta como los ricos. Esta visión dura y despiadada de la sociedad se hace desde el humor negro y desde la crítica generalizada a todas las convenciones del sainete y del cine realista español puro. Según José Enrique Monterde:

> A nadie le resulta sorprendente encontrar en muchos de los textos dedicados a los filmes basados en guiones de Rafael Azcona abundantes remisiones al sainete y al esperpento. Casi podemos entenderlo como una interrelación tópica, una prolongación del lugar común que asocia esas formas teatrales a muchos otros momentos y ejemplos de la producción cinematográfica española, como consecuencia de su identificación con un incierto «ser español» manifiesto en el campo de las artes escénicas o narrativas y por extensión, cinematográficas. [...] Muy distinta es la presencia de lo que solemos denominar «esperpento» en la tradición primero escénica, luego en un sentido cultural más general. Si el sainete contemporáneo resultaba del devenir de ciertas formas escénicas capaces de constituir un género teatral autónomo, el esperpento es ante todo el resultado de la genial creación de un único autor, Ramón María del Valle-Inclán, capaz de establecer no ya una forma teatral, sino una manera de ver la vida a partir de una dimensión estética y con la suficiente fuerza y oportunidad como para elevarse más allá de la creación personal y constituirse en una representación válida de las esencias más profundas y perennes de la sociedad hispana.
>
> Tanto es así que la propia definición del esperpento no debemos buscarla en los trabajos de los exegetas valleinclanescos, sino en el interior de una de sus manifestaciones más extraordinarias, en una ejemplar muestra de reflexión metalingüística como es *Luces de bohemia* (1920). Allí es donde su protagonista, Max Estrella, proclama la famosa e ineludible definición: «Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada», que debe ser el punto de partida para nuestra aproximación a los valores esperpénticos del cine azconiano[245].

El texto de José Enrique Monterde muestra con claridad estos dos nuevos elementos del realismo de Ferreri y Azcona: el esperpento y el humor negro. La sociedad

deja de ser estudiada y analizada para verse con un microscopio que deforma la realidad.

La mirada de los autores se fija en los límites de la realidad. La película está poblada de pobres de solemnidad, de disminuidos físicos y psíquicos, de tarados, de enfermos mentales y retrasados, de ancianas avariciosas y de mujeres miserablemente ambiciosas. Así, en la película se encuentra una carrera de saltos protagonizada por un cojo, conciertos de música realizados por músicos pedigüeños, niños que disfrutan lanzando patio abajo a paralíticos y demás crueldades.

Por otro lado, han desaparecido en la clase social más baja todos los elementos castizos por antonomasia: no hay castañeras, no hay chulapos con boina, ningún manolo se preocupa por la corrida de la tarde y no hay ningún cochero de caballos..., la sociedad pobre madrileña es miserable sin ningún tinte popular o castizo.

Esta nueva mirada hacia la pobreza es absolutamente novedosa. Del mismo modo que hará Luis Buñuel en *Viridiana* (1961), los pobres e indigentes no son buenos sino que ofrecen comportamientos ambiciosos y reacciones violentas y socialmente peligrosas. La corrala donde vive Rodolfo es el primer lugar realmente miserable e insolidario del cine español.

De este modo, el gran logro de este filme es situarse en el límite del costumbrismo. Según Monterde:

> El realismo de Azcona desborda así los límites del costumbrismo, rechaza una aproximación primaria a la realidad, para situarnos a través de la deformación –tendencialmente esperpéntica– ante la realidad profunda de unos sujetos que alcanzan la representatividad no por su carácter estadístico, sino por lo penetrante de unos retratos que desbordan lo psicológico sin caer en la simplificación de lo típico entendido bajo la clave del realismo social en aquellos tiempos aún preponderante en los medios críticos respecto a la sociedad establecida[246].

Este nuevo realismo social se muestra más inquietante y valiente, en él ya no cabe ningún elemento bondadoso y lo castizo ha dejado de ser humanitario. No es extraño que a esta nueva línea del realismo español se sumen más tarde Luis García Berlanga y Fernando Fernán Gómez, que junto a Marco Ferreri rodarán a principios de la década de los sesenta las mejores películas basadas en lo grotesco y el esperpento: *El cochecito* (Marco Ferreri, 1960), *Plácido* (Luis García Berlanga, 1961), *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963) y *El extraño viaje* (Fernando Fernán Gómez, 1964).

LOS GOLFOS
CARLOS SAURA, 1959

SINOPSIS

Frente a la ciudad ensombrecida por el crepúsculo, sobre la tierra de los desmontes, los golfos se han quedado pensativos y mudos de repente. Juan, que hará su presentación al día siguiente, después de todo lo pasado en la plaza de toros, ha comentado: «Es difícil ser alguien aquí»[247].

Y, ciertamente, todos saben muy bien, aun antes de lograrlo, lo que cuesta ser «alguien». En torno al mito de Juan, y a su éxito como torero, deseado ardientemente por todos, se han unido últimamente, como alrededor de una bandera o un ideal que hasta entonces les había sido ajeno, las penas y los trabajos de todos los compañeros. Ahora bien, esta aportación a la gran causa, esta ayuda al camarada que, entre todos, es el único que cree en la existencia de algo digno y personal que hacer para lograr la propia redención: el toreo, en su caso; esta razón de solidaridad y sacrificio a favor del amigo no siempre es desinteresada ni en ningún caso honesta: está apoyada, en unos casos, en la esperanza de cobrarse con creces cuando Juan se haya convertido en figura, y se lleva a cabo, además, a través de un solo método, aquel en cuya ley estos muchachos han nacido y crecido, por unas u otras causas: el robo, el pillaje, la pequeña o gran canallada.

Manolo, Julián, Paco, Ramón, el Chato, incluso Visi, la muchacha que Juan ha de terminar por disputarle a Julián, son, en efecto, miembros de una juventud española a los que hasta ahora no se ha dedicado atención más que en las comisarías. Muchachos de extracción social baja, miserable o desconocida; emigrados de secas aldeas andaluzas o nacidos en los barrios castizos e inquietantes de Madrid; jóvenes desarraigados, desocupados,





LOS GOLFOS, 1959

y sobre todo, aburridos, incapaces de arrimar el hombro en un trabajo honrado, aunque habituados a jugarse la piel en faenas de rendimiento casi siempre insignificante. Se conforman con lo que hay, cuando no hay nada, o derrochan el producto del último golpe con alegría o indiferencia. Para ellos, en la ciudad y en todo el mundo sólo hay dos clases de gentes: ellos mismos, que forman una pandilla en la que la amistad da a veces paso a violentas luchas, y el resto de la humanidad, que los ha apartado de su lado desde el mismo momento de nacer.

Estos golfos no son muchachos desesperados que se estrellan con sus coches a ciento cincuenta kilómetros por hora, sino ladronzuelos de los faros y tapacubos de esos coches ajenos; no son asesinos que matan a sangre fría, sino desgraciados que atacan a un taxista o una ciega; los suyos no son golpes organizados sino robos de sábanas en una azotea, de frutas en un mercado, de herramientas en un camión de carretera, en un club nocturno..., aunque robos realizados con la pretensión de un aparato estratégico y teatral aprendidos de cierto tipo de películas americanas y francesas.

Las faenas iniciales de los golfos, realizadas por propia cuenta o en pandilla, se nos aparecen tan brutales como inconsecuentes. Es que hay que matar, por un lado, el hambre –cuestión sustantiva que no nos permite llegar a mañana sin resolver– y el aburrimiento; y, por otro, hay que procurarse emociones. Estos son sus móviles iniciales. Después de cometida una de estas canalladas, los componentes del grupo se reparten el dinero y dan satisfacción a sus aficiones: comprarse una guitarra, buscar para una noche una mujer, invitar a la amiga, beber. Cuando llega el momento de decidirse por ayudar a Juan –el único que hasta ahora ha venido ganándose la vida como cargador en el mercado, pero que precisa cierta cantidad de dinero para concertar con un apoderado su debut– parece que la pandilla ha encontrado un móvil altruista y generoso para actuar, aunque en ningún momento se pierde de vista la utilidad posterior que con esta ayuda se puede obtener. Juan ha de comprometerse con todos a dejar su trabajo y participar activamente en determinada faena tanto para corresponder así a la amistad y altruismo de los camaradas, como para mancharse, con todos ellos y de forma fehaciente, las manos. Pero Juan tiene miedo en el último momento, y deja solos a los compañeros, que a duras penas pueden salir indemnes del trabajo. Después de una violenta pelea entre Juan y Julián en la margen del río Manzanares, en que el primero recobra su prestigio, siguen adelante los planes y los robos, que van ganando en cuantía, en violencia y en punidad.

A Paco le reconoce un taxista atracado por la pandilla días atrás mientras el muchacho reparte por las calles la propaganda del próximo debut del torero. Es perseguido por las calles de la ciudad y Paco, al fin, consigue meterse por la boca de un colector. El día anterior a la presentación de Juan el Chato en la plaza de toros, que no ha cesado en la búsqueda del desaparecido, reconoce a Paco en el cadáver de un ahogado a la orilla del río. Ante este golpe fulminante de la muerte, todos los amigos se quedan asustados y mudos, impresionados e inmóviles allá en los arrabales de la ciudad que se hunde bajo la caída de la noche.

«Es difícil llegar a ser alguien aquí», dice Juan[248]*, que mañana se enfrentará con los toros, es decir, con el éxito o con la muerte. «Mañana, en la plaza de toros, todo se acabará para todos»*[249].

PROYECTO

La película *Los golfos* es el buque insignia de la que sería la segunda generación de alumnos diplomados del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Si *Esa pareja feliz* (Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, 1951) era fruto del esfuerzo y del talento de gran parte de los primeros estudiantes de la escuela (Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem, Miguel Ángel Martín Proharam[250]...), el largometraje de 1959 será resultado de las iniciativas de la siguiente promoción.

Carlos Saura, nacido en Huesca en 1930, había ingresado en el instituto dos años después de que terminasen sus cursos académicos los directores de *Esa pareja feliz*. Entre sus compañeros de aula destacaban nada menos que Julio Diamante, Jesús Fernández Santos y Eugenio Martín. Ellos formaban la segunda generación de alumnos. Sin embargo, la figura de Saura aglutinará a estudiantes de diferentes edades.

Nada más concluir sus estudios, el director aragonés, sin haber filmado aún ninguna película, recibe el puesto de profesor de Realización en el IIEC. Desde este empleo no sólo dicta las lecciones de dirección sino que consigue conocer y entablar amistad con la siguiente hornada de alumnos: Mario Camus, Luis Enciso, Manolo Revuelta... Carlos Saura será, por tanto, un puente entre la segunda y la tercera generación de estudiantes.

Los golfos representa la primera oportunidad para los miembros no sólo de las últimas promociones sino de tres generaciones distintas. El director de fotografía será Juan Julio Baena, compañero de Berlanga y Bardem[251];

Carlos Saura, como director y coguionista, representa a la segunda generación; Mario Camus, como coguionista, Luis Enciso, Manolo Revuelta, Pedro del Rey... pertenecen a la tercera promoción del instituto.

Los golfos surgió precisamente como un proyecto interno del IIEC (al igual que casi diez años antes había nacido la película *Esa pareja feliz*); el profesor de Realización planteó a sus alumnos un ejercicio estético: se trataba de experimentar con un formato narrativo más cercano al documental que al cine de ficción habitual[252]. Enrique Brasó recoge:

> No recuerdo muy bien cómo surgió el proyecto, pero creo que fue algo que partió de una conversación con Mario Camus y Luis Enciso, que eran alumnos míos en la Escuela de Cine entonces, y yo les planteé la posibilidad de hacer algo tipo documental, más o menos basado en un tipo de realidad concreta, hecho con muy pocos medios; y creo que fue Mario quien sugirió la idea de leer unos reportajes que había hecho Daniel Sueiro en una revista sobre el mercado de Legazpi. Entonces localizamos a Sueiro, hablamos con él y surgió la idea de *Los golfos*[253].

Daniel Sueiro[254], que había trabajado como periodista y comenzaba a forjarse un nombre como escritor del realismo social, Mario Camus, alumno del IIEC, y Carlos Saura comenzaron la escritura del guión. Tanto el proceso de elaboración del texto como el reparto de tareas entre los distintos coautores suponían un método novedoso de creación sin precedentes en la filmografía española. La coescritura de la ópera prima de Carlos Saura es en sí uno de los primeros puntos revolucionarios de la película.

Con el guión terminado, los jóvenes creadores decidieron presentar el proyecto a diversas productoras para conseguir financiación. El texto, desde su origen, era una propuesta realmente compleja y «se intenta hacer una película con medios ínfimos». Su carácter experimental y el marcado contenido social y realista implicaban que la única productora indicada para dicho proyecto fuese la comunista Uninci. Sin embargo Uninci, controlada ya en su totalidad por Juan Antonio Bardem, ignoró el proyecto exactamente igual que hizo, un año antes, con *El pisito*[255].

Carlos Saura había trabajado como fotógrafo y colaborado con su hermano Antonio en distintos proyectos con el grupo de artistas de vanguardia de El Paso. Dentro de los afines a este movimiento se encontraba un joven catalán llamado Pere Portabella, que había llegado a Madrid a estudiar la carrera de Química. Su contacto con el grupo de artistas de Madrid se produjo gracias a su amistad con los miembros de Dau al Set, equivalente artístico de Barcelona[256].

Pere Portabella decidió a finales de 1958 dedicarse al cine como su particular y propia manera de realizar la lucha social: «Encontré salida a mi inconformismo burgués en los movimientos de vanguardia artística». Su primer trabajo en el mundo del cine fue un proyecto de documental sobre la estética de los toros que rodó junto a Leopoldo Pomés. Sin embargo, éste nunca llegó a terminarse porque el material filmado era inconexo y carecía de cualquier narratividad posible. Se trataba más de un experimento estético y formal que de la realización seria de un cortometraje.

Su segundo proyecto, otro documental, sí se planteó con vistas de ser un trabajo concluso; lo que es más, el joven catalán confiaba en una futura exhibición del mismo. Se pretendía filmar un cortometraje sobre el mundo del flamenco en Barcelona. Para no cometer las mismas torpezas que en el anterior estudio, Pere Portabella contrató a Carlos Saura para que dirigiera el futuro documental. Marcelo Expósito recoge lo siguiente:

> Se había inaugurado un tablao en Barcelona y Pomés descubrió las delicias del folclore andaluz. En esta ocasión yo actué por primera vez como productor. Negocié la operación con Movierecord y monté una coproducción. Contratamos a La Chunga y ofrecimos la codirección del corto a Carlos Saura. ¿Por qué? Yo conocía a Carlos a través de su hermano Antonio, sabía de su afición al cine y de su experiencia como alumno de la E.O.C. Juan Julio Baena que trabajaba como gerente de Movierecord vino como jefe de producción.
>
> Pomés se encontraba perdido ante la idea de manejar luces en un estudio y de planificar de acuerdo a una supuesta interpretación del folclore andaluz. Leopoldo era fotógrafo y sigue siéndolo, como concepto de realización visual, y esto es fatal para alguien que pretenda hacer cine. Carlos vino a Barcelona e hicimos el trabajo. Había hecho ya su primer corto, *Cuenca*. La presencia de Carlitos tuvo para mí la virtud de acercarme a las complejidades de la técnica y del lenguaje cinematográfico[257].

En contra de lo defendido por otros autores, *Los golfos* habría que entenderlo como un segundo trabajo de productor y guionista, aunque del cortometraje sobre el mundo del folclore andaluz no se conserve ninguna copia (ni siquiera un título al que agarrarse) en la Filmoteca Española o en los datos del Ministerio de Cultura.

Tras la negativa de Uninci, Carlos Saura presentó el proyecto a Pere Portabella, el cual decidió encargarse

de la producción del filme. Para poder realizarlo, el catalán fundó la productora Films 59, con la que años después rodaría los filmes *El cochecito* (Marco Ferreri, 1969), *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) y todas sus películas experimentales como director[258].

Tanto Pere Portabella como Saura han reconocido que lo que más les interesaba del proyecto era su realismo y carácter documental. En palabras del catalán:

> En el fondo lo que más me preocupaba entonces era que nuestros filmes se reconocieran en la realidad; que reflejaran aspectos de nuestro entorno social y político. Naturalmente que el discurso seguía condicionado por la censura, pero nos propusimos forzarla hasta el límite[259].

Las mismas ideas manifiesta Carlos Saura:

> Había un intento de reflejar y de reconstruir una realidad española. Pienso que además es un caso insólito en el cine español. [...] En el caso de *Los golfos* lo que se pretendía era una reproducción lo más fiel posible de la realidad[260].

Por tanto, la búsqueda del realismo es el verdadero motor de la película. Este carácter documental se enfatizará con la presencia de todos los miembros del equipo. Luis Enciso, Juan Julio Baena, Daniel Sueiro y, por supuesto, Carlos Saura y Pere Portabella habían trabajado en documentales o en reportajes fotográficos para revistas impresas. Todos ellos poseían algún tipo de formación y de investigación en el mundo de la realización documental.

Pero la idea central del director y del productor era rodar su primera ficción. Ambos, que provenían del cortometraje documental, desconocían los mecanismos de la narrativa de una película de ficción. Por ello, el proyecto y la colaboración les interesaban tanto.

Por otro lado, la producción y la realización de la película se basaron en «la improvisación, ya que el poco dinero hacía imposible llevar un plan de rodaje riguroso»[261]. Lo cierto es que aunque director y productor hablan de esta generalizada improvisación, en el archivo nacional de la censura se conserva un plan de rodaje firmado por Carlos Saura, exhaustivo y milimétrico, muy en la línea de los que a principio de la década realizara la productora Aspa P.C.

La película terminó de rodarse y tras su montaje (que Pedro del Rey recuerda como de los más complicados y creativos de su carrera), la película se presentó como candidata española en el Festival de Cannes. Los dos grandes valedores de la películas fueron los directores Juan Antonio Bardem y José Luis Sáenz de Heredia, que recomendó al director que hiciese unos cambios en el filme; en especial que el final de la película fuese más alegre y positivo. Carlos Saura se negó[262] a cualquier corte o manipulación.

Los golfos se estrenó en Cannes. La película tuvo una acogida extraordinaria. Entre los grandes defensores de la obra se encontraba Luis Buñuel, que tras ver la película felicitó a productor y director. Sin embargo, la presencia del director de Calanda no benefició al filme, pues pronto los críticos comenzaron a plantear similitudes entre la película de Saura y *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950). Este supuesto plagio carece de sentido ya que Saura no había visto la película de Buñuel, que estaba prohibida y sin exhibición posible en España.

El encuentro entre Luis Buñuel, Carlos Saura y Pere Portabella tras el pase de la película fue el germen del cual surgiría el proyecto de *Viridiana*. El productor de *Los golfos* se comprometió a hacer todo lo posible para que Luis Buñuel regresara a España y rodase una nueva película.

