ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN p. 5

II. LOS GUIONISTAS: VÍAS DE ACCESO A LA PROFESIÓN p. 18

III. LA APORTACIÓN DEL COLECTIVO TEATRAL: UNA VALORACIÓN GLOBAL p. 35

IV. CATÁLOGO DE AUTORES TEATRALES QUE COLABORARON EN EL CINE COMO GUIONISTAS

IV.1. La otra Generación del 27 p. 44

IV.1.1. Miguel Mihura p. 48

IV.1.2. Antonio de Lara «Tono» p. 59

IV.1.3. Edgar Neville p. 65

IV.1.4. José López Rubio p. 85

IV.1.5. Enrique Jardiel Poncela p. 91

IV.2. Los autores de la disidencia p. 96
IV.2.1. Alfonso Sastre p. 97
IV.2.2. Antonio Buero Vallejo p. 117
IV.2.3. Otros autores p. 121

IV.3. El teatro de los vencedores p. 136
IV.3.1. José Mª Pemán p. 138
IV.3.2. Joaquín Calvo Sotelo p. 149
IV.3.3. Juan Ignacio Luca de Tena p. 151

IV.4. Dramaturgos populares p. 157
IV.4.1. Adolfo Torrado p. 159
IV.4.2. Luis Tejedor p. 168
IV.4.3. Alfonso Paso p. 171
IV.4.4. Juan José Alonso Millán p. 185
IV.4.5. Santiago Moncada p. 192

IV.5. Otros autores p. 197
IV.5.1. Jaime Salom p. 197
IV.5.2. Jaime de Armiñán p. 202
IV.5.3. Víctor Ruiz Iriarte p. 211
IV.5.4. Hermógenes Sainz p. 217
IV.5.5. Noel Clarasó p. 218
IV.5.6. Luis Escobar p. 229
IV.5.7. José Suárez Carreño p. 231
IV.5.8. Jaime García Herranz p. 238

IV.5.9. Natividad Zaro p. 245
IV.5.10. Faustino González-Aller p. 248
IV.5.11. Antonio Guzmán Merino p. 251
IV.5.12. Jesús Vasallo p. 255
IV.5.13. Pedro Mario Herrero p. 258
IV.5.14. Eloy Herrera p. 262
IV.5.15. José Mª Zabalza p. 263
IV.5.16. Francisco Prada p. 266
IV.5.17. Manuel Ruiz-Castillo p. 270

IV.6. Dramaturgos y guionistas ocasionales p. 272
IV.6.1. Luis Delgado Benavente p. 272
IV.6.2. Rafael Duyós p. 274
IV.6.3. Álvaro de la Iglesia p. 275
IV.6.4. José Luis Navarro Bassó p. 276
IV.6.5. Manuel Pilares p. 278
IV.6.6. Vicente Soriano de Andía p. 281
IV.6.7. Emilio Romero p. 282
IV.6.8. Adolfo Marsillach p. 284
IV.6.9. Luis Fernández Ardavín p. 286
IV.6.10. José Mª Palacio Acebes p. 288
IV.6.11. Antonio Quintero Ramírez p. 290
IV.6.12. Antoni Ribas p. 292
IV.6.13. José Luis Sáenz de Heredia p. 293
IV.6.14. Rafael Sánchez Campoy p. 294
IV.6.15. Mariano Ozores p. 295
IV.6.16. Agustín de Foxá p. 296
IV.6.17. Julio Coll p. 296

IV.6.18. Gonzalo P. Delgrás p. 297
IV.6.19. Vicente Escrivá p. 297
IV.6.20. Eduardo Manzanos p. 297

V. CONCLUSIONES p. 299

VI. BIBLIOGRAFÍA p. 302

I. INTRODUCCIÓN

¿Qué han aportado los dramaturgos al cine español? Esta pregunta nos la hemos planteado en reiteradas ocasiones quienes, desde diferentes perspectivas, estudiamos las relaciones entre el teatro y el cine en España. La respuesta es compleja y abarca todos los aspectos de dichas relaciones. No obstante, las investigaciones se han decantado por el tema de las adaptaciones cinematográficas de textos teatrales. Contamos con un catálogo de las mismas que gracias a las ventajas de la edición digital podemos completar (MONCHO AGUIRRE, 2001). O corregir, mediante trabajos como el presente, los inevitables errores en una tarea a veces rocambolesca. También se han publicado excelentes estudios sobre las técnicas de la adaptación (SÁNCHEZ NORIEGA, 2000), análisis de las correspondencias y diferencias entre ambos lenguajes como el realizado por José Mª Paz Gago (1999), que llega a replantearse el término «adaptación», y un largo etcétera que revela el interés que despierta el tema de las relaciones entre un cine y un teatro que, lo queramos o no, van a menudo juntos en un siglo XX tan reacio a los compartimentos estancos. También, debemos reconocerlo, hay artículos dedicados a una comparación ingenua e innecesaria o desafortunados libros cuyos títulos inducen al engaño y muestran una preocupante falta de rigor (GÓMEZ, 2000).

En una anterior investigación abordé un aspecto poco estudiado: el teatro como tema en el cine español (RÍOS CARRATALÁ, 2000a). Ya entonces, al repasar y contrastar fichas, catálogos, títulos..., comprobé la existencia de un significativo número de autores teatrales que habían trabajado como guionistas en largometrajes. Cuando se trataba de adaptaciones cinematográficas de sus propios textos era una circunstancia previsible, aunque su presencia nunca fuera necesaria en un proceso de adaptación a menudo realizado al margen del autor de la obra original. Mi

relativa sorpresa se relacionaba más bien con la labor como guionistas de unos autores que, fundamentalmente, eran conocidos por sus obras teatrales. Sorpresa, sobre todo, porque dicha faceta ha sido olvidada o ignorada por los investigadores que se han ocupado de estos dramaturgos. Y hasta por ellos mismos, casi siempre reacios a dar cuenta de este trabajo.

El interés de los autores teatrales por el cine en España se remonta a los primeros tiempos del mismo. No cabe aquí resumir un tema abordado en monografías que dan cuenta de una relación que marcó un antes y un después en la historia de nuestro teatro. Pero, además de las múltiples cuestiones ya planteadas, considero necesario estudiar un aspecto prácticamente olvidado: la presencia en el cine de autores teatrales que trabajaron como guionistas.

A pesar de la existencia de antecedentes —algunos notables (Arniches, Benavente...)— en la etapa anterior a 1936, estos casos son aislados, esporádicos y de problemático análisis. Desde la pérdida de buena parte de la filmografía hasta cuestiones teóricas como la peculiaridad de la figura del guionista en el cine de dicho período, encontramos numerosas circunstancias que dificultan nuestra tarea. No se modifica radicalmente esta situación a partir de 1939, pero su relativa mejoría permite afrontar con un mínimo de garantías el trabajo de investigación. Hemos preferido, por lo tanto, considerar las fechas del período franquista (1939-1975) como las coordenadas temporales del presente estudio.

El cine realizado durante aquellos años se integra en una larga etapa relativamente homogénea en los aspectos fundamentales. Se dan también las lógicas variantes, fruto en parte de la evolución de un sistema político que, sin renunciar a su raíz autoritaria que le llevaba a controlar férreamente el cine, se fue adaptando a los cambios históricos y económicos. La presencia abrumadora del poder político en todo lo relacionado con la actividad cinematográfica propicia un corpus legislativo y normativo que, aparte del objetivo de control, impone un orden que facilita la tarea del historiador. Por otra parte, la burocracia administrativa propia de una manifestación tan controlada genera numerosos documentos que permiten

reconstruir los pasos de una cinematografía siempre pendiente de autorizaciones, subvenciones, calificaciones... En este marco histórico donde, aparentemente, nada queda fuera del control del poder político y legislativo, las distintas actividades profesionales relacionadas con el cine son reguladas. La realidad a menudo dista bastante de tan minuciosa normativa, poco acorde con la picaresca y la improvisación que como en otros ámbitos se hicieron presentes en el cinematográfico. Pero, a pesar de una larga serie de problemas, los guionistas alcanzan un status profesional favorecido, en parte, por la importancia que cobra el guión como elemento clave en el proceso de control de las películas. Un status precario, compatible con un forzoso pluriempleo para asegurar la supervivencia y sujeto a una escasa consideración o respeto, incluso dentro del ambiente cinematográfico. Así lo reflejó Fernando Fernán Gómez en su novela *El vendedor de naranjas* (1956).

Esteve Riambau y Casimiro Torreiro (1998) han analizado esta precaria profesionalización en la que participaron sujetos procedentes de diferentes colectivos, casi todos relacionados con la creación literaria y el periodismo. Aunque la lógica y la historia del cine español no suelen ir hermanadas, los autores teatrales no podían ser una excepción, máxime si comprobamos hasta qué punto el cine también fue deudor del teatro en otros aspectos (actores, argumentos, géneros...). Gracias al catálogo de los citados investigadores y la tesis doctoral de Juan de Mata Moncho Aguirre, sabemos que durante el período seleccionado varias decenas de autores teatrales se convirtieron en guionistas de largometrajes basados en sus propias obras o ajenos a las mismas. Nuestra tarea, pues, será completar esta fase de documentación y acumulación de datos –siempre útiles para evitar las habituales vaguedades- y valorar críticamente una actividad que no debe ser considerada como anecdótica o irrelevante.

Si autores tan distintos y significativos como Alfonso Sastre y Alfonso Paso, por ejemplo, trabajaron como guionistas, sería lógico pensar que esta faceta ha quedado reflejada en los estudios sobre sus trayectorias. Nada más lejos de la realidad. La amplia bibliografía crítica sobre el primero

parece ignorarla. Aunque limitada en el tiempo y de resultados discretos, no debe ser considerada al margen de la trayectoria creativa de quien ha abarcado distintos géneros, a pesar de ser conocido fundamentalmente por su obra teatral. Sus guiones escritos en los años cincuenta y sesenta constituyen una aportación menor en comparación con su producción literaria. Pero esta circunstancia siempre discutible no debe llevarnos al menosprecio o la ignorancia, al menos si concebimos la historia del teatro desde una perspectiva global y no jerarquizada por géneros u orientaciones creativas.

Alfonso Paso, por su parte, cuenta con una escasa bibliografía crítica dado el poco interés que su prolífica obra ha despertado en el ámbito académico. Pero, ni siquiera en los trabajos de quienes le reivindicaron (MARQUERÍE, 1960; MATHÍAS, 1971), se menciona su faceta como guionista, también prolífico, y hasta lamentable director de películas dignas del olvido. Ni él mismo parece querer acordarse de un trabajo que, a tenor de lo revelado por los datos, no fue esporádico o anecdótico, aunque tuviera mucho de oportunismo y un obvio componente económico.

Más adelante analizaré las razones de un silencio compartido por los autores y quienes han estudiado sus obras, salvo excepciones que en el mejor de lo casos plantean un acercamiento superficial y meramente documental a esta tarea como guionistas. Lo dicho sobre ambos dramaturgos se puede extender a la mayoría de los aquí estudiados. Nos encontramos, pues, con una primera dificultad: la carencia de bibliografía crítica y, lo que es peor, la escasez de opiniones y testimonios dados a conocer por los propios autores.

Esta dificultad es la primera de una serie. La segunda estriba en la escasa bibliografía crítica sobre los guionistas españoles. El estudio de Esteve Riambau y Casimiro Torreiro ha sido la primera investigación rigurosa sobre una actividad tradicionalmente olvidada o menospreciada. El poco tiempo transcurrido desde su publicación justifica la inexistencia de otros que ahonden en una línea de trabajo compleja por la carencia de materiales bibliográficos y documentales. También se enfrenta a la polémica

consideración del guionista y su obra como una realidad con entidad propia y específica. Delimitar el papel del guión y su autoría en el proceso de producción de una película es una tarea difícil, sujeta a un sinfín de circunstancias particulares que anulan una posible metodología común para proceder a un análisis. Una consecuencia inmediata es que, salvo en los casos en donde a la actividad como guionista se añade alguna más (actor, director, productor...), desconocemos la personalidad de quienes sólo sabemos los nombres incluidos en las fichas de catalogación y unos pocos datos. Nombres que nos resultan familiares por su reiterada presencia en los catálogos, pero que son los de unos desconocidos, unos anónimos sujetos que trabajaron y hasta «triunfaron» sin que al parecer nadie se haya acordado de ellos. Este anonimato no se daba, por supuesto, en el ámbito profesional. Sus trayectorias suelen estar vinculadas a unos directores y productores que confiaron en su trabajo y eran conscientes de su valía para alcanzar determinados objetivos. Pero, al igual que sucede con los técnicos y otros profesionales del cine, esa consideración no trascendió al público o a los medios de comunicación relacionados con la actividad cinematográfica. De esta circunstancia se deriva una carencia de testimonios que puedan ser utilizados por quienes estudiamos la obra de los guionistas.

Dicha situación contrasta con un presente donde se reivindica la figura del guionista. Tras una avalancha de traducciones, los manuales de autores españoles sobre cómo escribir guiones proliferan con desiguales resultados, los textos de los mismos se editan con relativa facilidad y éxito de ventas e incluso reciben premios convocados por editoriales. Ya no resulta extraño que en las entrevistas o reportajes se hable de los guionistas. Algunos sean presentados como un aval para la promoción. En publicaciones más especializadas, por otra parte, se da cuenta de las actividades de las asociaciones gremiales que agrupan a unos profesionales que reivindican un mayor respeto a sus derechos de autor...

Estas circunstancias forman parte de una tendencia reciente que contrasta con lo sucedido a lo largo del franquismo. Guionistas tan fundamentales para la industria cinematográfica de dicho período como, por

ejemplo, Rafael J. Salvia y Antonio Mas Guindal no cuentan con una mínima bibliografía crítica, un estudio que aporte algo más que los datos acerca de las películas en que intervinieron, a menudo con notable éxito popular. Tampoco se ha estudiado el resto de sus facetas literarias y críticas. Y como ellos muchos más cuyas huellas están a punto de extinguirse entre el olvido y la indiferencia. No así sus películas, pues siguen cosechando considerables audiencias en sus sucesivos pases televisivos y gozan de una buena distribución en el formato vídeo. Al menos, como historiadores, debiéramos mostrar curiosidad por conocer a los guionistas de unos largometrajes que, a pesar de todos los reparos, tanto nos enseñan acerca de la sociología del espectador y la mentalidad de un país donde los cambios con cierta frecuencia tienen algo de espejismo. Por otra parte, esos mismos reparos que como críticos o espectadores hacemos no suelen relacionarse con el trabajo de unos profesionales a menudo competentes y capaces de trabajar con dignidad en unas condiciones desfavorables.

Otra dificultad que hemos afrontado es precisar las circunstancias o requisitos que permiten considerar a un individuo como guionista en el período cinematográfico seleccionado. La elaboración de un guión era una tarea profesional que no requería una formación específica. No contaba con estudios propios o reglados ni se accedía a la misma tras un examen o prueba, aunque existía un carnet sindical que acreditaba al individuo como guionista tras completar una especie de meritoriaje parecido al de los actores. Otros colectivos cinematográficos padecieron por entonces similares circunstancias, relacionadas con una falta de regularización sólo parcialmente solventada por un sindicalismo verticalista más atento al control que a la formación de los diferentes colectivos. Pero es, sin duda, entre los guionistas donde más se percibe una desregularización que, aparte de las consecuencias que tendría para los protagonistas, dificulta nuestro estudio. La en ocasiones difusa distinción entre el argumento y el guión, la existencia de una categoría por entonces valorada y hoy extinguida teóricamente como la del dialoguista, la firma del guión por quienes apenas intervienen en su realización, la parcelación de las responsabilidades a la hora de escribirlo sin

su correspondiente reflejo en los títulos de crédito, las revisiones del texto original por individuos contratados por las productoras que añaden, quitan o modifican hasta que al final es difícil para los propios autores atribuir la versión definitiva..., son tan sólo unas muestras de la dificultad que entraña cualquier estudio que parta del guión. Una dificultad irresoluble a menudo, propia de un texto destinado a convertirse en un largometraje y que nos obliga a tantear, a lanzar hipótesis que no siempre pueden ser argumentadas con la debida confianza.

Esteve Riambau y Casimiro Torreiro han establecido en su catálogo un mínimo de guiones para incluir a los autores de los que dan cuenta. Es un criterio lógico que evita casos anecdóticos o esporádicas colaboraciones sin apenas trascendencia. Pero, si nos ceñimos a un colectivo más reducido como el de los dramaturgos que escribieron guiones, no es preciso aplicar ese mínimo. Nuestra investigación parte de un catálogo que pretende incluir a todos aquellos autores que de una manera esporádica o continuada fueron guionistas, independientemente de la cantidad de obras firmadas como tales. Este generoso criterio nos lleva a multiplicar los casos y a una notable heterogeneidad de situaciones, que requiere unos deslindes para agrupar a los autores según la entidad de su trabajo como guionistas. Hay dramaturgos que pronto abandonaron los escenarios para dedicarse profesionalmente al cine o, a partir de los sesenta, la televisión. Otros simultanearon durante largas temporadas ambas facetas hasta tal punto que no es posible establecer la que mejor les define. Tampoco es necesario. Y, por último, algunos dramaturgos tuvieron presencias más o menos esporádicas en una serie limitada de películas. A veces con guiones que apuntan motivos de interés y en ocasiones de una forma puramente circunstancial, cuya razón de ser va desde la amistad con el director o el productor hasta el encargo de última hora. Son, en definitiva, situaciones dispares que invalidan cualquier generalización y requieren un agrupamiento de acuerdo con los criterios que explicaremos.