En el Cannes de 1959 la película triunfadora fue *Los cuatrocientos golpes*, de François Truffaut. Ese mismo año en el Festival de Berlín, en el que ganó el filme español *El lazarillo de Tormes* (César Fernández Ardavín, 1959), Godard había presentado *Al final de la escapada*. Se trataba, por tanto, del nacimiento de la *nouvelle vague* francesa, del cine que acabaría con el lenguaje clásico de Hollywood.

Tras la euforia de Cannes, los españoles regresaron a Madrid, donde comenzaron los problemas con el ministerio. Aunque se estipulaba que cualquier película española que consiguiera representar a España en un festival alcanzaría la categoría de primera, la obra fue puntuada con segunda B. Es decir, *Los golfos* quedaba condenado a un más que imposible estreno.

Pere Portabella rogó que se revisara la categoría de película y obtuvo la calificación de segunda A. Sin embargo, esta nueva calificación seguía sin ofrecer posibilidades reales a la película. La obra se estrenó en un hueco de la cartelera en agosto de 1960 –tradicionalmente considerado el peor mes para un estreno– en el cine Paz de Madrid. Sin el apoyo de publicidad de la distribuidora y con una crítica perezosa a la que no interesó en demasía el filme, éste no llegó a durar ni una semana en cartel[263].

Con este fracaso económico tan estrepitoso concluía la obra que hay que entender como la última película del realismo clásico español de la década de los cincuenta, o la primera del nuevo cine español, del nuevo realismo cinematográfico. *Los golfos* es el largometraje bisagra





LOS GOLFOS, 1959

LOS GOLFOS
CARLOS SAURA
1959

Ficha técnica y artística
Producción: Films 59
Distribución: Alianza Cinematográfica Española. S. L.
Guión: Mario Camus, Carlos Saura y Daniel Sueiro

Equipo
Director: Carlos Saura
Ayudantes de dirección: Luis Sánchez Enciso y Manuel Revuelta
Jefe de producción: Gustavo Quintana
Fotografía: Juan Julio Baena
Segundo operador: Ricardo Poblete
Director de arte: Enrique Alarcón
Música: Antonio Ramírez y Julio Pagán
Montaje: Pedro del Rey
Estudios: Sevilla Films, Madrid
Laboratorios: Madridfilms, Madrid

Estreno: 18 de julio de 1962
Cine Paz, Madrid

Reparto
Julián: Manuel Zarzo
Ramón: Luis Marín
Juan: Óscar Cruz
El Chato: Juanjo Losada
Paco: Ramón Rubio
Manolo: Rafael Vargas
Visi: María Mayer



entre las dos estéticas que reinarán en el cine de los años sesenta: el final del lenguaje clásico de Hollywood y la visión inspirada en los jóvenes movimientos europeos especialmente en la *nouvelle vague* francesa.

GUIÓN

Uno de los aspectos más novedosos de *Los golfos* es la estructura narrativa y dramática del guión[264]. Tanto la ordenación como la construcción de todas las escenas es tan abierta y escueta que roza lo esquemático. El primer filme de Carlos Saura elude desarrollar cualquier situación ya sea una narración de suspense o rítmica. Todo en la película se basa en la brevedad y en un complejo uso, casi único en la historia del cine español, de la elipsis.

Elaborar, por tanto, un resumen de la película resulta complicado ya que la mayor parte de la información que el espectador obtiene es la que se imagina o consigue deducir de las ideas que le sugieren las imágenes. Si a esta vocación un tanto minimalista se le añaden los cortes y supresiones impuestas por la censura después del estreno en el Festival de Cannes, la película, tal y como se conserva hoy en día, tiene algunos fragmentos ambiguos y no sólo abiertos, como han dicho los críticos, sino incluso contradictorios.

Antes de comenzar a analizar el filme se elaborará un pequeño resumen, a la fuerza esquemático, y que dejará, como hace el filme, algunos puntos sin definir.

La película, en el genérico, arranca con un atraco a una anciana invidente que vende cupones de lotería. Manolo consigue engañar a la anciana y robarle la recaudación del día. Tras los títulos de crédito, aparece toda la pandilla de golfos (Manolo, Ramón, el Chato, Paco...) que observa cómo Juan torea en una capea. El joven se prepara con ilusión para llegar a ser torero, y como indica el propietario de la plazuela: «El chaval está cada día mejor. Puede llegar a mucho». Manolo paga el alquiler de la vaquilla y todos se marchan.

Los muchachos andan por los suburbios de la ciudad. La vivienda de todos ellos se encuentra en los arrabales de Madrid; no son más que un conglomerado de chabolas o infraviviendas cercanas al río Manzanares. Los jóvenes son recibidos por la madre de uno de ellos, que les crítica e insulta.

A la mañana siguiente, el Chato, hermano de Juan, se despierta tras la insistencia de su madre. En la casa de Julián, otra infravivienda de una corrala, el joven se despide de su hermana, que le pregunta con vivacidad por Manolo. Julián sale y en el suburbio se encuentra con Visi, una joven prostituta que vuelve del trabajo. El chico coquetea con ella.

La pandilla se reúne en el mercado de abastos de Legazpi. Allí trabaja Juan de cargador. Mientras el aprendiz de torero carga con mercancías diversas, los otros muchachos se dedican a conseguir, mediante pequeños hurtos, frutas, huevos o alimentos. Horas después, los jóvenes celebran sus triunfos a las afueras, en una taberna de carretera. Allí aparcan los camiones que abastecen el mercado central. Uno de estos vehículos se detiene y los jóvenes preparan un golpe: unos distraen a los conductores del vehículo y otros roban las herramientas del camión.

El grupo de jóvenes se divide: unos van a vender sus ganancias a un chamarilero del Rastro, otros acuden al Santiago Bernabeu y roban pequeñas piezas y complementos de las motocicletas aparcadas en la puerta del estadio.

Por la tarde, todos se reúnen una vez más en la plazuela para ver entrenar a Juan, «el Niño de Legazpi». Al terminar la corrida de entrenamiento, el joven torero pide una cita a don Esteban, propietario de la plaza.

Mientras comparte un cigarro con todos los jóvenes en el barrio, Juan les cuenta que don Esteban se niega a ayudarle a tomar la alternativa, que tiene que buscarse otro apoderado. Los jóvenes hablan entre ellos de la ilusión del torero y de lo difícil que será alcanzar su sueño.

Al día siguiente continúan los pequeños golpes, un robo con violencia a un oficinista en un ascensor..., y a la vez los entrenamientos de Juan en la Casa de Campo. Julián, con el dinero del último atraco, ha llevado a Visi al lago de la Casa de Campo y la invita a pasar un rato con él.

Juan consigue una cita con un apoderado y acude ilusionado con su hermano al encuentro, pero el empresario taurino sólo le habla de dinero y de unas cantidades que, obviamente, el joven no tiene posibilidad de alcanzar.

En el baile del domingo por la noche en el cine Salamanca los jóvenes se reúnen. La desilusión es manifiesta en la cara de todos ellos. Juan no podrá ser torero sin dinero y ellos no poseen ese capital. Ramón intenta convencerlos de que, si se unen, la pandilla podrá conseguir el capital. Los jóvenes no saben qué decidir, pero tras la insistencia de Ramón todos aceptan. Sólo ponen dos condiciones: que Juan colabore con ellos en los robos y que cuando llegue a ser un gran torero reparta sus ganancias con todos ellos.

Los golfos comienzan con sus pequeños atracos a taxistas, robos de sábanas en azoteas..., pero todos son insignificantes y no consiguen el dinero necesario. Para conseguirlo tendrán que arriesgarse mucho más. Julián se niega, no quiere continuar con los atracos: «Son muchas cosas seguidas y hay que dejar pasar el tiempo». Sin embargo, Juan les apremia porque la temporada de los toros pronto terminará.

El siguiente golpe es un atraco a un extranjero. Mientras la Visi besa apasionadamente a un joven americano, Juan y Ramón le roban la cartera. En el último momento Juan huye y Ramón se marcha sin consumar el robo.

Al día siguiente, los jóvenes se reúnen con unas amigas a la orilla del río. Es un día soleado y algunos de ellos se bañan, todos están alegres, bailando o escuchando la música de un transistor. Sólo Ramón y a Juan se encuentran tristes. Ramón les critica a todos por cobardes. Julián no acepta las críticas y se enfrenta a Ramón y a Juan. Éste, que no acepta los insultos, comienza a golpear a Julián, y ambos se enzarzan en una gresca. Julián derriba a Juan, pero cuando se acerca a celebrar su victoria con la Visi, ésta prefiere consolar al derrotado.

Los jóvenes consiguen que un apoderado les dé una oportunidad. Siempre y cuando paguen la «factura mínima», el empresario se encargará de organizar la alternativa de Juan. Para ello deben realizar un último y más violento golpe robando un garaje «a lo americano».

Ya de noche los muchachos entran en un garaje nocturno. Allí golpean y atan al guardia, pero cuando están robando la caja fuerte del parking, un nuevo conductor intenta entrar en el recinto, les descubre y se enzarza con ellos en una pelea. Sin embargo, los puños de Julián lo derriban y los muchachos huyen.

Paco y el Chato reparten propaganda de la futura corrida por las calles de Madrid. Un taxista se acerca a Paco y le pide un folleto, éste se lo entrega y le explica emocionado todo sobre la corrida. El conductor reconoce al joven, pues es una antigua víctima. Paco intenta huir pero todos los viandantes le persiguen. Al final, consigue colarse en las alcantarillas de la ciudad. A la mañana siguiente aún no ha aparecido el joven. El Chato le busca por las afueras de la ciudad y reconoce su cadáver en la orilla del Manzares.

El grupo de jóvenes se reúne en la plaza para ver la alternativa de Juan. Dos policías acuden a la corrida para detener al torero, pero esperan a que termine su faena. El joven es incapaz de vencer su miedo y los espectadores le abuchean.

La estructura del guión de *Los golfos* permite comprender el extraño método de trabajo que se utilizó en su elaboración. Carlos Saura, que hasta entonces no había mostrado mucho interés por la ficción, no pretendía hacer una película con una narración líneal sino más bien un documental de situaciones reales. No es extraño, por tanto, que la colaboración de los tres coguionistas fuera una acumulación de situaciones y personajes marginales. Brasó recoge estas palabras:

> El guión con el que hicimos la película era prácticamente un esquema de cosas que iban a suceder, o que podían suceder. Estaba esencialmente supeditado a que pudiéramos encontrar a esos personajes, que eran unos chicos jóvenes que tenían que robar para poder sobrevivir en la ciudad, y que tenían toda una serie de aspiraciones que no podían realizar... Prácticamente, Mario y yo, todos, éramos ignorantes de lo que era un guión de cine, no teníamos más experiencia que la de la Escuela, o sea, muy poco en realidad. Y en el trabajo de elaboración del guión lo que hicimos, me parece, fue repartirnos el guión en partes Mario, Sueiro y yo. Había una primera parte de desarrollo de los personajes, una segunda parte de actividad de esos personajes una vez se ponían en contacto unos con otros y una tercera parte que era el desenlace[265].

La base del guión, que se transmite de forma clara en la película, no es la trama o la narración sino la acumulación de hechos, situaciones y personajes reales. Es decir, se busca el carácter documental antes que cualquier ficción de la realidad. Los tres coguionistas se basaron en las experiencias vividas o vistas por ellos mismos en sus visitas al mercado de Legazpi o a las afueras de Madrid. La búsqueda de los actores que protagonizaron la película también fue en cierto modo la configuración de los personajes del filme.

Este carácter tan abierto de la historia que defendían Carlos Saura y Daniel Sueiro chocaba con las ideas más clásicas de Mario Camus, que prefería cerrar más las escenas y estructurar de una forma más contundente la trama. Sin embargo, tanto en el guión como en el montaje se impuso el criterio de Carlos Saura de una historia abierta y de una narración poco o nada clásica.

El acierto y el buen funcionamiento de la película, como descubrió Fernando Méndez Leite, se debe a que desde antes de la mitad de la película se dota de un objetivo común a todos los personajes: el triunfo de Juan como torero. Este objetivo tan concreto permite que las digresiones, las elipsis y las fragmentaciones de la película sean menos importantes, pues se sabe cuál es el sueño por el que luchan todos los personajes.

La estructura abierta se reforzó de una forma intencionada en el rodaje. Carlos Saura utilizó el guión como un sistema de apuntes dando gran libertad a los actores.

Así, la última escena, la de la corrida, se rodó sin saber cuál sería el final de la película. Saura comenta:

> Entonces sucedió que el actor que interpretaba este personaje era de verdad un torero que descubrí en la Casa de Campo. Se llamaba Óscar Cruz y era colombiano. Pues bien, él se negaba a fracasar en la corrida del final de la película: tenía una especie de prurito profesional enorme [...] Así se negó en rotundo. Y, en esta corrida, que se rodó dos meses después de acabar la película porque antes no había dinero para hacerla, le dije: «Bueno, pues muy bien, Óscar. Tienes dos novillos y haz lo que puedas. Yo voy a rodar documentalmente. Si tú consigues una buena faena la película acabará así, y si es una mala faena, pues ese será el final». Y entonces él, posiblemente muy nervioso, hizo una faena desastrosa con los dos novillos..., que es el final que está en la película[266].

El éxito de la estructura de la película, como se ha visto, se basa en encontrar un objetivo colectivo muy claro: el deseo de ser torero y dar la alternativa a Juan, pero también en una definición exacta de los cuatro protagonistas y de los personajes secundarios. Aunque la película no tiene ni un ápice de sainete, sí posee una estructura coral similar al del género chico. Todos los personajes forman una piña para ayudar a su amigo, aunque no lo hacen por amor o casticismo sino por interés.

Los personajes centrales son Julián, Ramón, Juan y la Visi. Julián representa al maleante por antonomasia que no sabe ni quiere más que de lo suyo. Sus sueños son enriquecerse y poder pagar los precios de la Visi, de la que está locamente enamorado. No comparte ningún sueño con el mundo de los toros porque lo que le preocupa es conseguir dinero. Ramón, por el contrario, es el bandido generoso, está dispuesto a ayudar a Juan por todos los medios, su fe en el torero es inmensa (mayor incluso que la del propio novillero). La Visi es una joven prostituta arrinconada de la sociedad que sólo se junta con ellos cuando tienen dinero o cuando parece que van a triunfar.

Por último, Juan que, si bien no es el protagonista, sí es el que más evolución sufre de los golfos. Al inicio del filme, este joven es el que más se diferencia de la pandilla. En primer lugar porque no es un criminal, no comete ningún delito ni participa en los golpes, trabaja descargando y cargando sacos en el mercado de abastos. Pero, sobre todo, se diferencia de ellos por su ilusión en el mundo de los toros. Es el único personaje que tiene un objetivo personal, y éste se hace colectivo por el vacío inmenso que tienen los demás. Sin embargo, el precio por alcanzar o intentar llegar a su sueño es precisamente la corrupción moral y la pérdida de la ilusión. A medida que Juan va acumulando dinero para su alternativa se transforma en una persona más violenta, más delictiva y menos ilusionada. El final de la película supone el fracaso personal de Juan y del colectivo de todos ellos.

La única trama que se escapa, y en parte, del tema principal es la lucha por el amor de la Visi. La censura eliminó dos escenas fundamentales de esta trama. En primer lugar, cuando se bañan y pelean en el río Manzanares y se observa cómo la mujer elige entre Julián y Juan (en la película sólo se intuye). En segundo, se suprimió por completo una escena en la que Juan y la chica se acostaban antes de la alternativa del joven; esta secuencia suponía el triunfo del torero sobre Julián. Al suprimir estas dos escenas de la película esta trama queda desdibujada.

Lo que en la película se intuye, y no se ve, es parte de esta relación. Lógicamente se comprende que Julián no es sólo reticente a la alternativa por su desconfianza en el mundo de los toros, sino también y de una forma muy clara porque Juan es su rival en la lucha por el amor de la Visi. Por otro lado, la Visi es la única mujer con nombre en el universo de los golfos, que es demasiado duro, agresivo y machista para ellas.

Los personajes secundarios están definidos con mucha claridad. Así, Manolo por ejemplo, es el más gitano, el más guapo y el enamorado de la música flamenca, que sin mucha inteligencia pero con valentía sobrevive. El Chato vive a la sombra de su hermana y de Ramón... Todos los jóvenes forman un grupo diferenciado y a la vez homogéneo en su pobreza y en su único sueño.

El guión se articula con unos personajes definidos y con un objetivo común claro. Estos elementos permiten que la acumulación de fechorías, atracos y golpes no resulten aburridos o demasiado repetitivos, sino necesarios para entender la dificultad de la vida de estos personajes y de este submundo callejero.

Brasó explica que la frase que mejor resume la película sería «es difícil llegar a ser alguien aquí». Esta sentencia sintetiza las luchas de Juan y de Ramón por conseguir un hueco en Madrid. Sin embargo, el resto de los muchachos son incapaces siquiera de soñar con «ser alguien». Curiosamente, la censura eliminó la frase de la película que ya no aparece en el montaje definitivo.

El guión de *Los golfos* es el primero que no guarda los cánones del lenguaje clásico. No se preocupa por respetar los tiempos ni se cierran dramáticamente las escenas ni las secuencias. No hay una intención de narrar sino de mostrar. La película se acerca más al documental que a la narración hollywoodiense.

Del mismo modo, la concepción del realismo en *Los golfos* es absolutamente novedosa. En ella no caben referentes ni al sainete, ni al neorrealismo, ni al humor negro. La seriedad de la primera película de Carlos Saura es radicalmente opuesta a los planteamientos de la comedia realista de Rafael Azcona o Luis García Berlanga, pero también se aleja de la seriedad del realismo formalista de Juan Antonio Bardem.

Uno de los elementos que menos se ha apreciado en la película es su carácter romántico y poético. La narración, plagada de situaciones que enfatizan la parte trágica de la historia, se detiene en muchos momentos para realizar paradas y tiempos muertos de gran lirismo. La rapidez con la que el director concluye las secuencias narrativas contrasta con el gran número de escenas de paisajes urbanos, de fondos callejeros o imágenes de los suburbios, acompañadas todas ellas con música extradiégetica o diégetica, poco o nada creíble (como la escena en que se escucha un cantaor en mitad de un descampado). En estos momentos, el director suspende la narración y la trama para enfatizar la parte poética y lírica de la historia.

Los golfos es, por todo ello, la primera película de un nuevo realismo alejado no sólo del sainete y de la comedia realista sino de las formas y modelos del lenguaje clásico español. La película de Carlos Saura cierra, con un guión absolutamente novedoso, la década de los cincuenta.

REALIZACIÓN

Carlos Saura en 1959 había dirigido tan sólo la práctica del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas y el documental *Cuenca*. Además de estos dos trabajos más o menos serios había colaborado como director con Pere Portabella. Sin embargo, tanto por sus profesores como por sus alumnos, su criterio era valorado muy positivamente. El respeto hacia las opiniones de Saura no se debía a su escasísima filmografía, sino a sus trabajos como reportero y como crítico teórico.