El período histórico que nos va a ocupar tiene sus lógicas consecuencias a la hora de seleccionar y catalogar a los autores. Son pocos

los casos de dramaturgos con una trayectoria destacada anterior a 1936 que se dedicaron tras la guerra a colaborar en el cine como guionistas. El exilio, la muerte y el final como autores de muchos de quienes habían abastecido las carteleras durante la II República obligó a un cambio generacional, compatible con la puesta en escena a lo largo de la posguerra de un teatro ya añejo. Tal vez sea Adolfo Torrado, tras su ruptura con Leandro Navarro, el único ejemplo de entre los dedicados al cine que merezca ser citado por su continuidad. Triunfó antes de 1936 y lo hizo todavía más cuando arrasó en las carteleras dando origen al «torradismo», fenómeno teatral de la década de los cuarenta. También podríamos citar a José Mª Pemán, pero su presencia en el teatro anterior a 1936, aunque sonada por algunos títulos polémicos como *El divino impaciente*, no tiene comparación con la posterior a la guerra. Al mismo tiempo, su dedicación al cine como guionista reviste unos rasgos ajenos a la profesionalidad y la continuidad que observamos en Adolfo Torrado. En el caso de los autores de «La otra generación del 27», con José López Rubio a la cabeza, también se da esa continuidad, pero descompensada entre una etapa de iniciación anterior a 1936 y otra de madurez más productiva vinculada al período franquista. Algo similar sucede con Edgar Neville, pues sólo alcanzó el triunfo en los escenarios cuando iniciaba su última etapa como autor o, incluso, con Miguel Mihura, a pesar de que *Tres sombreros de copa* esté fechada en 1932.

También 1975, y mucho más el final de la transición política, supuso un verdadero punto y aparte para los autores teatrales que se dedicaron al guión cinematográfico. Todavía durante aquellos años continúan presentes las comedias del tardofranquismo, tan oportunistas como ligeras de ropa para apuntarse a un destape compatible con la más rancia moralidad. En este género pendiente de una revisión sistemática tuvieron una presencia asidua los autores más prolíficos del teatro comercial de los sesenta y setenta. La lamentable trayectoria de Alfonso Paso merecerá una consideración aparte, pero casos como el de Juan José Alonso Millán y Santiago Moncada son ejemplos de un cine que acabó desapareciendo en gran medida con el «decreto Miró» y los cambios consiguientes. No cabe

lamentarse. La revisión de estos títulos debiera ser castigo obligatorio para quienes se quejan de la disminución reflejada en las cifras de largometrajes realizados en España. Desde entonces ya no es tan masiva la presencia de los dramaturgos españoles y, desde luego, responde a causas cuya explicación no va más allá de los casos individuales. No sucedía lo mismo durante el franquismo, cuyo cine requería la participación algo más que anecdótica y particular de unos dramaturgos que mantenían todavía un status profesional hoy desaparecido.

No nos adentraremos ahora en lo estudiado en posteriores capítulos, pero conviene recordar desde el principio que el fenómeno analizado no es fruto de circunstancias aleatorias o estrictamente individuales. El cine realizado durante el franquismo necesitaba a unos autores como los aquí estudiados. Si repasamos los géneros y las tendencias argumentales predominantes durante este período, comprenderemos la abundante presencia de dramaturgos entre los guionistas. No pensemos en casos excepcionales como Alfonso Sastre o Antonio Buero Vallejo, sino en aquellos que dominaban la comedia costumbrista y los distintos géneros del teatro de humor. Eran artesanos capaces de estructurar con oficio y sencillez una historia, conocían las técnicas más elementales del diálogo y, sobre todo, eran conscientes de los gustos de un público que, por aquel entonces, se mostraba más uniforme sin que entre lo teatral y lo cinematográfico se estableciera un deslinde tan significativo como para impedir los trasvases. Autores hoy olvidados, ausentes en la mayoría de las historias del teatro de la época, pero que eran los más adecuados para satisfacer las necesidades de la industria cinematográfica del período franquista.

La selección de un marco cronológico determinado por la presencia de un régimen dictatorial y la consiguiente censura también tiene sus lógicas consecuencias en este trabajo. En el mismo veremos bastantes decepciones y frustraciones de los autores teatrales en su relación con el cine. No se trata de una circunstancia específica de la España de entonces, puesto que tradicionalmente estos acercamientos se han saldado con parecidos resultados en muchos otros casos de diferentes cinematografías y épocas.

Nombres como los de Miguel Mihura, José López Rubio y, en un sentido algo diferente, Edgar Neville, ejemplifican una relación cuyo balance final dista a menudo de ser positivo. Con venganza incluida, como en el caso del Enrique Jardiel Poncela de *El amor sólo dura 2.000 metros*. Las causas de este desencuentro son múltiples y heterogéneas. Desde la pobreza y falta de ambición de la industria cinematográfica hasta una omnipresente censura más rígida cuando se trataba de examinar un largometraje. Los autores citados se identificaron en reiteradas ocasiones con la dictadura franquista, pero mantuvieron sus distancias con respecto a una censura tan incompatible con la finura, inteligencia y brillantez de unos dramaturgos que, a veces, pudieron llevar a los escenarios lo que en las pantallas era imposible.

Esta circunstancia, todavía sin analizar de forma global mediante la consulta de los expedientes depositados en Alcalá de Henares, frustró a unos y limitó a muchos. Una limitación asumida y aceptada por una mayoría de autores sin excesivas ambiciones, pero que también condicionaría el poco aprecio que sintieron a menudo por su trabajo en el cine. Ya veremos hasta qué punto la labor como guionistas fue para ellos una posibilidad de completar sus ingresos económicos, una consecuencia del obligado pluriempleo en el que vivían aquellos autores sin que esta circunstancia sea sinónima siempre de escasez o pobreza. Desde esta perspectiva, es difícil imaginar que volcaran en los guiones lo mejor de su capacidad creativa. No debemos generalizar y hay excepciones que comentaremos, pero los condicionantes sufridos como guionistas —incluyendo, claro está, la censura— les llevaron a una actitud más conformista o resignada, carente a menudo de los valores que definen sus textos teatrales. En el mejor de los casos percibimos un paralelismo, hasta una relativa identidad, entre la trayectoria teatral y cinematográfica, pero es poco frecuente encontrar ejemplos de que esta última haya superado a la primera. Fueron varios los autores que se tomaron en serio su trabajo como guionistas, que tuvieron un verdadero interés por un cine que era algo más que una fuente de ingresos o una plataforma para difundir sus obras. Pero ninguno consiguió superarse,

crear una línea propia con un mínimo de continuidad como para ser apreciada debidamente por quienes han investigado sus trayectorias teatrales. Encontraremos títulos aislados, apuntes de posibilidades interesantes y hasta alguna sorpresa agradable, pero siempre será un atisbo incapaz de variar este panorama negativo.

Cuando se produce un paralelismo o una cierta identidad entre ambas trayectorias, a menudo las consecuencias son negativas desde el punto de vista cinematográfico. Resulta significativo que Miguel Mihura, el autor teatral más conscientemente dedicado a una tarea de guionista no considerada como una extensión de su obra teatral —e incluso ajena a veces a la misma, vista como algo específico y peculiar—, sea uno de los casos en los que a veces encontramos notables divergencias entre lo escrito para los escenarios y lo destinado a las pantallas. Su trayectoria es una excepción. Podríamos añadir unas pocas más —alguna tan sorprendente como la de Adolfo Torrado— que no impiden que lo habitual sea repetir en los guiones lo ya hecho, a veces con éxito, en las obras teatrales. Probablemente fuera el objetivo de quienes les contrataban. Casos como el de Alfonso Paso, Juan José Alonso Millán y Santiago Moncada son evidentes en este sentido. Pero la consecuencia es un cine concebido desde el teatro. Esta circunstancia no es siempre negativa y hay ejemplos que demuestran lo absurdo de un prejuicio demasiado extendido. Lo negativo es que a menudo se intentaba llevar a las pantallas un teatro convencional y pobre en todos los sentidos, aunque funcionara comercialmente de cara al público de la época. El resultado es un cine todavía más pobre, carente de un lenguaje propio y que apenas incluye títulos de calidad. Lo seguimos viendo en las cadenas televisivas en horarios de madrugada y a modo de complementos de una programación voraz que, sin embargo, margina los títulos más peculiares e innovadores. Gracias a esta circunstancia se ha culminado la presente investigación, más deudora del vídeo que de las filmotecas. Pero también hemos constatado la pobreza de tantas comedias insustanciales, oportunistas en el peor sentido de la palabra y envejecidas patéticamente porque ya fueron concebidas como viejas. Pasada la década de los

cincuenta, la más interesante del cine franquista, éste acabó decantándose salvo excepciones por lo fácil y rutinario. Una opción en la que también participaron autores aquí estudiados, incluso algunos de los que procedían de un teatro con ciertas inquietudes.

Ante este panorama negativo y problemático, cabe plantearse el porqué de una investigación cuyos previsibles resultados no parecen estar acordes con el esfuerzo realizado. Desde la perspectiva de un historiador del cine y el teatro, lo importante no es tanto constatar el éxito o el fracaso del objeto de estudio como conocer el porqué de esa circunstancia. Si hubo frustraciones en la actividad como guionistas de los autores teatrales, si no consiguieron llevar a la pantalla lo que habían conseguido plasmar en los escenarios... debemos pensar en las limitaciones del cine español durante el período analizado. Y, claro está, en las de un teatro que no siempre encontró las vías adecuadas para una colaboración que enriqueciera ambas manifestaciones. Limitaciones que implican responsabilidades individuales y colectivas. De las primeras sólo nos ocuparemos en alguna ocasión relevante y ahondaremos en las segundas, ya que nos permitirán comprender lo positivo o negativo del corpus teatral y cinematográfico estudiado.

Asomarse a la cultura del período franquista produce frustración al constatar las dificultades que padecieron los más notables creadores de la época. A pesar de las circunstancias negativas, en cualquier actividad encontramos intentos loables de superar unas limitaciones no sólo provenientes del régimen político impuesto por la dictadura. Tanto en el teatro como en el cine, hay suficientes muestras de talento como para pensar que la mediocridad generalizada podría haberse transformado en algo distinto si hubieran encontrado más apoyo unos creadores que no se resignaron. No son una excepción los aquí estudiados. Frente a un sector que vio en los guiones una actividad alimenticia y se acomodó a lo más vulgar, hubo autores que se tomaron en serio su trabajo en el cine, que conocían sus técnicas y que, en determinados títulos, demostraron una indudable valía. La simple constatación de esta circunstancia, el análisis de

estas obras, justifica la investigación realizada. Si a la frustración añadimos el olvido caemos en lo injusto. Ya no podemos evitar la primera, pero sí rescatar algunas obras y autores, más valiosos en la medida que sus guiones fueron el fruto de un empeño personal en contra de casi todo.

También subyace en esta investigación el deseo de completar una trayectoria dedicada a las relaciones entre el teatro y el cine durante el período franquista, aunque ya en un primer libro (1995) estudié casos como los de Eduardo Ugarte y José López Rubio que se remontan a los años treinta. Tras analizar cómo un género teatral, el sainete, se convertía en lo sainetesco al pasar a las pantallas (1997), abordé la presencia del teatro como tema en el cine español (2000a), estudié el origen teatral y literario de *Calle Mayor,* de Juan A. Bardem, película que ejemplifica el motivo de la ciudad provinciana (2000b) y, finalmente, desde la perspectiva de los escritos autobiográficos de los actores reconstruí la personalidad de un colectivo a caballo entre la pantalla y los escenarios (2001). Tras estudiar los géneros, los temas, las obras y los actores, considero oportuno extender la investigación a los autores que se convirtieron en guionistas. Los cómicos que han pasado del escenario a la pantalla han debido contestar a cientos de preguntas tópicas sobre las diferencias y similitudes entre ambos medios. Pero nadie parece haberse sentido interesado por preguntar algo similar a los autores teatrales. Por desgracia, a muchos ya no les podemos plantear esta cuestión. Intentaremos dar una respuesta que, sin caer en el tópico, alumbre una faceta nada anecdótica, cuantitativamente importante e imprescindible para conocer la realidad profesional de muchos de nuestros dramaturgos.

II. LOS GUIONISTAS: VÍAS DE ACCESO A LA PROFESIÓN

Antes de establecer estas vías, debemos plantearnos una pregunta: ¿ser guionista durante el período estudiado puede ser considerado como una profesión? Este concepto suele asociarse a una continuidad y una relativa estabilidad. Ocupa, además, un lugar preferente en el conjunto de actividades llevadas a cabo por el individuo. Ser profesional de algo es un carácter peculiar y distintivo, que define a la persona. Atribuir a los guionistas españoles del período franquista estos rasgos resulta arriesgado. Hay excepciones y algunas notables, tanto en el cine comercial y popular como en el que tiene otras aspiraciones. Casos como el de Rafael Azcona, a caballo entre España e Italia durante años, ejemplifican la posibilidad de vivir como un profesional de los guiones. En otro tipo de cine también encontramos guionistas a sueldo de las productoras, que les solían encargar trabajos rutinarios, ajustados a unas pautas preestablecidas de acuerdo con los géneros imperantes en cada momento. Pero el citado guionista es la excepción que confirma la regla. Y estos últimos, personajes a veces oscuros y en otras ocasiones conocidos, compaginaban esa tarea con otras no siempre vinculadas al cine. Era y es difícil ser un profesional del guión cinematográfico en España, donde la industria del sector se ha caracterizado por su endeblez, por su incapacidad para dar continuidad y solidez a las trayectorias de quienes casi nunca gozaron de un tratamiento similar al de los grandes directores o los actores famosos.

En la actualidad, el guionista puede ejercer como tal en otros medios complementarios: televisión, radio..., cada vez más necesitados de unos sujetos capaces de ordenar y estructurar los contenidos de programas que ya no se circunscriben al ámbito de la ficción. Esta creciente y diversificada demanda ha permitido que nos encontremos ante verdaderos profesionales,

siempre que dicha condición no la relacionemos exclusivamente con unos largometrajes en los que muchos centran sus aspiraciones, pero no el trabajo que aporta continuidad y estabilidad. Incluso ya es necesario distinguir entre guionistas, profesionales que a menudo actúan al margen del cine, y guionistas cinematográficos, una nómina más reducida que debe recurrir al trabajo en otros medios o a otro tipo de actividades.

Esta profesionalización era más compleja durante el período franquista, por lo menos hasta la década de los sesenta. No había por entonces tantos medios de comunicación ni los mismos tenían una programación tan variada que requiriera la participación de «guionistas». De ahí que muchos de estos individuos colaboraran en los medios escritos al mismo tiempo que seguían cultivando la creación literaria. No obstante, la radio siempre tuvo guionistas sin conciencia de ser tales, autores a veces anónimos que durante décadas escribieron programas de ficción cuyo calado sociológico fue enorme. La labor realizada resultó inmensa y con una calidad reconocida por la adecuada utilización del medio radiofónico para, por ejemplo, trasladar al oyente desde destacadas obras literarias hasta seriales populares. La práctica desaparición de esta programación en la radio actual ha arrinconado en el olvido, a veces teñido de nostalgia, una labor que merecería algo más que referencias anecdóticas en las historias de este medio en España. Salvo un caso, no nos consta que guionistas cinematográficos colaboraran en los guiones radiofónicos, en su inmensa mayoría escritos por sujetos procedentes de la prensa y la literatura. Eran individuos con inquietudes literarias que se volcaron en un medio que, por su fugacidad y falta de archivos documentales puestos a disposición de los investigadores, no ha sido convenientemente analizado por quienes intentan reconstruir un imaginario colectivo que tanta repercusión tuvo en otras manifestaciones (literatura, cine...) en sus vertientes más populares.

A partir de finales de los años cincuenta se desarrolló el medio televisivo en una precariedad que, paradójicamente, posibilitaría un experimentalismo forzoso que permitió la colaboración de profesionales

procedentes de diferentes ámbitos. Uno de sus primeros responsables fue José Luis Colina, polifacético individuo que había trabajado como guionista cinematográfico desde finales de los años cuarenta. Él fue uno de los encargados de formar los primeros equipos de colaboradores procedentes de otros medios para afrontar la necesidad de definir algo que todavía no tenía una personalidad propia. En esta labor desempeñaron un papel importante los guionistas, algunos procedentes de un teatro que tanta presencia tuvo en la programación televisiva de los primeros años. Fueron los encargados de escribir las pioneras series de ficción. Se convirtieron en guionistas a base de intuir las posibilidades del nuevo medio y, sobre todo, amparándose en su experiencia previa como dramaturgos. Y de hecho lo siguieron siendo, pues lo que se veía en la pantalla era en realidad un teatro televisado.