El director compaginaba sus trabajos como fotógrafo con las clases en el instituto y con la escritura de artículos sobre las cuestiones cinematográficas[267]. Algunas de las opiniones que defendía en ese período son de una gran utilidad para entender el realismo y la posterior realización de *Los golfos*. Así, en el verano de 1958, un año antes del rodaje de la película, escribía sobre Luis Buñuel:

> Buñuel es aragonés, como Goya, como Miguel Servet y sigue la herencia del anarquismo de esta región, pródiga en hombres de independiente criterio, luchadores, nunca acordes con el momento en que viven. Pero Luis Buñuel es, además de eso, el mejor director de cine que tenemos en España. ¿Por qué? Porque en él están las constantes que han movido durante siglos a nuestra literatura y teatro, desde *La Celestina* hasta Cela:
>
> Realismo (Nuestro pueblo es posiblemente el menos idealista de Europa.)
>
> Un cierto humor negro salido de las raíces de nuestro pueblo que toma a rechifla cuestiones que parecen inabordables.
>
> El deseo de mostrar las pasiones con minuciosidad, sin ahorrar lo desagradable, pero al mismo tiempo sin llegar a lo morboso.
>
> La muerte, unas veces como problema vital y otras sólo como hecho.
>
> El amor hacia el individuo con todos los defectos que pueda llevar consigo.
>
> La rebelión contra la sociedad, la crítica irónica, hacia lo preestablecido[268].

Carlos Saura esquematiza todos los elementos del realismo español: percibe en el cine rodado en México por Luis Buñuel las características esenciales de la literatura española. Por otro lado, en el mismo artículo, el futuro director de *Los golfos* presenta lo que debería ser el nuevo cine español:

> Ni el cine de humor leve, ni un cine repleto de trascendentalismo. Ese cine sería una mezcla de documental –reportaje– verdad o fabricado con intención de «verdad», con el cine de ficción. Buscando el entroncamiento de estas dos direcciones con sencillez; abandonando la inútil caligrafía y el exceso de barroquismo (defecto muy español) [...] Y falta lo más importante: talento, honestidad y sinceridad[269].

Aparece por primera vez la idea de realizar una película de ficción con carácter documental. Es decir, una búsqueda de la verdad con el formato documental o de reportaje. En una entrevista de finales de ese mismo verano respondía con argumentos muy similares:

> Mañana no seguiré la línea de Juan Antonio Bardem o de Luis Berlanga. Creo que hace falta una línea diferente, un poco el cine documental trasladado a la ficción. Por mi manera de ser me centraría claramente en esta línea que hasta ahora hemos olvidado completamente. Quiero que mis palabras no se confundan. No debemos pretender hacer neorrealismo al estilo italiano; nuestro camino debe ser diferente, completamente distinto. El neorrealismo me parece superado; ahora no debemos estudiar cómo se podría llamar eso[270].

Por tanto, parece evidente que antes de afrontar la realización de su primera película Carlos Saura poseía ya una sólida formación teórica. Sus planteamientos sobre hacia dónde debía dirigirse el realismo cinematográfico o la estética visual eran muy claros y revolucionarios para el momento. Así, resulta esclarecedor observar cómo el director se compara con las dos estéticas más importantes del realismo español de la década (Berlanga-Azcona y Bardem) y decide separarse de esas dos vías e iniciar otro modelo de representación.

La película *Los golfos* es el inicio de este nuevo planteamiento estético. Se aleja definitivamente del neorrealismo, del sainete y del humor negro. La nueva propuesta visual que defiende el director es la búsqueda de la verdad del documental, la imagen *sucia* del reportaje fotográfico, la verosimilitud de las situaciones poco elaboradas y la planificación más sencilla frente a los estilos más pomposos o barrocos de los directores contemporáneos.

No es extraño que Luis Enrique Torán fije la transición entre la estética fotográfica del cine clásico al nuevo cine español en la primera película de Saura. Y gran parte de la novedosa propuesta de *Los golfos* se basa en su nuevo estilo de iluminación. Esta película es la primera obra fotografiada íntegramente por un alumno del instituto, Juan Julio Baena, que tuvo, gracias a Pere Portabella, la oportunidad de experimentar con una nueva estética.

Juan Julio Baena había sido compañero de aula, como ya se dijo, de Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, pero a diferencia de éstos, que ya en 1951 habían dirigido *Esa pareja feliz*, él tardó casi diez años en firmar la fotografía de un filme. Durante este decenio el estudiante del IIEC, sin embargo, no se mantuvo inactivo, trabajó como fotógrafo, reportero y representante de Movierecord... e iba desarrollando su teoría sobre la nueva propuesta estética.

Del mismo modo que Carlos Saura, Juan Julio Baena provenía del mundo de los documentales. Ambos compartían su fascinación por los rodajes en lugares naturales, los equipos mínimos y la búsqueda de la «verdad», muy acorde con toda la revolución cultural y estética que se produjo en el cine mundial a finales de la década de los cincuenta:

> Sin duda alguna, el cine que empezamos a hacer con *Los golfos* estaba en consonancia con este movimiento cultural y social europeo, que buscaba formas nuevas, mucho más realistas, tanto en lo que se refiere a la imagen como a las historias mismas. Todos estos directores de fotografía habían empezado en el documental, estaban acostumbrados a los decorados naturales. Es el momento en el que se abandonan los estudios, gracias a la utilización de equipos muy ligeros, que permitían colocar puntos de luz en lugares donde los equipos convencionales no cabían. Se precisaba material ligero, que fuera manejable y no exigiera potentes fuentes de energía. [...] Y, por supuesto, hacía asequible la producción, abría camino a inversores cuya capacidad era inferior a la de los clásicos productores establecidos industrialmente y que estaban dispuestos a correr ciertos riegos[271].

Por tanto, junto a esta nueva vocación de cambio estético aparece un salto en la tecnología cinematográfica. Los equipos son más manejables, ligeros y prácticos. El material fotográfico es más sensible y rápido. El sonido directo mejora considerablemente y, por último, el precio de todas estas innovaciones es sensiblemente menor. Estos cambios hacen posible que productores absolutamente principiantes como Pere Portabella se arriesguen en producir una película como *Los golfos*. El cambio y abaratamiento de la tecnología cinematográfica, como se vio, favorece siempre un rebrote del realismo.

Por otro lado, tanto el rodaje como el método de trabajo ideado por Carlos Saura y Pere Portabella favorecían la espontaneidad de la fotografía y ofrecían muchas posibilidades a Juan Julio Baena, que recuerda así la preparación y la producción del filme:

> El rodaje de *Los golfos* se ha planteado de una manera afortunada para mí. El guión, y más especialmente las características de cada uno de los personajes que figuran en el filme, así como su historial y anecdotario, pude estudiarlo con gran detenimiento con el director, Carlos Saura, y con Mario Camus, guionista.
>
> Así, durante el período de preparación, hubo ocasión de llevar a cabo una meticulosa localización, aunque después ésta sufriese algunas alteraciones de última hora, y de repasar el argumento hasta que todo el equipo estuvo completamente empapado en el asunto. Mucho antes de comenzar a rodar, ya me sentía yo identificado por entero con Saura y Camus sobre lo que debería ser la película. Una de las cosas que más han facilitado mi tarea es el hecho de que Saura fuese un buen aficionado a la fotografía. Esta circunstancia le ayudó muy especialmente a la hora de escoger las horas convenientes para rodar en cada escenario y encuadres[272].

Estas condiciones permitieron que Baena realizara la primera iluminación propiamente realista del cine español. Cada escenario, cada lugar que se retrataba, imitaba la luz exacta que tenía en ese lugar y en ese momento:

> La dificultad principal de *Los golfos* consistía en pretender reproducir la verdadera iluminación de cada ambiente y decorado, sin recurrir a la libre elaboración de una limitación más fácil y ajena a la realidad existente[273].

Lógicamente esta propuesta acarrea el feísmo de la imagen. Reproduce a veces lugares tétricos y demasiado oscuros (como los interiores de las infraviviendas), o, en otras ocasiones son los claroscuros los que rompen la imagen e impiden ver con claridad las acciones de los protagonistas (como las escenas en la taberna llenas de ventanas y reventadas de luz) y, por último, el grano del negativo distorsiona la imagen y empobrece la nitidez de lo filmado (para un rodaje tan rápido y con tan poco material de iluminación es necesario un negativo con muchísima sensibilidad que implica más grano en el proceso de revelado).

Así, la fotografía de *Los golfos* es muy novedosa. Hasta entonces sólo se habían realizado pequeños intentos realistas imitando en el realismo americano o el neorrealismo italiano, pero nunca, hasta esta película, se había filmado acorde a una total realidad, nunca se había aceptado el feísmo y una imagen tan sucia y deteriorada como la de la primera película de Saura.

En la misma línea se enmarca el trabajo del segundo operador. Los encuadres de la película son menos estudiados y fijos que en el lenguaje clásico. Así, aparecen permanentemente caras cortadas por la barbilla o la frente, y no se hace uso del primer plano artístico o de *glamour*.

La cámara no se estanca en el suelo o en un travelín, sino que se mueve con mucha más libertad que en el cine español de la época. El segundo operador sigue a los protagonistas cuando se mueven. Se acerca a ellos con sus mismos movimientos, como si el espectador fuera uno más en la pandilla de jóvenes maleantes. Si el espacio o la rapidez de la acción impiden que la cámara siga el movimiento, se utiliza la óptica variable, o *zoom*, para realizar los acercamientos o alejamientos.

Este planteamiento de seguimiento, de situar al espectador como un miembro de la pandilla es absolutamente moderno y transgresor en comparación con la neutralidad del academicismo de la década de los cincuenta. Incluso los directores que más cariño muestran hacia sus personajes, como José Antonio Nieves Conde o García Berlanga, son infinitamente más distantes y en ningún momento hacen cómplices a los espectadores. El momento máximo de este acercamiento de los personajes al espectador se presenta en la escena del baño en el río. En ella hay dos planos, justo antes de la pelea, en la que ambos jóvenes –Julián y Juan– miran directamente a cámara; es decir, directamente al espectador.

Otra de las grandes revoluciones de *Los golfos* es su dirección de arte. La película alardea en unos títulos de crédito iniciales de estar rodada toda ella en escenarios naturales. Todas las localizaciones de la película, por primera vez en el cine español, son naturales y con una mínima manipulación. En muchas de ellas el espacio es tan mínimo que los actores se mueven casi en cuclillas (en espacial la casa del Chato).

Los interiores de las infraviviendas son todos ellos lugares reales, casas de la clase media baja o baja española de finales de los cincuenta. No se trata ya, como en *Surcos*, *Esa pareja feliz* o *El pisito*, de reconstrucciones realistas sino que son la realidad misma. El espacio en sí, sin mayor manipulación que la creada por las distintas ópticas utilizadas.

Estos espacios interiores resultan tan pobres y agobiantes como miserables e insalubres. Las casas no tienen ventilación ni iluminación directa, se encuentran a ras del suelo, a pocos metros de la orilla del río. Son sucias y polvorientas. La miseria de los decorados es tan grande que se opone diametralmente a los grandes decorados de la época: es exactamente lo opuesto a lo defendido durante toda la década por productoras como Aspa P.C.

Este realismo espacial se completa con un rodaje en escenarios no manipulados. No hay ninguna intención de embellecer la ciudad, ninguna vista de la Gran Vía, del paseo del Prado o de la puerta de Alcalá...; todo lo contrario, los arrabales, la plaza de Legazpi, los bares de carretera... Los exteriores muestran el Madrid más ignorado, el menos defendido en el cine español de la década.

Estos exteriores huyen del paisajismo. Nada tienen que ver con el conformismo urbano del neorrealismo italiano, que tanto gusta de rodar en las calles antiguas y bellas de Roma o Milán. La cinta de Saura se niega a lo bello. No hubiese resultado extraño que los personajes cometieran un atraco en las calles del barrio de Salamanca o en la Gran Vía. Sin embargo, todo lo que se ve es miserable, cutre, pobre. Sólo hay dos localizaciones típicamente castizas: el estadio de Chamartín y la antigua plaza de toros de la Casa de Campo. Ambas son tratadas con una mirada tan agridulce y amarga que fuerzan al espectador a mirar su lado más canalla y miserable. En el campo de fútbol los jóvenes acuden no a participar en el partido, a verlo, ni siquiera a colarse en el campo, sino a robar

pequeños complementos de motocicletas. Del mismo modo, cuando acuden a la plaza es para contemplar el fracaso de Juan, el fin del sueño de llegar a ser alguien.

Pero, sin duda, lo más revolucionario y novedoso de la película reside en su montaje. La planificación y la posterior edición de *Los golfos* es absolutamente moderna, y se aleja de cualquier mecanismo clásico americano o soviético. Carlos Saura había estudiado en la escuela el montaje soviético. El profesor que dictaba las clases seguía siendo Carlos Serrano de Osma, un enamorado del cine mudo ruso. Sin embargo, Saura se negó en redondo a aceptar las teorías soviéticas del montaje y, por supuesto, a seguir el planteamiento del lenguaje clásico de Hollywood.

Las escenas en el primer filme de Saura no se redondean y no se planifican de menos a más. No hay una sola escena en todo el largometraje que se realice con alguno de los dos esquemas habituales del Hollywood (plano general, medios y primeros planos, o el inverso, plano detalle, medios y general). La película fluye con libertad sin preocuparse de la importancia emocional del tamaño de plano. Así, las combinaciones de planos resultan novedosas y modernas.

El inicio y fin de los planos es también transgresor. Durante toda la década, las películas habían respetado el cambio de plano cuando se había agotado el movimiento físico de la cámara. Es decir, si se realizaba un travelín o paneo durante el plano, éste no se cambiaba por el siguiente hasta haber concluido el desplazamiento. Sin embargo, en *Los golfos* los inicios y finales de cortes del plano no respetan esta ley básica del lenguaje americano. Ello provoca gran inestabilidad y dinamismo en la imagen.

Sin duda, uno de los aspectos más enigmáticos de la película son sus elipsis temporales. Aunque se podría entender que proceden de un guión esquemático, son sobre todo decisiones de montaje.

Estas elipsis son absolutamente novedosas no sólo en el cine español sino en el mundial. Un montaje tan abierto, libre y poco convencional sólo se había producido meses antes de la conclusión de *Los golfos* en la película de Godard *Al final de la escapada.* Ambas comparten un montaje radicalmente violento y nada lógico atendiendo a las normas clásicas del estilo americano y a las construcciones simbólicas de las teorías rusas.

Este uso novedoso de la realización de *Los golfos* se cierra con una utilización peculiar de la música diegética y extradiegética. La música representante de la película es una petenera de Antonio Ramírez. Se utiliza como un permanente *leitmotiv* de las situaciones dramáticas y angustiosas de la película.

Por todo ello, se observa que *Los golfos* es la primera película del nuevo cine español, es decir, se trata del inicio de un camino alejado de los cánones del lenguaje clásico y de la influencia directa de las producciones norteamericanas.

EL ESPACIO MADRILEÑO EN *LOS GOLFOS*

1959, fecha de producción de *Los golfos*, es el año que se ha fijado como el inicio del fin del lenguaje clásico. Sin bien en el cine, como en todas las artes, los cambios no son bruscos y totales, esta fecha simboliza con claridad el comienzo de la ruptura del modelo de representación de Hollywood. Esto se debe no tanto a la película de Carlos Saura, cuya repercusión internacional e incluso nacional fue mínima, sino a las nuevas películas surgidas en Francia. Ese mismo año se estrenaron: *Al final de la escapada* (*A bout de souffle*), de Goddard, *Los 400 golpes* (*Les quatro cents comps*), de Truffaut, e *Hiroshima, mon amour*, de Alain Resnais. Estas obras se aglutinaron bajo el término *nouvelle vague* francesa.

El origen de este movimiento indiscutiblemente habría que buscarlo en una serie de condicionantes y referencias muy claras: las películas de la década de los cincuenta rodadas por Roberto Rossellini, en especial *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1953), la influencia de los críticos teóricos franceses, como Andre Bazin y los jóvenes escritores de *Cahiers du Cinema*, las actividades culturales de la cinemateca francesa y sus reposiciones de clásicos franceses y americanos. Todo ello generó un movimiento cultural y situaciones en las que la aparición de estas películas no fue más que una consecuencia lógica de esta evolución.

Sin embargo, la filmación de *Los golfos* se forjó en una situación radicalmente distinta. En España no se habían estrenado las películas de Rosellini, no sólo se desconocía su obra de la década de los cincuenta sino incluso seguía prohibida y sin exhibición la muy piadosa *Roma cittá aperta* (1945). Del mismo modo, España carecía de teóricos y críticos respetados como los franceses, la influencia fundamental de la crítica y el pensamiento lo forman, por un lado, la oficial de «Donald» en *ABC* y las opiniones de Fernando Méndez Leite y, por otro, la tibia crítica de revistas como *Film Ideal*. Por último, la situación económica y social de la industria cinematográfica

española era radicalmente distinta de la francesa, en donde existía un mercado estable y real y no había una censura tan radical como la española.

Todo ello hace que la primera película de Saura no sea una consecuencia lógica como la *nouvelle vague*, sino un auténtico milagro. Al menos, así lo presentaba Brasó:

> Es seguramente impensable la irrupción [de la *nouvelle vague*] en Francia sin la experiencia del neorrealismo, y concretamente sin Rossellini. Es, de hecho, aún más evidente que la aparición de *Los golfos* en 1960 debe gran parte de sus contenidos –notablemente en gestión industrial– al mismo neorrealismo italiano. Pero las circunstancias varían sensiblemente: el neorrealismo italiano se conoce aquí con años de diferencia no sólo a su realización particular, sino a la cronología comparada que puede existir del mismo fenómeno en Francia. No existe una cinemateca, no se ve cine, no existe una tradición crítica apoyada en una base teórica sólida, no existe prácticamente nada si exceptuamos las cuatro o cinco inevitables citas de siempre[274].

Sin duda, las palabras de Enrique Brasó ocultan una parte de la realidad. No habla de los movimientos de vanguardia, como El Paso, y oculta los cines más realistas, como los de Berlanga, Ferreri o Azcona.

Lo sorprendente de *Los golfos* es precisamente ese surgimiento completamente inesperado y novedoso. El realismo y la estética de la película de Carlos Saura se emparenta con el cine de la *nouvelle vague* de una forma casi mimética y, sin embargo, no pertenece a esas coordenadas. Desde luego, el filme guarda más similitudes en su estética y en su montaje con el cine de Godard o incluso de Truffaut que con el de Berlanga y Bardem. Como indica Carlos F. Heredero, *Los golfos* «guardan un inequívoco parentesco con la *nouvelle vague*, alejándose de los modelos de representación españoles»:

> El rodaje de *Los golfos* se lleva a cabo íntegramente en escenarios naturales, con escaso presupuesto, actores desconocidos, mucha improvisación, poca luz artificial y abundantes planos filmados cámara en mano. Sus imágenes entran, con valentía hasta entonces desconocida, en un tema tan poco confortable como el de la marginación social y el resultado final da lugar a una pieza de abierta ruptura no sólo con el discurso del cine oficial, sino también con las propuestas que hasta entonces venía desarrollando el cine de la disidencia. El carácter herético y transgresor de la apuesta rebasa, por tanto, los márgenes tolerados hasta entonces y contribuye a ampliar el espacio para nuevas búsquedas[275].