El caso de Jaime de Armiñán es el más conocido. Lo analizaremos como ejemplo de una feliz adaptación a un medio donde desarrolló una creación coherente con su anterior faceta teatral. Con el tiempo esta circunstancia no impidió que se convirtiera en un excelente guionista televisivo capaz de conjugar calidad y éxito popular. Ha sido el fruto de una experiencia sin apenas tiempo para la reflexión, de una improvisación continuada de la que tanto saben unos guionistas acostumbrados a trabajar en circunstancias adversas. En cierto sentido no lo fueron tanto, ya que a pesar de la censura se permitieron algunas iniciativas insólitas desde la perspectiva de la tan profesionalizada y condicionada televisión actual. Y, además, se amparó a un importante colectivo de guionistas que procedentes del teatro, la literatura, el periodismo... protagonizaron una televisión cuya indefinición la hacía más permeable a esos ámbitos de procedencia.

Este amparo dispensado a profesionales de diferentes medios, incluidos los guionistas, todavía fue más necesario cuando en la década de los ochenta empezó a disminuir drásticamente el número total de producciones cinematográficas. Esta necesidad se combina con una situación distinta a la que se daba a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta. Dos décadas después, la televisión tenía sus

propios profesionales y los guionistas que colaboraban en ella ya no lo hacían en función de una experiencia previa en otros medios; aunque el trasvase fuera frecuente y desde entonces en un sentido a veces contrario, como ejemplifica la trayectoria de Pilar Miró.

En cuanto a la crisis en la producción de largometrajes y su repercusión en las expectativas laborales de colectivos como los guionistas, las cifras resultan engañosas, máxime en una industria que estaba lejos de moverse a partir de la relación entre la oferta y la demanda. El total anual de largometrajes durante el franquismo fue elevado una vez superada la más dura posguerra. No obstante, los números inducen a engaño, ya que son el fruto de una legislación proteccionista —término que entendemos con las peculiaridades aportadas por el franquismo— y no de una demanda real, capaz de dar solidez a la industria cinematográfica, a pesar de que la misma despuntó gracias a la labor de algunas productoras que supieron actuar bajo el paraguas oficialista. Se rodaban muchas películas, lo cual suponía una necesidad de guiones, pero carentes casi siempre de ambiciones más allá de su utilización para obtener licencias de importación o subvenciones. Los presupuestos solían ser modestos y, puestos a recortar en aquello que no influyera demasiado en las decisiones de las juntas de calificación, el apartado dedicado al guión era uno de los primeros que sufrían las consecuencias de una industria que nunca, o casi nunca, apostó por unos profesionales infravalorados.

Hay excepciones. A lo largo del trabajo encontraremos productoras que ofertaron sustanciosos contratos en su búsqueda de nombres sonoros y prestigiosos para sus guiones. El caso de José Mª Pemán tal vez sea uno de los más llamativos, por lo elevado de sus ingresos en películas que buscaban el respaldo oficial con el aval de un autor bien considerado en los círculos franquistas, así como por lo dudoso de su participación efectiva en la elaboración de los guiones. En otras ocasiones, se apreció el valor real del trabajo de guionistas profesionales como el Miguel Mihura de los años cuarenta y cincuenta. Según atestiguan Eduardo Rodríguez y Fernando Lara (1990), las cifras de sus contratos contrastan con la imagen de pobreza de

quienes solían cobrar poco y tarde en unas producciones modestas donde no ocupaban precisamente el primer lugar a la hora de las retribuciones, como nos muestra Fernando Fernán-Gómez en *El vendedor de naranjas*. Pero casos como el de José Mª Pemán o el de Miguel Mihura no son representativos. La mayoría de los guionistas tenía que acumular títulos mal pagados mientras realizaba otras actividades, relacionadas con el cine o ajenas al mismo.

Esta última situación es la más frecuente en el conjunto de los dramaturgos que vamos a estudiar en tanto que guionistas. El teatro seguía siendo la principal fuente de ingresos de los más populares, gracias a su vinculación con compañías estables que estrenaban sus obras en Madrid. Adolfo Torrado inundó los escenarios de la posguerra con los melodramas del «torradismo», de la misma manera que Alfonso Paso en la década de los sesenta con sus comedias o, en menor medida, Juan José Alonso Millán en el tardofranquismo con un teatro tan oportunista como caduco. Los tres colaboraron asiduamente en el cine. Mantuvieron una relación contractual con las productoras bastante estable. Formaba parte de unos planes concebidos para ocupar un lugar específico dentro de la producción cinematográfica de la época. El propio Alfonso Paso, tan desmedido a la hora de valorar sus limitaciones, incluso se atrevió a actuar como actor y dirigir algunas lamentables películas. No obstante, los tres se seguían considerando profesionalmente hablando como dramaturgos, que completaban sus ingresos gracias a la acumulación de guiones —casi siempre escritos en un régimen de colaboración donde ellos se limitaban a aportar el argumento— de películas de modestos presupuestos y escasas ambiciones. Pero que a menudo funcionaban, al menos desde un punto de vista comercial, gracias a la labor de unos directores capaces de encontrar las soluciones más artesanales, unos actores con gancho popular que se sentían cómodos en papeles escritos a su medida y, claro está, a la labor omnipresente de unos productores que difuminaban cualquier concepto de autoría atribuido a los guionistas y directores.

Otros autores teatrales, a pesar de un cierto reconocimiento crítico y una presencia más o menos asidua en los escenarios, no podían vivir exclusivamente de los derechos de sus obras. No hace falta acudir a casos extremos y peculiares como el del Alfonso Sastre de finales de los cincuenta o principios de los sesenta, cuando colaboró en el cine como forma de sobrevivir al aislamiento teatral que padeció por su militancia política y su rechazo del posibilismo. Este trabajo sólo fue una solución para un corto período, interrumpido drásticamente por un autor incapaz de contradecirse por su presencia en un cine no ya posibilista, como el que hizo con José Mª Forqué y Juan A. Bardem, sino ramplón como el que le ofrecieron para continuar como guionista profesional. Por esas fechas, el joven Jaime de Armiñán, que tuvo un brillante arranque en su faceta teatral por el número de obras estrenadas en pocos años, confiesa que las mismas apenas le dieron dinero a pesar de su buena acogida crítica en Madrid y Barcelona. Algo menos ganarían otros jóvenes que tuvieron significativos éxitos en sus inicios, como Ricardo López Aranda, el autor de *Cerca de las estrellas* (1960), y Alfredo Mañas, siempre recordado por su *Historia de los Tarantos* (1962). Pero la favorable respuesta popular y crítica obtenida por ambas obras no supuso la necesaria continuidad para profesionalizarse antes de colaborar en el cine como guionistas, donde acabaron diluyéndose unas trayectorias tan prometedoras en sus inicios. En el caso de Jaime de Armiñán percibimos desencanto ante un teatro en el que había encontrado su propio techo. No sólo por la entidad de aquello que se le pedía, sino también porque estaba abocado a caer en un anacronismo que, sin embargo, no era tal en el medio televisivo, que le permitió protagonizar una coherente evolución como «dramaturgo» a lo largo de los años sesenta. En los otros dos casos también es necesario comprender que sus obras, a pesar de la edad de los autores, se estrenan en unos años a partir de los cuales era problemático evolucionar coherentemente con las tendencias que representan. Habían alcanzando un temprano éxito con unos dramas cuya continuidad estaba sometida a múltiples obstáculos. No los vencieron y el

cine fue un refugio oportuno para unos autores cuya deserción de los escenarios no fue voluntaria.

Tampoco estaban profesionalizados como dramaturgos muchos de los autores aquí estudiados que, desde el principio, compatibilizaron diversas actividades relacionadas con el mundo de las letras. Incluso es erróneo por parcial clasificar a algunos como autores teatrales, a pesar de haber estrenado varias obras con compañías profesionales y haber recibido premios por las mismas. Es el caso, por ejemplo, de José Suárez Carreño, cuya fulgurante trayectoria desde el principio se movió entre la novela y el teatro, sin que su faceta como guionista supusiera un cambio capaz de evitar el sorprendente ocaso que tuvo este sólido autor. Lo mismo sucede con los polifacéticos Manuel Pilares, Noel Clarasó, Natividad Zaro..., autores que cultivaron distintos géneros —el teatro, entre ellos—, aparte de ser guionistas, sin que ninguno prevalezca a la hora de clasificarlos o establecer un proceso de profesionalización. Tal vez la clave de su profesionalidad radique en la facilidad para adaptarse a diferentes géneros, en una versatibilidad tan recomendable para el guionista. Incluso fue habitual que dicho proceso, provisional siempre, se compatibilizara con la continuidad en unos trabajos al margen de las letras. Así sucedió con Manuel Pilares —un autor cuya trayectoria tanto permite conocer acerca de la sociología de las letras durante el franquismo— o Jaime Salom, cuyos éxitos teatrales fueron compatibles con su profesión de médico y guionista un tanto ocasional.