Esos caminos abiertos por Carlos Saura se basan en dos conceptos claros: producción ínfima y rodajes espontáneos y rápidos. La situación de la industria española estaba tan cerrada que era imposible realizar un cine realista serio si no era con la ayuda de los grandes productores. Así, no es extraño, como se vio, que Juan Antonio Bardem tuviera que recurrir al auxilio de Cesáreo González y su superpoderosa Suevia Films para poder producir *Muerte de un ciclista*.

El único camino que le quedaba a los jóvenes realizadores era la producción mínima, callejera y *underground*. *Los golfos* no es, realmente, la primera película de bajo presupuesto; anteriormente se había rodado *El pisito,* de Marco Ferreri, en unas condiciones ínfimas, pero sí es la primera que basa su estrategia de producción precisamente en el bajo coste. Es decir, Carlos Saura no filmó con pocos medios por necesidad sino por libertad, desde el inicio de sus planteamientos, como se ha visto en sus entrevistas, era consciente que la única libertad posible era la de un presupuesto mínimo, ínfimo en sus propias palabras.

Tres años después del rodaje de *Los golfos* Carlos Saura escribía:

> Si las condiciones de nuestro país son especialmente difíciles para el joven realizador se debe, principalmente, a las ataduras y cortapisas que se derivan de la actual estructuración cinematográfica y del control, cada vez mayor, de la distribución y de exhibición –que no se preocupan demasiado de la calidad del producto–, retrasando una evolución que debiera ser natural en nuestro cine. La rutina y la monotonía, la falta de invención y el llamado cine de oficio, hacen que la mayoría de las películas que hoy se exhiben en nuestros cines carezcan de una mínima calidad formal o temática. [...] El director se siente mediatizado no sólo por la subdivisión del trabajo en las diversas especialidades que dan lugar al equipo, sino, sobre todo, por las dificultades económicas, que le obligan a dar cuenta de sus actos a la empresa encargada de la producción –la cual a su vez ha de contar con la protección estatal y con la distribución–, condicionando su obra hasta tal punto que cualquier nueva experiencia en los terrenos formales o técnicos está llamada al fracaso.
>
> El cine de grandes presupuestos es sólo el camino de algunos privilegiados que se apoyan en la comercialidad de su obra y en su entronque con las cadenas industriales organizadas para su explotación. En países como el nuestro, una cinematografía más modesta, basada más en la calidad temática, en la reducción de los equipos, en el empleo de decorados naturales y materiales ultrarrápidos, sería la única solución momentánea de elevar la calidad del producto y podría –con una política eficaz realizada en este sentido– poner en marcha nuestro cine hasta equipararlo con el resto de Europa. No olvidemos que el nacimiento del neorrealismo en Italia, o de la

nouvelle vague en Francia, han llevado a aquellos países a la privilegiada situación que mantienen en el cinema mundial[276].

Por tanto, uno de los grandes logros de Carlos Saura y de Pere Portabella es la creación en España de este cine de producción ínfima. Un cine absolutamente alejado no ya de las grandes productoras españolas sino incluso de la producción normal o estándar. Las películas realizadas por este nuevo sistema se sitúan en el campo de lo *underground*, de lo improvisado y de la libertad creativa. Ese fue el sistema de trabajo de *Los golfos* y lo será en gran medida en la siguiente película producida por Films 59, la mítica *El cochecito* (Marco Ferreri, 1961).

Todo está libertad de acción y de rodaje ofrece al director una gran posibilidad expresiva: la ficción documentada. *Los golfos* se debe entender como el ejercicio de un nuevo lenguaje fruto de una concepción de la producción del cine.

El resultado y la visión que se ofrece de Madrid son radicalmente novedosos. Durante los últimos años de la década de los cincuenta el cine español había comenzado a salir masivamente a la calle. Todas las comedias del desarrollismo desde *Las chicas de la Cruz Roja* a *Los tramposos* basan parte de su encanto y casticismo en las vistas de la ciudad. Todos estos proyectos comparten, con la película de Saura el deseo de abaratamiento de los costes. Sin embargo, los objetivos y el resultado final es radicalmente opuesto.

En la comedia de finales de los cincuenta Madrid es básicamente el eje formado por el Retiro, el paseo del Prado y la Gran Vía. En último lugar aparecerían las terrazas del parque del Oeste y el estadio de Chamartín. En *Los golfos* nada de esto (salvo el campo de fútbol madrileño) se muestra. Todo es radicalmente nuevo en el cine de Carlos Saura.

El Madrid de *Los golfos* es el de los arrabales, el de los suburbios, el de los mercados y el de la orilla miserable del Manzanares. Un Madrid que durante toda la década se ha visto poco o nada. En *Surcos* aparece el mercado de Legazpi, en *Cerca de la ciudad* las chabolas de las afueras, en *El pisito* los protagonistas cruzan el Manzanares y llegaban a los descampados y escombreras... pero, no obstante, en todos ellos la miseria es infinitamente menor que en *Los golfos*. El Madrid de la primera película de Saura es la ciudad de la miseria y de la pobreza extrema.

Por otro lado, y enfatizando el realismo, la pobreza económica de *Los golfos* conlleva, como ya ocurrió en *El pisito*, la pobreza moral. La clase social más baja es injusta, ladrona y vengativa. Estos jóvenes, salvo el caso de Juan, no intentan ni una sola vez buscar un trabajo digno y honrado. No conocen ni comparten las leyes de la sociedad y viven al margen de cualquier trato humano y justo.

La película se basa precisamente en el único gesto hermoso del filme: ayudar a un compañero. No obstante la ayuda que hacen a Juan para conseguir el dinero de su alternativa no es ni por asomo desinteresada o gratuita. En el fondo todos ellos, incluido el generoso Ramón, realizan sus actos como préstamo: cuando el torero triunfe sus actos se verán recompensados con creces. No hay ni bondad ni desinterés en este acto solidario. La marginalidad de *Los golfos* es radicalmente novedosa en el cine español. Dice Brasó:

> Esta marginalidad es la que produce el primer nivel de acercamiento a la ópera prima de Saura. Su carácter de ruptura –ruptura que de por sí no posee apenas ningún valor, pero que en relación con sus resultados concretos aparece revalorizada– se mueve tanto en la dirección de un planteamiento distinto, de un acercamiento a un realismo virgen en el cine español[277].

La marginalidad de *Los golfos* es total; no hay esperanza para estos jóvenes madrileños. A diferencia de todas las películas de la década, incluso las más duras como *Surcos* o *Muerte de un ciclista*, la obra de Saura se caracteriza por la ausencia total de esperanza por el carácter trágico de sus acciones.

Esta concepción trágica de los personajes dirige la mirada hacia uno de los puntos menos tratados de la película: su carácter romántico. El propio director, en los años posteriores a su ópera prima, se percató de ello. *Los golfos,* en su cruel y despiadado realismo, ofrece a la vez un mundo de tragedia en la cual los personajes centrales, en especial Juan y Julián, se comportan como románticos despiadados.

Pero sin duda el elemento más sofisticado y más expresivo de la película es su construcción de escenas abiertas. La construcción temporal y espacial de una forma radicalmente novedosa y ajena a los canones clásicos. Brasó prosigue:

> Técnicamente, esta forma de construir el filme en escenas que guardan una independencia entre sí y que yo llamo secuencias abiertas –es ésta una nomenclatura que no sé si ya existe–, es decir, son escenas en las cuales el desarrollo dramático normal de presentación, desarrollo y culminación de la escena se encuentra truncado en cualquiera de sus partes, pero esencialmente cuando ya no es necesario explicar más las cosas porque las consecuencias de los hechos expuestos se

derivarán en escenas posteriores, con lo cual hay una manipulación temporal y un procedimiento narrativo que obliga al espectador a colaborar en la intriga dramática[278].

Esta manera de estructurar la narración con secuencias independientes supone una nueva forma de codificar el espacio. La obra, del mismo modo que está abierta temporalmente, lo está espacialmente. El espectador es el que debe reconstruir los lugares, los recorridos y los movimientos de los actores. A diferencia del cine de los años cincuenta, que se empeña en mostrar con claridad todos los espacios e incluso los viajes por el interior de Madrid, en *Los golfos* el espacio es completamente libre e indefinido.

Así, no es fácil situar las acciones ni los escenarios. Se supone que los jóvenes delincuentes viven en los arrabales de la ciudad pero es casi imposible definir con exactitud dónde. Del mismo modo, el cambio entre escenas es tan incompleto como enigmático y los personajes aparecen y desaparecen de lugares y zonas de Madrid. El espacio en la película de Saura está completamente indeterminado.

Esta indefinición del espacio urbano es, de nuevo una vez más, absolutamente novedosa en el cine español. En *Surcos*, en *Historias de la radio* o en cualquier película de la época había una obsesión por dibujar el mapa de Madrid. Así, si un personaje se desplaza de un lugar a otro, la película mostraba con detenimiento todos los lugares por los que debía pasar el personaje, incluso los medios de transporte que tomaba.

Del mismo modo el lugar dentro de la escena quedaba codificado y explicado. Salvo excepciones extrañísimas que se deben más a problemas en la dirección o en la producción (sólo en el cine de la década aparecen algunas excepciones donde el espacio es incoherente) no existen películas en las cuales el espacio esté tan poco definido como en *Los golfos*.

Toda esta construcción de escenas abiertas provoca una nueva visión de la ciudad. Ya no es una ciudad de sainetes de chulapos o manolas, tampoco es el Madrid de las postales turísticas, de la comedia del desarrollo e incluso no se trata de los arrabales de *El pisito* o *El inquilino* que se muestran con un humor negro y despiadado; no, ahora se trata de la marginalidad absoluta. La ciudad de *Los golfos* es pobre y miserable. Carlos Saura muestra su empeño en presentar las condiciones infrahumanas de estos muchachos.

Claramente *Los golfos* cierra el ciclo comenzado por *Surcos*. La evolución estética, técnica y temática del realismo español en la década de los cincuenta concluye con la ópera prima de Carlos Saura. Aunque algunos autores estiran esta evolución hasta *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), en especial Carlos F. Heredero, el verdadero cierre se produce antes con la película madrileña. *Los golfos,* cuyos protagonistas son hijos de la primera inmigración que llegaron a Madrid, se emparenta de una forma clara con los protagonistas de la película de Nieves Conde, precisamente esos primeros inmigrantes inocentes que llegaban a la ciudad desde el campo llenos de ilusiones y fantasías.

No obstante, la diferencia de casi diez años entre los dos títulos es enorme. Los protagonistas han perdido toda su ilusión, ya no son ni inocentes ni religiosos ni guardan para ellos el honor. La desesperación y la miseria ha terminado imponiéndose en ellos. El desempleo, que en la primera película parecía una amenaza cruel, en la última será una realidad indiscutible e inevitable. E incluso, la familia, núcleo fundamental en *Surcos,* ha desaparecido definitivamente en *Los golfos*.

Esta pérdida de inocencia en torno de la sociedad va acompañada de una pérdida de inocencia frente al lenguaje cinematográfico. José Antonio Nieves Conde rueda su película realista utilizando los recursos del cine negro americano, mientras Carlos Saura, absolutamente alejado del lenguaje de Hollywood, investiga una nueva forma de expresar la miseria y la soledad, crea un modelo diferente de representación del realismo y abre las puertas al nuevo cine español.

1. Aunque no corresponde al estudio de este trabajo, el cine de la década de los cuarenta, en contra del sentir generalizado, no fue en absoluto un páramo cultural. Si bien la productora Cifesa y las producciones de carácter histórico reinaron en especial en el último lustro de la década también existieron gran número de directores y películas que se distanciaron de ellos. Sirva de ejemplo el brote de realismo que surge a finales de los cuarenta, comentado en el capítulo primero, y la figura de Edgar Neville.

2. NEVILLE, Edgar: «Opiniones, criterios». En: PÉREZ PERUCHA, Julio: *El cinema de Edgar Neville.* 27 Semana Internacional de Cine de Valladolid. Valladolid, 1982. Pág. 108.

3. En 1950 se le sumará Luis Escobar, marqués de las Marismas del Guadalquivir, quien dirigirá *La honradez de la cerradura*. Durante años Luis Escobar había dirigido la compañía de Teatro Nacional y estrenaba sus obras, algunas de ellas polémicas, en el teatro María Guerrero de Madrid. En la década de los cincuenta el director era considerado un clásico del teatro español.

4. BRASÓ, Enrique: *Conversaciones con Fernando Fernán Gómez.* Espasa. Madrid, 2002. Pág. 49.

5. BRASÓ, Enrique: *Ibídem.* Pág. 41.

6. Entre otras se encuentran *Prima Comunione* (estrenada en España con el nombre de *Primera Comunión*, 1950), película italiana dirigida por Alexandro Blasetti, y la versión española de W. Torjanski *Si te hubieses casado conmigo* (1948), no estrenada hasta 1950 y que aguantó en cartel dieciséis días, teniendo un éxito comercial superior al de la obra original de Edgar Neville, que sólo estuvo en cartel en cines de estreno ocho días.

7. NEVILLE, Edgar: *Op. cit.*, 1982. Pág. 101.

8. El conocimiento de Edgar Neville sobre el precio y el regateo que se establecía sobre las licencias de importación era total. El director y productor madrileño manejaba todos los entresijos necesarios para rentabilizar una obra. Y así lo cuenta Fernando Fernán Gómez en BRASÓ, Enrique: *Op. cit.*, 2002.

9. NEVILLE, Edgar: *Op. cit.*, 1982. Pág. 107.

10. Ibídem. Pág. 106.

11. PÉREZ PERUCHA, Julio: *Op. cit.,* 1982. Pág. 16.

12. SANZ DE SOTO, Emilio: «Biografía personal en torno a Edgar Neville». *El País* (Madrid), 9 de noviembre de 1982.

13. RÍOS CARRATALÁ, Juan A.: *Lo sainetesco en el cine español.* Publicaciones de la Universidad de Alicante. Alicante, 1997. Pág. 50.

14. NEVILLE, Edgar: *Op. cit.*, 1982. Pág. 103.

15. Sobre la aparición de la idea de *El último caballo* en un sueño y la posterior elaboración del guión, ver FANÉS, Félix: *Nueva luz sobre Edgar Neville. La Vanguardia,* Barcelona: Martes 2 de noviembre de 1982. Pág. 39, y también en BRASÓ, Enrique: *Op. cit.*, 2002. Pág. 53.

16. GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio. C.: *Historia ilustrada del cine español.* Planeta. Madrid, 1989. Pág. 169.

17. El libro fue escrito en 1914 y publicado por Ramón Gómez de la Serna en 1915. El director de cine Carlos Saura preparó una edición del libro en la década de los sesenta, para la que realizó un reportaje fotográfico. Las fotografías del director se pudieron contemplar en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid en la exposición *El Rastro de los sesenta*.

18. PÉREZ PERUCHA, Julio: *Op. cit.*, 1982. Pág. 16.

19. Parte de su trabajo como periodista se recoge en NEVILLE, Edgar: *Obras completas*. Biblioteca Nueva. Madrid, 1969.

20. En la carta remitida al Ministerio de Educación Nacional Edgar Neville habla de un «éxito tanto por la crítica como por el público, con verdadero calor y entusiasmo». Además, según dice el autor, los críticos animaban a seguir esta «ruta como los italianos que han logrado abrir las puertas del difícil mercado internacional».

21. El expediente administrativo de *El último caballo* es el número 36/03509. En él se recogen los documentos referidos a los dos fallos: el primero, el del 7 de mayo de 1950, en el cual se concede la categoría de primera a la película; y el segundo, el del 21 de diciembre de 1950, en el cual, tras petición escrita de Edgar Neville se reabre el expediente y se vuelve a fallar ratificando en todas sus partes el primer fallo emitido en la primera decisión. Por otro lado, el expediente administrativo resulta bastante parco, pues salvo pequeños detalles de estilo no tuvo críticas ni a su moralidad ni a su contenido. Esto sorprende sobremanera, ya que en el *El último caballo* se habla con claridad del estraperlo, del contrabando de penicilina, de la venta ilegal de los medicamentos (con precios abusivos por parte de los vendedores delincuentes) y lo que es aún peor, un comisario de policía que miente a los protagonistas del filme. El trato que recibió *El último caballo* por la censura es cuando menos liberal y comprensivo con el universo del autor.

22. La primera de ellas, *Balarrasa*, ha sido estudiada en el análisis del cine religioso. *La honradez de la cerradura*, dirigida por Luis Escobar, es la historia de un chantaje a un matrimonio joven que ha ocultado la muerte de una prestamista, y está basada en un texto homónimo de Jacinto Benavente. *Debla*, dirigida por Ramón Torrando, es un drama andalucista inspirado en una canción popular sobre un pintor enamorado de una gitana. Los tres fueron clasificados como primera. El único de los cuatro filmes presentados en Cannes que obtuvo premio fue *Balarrasa.*

23. La revista *Nickel Odeón* en su número 17, de invierno de 1999, realizó una votación entre más de noventa críticos, intelectuales y directores de cine sobre cuál era la mejor y más representativa de todas sus películas. La más votada fue *La torre de los siete jorobados*, seguida con una puntuación muy similar por *La vida en un hilo* y *El último caballo*.

24. CASTRO, Antonio: «El cine de Edgar Neville», en TORRIJOS, José María (ed.): *Edgar Neville, 1899-1967. La luz en la mirada.* MEC e INAEM. Madrid, 1999. Pág. 119.

25. Los dos artículos de que se hacen mención fueron publicados en la revista *Residencia* de la Institución Libre de Enseñanza y pertenecen a la Residencia de Estudiantes: «La plaza de Oriente», *Residencia* (Madrid) nº 2, 1926. «Los lugares del Retiro», *Residencia* (Madrid) nº 3, 1926.

26. NEVILLE, Edgar: «Los lugares del Retiro», *Residencia* (Madrid) nº 3, 1926. Pág. 238.

27. NEVILLE, Edgar: *Op. cit.,* 1982. Pág. 104.

28. HEREDERO, Carlos F.: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961.* Filmoteca de Valencia y Filmoteca Española. Valencia y Madrid, 1993. Pág. 237.

29. En realidad la carrera periodística y humorística de Edgar Neville es bastante amplia. Trabajó desde muy joven como periodista o como humorista en diversas revistas: *Residencia*, *Revista de Occidente*, *Buen Humor*, *La Gaceta Literaria*, *ABC*, *El Sol*... Su trabajo como humorista dentro de la tradición de *La Codorniz*

y *Buen Humor* ha quedado reflejado en la exposición celebrada en el Museo Reina Sofía de Madrid: *Los humoristas del 27*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2002.

30. LAMET, Juan Miguel: «El teatro de Edgar Neville». *Nickel Odeón* (Madrid), nº 17 (Invierno 1999). Pág. 94.

31. RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo, y GARCÍA DE LUCAS, Virginia: «Edgar Neville, un dandy tras la cámara». *Nickel Odeón* (Madrid), nº 17 (Invierno 1999). Pág. 141.

32. Julia Lajos es una de las actrices fetiche de la obra de Neville. Junto a su musa y compañera, Concha Montes, será la actriz que más veces participa en sus películas. Uno de sus personajes más repetidos es el de la solterona enfadada con el mundo. José Luis Ozores realiza con *El último caballo* su primera intervención importante en el cine. Después de esta película comenzará su exitosa carrera en los cincuenta, y llegará a configurar todo un estilo de comedia basado en el paleto que llega a Madrid.

33. CASTRO, Antonio: *Op. cit.* Págs. 97 y 99.

34. BRASÓ, Enrique: *Op. cit.*, 2002. Pág. 41.

35. PÉREZ PERUCHA, Julio: *Op. cit.*, 1982. Pág. 107.

36. Ibídem. Pág. 112.

37. Muy posiblemente, la repetición del mismo tiro de cámara se deba a que el mismo tramo de la calle sirve para varios escenarios diferentes. La reutilización de espacios callejeros es otra de las carencias económicas que manifiesta la película.

38. BRASÓ, Enrique: *Op. cit.*, 2002. Pág. 68.

39. PÉREZ PERUCHA, Julio: *Op. cit.*, 1982. Pág. 104.

40. La entrevista de Mario Gómez Santos queda recogida en el monográfico de *Nickel Odeón* dedicado a Edgar Neville. Pág. 80.

41. LAMET, Juan Miguel: *Op. cit.*, 1999. Pág. 94.

42. Sainz de Soto en una charla en la Residencia de Estudiantes, Madrid, julio de 2003.

43. NEVILLE, Edgar: «Defensa del sainete». En: PÉREZ PERUCHA, Julio: *Op. cit.*, 1982.

44. RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio: *Lo sainetesco en el cine español*. Universidad de Alicante, Murcia, 1997. Pág. 105.

45. PÉREZ PERUCHA, Julio: *Op. cit.*, 1982. Pág. 73.

46. NEVILLE, Edgar: *Alta fidelidad.* Ediciones Alfil. Madrid, 1960. Pág. 14.

47. GÍMENEZ RICO, Antonio: «El último caballo». *Nickel Odeón* Madrid (diciembre 1999). Pág. 179.

48. RÍOS CARRATALÁ, Juan A.: *Op. cit.* Pág 114.

49. Aún hoy la perfección del juego óptico del vidrio dibujado por Sigfrido Burman sigue engañando a espectadores e investigadores. Así, Antonio Giménez Rico en su análisis de la película cree que se trata de un decorado construido en un estudio.

50. TORRIJOS, José María (ed.): *Edgar Neville (1899-1967). La luz en la mirada.* MEC-INAEM. Madrid, 1999. Pág. 153.

51 El estreno de *El cantor de jazz* se realizó en Madrid durante la segunda sesión del Cineclub Español en el Palacio de la Prensa el 26 de enero de 1929, en unas condiciones lamentables: no se tenía instalado el aparato correctamente y el resultado fue espantoso. Ramón Gómez de la Serna salió al escenario a presentar la película como el protagonista del filme, embadurnado de negro.

52. Ibídem. Pág. 150.

53. «En efecto, la actitud vanguardista –en este caso, netamente futurista– de Ramón le convirtió en valedor, a contracorriente, de la radio, del cine sonoro y hasta de la televisión en directo, en un momento en que el fonofilm era maldecido por sus colegas». GUBERN, Román: *Proyector de Luna. La Generación del 27 y el cine.* Anagrama. Barcelona, 1999. Pág. 15.

54. CASTRO, Antonio: *Op. cit.*, 1999. Pág. 116.

55. Curiosamente, lo que sí está comprobado judicialmente es la relación y plagio que existe entre la música de *Luces de la ciudad* y *La violetera*. Los herederos de Charles Chaplin han tenido que pagar los derechos de autor de *La violetera* a los herederos de Bretón. Chaplin, que figura como compositor de la música de *Luces de la ciudad*, en realidad plagió la música de la zarzuela española para la melodía de su obra. Por cierto, la melodía de Bretón aparece también en *Perfume de mujer* (1992).

56. Vocal: Vicente Llorente. Expediente administrativo 36/03410 del día 4 de octubre de 1951.

57. Vocal eclesiástico. Expediente administrativo 36/03410 del día 4 de octubre de 1951.

58. Vocal: Jesús Suevos. Expediente administrativo 36/03410 del día 4 de octubre de 1951.

59. Vocal: José María García Escudero. Expediente administrativo 36/03410 del día 4 de octubre de 1951.

60. BRASÓ, Enrique: *Op. cit.*, 2002. Pág. 70.

61. LLINÁS, Francisco: *José Antonio Nieves Conde. El oficio de cineasta.* 40 Semana Internacional de Cine de Valladolid. Valladolid, 1990. Pág. 84

62. MÉNDEZ LEITE, Fernando: *Historia del cine español*. Rialp. Madrid, 1969. Pág. 89.

63. En abril 2004 la Filmoteca Española y la Asociación Española de Historiadores de Cine dedicaron un homenaje a José Antonio Nieves Conde. Se proyectaron siete títulos y se dieron dos conferencias sobre el autor.

64. FONT, Doménech: *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Avance. Barcelona, 1976. Pág. 123.

65. Crítica de Luis Gomez Mesa en el periódico *Arriba* el 29 de julio de 1973. Pág. 18.

66. GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C.: *Historia ilustrada del cine español.* Planeta. Madrid, 1985. Pág. 199.

67. HEREDERO, Carlos F.: *Op. cit.*, 1993. Pág. 296.

68. ZUMALDE, Imanol: *Surcos.* En PÉREZ PERUCHA, Julio: *Antología crítica del cine español. 1906-1995.* Catedra-Filmoteca Española. Madrid, 1996. Pág. 296.

69. En especial a las retrospectivas dedicadas por el Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense: en 2000 al escritor Gonzalo Torrente Ballester y en 2003 al director José Antonio Nieves Conde.

70. CASTRO DE PAZ, José Luis, y PÉREZ PERUCHA, Julio (coords.): *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español.* Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense. Orense, 2000. Pág. 14.

71. PENA, Jaime J.: «Madrid, territorio comanche». En CASTRO DE PAZ, José Luis, y PÉREZ PERUCHA, Julio (coords.): *Op. cit.*, 2000. Pág. 35.

72. MINGUET BATLLORI, Joan M.: «Proverbios y moralejas: *Surcos* (1951), *Todos somos necesarios* (1956)». En CASTRO DE

PAZ, José Luis, y PÉREZ PERUCHA, Julio (coords.): *Tragedia e ironía: el cine de Nieves Conde.* Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense. 2003. Orense, Pág. 34.

73. VÁZQUEZ ANEIROS, Aurora: *Torrente Ballester y el cine. Un paseo entre luces y sombras.* Embora. Ferrol, 2002. Pág. 69.

74. Atenea Films se constituyó el 30 de mayo de 1949. Su presidenta era doña Natividad de Zaro Casanova y el gerente don Francisco Madrid. A su primera película, *Surcos*, siguió una lista de títulos, como *El tirano de Toledo* (1952), *Vuelo 971* (1953) y *La moza de cántaro* (1953), todas ellas como coproducción o simplemente como colaboración de producción. Por último, a finales de la década de los cincuenta la empresa comienza producir las inclasificables películas de romanos a la española como *Las legiones de Cleopatra* (1960), de Vittorio Cottafavi. Se puede decir, por tanto, que la gran obra de Atenea Films es, sin lugar a dudas, *Surcos.*

75. LLINÁS, Francisco: *Op. cit.*, 1995. Pág. 79.

76. Torrente Ballester y Nieves Conde se encontraban vinculados al falangismo hedillista, es decir, al llamado falangismo de izquierdas que muy pronto empezó a distanciarse de la dictadura del general Franco al considerar que no respetaba los planteamientos de José Antonio Primo de Rivera.

77. CASTRO DE PAZ, José Luis: *«Conversación con José Antonio Nieves Conde».* En CASTRO DE PAZ, José Luis, y PÉREZ PERUCHA, Julio (coords.): *Op. cit.,* 2003. Pág. 143.

78. José Antonio Nieves Conde hereda de sus colaboraciones con Rafael Gil una sistema de trabajo basado en la planificación de hierro. Es decir, utilizar una planificación fijada con antelación al día de rodaje. Esto facilitaba el trabajo de los demás departamentos, en especial los de arte (antes llamado decoración), iluminación y fotografía.

79. Censor: fray Mauricio (Madrid, enero de 1950). Archivo del Ministerio de Cultura. *Surcos.* Exp. 10.774. C/ 34.416.

80. ZUMALDE, Imanol: «Surcos», en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Antología crítica del cine español. 1906-1995.* Cátedra-Filmoteca Española. Madrid, 1997. Pág. 296.

81. Censor: fray Mauricio (Madrid, enero de 1950). Archivo del Ministerio de Cultura. *Surcos.* Exp. 10.774. C/ 34.416.

82. ZUMALDE, Imanol: *Op. cit.*, 1997. Pág. 295.

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

84. LLINÁS, Francisco: *Op. cit*., 1995. Págs. 84-85.

85. «*Hopewell observes that* Surcos *is "a curious graft of American ganster thriller and neo-realism. It is also a Falangist thesis drama". The two most interesting questions raised by this combination are: How are conventions from a supposedly left-wing discourse like neorrealism ideologically reinscribed to serve an ultra right-wing Falangist thesis filme such as this, and why are they positioned within a Hollywood genre?*». KINDER, Marsha: *Blood Cinema.* University of California. Los Ángeles, 1993. Págs. 40-41.

86. En el expediente administrativo se recoge una sinopsis, que es en realidad un pequeño resumen de la historia de Pepe y Pili, en la cual los demás personajes aparecen como historias secundarias. La trama central, según esta sinopsis, es la historia que vive el hermano mayor de los Pérez.

87. MONTIEL MUES, Alejandro: «La hija del titiritero. Una lectura parcial de *Surcos*». En CASTRO DE PAZ, José Luis, y PÉREZ PERUCHA, Julio (coords.): *Op. cit.*, 2000. Pág. 52.

88. CASTRO, Antonio: *El cine español en el banquillo.* Fernando Torres Editor. Valencia, 1974. Pág. 263.

89. LLINÁS, Francisco: *Op. cit*., 1995. Pág. 72.

90. El profesor Luis Enrique Torán elaboraba este esquema de análisis del realismo cinematográfico en sus clases de doctorado para la asignatura «Introducción a la Estética Cinematográfica», impartida en la Universidad Complutense de Madrid.

91. GOROSTIZA, Jorge: *Directores artísticos del cine español.* Cátedra-Filmoteca Española. Madrid, 1997. Pág. 75.

92. El embellecimiento de las chabolas será una constante en el cine español de los cincuenta, hay varios ejemplos ya citados como *Cerca de la ciudad* (1952), de Luis Lucia, y la película sobre Alfredo Di Stefano, *Saeta rubia* (1956), de Javier Setó. En ambos ejemplos, como en *Surcos,* se rueda en exteriores naturales, donde la manipulación es pequeña pero, sin embargo, cuando la cámara se sitúa en el interior de la infravivienda se encuentran infinidad de elementos de embellecimiento: más espacio, limpieza generalizada...

93. *Los golfos*, de Carlos Saura, será la primera película española que ruede todas sus secuencias en escenarios naturales. La importancia de este gesto es tan grande que los autores de la película colocaron un letrero en los títulos de crédito indicando dicha proeza.

94. LLINÁS, Francisco: *Op. cit.*, 1995. Pág. 79.

95. BRASÓ, Enrique: *Op. cit.*, 2002. Pág. 60.

96. CASTRO DE PAZ, José Luis, y PÉREZ PERUCHA, Julio: *Op. cit.*, 2003. Pág. 140.

97. Entrevista publicada en el diario madrileño *Ya* el 10 de marzo de 1996.

98. CASTRO DE PAZ, José Luis, y PÉREZ PERUCHA, Julio: *Op. cit.,* 2003. Pág. 141.

99. Ibídem. Pág. 140.

100. En el cine clásico de Hollywood y aún hoy algunos autores, como Robert McKee, recomiendan que las secuencias se estructuren como pequeñas películas. Los tres actos deben reaparecer en las escenas que constituyen en sí tramas cerradas.

101. Existen dos excepciones a esta contención, la primera, es la interpretación de la familia de *Balarrasa* (1950), que se deja llevar por el sufrimiento, y la segunda, los excesos de los actores de la película de terror (casi serie B) *El sonido de la muerte* (1964).

102. Este título, que luego se desechó por evidente, sí se utilizó en la escritura del guión literario y se conserva con tal nombre en el registro y archivo de la censura previa de guión.

103. A José Antonio Nieves Conde le preocupaba que si una persona iba de un sitio a otro lo hiciera de una forma lógica y coherente, algo que no ocurre en el cine americano, donde las distancias son siempre hipotéticas.

104. En ninguna otra película de la década de los cincuenta aparecerán las oficinas del contratación. *Surcos* es la única obra que evidencia el problema del paro con larguísimas colas de desempleados soñando con encontrar un trabajo aunque sea miserable.

105. La interpretación de la ciudad en *Surcos* como una cárcel se encuentra también esbozada en el artículo de CASTRO DE PAZ, José Luis: «Surcos en el asfalto». En CASTRO DE PAZ, José Luis, y PÉREZ PERUCHA, Julio. *Op. cit.*, 2000.

106. Para empezar, es el único, junto al padre, que no se rinde y que se niega a la corrupción personal. Como gesto máximo llega

a abandonar la casa de la familia y se busca su vida fuera. Esta búsqueda es real. Manuel sufre todo un calvario, con hambre, dolor y humillación. Esta pasión lleva consigo el regalo de una nueva vida representada por Montserrat Carulla. Esta vida, sin embargo, es una vida fuera de la ciudad, no es una burguesa ni urbana, sino extraoficial, sin posibilidad de entrar en la sociedad. Aunque Nieves Conde apoya directamente a estos personajes, no cabe duda de que viven en una chabola, son pobres y, aunque tengan semanas buenas, viven en la miseria.

107. Finis-Terrae presentará varios proyectos en los años 1949 y 1950 al ministerio. Ninguno de éstos se realizará. Entre ellos, como se verá más adelante, se presentarán varios de Juan Antonio Bardem y en uno de ellos colaborará como coguionista Luis García Berlanga.

108. Carlos F. Heredero afirma que el reglamento interno del instituto se copió literalmente del ideario del Centro Sperimentale de Roma. Esto fue posible, según informa dicho historiador, porque Luis Gómez Mesa trajo consigo, de un viaje a Italia, un ejemplar del reglamento de esa escuela. Los fundadores del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas tradujeron dichas bases al nuevo centro que se estaba creando. En HEREDERO, Carlos F.: *Op. cit.*, 1993. Pág. 302.

109. Florentino Soria llegará a ser profesor titular de la especialidad de Guión en el IIEC y en la posterior Escuela Oficial de Cine.

110. Agustín Navarro colaborará en distintas películas en temas de producción. Años después de concluir el IIEC realizará varios cortometrajes y a partir de finales de los cincuenta y a lo largo de los sesenta dirigirá casi una docena de largometrajes de desigual fortuna.

111. Las memorias de José G. Maesso son un importante archivo para conocer el funcionamiento de IIEC y de la formación de Altamira P.C. Maesso recuerda la fundación de la productora de forma muy distinta que los directores de *Esa pareja feliz.* Se puede consultar en GARCÍA DUEÑAS, Jesús: *José G. Maesso. El número 1.* Diputación de Badajoz. Badajoz, 2003.

112. De las películas del Indio Fernández la que mayor acogida tuvo fue *María Candelaria* (1943). El largometraje era de producción mexicana.

113. El guión americano o literario se refiere en esencia al formato en el que está escrito. Desde mediados de los sesenta el modelo preferido por los guionistas y por la industria cinematográfica española y mundial es el formato americano (cuyo texto no hace ninguna referencia a aspectos de dirección o planificación).

114. CERÓN, Juan Francisco: *El cine de Juan Antonio Bardem*. Universidad de Murcia-Primavera Cinematográfica de Lorca. Murcia, 1998. Pág. 30.

115. Ibídem. Pág. 29.

116. El caso de Berlanga es significativamente dramático. ¿Cómo se puede valorar, por ejemplo, el cine de Berlanga, sin saber que sólo pudo realizar uno de cada quince o veinte guiones escritos? ¿Qué hubiera sido de la carrera de este director si se hubieran aprobado: *Sala de espera, Todo verdor perecerá, Festival de cine, Caronte, Ideas para cinerama, El autocar, Los gancheros, La familia, La ballena, Los aficionados, Cinco historias de España, Historias de amor, La trapera, Arturo, Un atraco, Tesca, Conejo de Indias, UNESCO, La vocación, El duque de Osuna, Los estériles, Dos chicas del coro, El viudo, Cita en San Sebastián, Compromiso, Perverso sexual, Crecimiento demográfico, La locomotora* o *El seminarista*? Los problemas de Berlanga con la censura habían comenzado con *Bienvenido, Míster Marshall* (1952) (como se vio esto no es del todo cierto, ya que aparecen en *Esa pareja feliz* los primeros encontronazos con la censura) y seguirán hasta *Life Size* de 1973. En RIAMBAU, Esteve, y TORREIRO, Casimiro: *Guionistas en el cine español*. Cátedra-Filmoteca Española. Madrid, 1998. Pág. 58.

117. La práctica de tercer curso de Juan Antonio Bardem se titulaba *Aeropuerto* y según Carlos F. Heredero los alumnos utilizaron mucho más material de lo que el IIEC autorizaba para cada ejercicio. Por lo tanto, no se permitió la conclusión del proyecto. En HEREDERO, Carlos F.: *Op. cit.*, 1993.

118. En los primeros meses de 1950 Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga comenzaron un proyecto de guión. Ambos escribieron el tratamiento de *El hombre vestido de negro*. Sin embargo, este guión no se concluyó (aunque algunos autores, como Juan Francisco Cerón, sí lo dan por acabado) y no se realizó como encargo de ninguna productora.

119. Los miedos a la primera ópera prima se repetirán en casi todos los directores salidos del Intituto de Investigaciones y Estudios Cinematográficos. Así, la primera película de Gutiérrez Maesso fue supervisada por Luis Marquina. Las verdaderas óperas primas, absolutamente independientes, surgirán a finales de los cincuenta con *Los golfos*, de Carlos Saura.

120. CERÓN, Juan Francisco: *Op. cit.*, 1998. Pág. 93.

121. El título de la práctica del IIEC de Luis García Berlanga es *El circo* (1949). Esta es, en realidad, su prueba de tercer curso. Existe un cortometraje anterior titulado *Paseo por una guerra antigua* (1948), que codirigiría con Juan Antonio Bardem en el segundo año del instituto.

122. En concreto, recuerda a la madre de la protagonista femenina de *Vive como quieras* (*You Can't Take It With You*, 1934), de Frank Capra. Esta mujer se hace novelista porque una mañana encuentra una máquina de escribir en una escombrera.