En definitiva, en pocos casos podemos hablar de dramaturgos profesionales, completamente dedicados a este género, que colaboraran en el cine como guionistas. La mayoría de los estudiados añadieron esta faceta a otras ya cultivadas. Es un ejemplo de una circunstancia frecuente en la España de la época: el pluriempleo como única forma de supervivencia económica. También ahora se da un necesario pluriempleo en el mundo de las letras. Favorecido por las editoriales, que buscan autores con presencia asidua en los medios de comunicación, lo cual facilita una cada vez más decisiva labor de promoción. Pero ese pluriempleo tiene una raíz distinta a la del período franquista. Ya no es sólo el fruto de lo mal pagado de los

trabajos o de la penuria de los proyectos teatrales o cinematográficos. Ahora también es una consecuencia de la necesidad de estar presente en diferentes frentes para completar una trayectoria con garantías de promoción o solventar los problemas derivados de la falta de continuidad; circunstancia esta última relacionada con un cine cuya producción anual relativamente modesta lo es más sin pensamos en oportunidades profesionales para los guionistas.

Este pluriempleo no es necesariamente negativo. Tampoco merece la pena insistir en una circunstancia para la que no había, ni hay, una alternativa real. Ciñéndonos al cine realizado durante el franquismo, dudo acerca de su mejoría en el caso de haber contado con guionistas dedicados exclusivamente a este trabajo, al margen de que dicha circunstancia resultara quimérica dada la precariedad de la industria cinematográfica. De la misma manera que no considero negativa la procedencia teatral de buena parte de los actores que trabajaban en las películas, tampoco fue perjudicial la procedencia de diversos campos de unos guionistas que aportaban distintas experiencias, aunque la heterogenidad de las mismas a menudo quedara diluida en lo rutinario de un cine sin ambiciones. Es cierto que el pluriempleo solía suponer un trabajo precario, hecho deprisa con las lógicas consecuencias negativas. También se rodaba en pocas semanas y los actores que trabajaban por las mañanas en los estudios completaban su horario en unos teatros con sesión doble. Alguno incluso actuaba en una sala de fiestas llegada la madrugada, como cuenta Tony Leblanc en su autobiografía. Es obvio que hubiera sido deseable una dedicación exclusiva, pero era una quimera para la mayoría de los profesionales relacionados con el cine, como ponen de manifiesto en sus memorias los actores de la época. Lo mismo sucedía con los guionistas, que no se planteaban un proceso de trabajo riguroso y con el debido tiempo para realizarlo. Se amoldaban a lo que había y, vistos los resultados, no creo que las deficiencias del cine de aquella época quepa achacarlas al pluriempleo de los guionistas. Sería una especie de injusticia añadida a las ya cometidas con este colectivo.

La notable presencia de dramaturgos entre los guionistas del cine del período franquista no responde a unas causas específicas o peculiares. Tampoco considero que sea un rasgo caracterizador de esa etapa. En otros países y en diferentes épocas también se da, empezando por la cinematografía norteamericana donde trabajan autores tan distintos como David Mamet y Neil Simon, por ejemplo, representantes de una larga tradición de dramaturgos convertidos en guionistas. Se trata de un proceso común mediante el cual una serie de autores dan ese salto a una nueva faceta, que a estas alturas ya no cabe considerar ajena al abanico de posibilidades de quien se dedica a la creación teatral.

Por otra parte, no hay un teatro especialmente pujante durante el franquismo y como tal capaz de imponer su presencia en el cine coetáneo. Encontramos títulos y autores cuyos éxitos parecen indicar lo contrario, pero surgen de forma esporádica, sin una continuidad o una coherencia que permitan hablar de una tendencia delimitada. Son frecuentes las películas que intentan aprovechar el eco popular obtenido por algunas obras o autores que son rápidamente adaptados, con la colaboración en ocasiones de los propios dramaturgos como guionistas. Pero entre esos títulos resulta difícil establecer un nexo común que nos remita a una pujanza de un determinado género, autor, tendencia... que tenga un correlato en el ámbito cinematográfico y en la actividad como guionistas de los autores.

Tampoco encontramos una escuela o un movimiento teatral cuyos éxitos o características faciliten la participación de sus autores como guionistas en aquel cine, paso que siempre se da individualmente. A posteriori, observamos algunas notas comunes en buena parte de estos creadores, pero sin que las mismas sean decisivas para comprender el fenómeno estudiado.

La única razón que justifica siempre la heterogénea nómina de dramaturgos en las tareas de guionistas es tan obvia como difusa. Recordemos que no había una formación específica para los actores dedicados al cine. Los que llegaban a la pantalla sin pasar por los escenarios solían ser actores improvisados, intuitivos y a menudo impuestos

por razones ajenas a sus cualidades interpretativas (cantantes, deportistas...). Era, pues, lógico y hasta necesario que se acabara recurriendo a los que trabajaban en el teatro, que tampoco gozaban de una preparación teórica —siempre de un valor relativo en estos casos—, pero contaban con una experiencia que tanta soltura y eficacia les dio ante las cámaras. Entre los guionistas sucedía algo similar, ya que no había un proceso de formación específico y diferenciado. Nadie aspiraba a formarse como guionista en un sentido literal. La enseñanza relacionada con el cine en los centros que se crearon a partir de la década de los cincuenta concedía un modesto papel al guión, englobado como materia en un programa más amplio y carente de una bibliografía que permitiera a los alumnos ir más allá de los relatos de determinadas experiencias o anécdotas. No se trata de un error de enfoque, ni siquiera de un menosprecio por la tarea que nos ocupa. Era una consecuencia del papel concedido por entonces al guión y a los guionistas, tanto en España como en otros países europeos donde la situación distaba de ser radicalmente distinta. Y, hemos de reconocerlo, estas circunstancias no impidieron que surgieran excelentes autores. Su aprendizaje era intuitivo, basado en la experiencia como espectadores o en los consejos de otros sujetos relacionados con el cine. También era conveniente partir de una preparación previa en el mundo de la creación literaria o en campos cercanos como el periodismo. De ahí que la mayoría de los guionistas procedieran de otra actividad que facilitaba el camino para afrontar la creación de un guión.

Casimiro Torreiro y Esteve Riambau señalan en su citado libro las múltiples procedencias profesionales de quienes trabajaron como guionistas. Suelen tener en común la práctica de la creación literaria, una familiaridad con la escritura y la ficción que sería la base para abordar la tarea aquí estudiada. Se suponía que eran capaces de crear historias o argumentos y también de transformarlos en guiones, aunque en esta segunda fase aparecieran a menudo los nombres de los directores, de los productores e incluso de otros guionistas especializados en perfilar los argumentos de

acuerdo con los cánones cinematográficos. Su única experiencia previa relacionada con el cine era la de espectadores y no siempre asiduos, como ha reconocido Rafael Azcona. De ahí que a menudo siguieran escribiendo de una forma similar a la teatral, sin pensar en unas técnicas de escritura del guión que, por aquel entonces, apenas circulaban como tales en los ambientes cinematográficos españoles. Obras teóricas como la de Enrique Gómez (1954), prologada por Rafael Gil, constituían una rareza bibliográfica y un índice de la escasa profundización en el tema que nos ocupa.

Desde hace unos años observamos una avalancha de libros sobre cómo escribir guiones, a menudo con una orientación normativa impensable en otras manifestaciones creativas. Tengo mis dudas acerca de su utilización por los verdaderos profesionales, que han sido corroboradas al leer sus declaraciones en diferentes entrevistas. Resulta obvio que la amplitud y difusión de esta oferta editorial tampoco se justifica por el número de estudiantes de las escuelas de cinematografía. El guión está de moda y también los aficionados, los espectadores interesados en desentrañar los secretos de lo que ven en las pantallas, quieren conocer el proceso de creación de un guión. Supongo que esta circunstancia justifica las ventas de unos libros desiguales cuya orientación preceptista a veces resulta sonrojante y empobrecedora. Pero este fenómeno es reciente y apenas tiene antecedentes en la España del franquismo. Por aquellos años sólo circulaban algunas tan aisladas como vetustas monografías acerca del tema y sospecho que nadie se preocupaba ante una ausencia que no era percibida como tal. Tampoco estarían preocupados los autores teatrales que debían afrontar la creación de un guión. Al igual que otros colegas relacionados con el mundo de las letras, buscarían algún consejo dictado por la experiencia y poco más. Con ese elemental bagaje empezó a trabajar el por entonces novelista, humorista y ocasional poeta Rafael Azcona a las órdenes de Marco Ferreri. Y no creo que su caso sea singular en este sentido.

Tampoco es frecuente entre los dramaturgos convertidos en guionistas una vocación cinematográfica ya perceptible en su obra teatral.

Conviene desechar la atractiva hipótesis de que el paso a esta nueva actividad se justifica por una inclinación que se traduce en unos rasgos determinados de sus textos dramáticos. Es obvio que el cine constituiría para muchos un polo de atracción, que ya por entonces formaba parte de los referentes culturales presentes en sus creaciones. Pero esta circunstancia no implica un paso del teatro al cine justificado por razones derivadas de sus textos, de la orientación de los mismos. Ese paso se dio en la mayoría de las ocasiones por un motivo más prosaico, aunque lógico dentro del mundillo cinematográfico. Como investigador preferiría pensar que un determinado autor fue llamado por un director o un productor porque percibió en su obra unas posibilidades cinematográficas, un futuro guionista. Pero la realidad suele ser diferente y en la mayoría de las ocasiones nos remitiremos a una red de relaciones personales, de amistades, para comprender determinadas colaboraciones o llamadas.

No es casual, ni mucho menos, que un productor y director como Eduardo Manzanos, por ejemplo, que incluso escribió alguna obra, colaborara con varios autores teatrales. Eran amigos suyos y compañeros en tertulias donde se generaron muchos contratos. Tampoco nos sorprende que un cineasta como José Mª Forqué recurriera a menudo a dramaturgos, no por su condición de tales sino como amigos en quienes confiaba para sacar adelante sus películas. Esta circunstancia, tan indocumentada, nos obliga a intuir el porqué de determinadas colaboraciones como guionistas sin posibilidad de contrastarlo con los textos, las películas o cualquier otra instancia creativa. Amigos desde la infancia, compañeros de tertulias, afinidades personales... están en el origen del fenómeno estudiado. Tampoco cabe sorprenderse, ya que justificaciones similares se dan en otros relacionados con la historia del cine español. Conviene, pues, olvidarse de la lógica del investigador para no imaginar una realidad deseable y comprender la única existente. Por otra parte, ese «amiguismo» no fue siempre negativo, máxime cuando apenas había alternativas en el pequeño mundo del cine de la época.

No obstante, también encontramos casos en los que la llamada de los productores se justifica por la trayectoria de los dramaturgos. El rasgo común de estos últimos es el éxito de taquilla. Desde el Adolfo Torrado de los años cuarenta al servicio de Cesáreo González hasta el Alfonso Paso a las órdenes de su amigo José Luis Dibildos, encontramos una restringida nómina de autores que arrasaron en la taquilla y, gracias a esa circunstancia, se incorporaron a un cine temeroso a la hora de buscar por su propia cuenta los caminos del éxito. El objetivo de los productores era obvio: trasladar a la pantalla las claves de la favorable acogida por parte del público que habían obtenido estos autores. A veces el resultado era la adaptación más o menos afortunada de algunas de sus obras, pero lo que ahora nos interesa es la conversión de estos dramaturgos en guionistas gracias al éxito. Una conversión motivada por los resultados en taquilla y no tanto por las características de sus obras.

Los autores llamados por los productores suelen moverse en el ámbito de la comedia costumbrista, con notas de humor compatibles con la aparición de elementos melodramáticos que no impiden el consabido final feliz y algo moralista. Un teatro sencillo, digerible, sin conflictos reales y conformista; concebido para un público conservador, que todavía era fiel a determinados comediógrafos que constituían una garantía de continuidad. Pero es dudoso que en esas obras encontremos rasgos concretos que nos hagan pensar en las posibilidades como guionistas de sus autores, salvo que consideremos la escasa densidad teatral como algo cinematográfico. Más improbable es que los productores se basaran en tales rasgos a la hora de contratarles. Debemos reconocer la dificultad que supone delimitar la existencia de esos supuestos, y discutibles, rasgos. Los productores tan sólo contaban con un instinto profesional de dudosa eficacia para estos menesteres. Lejos de tales disquisiciones, confiaban en repetir el éxito con la misma fórmula sin plantearse una conversión a un lenguaje diferente. A veces los resultados fueron los esperados desde esa perspectiva. Algunos dramaturgos mostraron incluso una voluntad de adaptarse al nuevo medio sin utilizar parte de los recursos que ya habían experimentado con éxito en

los escenarios (Adolfo Torrado, Miguel Mihura...). Pero más a menudo mostraron poca imaginación a la hora de buscar cauces cinematográficos para conseguir el éxito. No se les había llamado para eso y alimentaron, por lo tanto, un cine tan pobre como deudor, en el peor sentido, del teatro.

¿Cuáles fueron las motivaciones de los dramaturgos a la hora de trabajar como guionistas? La mayoría no hizo declaraciones en este sentido, pero las localizadas y, sobre todo, la impresión después de examinar las circunstancias de su acceso al medio cinematográfico nos conducen a menudo a una misma motivación: la económica, también presente en procesos similares que se dan en otras cinematografías. Los actores de aquella época nos han dejado en sus memorias un inequívoco testimonio de hasta qué punto el dinero motivó su paso, a veces definitivo, de los escenarios a la pantalla. No suelen ser explícitos a la hora de hablar de cifras, pero es evidente que sus ingresos se multiplicaban. Por otra parte, mejoraban sus condiciones de trabajo y alcanzaban más fácilmente la popularidad. Algunos de ellos, en especial Adolfo Marsillach, se lamentan de una pérdida de identidad en el medio cinematográfico. Suelen recordarnos que el verdadero actor se forma en el teatro, más exigente y rodeado de un prestigio que para los cómicos no tenía el cine realizado durante el franquismo. Pero ninguno dejó de acudir a la llamada de este último. Habría sido un lujo impensable en un oficio en el que nada está garantizado. Algo similar sucede con los dramaturgos que trabajaron como guionistas. Ninguno manifestó entusiasmo por las nuevas posibilidades que se vislumbraban para su trayectoria creativa. No parece que confiaran en un supuesto salto cualitativo en la misma. Lo convincente era lo cuantitativo, tanto por una mayor difusión de sus obras originales o adaptadas como, sobre todo, por las cantidades cobradas. Estas últimas, salvo en casos concretos como los de Miguel Mihura o José Mª Pemán, seguirían siendo modestas, pero algo menos que en el teatro y capaces de completar unos ingresos siempre sometidos a los vaivenes de la fortuna.

El trabajo como guionistas apenas supuso abandonos en las trayectorias de estos autores como dramaturgos. Hay algún caso

excepcional como el de Jaime de Armiñán. Su éxito en la televisión y, posteriormente, el cine acabó alejándole del teatro, donde había seguido una trayectoria notable a finales de los años cincuenta. No debe extrañarnos, pues estamos ante un ejemplo de continuidad y coherencia entre la obra teatral, televisiva y cinematográfica. Toda ella se caracteriza por unos rasgos comunes, que identifican lo escrito por un Jaime de Armiñán cuyo alejamiento de los escenarios no supuso un cambio en las historias y los personajes que siempre le han interesado. También encontramos otros jóvenes autores de menor relieve con una esporádica presencia en los escenarios que se difumina en el marco de sus posteriores trabajos como guionistas. No obstante, ninguna trayectoria teatral con un mínimo de entidad quedó truncada por el paso de los autores al cine. Algunos compatibilizaron ambos trabajos con una productividad sorprendente si desconociéramos ciertas circunstancias que nos remiten a la improvisación y la picaresca. Otros volvieron a los escenarios desengañados y hartos de un cine convertido en un «infierno», según Miguel Mihura, o en un «largo túnel» en palabras de José López Rubio. Pero ninguno quedó subyugado por un medio que sólo les ofrecía más difusión y dinero, aunque esto último con la incertidumbre ya denunciada en la citada novela de Fernando Fernán-Gómez. Lo primero tampoco era seguro a tenor de las películas examinadas, puesto que algunas fueron estrenadas con retraso y en unas lamentables condiciones de distribución.

Tampoco era tanto el dinero que se ganaba como guionista en la España del franquismo; cuando se consiguía cobrar en unas productoras cuya profesionalidad y solvencia financiera eran dudosas, al margen de las grandes firmas como CIFESA que acabaron naufragando. Pero era un dinero relativamente fácil y rápido, que no requería un esfuerzo excesivo y no suponía la obligación de renunciar a otro trabajo. No permitía la profesionalización, pero sí facilitaba la compatibilidad.