123. Film Ideal (85), 1 de diciembre de 1961. Pág. 20.

124. «Lo que se ha dado en llamar el arco dramático berlanguiano, constante en todo su cine: es decir, un arranque en donde se expone una situación y un problema, un momento de euforia a lo largo de la película, donde parece que el problema va a ser resuelto de manera favorable, y una caída final hacia una situación igual o inferior a la del arranque». En GÓMEZ RUFO, Antonio: *Berlanga. Contra el poder y la gloria. Escenas de una vida.* Ediciones Temas de Hoy. Madrid, 1990. Pág. 232.

125. «Berlanga pertenece a esa raza de cineastas para quienes el cine no debe pretender nunca transmitir ideas, reformar costumbres, provocar divorcios o hacer pensar. Ha huido siempre del cine de ideas. El cine, por el contrario, debe permanece fiel a sus orígenes de entretenimiento y diversión». En ÁLVAREZ, Joan: *La vida casi imaginaria de Berlanga.* Prensa Ibérica. Barcelona, 1996. Pág. 169.

126. «Berlanga ha aprendido de Rafael Azcona un sentido más esquemático esencial y estructural de la acción narrativa». Y más adelante: «Dado que, sin duda por influencia de Rafael Azcona, la estructura narrativa de los relatos de Berlanga es fuerte y sólida, pero simple, no precisa de analepsis o *flashback* ni de prolepsis o *flashforwards*». Ambos recursos los realiza en *Esa pareja feliz*. En GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús (ed.), y otros: *La poética de Berlanga.* Editorial Tarvos. Madrid, 2000. Págs. 19 y 26.

127. BARDEM, J. A.: *Y todavía sigue.* Ediciones B. Barcelona, 2002. Pág. 146.

128. «La abuelita Capra» es un artículo de Juan Antonio Bardem publicado con anterioridad a *Esa pareja feliz*.

129. PERALES, Francisco: *Luis García Berlanga*. Cátedra. Madrid, 1997. Pág. 232

130. Ibídem. Pág. 43.

131. El tema del plagio será una constante en la obra de Juan Antonio Bardem. Un gran número de películas han sido consideradas «copias» totales o parciales de otras obras existentes. Un caso interesante será el de *Muerte de un ciclista*.

132. Se sabe que Juan Antonio Bardem esperaba participar como ayudante de dirección en *Cerco de ira*, pero Carlos Serrano de Osma no confió en su joven alumno para dicho puesto. Del mismo modo, Luis García Berlanga acudió a las oficinas de Cifesa en la Gran Vía para ofrecerse de meritorio en algún rodaje.

133. Está obsesión por el *storyboard* llegará hasta la generación de José Luis Borau, que ha considerado siempre las viñetas como el eje central del trabajo del director de cine. Sin embargo, como se verá en el análisis de *Los golfos*, fue duramente criticada por Carlos Saura, el cual, en su etapa de profesor de la Escuela Oficial de Cine, suprimió el uso del *story* o viñetas.

134. No es de extrañar que aún en el 2003 José Luis Borau siguiera defendiendo el *story* y el uso de las viñetas como herramienta de la dirección en un seminario de Realización Cinematográfica en la ECAM (octubre de 2003).

135. Juan Julio Baena fue alumno del IIEC y será uno de los grandes directores de fotografía del cine español. Su primera película como operador es *Los golfos* (Carlos Saura, 1959). En el capítulo donde se analice el filme se tratará su compleja e interesante concepción del realismo.

136. BARDEM, J. A.: *Op. cit.*, 2002. Pág. 175.

137. Ibídem. Pág. 176.

138. Esta interrelación entre dos escenas será desarrollada con mucha intensidad en el cine posterior de Bardem, así se verá en *Muerte de un ciclista*. Sin embargo, Berlanga lo suavizará en su filmografía sin hacer tan evidente los cambios de localizaciones y de escenas.

139. Entendiendo por «clásica» la definición que da del lenguaje clásico del cine americano David Bordwell en: BORDWELL, David *et al.*: *El lenguaje clásico de Hollywood*. Paidós Comunicación. Barcelona. 1997.

140. AA.VV.: «Entrevista a Berlanga». *Nickel Odeón,* Pág. 69.

141. Se recuerda que entre las dos primeras películas I.C. Altamira no tuvo ingresos hasta finales de 1951 con *Día tras día* y hasta los inicios de 1952 con la venta de las licencias de importación de *Esa pareja feliz*. Por lo tanto, para costear *Esa pareja feliz* tuvo que recurrir a multitud de fuentes e inversiones, incluso a la generosidad de un buen hombre (que donó una suma importante porque estaba en deuda moral con uno de los fundadores de I.C. Altamira).

142. Existe una nota graciosa sobre este personaje recogida en la entrevista de Berlanga en *Nickel Odeón*: en la escena del barco, José Franco, vestido de almirante, grita: «Me voy». Y el coro de marineros repiten: «Dice que se va». Un grupo de críticos franceses encontró en esta escena una referencia al generalísimo Franco, que duda «Si irse o no». Berlanga, encantado con la interpretación, no sólo no la negó sino que la utiliza ahora como cita. Existe también otra referencia a este pasaje. «En *Esa pareja feliz*, por ejemplo, nadie [refiriéndose a los censores] dijo darse cuenta de un detalle que parecía dedicado especialmente al dictador. El actor Pepe Franco hacía de un tenor que canta un pastiche de *Marina*, una de las zarzuelas preferidas del general. El tenor era bajito y gordito y vestía un uniforme de marinero parecido a los que usaba Franco cuando navegaba en el Azor. La letra de la canción decía algo así como: «Dicen que me voy, dicen que me voy, pero me quedo» [lo cual no es exactamente cierto. En realidad es todo lo contrario lo que canta es «Me voy, me voy»]. La referencia pasó inadvertida». En ÁLVAREZ, Joan: *La vida casi imaginaria de Berlanga.* Prensa Ibérica. Barcelona, 1996. Pág. 150.

143. Ibídem. Pág. 133.

144. Se utiliza el término «puesta en abismo» de la teoría teatral. Es decir, aquel recurso dramático que consiste en ambientar una escena de la obra en un escenario o en un teatro de ficción. De tal forma que los protagonistas tengan que interactuar, como público o como actores, con una representación teatral.

145. La famosa crítica que escribió Juan Antonio Bardem de Orduña provocó una curiosa y graciosa anécdota contada por Berlanga: «Escribía algunos artículos de cine en una revista en la que Bardem también colaboraba, y sin ponernos previamente de acuerdo, a los dos nos dio por firmar igual, B. Una vez escribió un artículo furibundo contra Juan de Orduña y, cuando me lo encontré en la calle, Orduña me dijo que era un cabroncete, que ya le había dicho Bardem que yo había escrito ese artículo. Además de haberlo escrito él, de ser también más amigo de Orduña que yo, de cobrar muchas veces mis artículos diciendo que eran suyos, encima me pasó el muerto con Orduña». En GÓMEZ RUFO, Antonio: *Op. cit.*, 1990. Pág. 127.

146. Sobre la importancia de este título en la nueva comedia madrileña se hará hincapié al final del análisis del filme. En el capítulo dedicado a la comedia se hizo referencia a la evolución de lo sainetesco y lo cómico en el cine español de la década de los cincuenta.

147. Tanto el Palacio de la Música como el Capitol estaban reservados casi exclusivamente para estrenos de películas extranjeras. Así, la productora Chapalo consiguió estrenar sólo un filme en el Palacio de la Música, la coproducción internacional *La princesa de Éboli* (1954), que en España se llamó *Esa señora*.

148. MÉNDEZ LEITE, Fernando: *La historia del cine español en cien películas.* Guía del Ocio Madrid. 1984. Pág. 198.

149. Ibídem.

150. CASTRO, Antonio: *El cine español en el banquillo*. Fernando Torres. Valencia, 1974. Pág. 374.

151. Ibídem. Pág. 374.

152. De entre sus películas marcadamente políticas hay que añadir el proyecto del documental sobre José Antonio. Este largometraje, nunca realizado, fue uno de sus trabajos más deseados desde la década de los sesenta. Entre objetos personales y cartas familiares (recuérdese que eran parientes) el autor disponía de una de las grandes colecciones sobre José Antonio Primo de Ribera. Sin embargo, en una entrevista concedida al diario *El Periódico*, el 30 de diciembre de 1978, José Luis Sáenz de Heredia dice: «El proyecto se retrasará. En primer lugar, por la falta de material cinematográfico que hay sobre él. [..] Yo no quiero hacer una biografía normal y corriente; quisiera hacerle llegar a la juventud española de ahora el calor, la enorme ternura que tuvo

José Antonio con la juventud». Del mismo modo, cuando Vizcaíno Casas realizó las entrevistas para su libro sobre Sáenz de Heredia, éste le comentó que el proyecto estaba parado y que probablemente no se haría.

153. «Cuando la película dio fin y volvieron las luces a la sala, todos se pusieron en pie respetuosamente. Hubo un tremendo silencio que nadie se atrevía a romper. Nadie hablaba. Franco, ya sin signo alguno de alteración, se levantó también, tendió la mano al director y se limitó a decir: "Muy bien, Sáenz de Heredia. Usted ha cumplido"». Así se recoge en VIZCAÍNO CASAS, Fernando: *De la checa a la meca. Una vida de cine*. Planeta. Barcelona, 1988. Pág. 54.

154. BRASÓ, Enrique: *Op. cit.*, 2002. Pág. 123.

155. GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C.: *Op. cit.*, 1985. Pág. 132.

156. *La gata* (1955), estrenada en 1956, es una de las grandes superproducciones del cine español de la década de los cincuenta. Su argumento, rodaje y proyecto la alejan de los conceptos del realismo cinematográfico y del espacio urbano madrileño, base de este trabajo. Sin embargo, se trata de un gran acontecimiento del cine español siendo la primera película del país rodada en CinemaScope.

157. Sobre el caso de Alberto Romea se seguirá en el apartado dedicado a la realización del filme.

158. Se conservan guiones originales con el título *Tres historias de la radio* en la Biblioteca Nacional y en la sede la Filmoteca Española.

159. Como se vio, existen otras películas en donde la radio se presenta de una forma destacada: *Esa pareja feliz*, *Saeta rubia*. Pero en ninguna de ellas el mundo radiofónico toma tanta relevancia como en *Historias de la radio.*

160. La película *Historias de la radio* presenta un elevadísimo número de personajes y la mayoría de ellos no se les nombra en el transcurso del filme. Por ello (y como caso único en los análisis de guión) se utiliza el nombre del actor que interpreta el papel, para no repetir la profesión del personaje.

161. El Real Madrid es uno de los elementos centrales de la vida privada de José Luis Sáenz de Heredia. Socio número cien del club madrileño, comenzó a acudir a los partidos cuando éstos se celebran en el viejo estadio de O'Donell. Cfr. VIZCAÍNO CASAS, Fernando: *Op. cit*., 1988.

162. Según el cine de la época conseguir un taxi en Madrid era una tarea francamente complicada. En *Surcos* (1951) el mismísimo Chamberlain, con todo su poder, es incapaz de conseguir uno cuando se lo pide una de sus amantes.

163. Se vuelve una vez más a la idea del realismo callejero de José Antonio Nieves Conde tratado en el capítulo de *Surcos*. Según éste, los itinerarios por las ciudades deben reflejar los recorridos reales. En este caso, el protagonista, que vive en el entorno del estadio de Chamartín, para llegar a la plaza de Santa Bárbara debe ir por el paseo de la Castellana y después subir por la calle Génova, que es precisamente lo que sucede en el filme.

164. Curiosamente la iglesia de *Historia de la radio* es la más concurrida de la historia del cine español. La masificación de feligreses de esta película es sólo comparable a las grandes congregaciones que se reúnen en las películas pías de Vicente Escrivá y Rafael Gil.

165. Existía en 1954 un programa con el nombre de *Doble o nada* y con idéntica finalidad y reglas en Radio Intercontinental.

166. MÉNDEZ LEITE, Fernando: *Op. cit.*, 1984. Pág. 200.

167. En la revista *Teleradio* (20/7/86). Pág. 11.

168. GOROSTIZA, Jorge: *Directores artísticos del cine español.* Cátedra-Filmoteca Española. Madrid, 1997. Pág. 132.

169. CASTRO, Antonio: *Op. cit.*, 1974. Pág. 372.

170. MÉNDEZ LEITE, Fernando: *Op. cit.*, 1984. Pág. 200.

171. «Como Alberto Romea, que era el que hacía de profesor. Que no podía hacerlo, me dijo cuando se lo ofrecí, porque estaba ya jubilado y cobraba una epecie de Seguridad Social. Y le digo como ultimátum: "Si no la hace usted, no hago la película". Entonces le dieron el permiso y pudo hacerla como yo quería». ABAJOS DE PABLOS, Juan Julio de: *Mis charlas con Juan Antonio Bardem*, Quirón. Valladolid, 1990. Pág. 102.

172. Sobre la contratación de El Gallo: «Lo traje de Sevilla expresamente para darme el gusto de retratarle». En ABAJOS DE PABLOS, Juan Julio de: *Op. cit.* Pág. 104.

173. Ibídem. Pág. 104.

174. HEREDERO, Carlos F.: «Esa paraja feliz». En PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Antología crítica del cine español (1906-1995)*. Madrid: Cátedra. Madrid, 1997. Pág. 367.

175. Se recuerda que durante los años cincuenta el código penal sancionaba como delito el adulterio.

176. BARDEM, Juan Antonio: *Op. cit*., 2002. Pág. 203.

177. CERÓN GÓMEZ, Juan Francisco: *Op. cit*., 1998. Pág. 122.

178. La documentación sobre *Muerte de un ciclista* se conserva en la Administración Central en: C/13.823, Expediente 209-54.

179. TOLSTÓI, Lev Nikolaevich, *Resurrección.* Traducción y notas de Pedro Laín Entralgo. Planeta. Barcelona, 1992.

180. BARDEM, Juan Antonio: *Op. cit.*, 2002. Pág. 204

181. TAIBO, Francisco Ignacio: *Un cine para el imperio*. Anaya. Madrid, 2002. Pág. 140.

182. Durante la década de los cincuenta el país con el que más coproducciones se realizó fue indiscutiblemente Italia. Con el país trasalpino se realizaron un total de noventa y una coproducciones en el período de 1950-1961 de un total de ciento ochenta y seis películas coproducidas. Es decir, casi el cincuenta por cien de las obras en las que intervenía capital extranjero era italoespañol. Datos de los Anuarios del Sindicato de Espectáculos.

183. BARDEM, Juan Antonio: *Op. cit.*, 2002. Pág. 205.

184. Se encuentra en la Administración Central en: C/13.823, Expediente 209-54.

185. Ibídem.

186. Ibídem.

187. CERÓN GÓMEZ, Juan Francisco: *Op. cit.*, 1998. Pág. 120.

188. CASTRO, Antonio: *Estudio sobre la obra cinematográfica de Juan Antonio Bardem*. Tesis doctoral inédita. Madrid, 1983. Pág. 295.

189. CERÓN GÓMEZ, Juan Francisco: *Op. cit.*, 1998. Pág. 125.

190. CASTRO, Antonio: *El cine español en el banquillo*. Fernando Torres Editor. Valencia, 1974. Pág. 61.

191. BARDEM, Juan Antonio: *Op. cit.* Pág. 210.

192. CASTRO, Antonio: *Op. cit.*, 1983.

193. MÉNDEZ LEITE, Fernando: *Op. cit.*, 1984. Págs. 190-191.

194. CASTRO, Antonio: *Op. cit.,* 1983. Pág. 296.

195. EGIDO, Luciano G., y PRADA, Joaquín de: «Muerte de un ciclista». *Cinema Universitario* (Madrid), nº 7 (otoño 1955). Págs. 75-76.

196. Es, por tanto, otro claro ejemplo del machismo dominante en la cinematografía española. En otra película de marcado corte *social* y *disidente* aparece con evidencia la necesidad del poder del hombre sobre la mujer. Lo mismo que ocurría en *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1950), el protagonista masculino no encuentra su lugar en el mundo hasta someter al pérfido personaje femenino que le oprime y domina desde el inicio del filme.

197. CASTRO, Antonio: *Op. cit.*, 1983.

198. Ibídem. Pág. 296.

199. Recogido en TORREIRO, Casimiro: «Muerte de un ciclista» en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Op. cit.*, 1997. Pág. 364.

200. EGIDO, Luciano G., y PRADA, Joaquín de: *Op. cit.*, 1955. Pág. 77.

201. CASTRO, Antonio: *Op. cit.*, 1983. Pág. 300.

202. El aspecto otoñal del filme de Bardem refleja con claridad uno de los tópicos más usados y falsos de la imagen de la década de los cincuenta: el del frío. Salvo las películas del realismo social, la inmensa mayoría de títulos se desarrollan en estaciones cálidas y secas.

203. EGIDO, Luciano G., y PRADA, Joaquín de: *Op. cit.*, 1955. Pág. 75.

204. La montadora francesa Margarita Ochoa había sido la encargada de la edición de la prestigiosa película de José Antonio Nieves Conde *Surcos* (1951), y también había montado la película de Juan Antonio Bardem *Felices Pascuas* (1954).

205. LLINÁS, Francisco, *et al.*: *Directores de fotografía del cine español*. Filmoteca Española y Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1989. Pág. 47

206. El autor llega a definir el guión como el mejor escrito de la década de los cuarenta, sin embargo considera lamentable el trabajo del director Rafael Gil. BARDEM, Juan Antonio: *Op. cit*., 2002. Pág. 54.

207. CERÓN GÓMEZ, Juan Francisco: *El cine de Juan Antonio Bardem*. Publicaciones de la Universidad de Murcia-Primavera Cinematográfica de Lorca. Murcia, Pág. 131

208. CASTRO, Antonio: *Op. cit.*, 1983. Pág. 306.

209. Se ha analizado en la sección dedicada a la realización de *Esa pareja feliz* cómo los dos autores planificaron un sistema peculiar de abrir y cerrar las escenas.

210. El experimento Kulechov y el montaje soviético era una de las claves de la enseñanza de la IIEC. Tanto Juan Antonio Bardem como Luis García Berlanga aprendieron estos conceptos de montaje cinematográfico en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas.

211. La película *Cielo negro* ha sido analizada en el primer capítulo.

212. ABAJOS DE PABLOS, Juan Julio de: *Op. cit.*, 1996. Pág. 41.

213. Ambos protagonistas sufren una pesadilla similar. El joven Diego Acuña en una de las primeras noches en las que duerme en su cuarto se agobia por los remordimientos, la escena concluye con un primer plano del protagonista que surge de la penumbra. Con similar plano termina la primera jornada de *Muerte de un ciclista*, esta vez es una pesadilla de Juan la que concluye con un primer plano en semioscuridad. Ambos planos se fotografían y encuadran del mismo modo.

214. LLINÁS, Francisco: *Op. cit.,* Pág. 50.

215. Juan Antonio Bardem realizó esta comedia, entre otros motivos, para demostrar a sus compañeros del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas su capacidad para desarrollar un humor propio no deudor de Luis García Berlanga. El resultado de la película es menor y el director no se volverá a enfrentar a un proyecto cómico.

216. En *Calle Mayor* también influye su asistencia a Cannes, pues contrata como protagonista a una actriz galardonada, Betsy Blair. La actriz americana había interpretado el personaje femenino principal en la película *Marty* (Delbert Mann, 1954).

217. Hay una excepción, *Segundo López, aventurero urbano* (Ana Mariscal, 1952). En ella la ciudad de Madrid es tan fría e inhóspita que uno de los personajes, la joven protagonista, se encuentra enferma y con tiritona en la cama de una humilde y gélida buhardilla.

218. Se transcribe la sinopsis argumental tal y como la escribieron los autores y la presentaron, una vez concluida la película, en la administración. Se conserva en el archivo de la Filmoteca Española

219. ÁNGULO, Jesús: «Realidad, humor y vitriolo. El mundo según Azcona». *Nosferatu*, nº 33 (abril 1999). Pág. 31.

220. Ibídem, Pág. 32.

221. Vittorio Cottafavi nació en 1914 y murió en 1998 en Italia. Su carrera se desarrolló siempre como director y guionista. Además, produjo alguno de sus filmes. En 1957, cuando rodó *Toro Bravo*, era un director reconocido en Italia, aunque no figuraba entre los grandes realizadores. Su carrera comenzó en la Segunda Guerra Mundial grabando documentales y cortometrajes.

222. Nótese el parecido del nombre de la firma italiana Totalscope con el original americano Cinema Scope (que utilizó mayoritariamente la productora estadounidense Fox). La marca de Italia tuvo un resultado menor, y como todas las adaptaciones nacionales del sistema de anamórficos, sólo logró extenderse en su país de origen. En España Juan Mariné utilizó ya en 1951 un sistema para obtener un negativo en formato dos treinta y cinco milímetros.

223. TORRES, Augusto M., y MOLINA FOIX, Vicente: «Entrevista a Marco Ferreri». *Nuestro Cine* (Madrid), nº 69 (enero 1968). Pág. 37.

224. La figura de Miguel Ángel M. Proharam ha sido estudiada en *Esa pareja feliz*.

225. Rafael Azcona lo relata así: «Fue a mediados de los cincuenta cuando el cine entró en mi vida de la mano de Marco Ferreri. Hasta entonces yo había entrado en los cines, claro, pero poco, sin duda escarmentado por mis experiencias de espectador infantil y adolescente: era muy duro volver a la dura y cruda realidad de mi provincia después de haber soñado otras vidas en el maravilloso imperio americano, y el contraste me producía tales crisis de deprimente melancolía que, puesto a soñar, prefería leer a don Pío Baroja, con quien, aparte de reconciliarme con mi destino, pasaba unos ratos buenísimos. De manera que, quitando *El signo de la cruz*, espantosa hagiografía a la que me llevó mi madre abusando de la indefensión de mis pocos años, de *¡Ora Ponciano!*, delirante biografía de un torero mexicano con bigote a la

que me condujo la afición taurina de mi padre, y de *Casablanca*, fabulosa fábula a la que me arrastró la persecución del objeto de un amor no correspondido, lo cierto es que las películas que yo había visto por mi propia voluntad cuando Ferreri llegó a España se podían contar con muy escasos dedos». AZCONA, Rafael: «Hollywood, Hollywood», *Cinemanía,* nº 8. 1996. Pág. 76. Rafael Azcona llegó a escribir: «Todo lo que he conseguido en el cine se lo debo a Marco Ferreri», en *ABC* (10 de mayo de 1995). Pág. 112.

226. Según Juan Carlos Frugone *Los muertos no se tocan, nene* es el inicio de la genialidad de la prosa de Rafael Azcona, de su estilo humorístico y mordaz. En FRUGONE, Juan Carlos: *Rafael Azcona: atrapados por la vida*. 32 Semana de Cine de Valladolid. Valladolid, 1987. Págs. 25-26.

227. MUÑOZ SUAY, Ricardo: «*El pisito* en la historia del cine español». En RIAMBAU, Esteve (coord.): *Antes del Apocalipsis. El cine de Marco Ferreri*. Cátedra-Mostra de Cinema Mediterrani. Madrid, 1990. Pág. 40.

228. MUÑOZ SUAY, Ricardo: *Op. cit.*, 1990. Pág. 41.

229. ÁNGULO, Jesús: *Op. cit.*, 1999. Pág. 36.

230. A este fenómeno lo denominó Luis García Berlanga el «efecto Rebeca». Todos los directores y guionistas españoles de este período se sintieron fascinados con la voz en *off* de la película de Hitchcock.

231. ERICE, Víctor, y SAN MIGUEL, Santiago: «Rafael Azcona, iniciador de una nueva corriente cinematográfica». *Nuestro Cine*, nº 4, octubre 1961. Pág. 4.

232. Ibídem.

233. RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio: *Op. cit.*, 1997. Págs. 50-51.

234. ERICE, Víctor, y SAN MIGUEL, Santiago: *Op. cit.*, 1961. Pág. 6.

235. ÁNGULO, Jesús: *Op. cit.*, 1999. Pág. 38.

236. Ibídem. Pág. 39.

237. ALDECOA, Josefina: «Prólogo». En AZCONA, Rafael: Alfaguara. Madrid, 2003. Pág. 30.

238. LLINÁS, Francisco: *Op. cit.*, 1989. Pág. 346.

239. Entrevista a Juan Julio Baena en LLINÁS, Francisco: *Op. cit.*, 1989. Pág. 215.

240. ÁNGULO, Jesús: *Op. cit.*, 1999. Pág. 38.

241. RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio: *Op. cit.*, 1997. Pág. 130.

242. ALDECOA, Josefina: *Op. cit.*, 2003. Pág. 31.

243. FRUGONE, Juan Carlos: *Rafael Azcona. Atrapados por la vida.* 29 Semana de Cine de Valladolid. Valladolid, 1987. Pág. 30.

244. AZCONA, Rafael: *Op. cit.*, 2003. Pág. 22.

245. MONTERDE, José Enrique: «Sainete y esperpento en el cine de Rafael Azcona». En CABEZÓN, Luis A (coord.): *Rafael Azcona, con perdón.* Instituto de Estudios Riojanos. Logroño, 1997. Pág. 216.

246. Ibídem. Pág. 218.

247. Toda la escena ha desaparecido en el filme definitivo.

248. Sinopsis argumental presentada al Sindicato de Espectáculos. Se corresponde con el primer guión de la película antes de ser censurado. Las diferencias, que no son numerosas, con el largometraje concluido se anotarán a pie de página. Esta escena en concreto fue eliminada por la censura en la película.

249. Sinopsis conservada en la Filmoteca Española.

250. La fundación misma de la productora Altamira, S.L. (Madrid) se produjo por la colaboración de alumnos de la escuela. Su objetivo era producir obras de los alumnos de dicho centro educativo, aunque se primer largometraje fuera *Día tras día* (1950), de Antonio del Amo, profesor –y no alumno– del IIEC.

251. Juan Julio Baena era el propietario del famoso manual básico de cinematografía, *Handbook of Cinematography*, con el que Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem planificaron la película *Esa pareja feliz*.

252. La enseñanza del documental no estaba incluida en el temario del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, que sólo contemplaba como posibilidad de diplomatura la de dirección de ficción.

253. BRASÓ, Enrique: *Carlos Saura*. Taller de ediciones Josefina Betancor. Madrid, 1974. Pág. 61.

254. Escritor gallego, durante los últimos años de la dictadura franquista y los años de la transición, escribió en numerosos diarios y revistas. Además publicó las siguientes novelas: *La criba*, *La noche más caliente*, *Éstos son tus hermanos*; los libros de relatos *La rebusca, Los conspiradores, Toda la semana*, Premio Alfaguara de 1969. Esta editorial publicó sus dos mejores novelas *Corte de corteza* y *Solo de moto*. En 1968 apareció también en Alfaguara un análisis sobre la pena de muerte, *El arte de matar*, que es la obra que más fama le ha otorgado.

255. Uninci (Unión Industrial Cinematográfica) S.A. (Madrid) había dejado de producir películas realistas arriesgadas y no reaparecerá con un proyecto industrial de envergadura hasta 1961 (*Viridiana*, Luis Buñuel, 1961).

256. La Dau al Set y El Paso son los dos grandes movimientos del arte español de la segunda mitad del siglo XX.

257. EXPÓSITO, Marcelo (coord.): *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*. Ediciones de la Mirada-MACBA. Valencia, 2001. Pág. 157.

258. Pere Portabella desarrollará en los años sesenta una larga carrera como director experimental, siendo uno de los promotores del nuevo cine catalán.

259. EXPÓSITO, Marcelo: *Op. cit.*, 2001. Pág. 158.

260. CASTRO, Antonio: *Op. cit.*, 1974. Pág. 387.

261. En el Archivo de la Administración con número de expediente: 36/03765.

262. Carlos Saura recuerda así los consejos de José Luis Sáenz de Heredia: «Mira, Carlos, tu película creo que va a ir a Cannes, pero tienes que plantearte este problema del final, porque este final que hay no es el adecuado para que una película represente a España en un festival, porque esta película acaba mal, y yo creo que deberías hacer unos cuantos arreglos para que la cosa termine bien». En BRASÓ, Enrique: *Op. cit.*, Pág. 68.

263. La película, al no encontrar un hueco en la cartelera madrileña, se preestrenó en Barcelona. El día 10 de marzo de 1961 se produjo el primer pase en los cines Alexandra, Arcadia y Atlanta de la Ciudad Condal. Sin embargo el resultado en taquilla fue también mediocre.

264. No se conservan copias del guión original de la película.

265. BRASÓ, Enrique: *Op. cit.*, 1974. Pág. 162.

266. Ibídem. Pág. 64.

267. La mayoría de estos artículos se publicaron en la revista *Film Ideal*.

268. SAURA, Carlos: «Luis Buñuel». *Film Ideal*. nº 21-22 (agosto 1958). Pág. 31.

269. Ibídem.

270. SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *El cine de Carlos Saura.* Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón. Zaragoza, 1988. Pág. 21.

271. TORÁN, Luis Enrique: *El espacio en la imagen.* Mitre. Barcelona, 1985. Pág. 214.

272. Entrevista a Juan Julio Baena. En LLINÁS, Francisco: *Op. cit.*, 1989. Pág. 303.

273. Ibídem.

274. BRASÓ, Enrique: *Op. cit.*, 1974. Págs. 50-51.

275. Ibídem.

276. SAURA, Carlos: «Realismo español». *Film Ideal*, nº 47 (1958).

277. BRASÓ, Enrique: *Op. cit.* Pág. 52.

278. Ibídem.



RODAJE DE *ESA PAREJA FELIZ*, 1951



BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA

AA.VV.: *Anuario del Cine Español 1950-1954.* Antonio Cuevas (dir.). Sindicato Nacional del Espectáculo. Madrid, 1956.

AA.VV.: *Anuario del Cine Español 1955-1663.* Ramón del Valle Fernández (dir.). Sindicato Nacional del Espectáculo. Madrid, 1963.

AA.VV.: *De Madrid al cine. Una pantalla capital.* Centro Cultural de la Villa de Madrid. Madrid, 2003.

AA.VV.: *Edgar Neville en el cine*. Folleto de la Filmoteca Nacional. Madrid, 1977.

AA.VV.: *El cine español, desde Salamanca (1955-1995).* Junta de Castilla y León. Salamanca, 1996.

AA.VV.: *El paso del mudo al sonoro. Actas del IV Congreso de la AEHC*. Editorial Complutense. Madrid, 1993.

AA.VV.: *España años 50. Una década de creación.* Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX. Madrid, 2004.

AA.VV.: *Historia del cine español*. Cátedra. Madrid, 1995.

AA.VV.: «La Guerra Fría en el cine español». *Filmshistoria* (Barcelona), vol. I, nº 3 (marzo 1991).

AA.VV.: *Los humoristas del 27*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2002.

AA.VV.: *Siete trabajos de base sobre el cine español*. Fernando Torres. Valencia, 1975.

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

—: *Mis charlas con Juan Antonio Bardem.* Quirón. Valladolid, 1996.

AGUILAR, Carlos, y GENOVER, Jaume: *El cine español en sus intérpretes*. Verdoux. Madrid, 1992.

ALONSO GARCÍA, Luis: *El extraño caso de la historia universal del cine.* Ediciones Episteme. Valencia, 2000.

ÁLVAREZ, Joan: *La vida casi imaginaria de Berlanga.* Editorial Prensa Ibérica. Barcelona, 1996.

ÁNGULO, Jesús: «Realidad, humor y vitriolo. El mundo según Azcona», *Nosferatu* (Madrid), nº 33 (abril, 1999).

AUGÉ, Marc: *Los «no lugares», espacios del anonimato*. Gedisa. Barcelona, 1993.

AUMONT, Jacques, *et al.*: *Estética del cine, el espacio fílmico*. Piadós Comunicación. Barcelona, 1989.

AZCONA, Rafael: *Estrafalario*. Alfaguara. Madrid, 2003.

BARDEM, Juan Antonio: *Y todavía sigue.* Ediciones B. Barcelona, 2002.

BAZIN, André: *¿Qué es el cine?* Rialp. Madrid, 1990.

BORAU, José Luis (dir.): *Diccionario del cine español*. Alianza Editorial. Madrid, 1998.

BORDWELL, David: *La narración en el cine de ficción*. Paidós Comunicación. Barcelona, 1996.

— *et al.*: *El lenguaje clásico de Hollywood*. Paidós Comunicación. Barcelona, 1997.

— y THOMPSON, Kristin: *El arte cinematográfico. Una introducción*. Paidós. Barcelona, 1985.

BRASÓ, Enrique: *Carlos Saura*. Taller de ediciones JB. Madrid, 1974.

—: *Conversaciones con Fernando Fernán Gómez*. Espasa Calpe. Madrid, 2002.

BURGUERA, María Luisa: *Edgar Neville, entre el amor y la nostalgia*. Institució Alfons el Magnanim. Valencia, 1999.

CABERO, Juan Antonio: *Historia de la cinematografía española*. Gráficas Cinema. Madrid, 1949.

CABEZÓN, Luis Alberto (coord.): *Rafael Azcona, con perdón.* Instituto de Estudios Riojanos. Logroño, 1997.

CAPARRÓS LERA, José María: *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975).* Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona. Barcelona, 1983.

CASTRO, Antonio: *El cine español en el banquillo*. Fernando Torres Editor. Valencia, 1974.

CASTRO DE PAZ, José Luis (coord.): *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español.* V Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense. Ourense, 2000.

— (coord.): *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español.* III Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense. Ourense, 1998.

— (ed.): *Antonio Casal, comicidad y melancolía.* II Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense. Ourense, 1997.

— (ed.): *Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto fílmico*. Visor. A Coruña, 1999.

— y PENA PÉREZ, Jaime: *Ramón Torrado. Cine de consumo no franquismo.* Xunta de Galica. CGAI. A Coruña, 1993.

CEBOLLADA, Pascual: *José F. Aguayo. Director de fotografía.* II Festival de Cine y Televisión. Santander, 1992.

—: *Madrid y el cine*. Editorial CAM. Madrid, 1998.

— y GIL, Pedro: *Enciclopedia del cine español*. Serbal. Barcelona, 1996.

— y SANTA EULALIA, Mary G: *Madrid.* Filmhistoria. Barcelona, 1999.

CERÓN, Juan Francisco: *El cine de Juan Antonio Bardem.* Universidad de Murcia-Primavera Cinematográfica de Lorca. Murcia, 1998.

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

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

DAVIS, Tony: *Escenógrafos y arte escénico*. Océano. Barcelona, 2001.

EGIDO, Luciano G.: *Bardem.* Visor. Madrid. 1958.

—: *Juan Antonio Bardem*. Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. Huelva. 1983.

— y PRADA Joaquín de: «Muerte de un ciclista», *Cinema Universitario* (Madrid), nº 7 (otoño 1955).

ERICE, Víctor, y SAN MIGUEL, Santiago: «Rafael Azcona, iniciador de una nueva corriente cinematográfica». *Nuestro Cine* (Madrid), nº 4 (octubre 1961).

EXPÓSITO, Marcelo (coord.): *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella.* Ediciones de la Miranda y Museu d'Art Contemporani de Barcelona. MACBA. Valencia, 2001.

FANÉS, Félix: *Cifesa, la antorcha de los éxitos*. Instituto Alfonso el Magnánimo. Valencia, 1982.

FERNÁN GÓMEZ, Fernando: *El tiempo amarillo.* Debate. Madrid, 1990.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos: *Historia del cine*. A. Aguado Editor. Madrid, 1949.

—: *Rafael Gil.* Revista Internacional de Cine. Madrid, 1955.

FONT, Doménec: *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Avance. Barcelona, 1976.

FRANCASTEL, Pierre: *Pintura y sociedad.* Cátedra. Madrid, 1984.

—: *Sociología del arte*. Alianza. Madrid, 1990.

FRUGONE, Juan Carlos: *Rafael Azcona: atrapados por la vida.* 32 Semana de Cine de Valladolid. Valladolid, 1987.

GALÁN, Diego, y LLORENS Antonio: *Fernando Fernán Gómez*. Fundació Municipal de Cine. Fernando Torres, Editor. Valencia, 1984.

GARCÍA ESCUDERO, José María: *Cine social*. Taurus. Madrid, 1958.

—: *Historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine*. Cineclub del SEU de Salamanca. Salamanca, 1954.

—: *La primera apertura. Diario de un director general*. Planeta. Barcelona, 1978.

—: *Una política para el cine español*. Editora Nacional, Madrid, 1967.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C.: *El cine español: una propuesta didáctica*. CILEH. Barcelona, 1992.

—: *Historia del cine en Galicia. 1896-1984*. La Voz de Galicia. A Coruña, 1985.

—: *Historia general de la imagen. Perspectivas de la comunicación audiovisual*. Universidad Europea-CEES. Madrid, 2000.

—: *Historia ilustrada del cine español*. Planeta. Madrid, 1985.

—: *Memoria viva del cine español.* Cuaderno de la Academia. Madrid, 1998.

GARCÍA DUEÑAS, Jesús: *José G. Maesso. El número 1.* Diputación de Badajoz. Badajoz, 2003.

GÓMEZ RUFO, Antonio: *Berlanga. Contra el poder y la gloria. Escenas de una vida.* Ediciones Temas de Hoy. Madrid, 1990.

GONZÁLEZ BALLLESTEROS, Teodoro: *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España.* Universidad Complutense. Madrid, 1981.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *et al.*: *El campo en el cine español.* Banco de Crédito Agrícola-Filmoteca Española. Madrid, 1988.

GOROSTIZA, Jorge: *Directores artísticos del cine español.* Cátedra. Filmoteca Española. Madrid. 1997.

—: *La arquitectura de los sueños. Entrevistas con directores artísticos del cine español.* 31 festival de Alcalá de Henares-CAM ediciones. Alcalá de Henares, 2001.

GRUPO ?: *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Cátedra. Madrid, 1993.

GUARNER, José Luis: *Treinta años de cine en España.* Kairós. Barcelona, 1971.

GUBERN, Román: *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Filmoteca Española. Madrid, 1994.

—: *Cine español en el exilio*. Lumen. Barcelona, 1976.

—: *Historia del cine*. Lumen. Barcelona, 1993.

—: *La censura, función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975).* Península. Barcelona, 1981.

—: *La guerra de España en la pantalla*. Filmoteca Española. Madrid, 1986.

— y FONT, Doménec: *Un cine para el cadalso. Cuarenta años de censura cinematográfica en España*. Euros. Barcelona, 1975.

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

—: *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*. Academia de las Artes y de las Ciencias Cinematográficas de España. Madrid, 2002.

—: *La pesadilla roja del general Franco*. Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián, S. A. Donostia, 1996.

HERNÁNDEZ, Marta: *El aparato cinematográfico español*. Akal. Madrid, 1976.

— y REVUELTA, Manolo: *30 años de cine al alcance de todos los españoles*. Zero. Madrid, 1976.

HERNÁNDEZ LES, Juan, e HIDALGO, Manuel: *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga.* Anagrama. Barcelona, 1981.

HIDALGO, Manuel: *Fernando Fernán-Gómez.* Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. Huelva, 1981.

HOVALD, Patrice G.: *El neorrealismo y sus creadores*. Rialp. Madrid, 1962.

JIMÉNEZ, Enrique, LOZANO, Miguel Ángel, y RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (eds.): *Españoles en Italia e italianos en España.* Universidad de Alicante. Alicante, 1996.

KINDER, Marsha: *Blood cinema.* University of California. Los Ángeles, 1993.

LARA, Fernando, y RODRÍGUEZ, Eduardo: *Miguel Mihura en el infierno del cine*. 33 Semana Internacional de Cine de Valladolid. Valladolid, 1990.

LLINÁS, FRANCISCO (coord.): *Directores de fotografía del cine español*. Filmoteca Española. Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1989.

—: *José Antonio Nieves Conde. El oficio del cineasta.* Valladolid. 40 Semana Internacional de Cine de Valladolid. 1995.

—: «Juan de Orduña en Cifesa». *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), nº 4 (diciembre 1989-febrero 1990).

LÓPEZ GARCÍA, Victoriano: *La industria de producción de películas en España*. Espectáculo. Madrid, 1955.

MARÍAS, Miguel: *Manuel Mur Oti. Las raíces del drama*. Cinemateca Portuguesa-Filmoteca Española. Lisboa y Madrid, 1992.

MARTÍN ARIAS, Luis: *El cine como experiencia estética.* León: Caja España. Obra Social y Cultural, 1997.

MARTÍNEZ, Josefina: *Los primeros 25 años de cine en Madrid*. Filmoteca Española. Madrid, 1992.

MARTÍNEZ BRETÓN, Juan Antonio. *Influencia de la Iglesia católica en la cinematografía española (1951-1962)*. Harofarma. Madrid, 1987.

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

MÉNDEZ LEITE, Fernando: *Historia del cine español*. Rialp. Madrid, 1965.

—: *Historia del cine español en 100 películas*. Guía del Ocio. Madrid, 1986.

—: *Nuestro cine, antes y después de la tutela del nuevo Estado*. Editorial Madrid. Madrid, 1952.

MIGUEL BORRÁS, Mercedes: *La representación de la mirada. La ventana indiscreta*. Mirada. Valencia, 1997.

MONTERDE, José Enrique: *Ciao, Za. Zavattini en España*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Valencia. 1991.

MONTERO, Julio, y PAZ, María Antonia (coord.): *La historia que el cine nos cuenta. El mundo de la posguerra, 1945-1995*. Ediciones Tempo. Madrid, 1997.

MONTIEL, Alejandro: *Teorías del cine. El reino de las sombras*. Montesinos. Barcelona, 1992.

MOYA LÓPEZ, Eduardo: *El cine en España*. Oficina de Estudios Económicos del Ministerio de Comercio. Madrid, 1954.

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

—: *Obras selectas*. Biblioteca Nueva. Madrid, 1969.

—: *Teatro completo*. Editorial Biblioteca Nueva. Tomos I, II y III (1961, 1963). Madrid, 1963.

OMS, Marcel: *Carlos Saura*. Ediling. París, 1981.

—: «Juan Bardem»: *Premier Plan* (Lyon), nº 21 (febrero 1962).

PERALES, Francisco: *Luis García Berlanga*. Cátedra. Madrid, 1997.

PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): Antología crítica del cine español. 1906-1995. Cátedra-Filmoteca española. Madrid, 1997.

—: *El cine de Carlos Serrano de Osma*. 28 Semana Internacional de Cine de Valladolid. Valladolid, 1983.

—(ed.): *El cine de José Isbert.* Ayuntamiento de Valencia. Valencia, 1984.

—: *El cine de Luis Marquina*. 28 Semana Internacional de Cine de Valladolid. Valladolid, 1983.

—: *El cinema de Edgar Neville*. 27 Semana Internacional de Cine de Valladolid. Valladolid, 1982.

QUINTANA, Ángel: *El cine italiano, 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*. Paidós. Barcelona, 1997.

RAMINÓ, J., y ALDAZÁBAL, P: *Hora actual del cine de las autonomías del Estado español*. Eusjadiko Filmategia. San Sebastián, 1990.

RIAMBAU, Esteve (coord.): *Antes del Apocalipsis. El cine de Marco Ferreri*. Cátedra-Mostra de Cinema Mediterrani. Madrid, 1990.

— y TORREIRO, Casimiro: *Guionistas en el cine español*. Cátedra-Filmoteca Española. Madrid. 1998.

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio: *Arniches*. Caja de Ahorros de Alicante. Alicante, 1990.

—: *Lo sainetesco en el cine español*. Publicaciones de la Universidad de Alicante. Murcia, 1997.

RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo: «Edgar Neville». *Cinerama* (Madrid), nº 5 (diciembre 1996).

—: «Letteratura e cinema, un meticciato incestuoso ma proficuo». *Lo spettacolo* (Roma), nº 3 (julio-septiembre 1998).

—: «Teatro y cine», *República de las Letras* (Madrid), (noviembre 1997).

— y GARCÍA DE LUCAS, Virginia: «Edgar Neville, un dandy tras la cámara». *Nickel Odeón* (Madrid), nº 17 (invierno 1999).

RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael, y SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente: *NO-DO El tiempo y la memoria*. Cátedra-Filmoteca Española. Madrid, 2001.

ROHMER, Eric: *L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*. Union Générale d'Editions. París, 1977.

SÁNCHEZ, Alberto: *Carlos Saura*. Festival de Cine de Huesca. Huesca, 1991.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Carlos Saura*. Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón. Zaragoza, 1998.

—: *El cine de Florián Rey*. Caja de Ahorros de la Inmaculada. Zaragoza, 1991.

—: *Luis Buñuel*. Cátedra, Madrid. 1991.

SANTOS FONTENLA, César: *Cine español en la encrucijada*. Ciencia Nueva. Madrid, 1966.

TAFURI, Manfredo: *Sobre el renacimiento. Principios, ciudades, arquitectura*. Cátedra. Madrid. 1992.

TORÁN, Luis Enrique: *El espacio en la imagen*. Mitre. Barcelona, 1985.

—: *El espacio en la imagen mecánica*. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Información. UCM. Madrid, 1981.

—: *Tecnología audiovisual II*. Editorial Síntesis. Madrid, 1998.

TORRES, Augusto M., y MOLINA FOIX, Vicente: «Entrevista a Marco Ferreri». *Nuestro Cine* (Madrid), nº 69 (enero 1968).

TORRIJOS José María (ed.): *Edgar Neville 1899-1967. La luz en la mirada*. MEC-INAEM. Madrid, 1999.

VALLE FERNÁNDEZ, Ramón del: *Anuario Español de Cinematografía*. Sindicato Nacional del Espectáculo. Madrid, 1962.

VÁZQUEZ ANEIROS, Aurora: *Torrente Ballester y el cine. Un paseo entre luces y sombras*. Ediciones Embora. Ferrol, 2002.

VILA, Santiago: *La escenografía. Cine y arquitectura*. Cátedra. Madrid, 1997.

VIZCAÍNO CASAS, Fernando: *Historia y anécdota del cine español*. Ed. Adra. Madrid, 1976.

—: *De la checa a la meca. Una vida de cine*. Planeta. Barcelona, 1988.





EL GUARDIÁN DEL PARAÍSO, 1955

LISTADO DE PELÍCULAS ESPAÑOLAS DE LOS AÑOS CINCUENTA EN LAS QUE APARECE LA CIUDAD DE MADRID

Se presenta un listado de obras, ordenadas por título del filme, con los datos de: nombre de director, productora, año de producción, día de estreno y género. Este grupo de películas se refiere a las producidas en España en la década de los cincuenta y en las cuales la ciudad de Madrid tiene un papel destacado en la narración. Cuando se indica el «Género» de la obra nos referimos al capítulo, o capítulos, en los que se ha tratado.

PELÍCULA	DIRECTOR	PRODUCTORA	AÑO	ESTRENO	GÉNERO
091, Policía al habla	**Forqué**, José María	AS Films	1960	1960.12.13	Policíaca
Aeropuerto	**Lucia**, Luis	Ariel	1953	1953.09.14	Comedia
Aquellos años del cuplé	**Cano**, Mateo y **Merino**, José Luis	Jorge Griñán	1958	1958.04.06	Musical
Así es Madrid	**Marquina**, Luis.	Cinesol Aya	1953	1953.09.21	Comedia
Bajo el cielo de Asturias	**Delgrás**, Gonzalo.	IFI	1950	1951.07.30	Drama
Balarrasa	**Nieves Conde**, José Antonio	Aspa Films	1950	1951.02.05	Religioso
Brigada criminal	**Iquino**, Ignacio F.	IFI	1950	1951.01.03	Policíaca
Cerca de la ciudad	**Lucia**, Luis	Floralva	1952	1952.05.08	Religioso
Cielo negro	**Mur Oti**, Manuel	Inter continental	1951	1951.07.09	Drama
Cuento de hadas	**Neville**, Edgar	Delta Films	1951	1952.09.19	Comedia
De Madrid al cielo	**Gil**, Rafael	Aspa Films	1952	1952.05.16	Comedia
Día tras día	**Amo**, Antonio del	Aspa Films	1951	1951.10.17	Religioso
¿Dónde vas, Alfonso XII?	**Amadori**, Luis César.	Pecsa	1958	1959.01.29	Histórica
Doña Francisquita	**Vajda**, Ladislao	Benito Perojo	1952	1953.02.09	Histórica
Encuentro en la ciudad	**Elorrieta**, José María	Universitas Films	1952	1955.10.29	Comedia.
El aprendiz de malo	**Lazaga**, Pedro	Hispamex	1957	1958.01.06	Comedia
El baile	**Neville**, Edgar	Carabela Films	1959	1959.12.17	Sainete
El capitán Veneno	**Marquina**, Luis	Roptence	1950	1951.11.22	Histórica
El fotogénico	**Lazaga**, Pedro	Hispamex	1957	1958.01.06	Comedia
El gafe	**Ramírez**, Pedro L.	Procusa	1958	1959.12.07	Comedia
El guardián del paraíso	**Ruiz Castillo**, Arturo	Suevia y Roncesvalles	1955	1955.05.23	Sainete
El inquilino	**Nieves Conde**, José Antonio	Coop. Film Español	1957	1964.04.27	Realismo
El Litri y su sombra	**Gil**, Rafael	Coral Films	1959	1960.02.02	Toros
El maestro	**Fabrizzi**, Aldo y **Manzanos**, Eduardo	Unión Films Stella Films	1957	1957.11.08	Religioso
El malvado Carabel	**Fernán Gómez**, Fernando	Unión Films	1955	1956.10.15	Comedia
El pisito	**Ferreri**, Marco	Documento Films	1959	1950.06.15	Realismo
El señorito Octavio	**Mihura**, Jerónimo	Emisora Films	1950	1951.07.27	Comedia
El tigre de Chamberí	**Ramírez**, Pedro L.	Aspa Films	1957	1958.02.03	Comedia
El último caballo	**Neville**, Edgar	Neville	1950	1950.11.23	Comedia
El último cuplé	**Orduña**, Juan de	Orduña Films	1957	1957.05.06	Musical
Esa pareja feliz	**García Berlanga**, L. y **Bardem**, J. A.	Altamira	1950	1953.08.31	Comedia Realismo
Facultad de Letras	**Ballesteros**, Pío	Grupo Producción	1952	1952.05.12	Comedia
Fulano y Mengano	**Romero** Marchent	Uninci	1957	1959.10.19	Comedia
Historias de la radio	**Sáenz de Heredia**, J. L.	Chapalo	1955	1955.07.25	Comedia
Historias de Madrid	**Comas**, Ramón	ACE	1956	1958.01.13	Comedia
Hombre acosado	**Lazaga**, Pedro	Peninsular Films	1950	1952.07.07	Policíaca

PELÍCULA	DIRECTOR	PRODUCTORA	AÑO	ESTRENO	GÉNERO
Horas de pánico	**Taylor**, Donald	Eos Films	1957	1957.05.27	Policíaca
La ciudad perdida	**Alexandre**, Margarita	Nervión-Pico	1955	1955.09.29	Policíaca
La chica del barrio	**Villegas López**, Manuel	Benito Perojo	1955	1956.01.19	Comedia
La ironía del dinero	**Neville**, Edgar	Les Grands Filmes y Neville.	1955	1959.10.19	Comedia
La Tirana	**Orduña**, Juan de	Orduña Films	1958	1958.12.23	Histórica
La vida alrededor	**Fernán Gómez**, Fernando	Tecisa	1959	1959.10.08	Comedia Realismo
La vida en un bloc	**Lucia**, Luis	Guión-Suevia	1956	1956.04.01	Comedia
La vida por delante	**Fernán Gómez**, Fernando	Estela Films	1958	1958.09.15	Comedia Realismo
La violetera	**Amadori**, Luis César	Benito Perojo Trevi	1958	1958.04.06	Musical
Las chicas de la Cruz Roja	**Salvia**. R. J.	Asturias Films	1958	1958.11.05	Comedia
Los ángeles del volante	**Iquino**, Ignacio F.	I.F.I.	1957	1957.09.02	Comedia
Los chicos	**Ferreri**, Marco	Epoca	1959	1959.01.01	Realismo
Los golfos	**Saura**, Carlos	Films 59	1959	1962.07.16	Realismo
Los ladrones somos gente honrada	**Ramírez**, Pedro L.	Aspa Films	1956	1956.09.03	Comedia
Los ojos dejan huellas	**Sáenz de Heredia**, José Luis	Chapalo Films	1952	1952.10.02	Policíaca
Los peces rojos	**Nieves Conde**, José Antonio	Estela Films	1955	1955.09.12	Policíaca
Los tramposos	**Lazaga**, Pedro	Ágata Films	1959	1959.11.02	Comedia
Manolo, guardia urbano	**Salvia**. R. J.	Ariel-Guión	1956	1956.11.23	Comedia
Marcelino, pan y vino	**Vajda**, Ladislao	Chamartín	1954	1955.02.24	Religiosa
María Antonia la Caramba	**Ruiz Castillo**, Arturo	Hércules Films	1950	1951.03.24	Histórica
Mi calle	**Neville**, Edgar	Carabela Films	1960	1960.11.21	Comedia
Mi tío Jacinto	**Vajda**, Ladislao	Chamartín	1956	1956.09.13	Drama
Muerte de un ciclista	**Bardem**, Juan Antonio	Guión Films	1955	1955.09.09	Drama Realismo
Murió hace quince años	**Gil**, Rafael	Aspa Films	1954	1954.10.04	Drama Policíaca
Novio a la vista	**García Berlanga**, Luis	Benito Perojo	1953	1954.02.15	Comedia Histórica
Orgullo	**Mur Oti**, Manuel	Celta Films	1955	1955.12.09	Drama
Parque de Madrid	**Cahen Salaberry**, Enrique	Brio	1958	1959.04.18	Comedia
Pequeñeces	**Orduña**, Juan de	CIFESA	1950	1950.03.21	Histórica
Persecución en Madrid	**Gómez**, Enrique	IFI	1952	1953.09.21	Policíaca
Rebeldía	**Nieves Conde**, José Antonio	Osa-Imago-Aafa	1953	1954.04.22	Drama
Recluta con niño	**Ramírez**, Pedro L.	Aspa Films	1955	1956.01.09	Comedia
Saeta rubia	**Seto**, Javier	Unión Films	1956	1956.12.03	Fútbol
Segundo López, aventurero urbano	**Mariscal**, Ana	Bosco Films	1952	1953.02.05	Comedia
Séptima página	**Vajda**, Ladislao	Peninsular Films	1950	1952.01.28	Policíaca
Sor Intrépida	**Gil**, Rafael	Aspa Films	1951	1952.11.10	Religioso
Surcos	**Nieves Conde**, José Antonio	Atenea	1951	1951.11.12	Drama
Suspenso en comunismo	**Manzanos**, Eduardo	Unión Films	1955	1956.01.23	Comedia Policíaca
Tarde de toros	**Vajda**, Ladislao	Chamartín Praesens Films	1955	1956.02.24	Toros
Un día perdido	**Forqué**, José María	Estela Films	1954	1954-09.20	Religioso

EDITA
Ayuntamiento de Madrid. Área de Las Artes
Gran Vía, 24
28013 Madrid
dgpatrimcultural@munimadrid.es

COORDINACIÓN EDITORIAL
Emilia García-Romeu

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
gráfica futura

PRODUCCIÓN
Montserrat Gómez

FOTOMECÁNICA
Cromotex

IMPRESIÓN
Julio Soto

ENCUADERNACIÓN
Ramos

CORRECCIÓN DE TEXTOS
Luis Martín

REPRODUCCIONES
Filmoteca Española, Madrid

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS
Las imágenes de este libro se han reproducido por cortesía de:
Ágata Films: págs. 102-103
Estela Films: págs. 39 (*La vida por delante*), 71 (*Los peces rojos*), 87 (*Un día perdido*)
Luz Internacional Films: pág. 94 (*El fotogénico*)
Marte Films: págs. 6, 28-29
Sogepaq S.A.: pág. 101 (*Las chicas de la Cruz Roja*)
Video Mecury Films S.A.: cubierta; págs. 25, 34, 39 (*El malvado Carabel*), 46-47, 48, 55, 62, 66-67, 71 (*Brigada criminal*), 76 (*091, Policía al habla*), 78, 84-85, 87 (*El maestro*), 91, 98, 101 (*Parque de Madrid*), 106-107, 113, 117, 120-121, 130, 137, 138, 144-145, 156-157, 165, 166, 200-201, 206, 216-217, 221, 222, 236-237, 240, 242, 282-83.

Se han hecho todos los esfuerzos posibles para identificar a los propietarios de los derechos intelectuales de las películas aquí reproducidas. Cualquier error u omisión se subsanará en futuras ediciones, si las hubiere.

ISBN
84-96102-27-0

DEPÓSITO LEGAL
M-46790-2006

© de la edición, Área de Gobierno de Las Artes,
Ayuntamiento de Madrid, 2006
© del texto, el autor

IMÁGEN DE CUBIERTA
El último caballo, Edgar Neville, 1950