Algunos intentaron situarse al margen de ese pluriempleo. El caso de Miguel Mihura es el más notable. Aparte de su reconocida escasa afición por el trabajo, debemos recordar su desencanto a raíz de las primeras

experiencias relacionadas con el teatro para comprender esta actitud. Pero también hay que recordar su colaboración en otras tareas junto con su hermano, el director Jerónimo Mihura, en unas producciones en las que la participación de Miguel se extendió a menudo más allá de los guiones. Otros dramaturgos como José López Rubio, Tono y Edgar Neville cuando se dedicaron preferente o exclusivamente al cine lo hicieron porque compatibilizaron las responsabilidades como guionistas y directores, incluso productores. Sólo desde esa perspectiva les resultaba atractivo y rentable dar el paso de los escenarios a la pantalla, nunca para convertirse exclusivamente en unos guionistas.

Las circunstancias observadas en torno a las vías de acceso de los dramaturgos a la condición de guionistas son coherentes con las del abandono de esta última. ¿Por qué autores tan notables como Edgar Neville, José López Rubio, Miguel Mihura, Alfonso Sastre y otros acabaron alejados del cine? Estos reiterados abandonos de quienes más podían aportar tienen una raíz común: la insatisfacción y el agotamiento, al margen de cuestiones más vulgares como la económica.

La primera es tanto artística como económica. La estrechez en la que se desenvolvía el cine español les impidió llevar a las pantallas mucho de lo que ellos imaginaron y desearon. La omnipresente censura, la presión de las productoras, la incomprensión de sus colaboradores... les abocaron a proyectos desprovistos de atractivos para unos guionistas que aspirarían a realizar otro tipo de cine. También es cierto que para autores como los citados de «La otra generación del 27» la motivación económica acabó siendo menor. Si repasamos sus trayectorias, observamos que a finales de los cincuenta y principios de los sesenta cosecharon notables éxitos en el teatro, que les permitieron disfrutar de una buena situación al margen de la continuidad en un cine que tantos disgustos les había dado. Volvieron a los escenarios, donde al menos estaban más tranquilos y gozaban de una autoridad que les permitía dirigir el proceso de la puesta en escena. El caso de Alfonso Sastre es distinto. No regresó a la tranquilidad porque nunca había estado en ella, pero descansó tras un período en el cual realizó un

trabajo desarrollado al margen de lo que él buscaba y en un ambiente que inspiró una obra tan desmedidamente dura como es *El banquete*.

El resultado suele ser una salida tan vulgar a veces como la entrada en la condición de guionistas. Una salida silenciosa, como la entrada, porque se basa en circunstancias como la quiebra de una productora o la falta de continuidad de un director amigo con el que se colaboraba. También se puede dar por la carencia de perspectivas de un subgénero en el que se habían especializado (el drama histórico, películas con niños cantantes o folklóricas, la comedia del desarrollismo...). Estos casos no son conflictivos y permanecen envueltos en el anonimato o el silencio que acompañan a los autores, en su mayoría nombres que apenas nos dicen algo en la actualidad y que, en realidad, nunca manifestaron nada acerca de su trabajo. Pero también hay una salida más polémica que incluye reflexiones críticas teñidas de amargura. Es la que se produce por la puerta del desengaño, el hartazgo o la desilusión, si es que en algún momento los autores con inquietudes se sumaron al medio cinematográfico verdaderamente ilusionados. Creo que así fue, al menos en algunos casos, pero se trataba de una ilusión por el cine en términos generales, no por el que se hacía en la España de la época.

III. LA APORTACIÓN DEL COLECTIVO TEATRAL: UNA VALORACIÓN GLOBAL

El desarrollo de este capítulo es la negación de su título. No se debe hablar de una aportación en singular y con un carácter relativamente homogéneo. El trabajo como guionistas de estos autores supone un conjunto de aportaciones heterogéneas en las que apenas encontramos denominadores comunes más allá de la procedencia teatral de los protagonistas. Dicha heterogeneidad es fruto de diversas circunstancias. Al margen de las relacionadas exclusivamente con los autores estudiados, debemos subrayar la amplitud del período seleccionado y los consiguientes cambios producidos en la historia del cine a lo largo del mismo. Siempre encontraremos constantes que se dan en diferentes momentos y, a veces, resulta difícil vencer la tentación de considerar la etapa franquista como un bloque monolítico. La reiteración de circunstancias como la falta de libertad de expresión o la escasa ambición de un cine tutelado nos predisponen a observar una falsa homogeneidad. Sobre todo cuando se comprueba que cualquier cambio era limitado, una concesión de la que sólo se obtenía algún fruto gracias al obligado posibilismo en el que se instalaron los cineastas. No obstante, conviene resistir la tentación y hacer hincapié en los rasgos más concretos y peculiares de cada fenómeno por su vinculación específica con su contexto. Captar, en definitiva, esos pequeños deslizamientos de un bloque que tuvo cierta capacidad de cambio sin alterar lo fundamental.

Veamos un ejemplo relacionado con el tema que nos ocupa. En la década de los cuarenta, el productor Cesáreo González contrata como guionista a Adolfo Torrado, junto con su hermano Ramón, que trabajaría a partir de entonces como director. El origen de esta relación contractual que

se mantuvo durante una década es el éxito de sus comedias y dramas que dieron lugar al «torradismo», un fenónemo del teatro de la posguerra tan denostado por la crítica como carente de bibliografía crítica. El objetivo fundamental de Suevia Films era crear un equipo estable capaz de sacar adelante comedias ligeras, intranscendentes y optimistas. Encontramos variantes peculiares en determinados títulos, como el transfondo regionalista gallego acorde con la procedencia de la empresa y el pensamiento oficial de la época. No fue éste el camino del éxito a tenor de los resultados comerciales, sino el de una comedia como la indicada en el marco de una producción cuyo denominador común era una realización con escasos medios y la búsqueda de un espectador dispuesto a sonreír y olvidar su triste entorno.

En la década de los sesenta, el productor y guionista José Luis Dibildos contrata, entre otros, a su amigo y antiguo colaborador Alfonso Paso, comediógrafo por entonces omnipresente en las carteleras con repetidos y multitudinarios éxitos. El objetivo del oportunista productor era similar hasta cierto punto al de su colega Cesáreo González, con quien también colaboró entonces el autor madrileño en unos años de tan intensa como anodina producción basada, a veces, en el plagio sin escrúpulos, como en el caso de *Este cura* (1967). José Luis Dibildos contrató a los guionistas adecuados para cada etapa, lo que le permitió crear fórmulas capaces de satisfacer los hasta cierto punto cambiantes gustos del público mayoritario sin caer en lo más vulgar, e incluso con algunas pretensiones que alentaron una oportuna «tercera vía» durante el tardofranquismo. En este caso se trata de la «comedia del desarrollismo», una modalidad caracterizada también por su ligereza, intrascendencia y optimismo, que intentaba dar una forzada sensación de modernidad a la España que dejaba atrás la autarquía. Eran películas modestas, rodadas con un sentido artesanal que propiciaba una naturalidad no exenta en ocasiones de frescura y que también buscaban un público ávido de entretenimiento y sonrisas. Contaban, asimismo, con un equipo estable, en el que destacaban unos actores considerados como imprescindibles para alcanzar unos objetivos en

los que la labor del guionista pasa desapercibida. Injusticia que nos hace olvidar, a veces, la hábil dosificación de distintos elementos dramáticos de acuerdo con los cánones tradicionales de la comedia cinematográfica, una de las claves que ha permitido el reiterado éxito de algunas de estas películas en sus frecuentes emisiones televisivas.

Estos rasgos acercarían la labor de Adolfo Torrado en los años cuarenta y la de Alfonso Paso en los sesenta, pero centrarse en los mismos sería tanto como subrayar lo no por obvio menos interesante. Resulta más significativo observar las distintas respuestas dadas por ambos dramaturgos para alcanzar un similar objetivo en dos momentos históricos diferentes. ¿Qué mecanismos pone en juego Adolfo Torrado para hacer olvidar a los espectadores la dureza de la postguerra? ¿Qué recursos utiliza Alfonso Paso para dar una imagen edulcorada de la España del desarrollismo? Las respuestas no son demasiado diferentes en ambos casos, sobre todo cuando se relacionan con los procesos de selección y estilización de una realidad sentida como cercana por los espectadores pero desprovista de su complejidad. Esta habilidad común no debe eclipsar unas respuestas más concretas, que nos llevarán a un mejor conocimiento de ambos autores y de su orientación en su doble faceta de dramaturgos y guionistas. Adolfo Torrado y Alfonso Paso tienen, por otra parte, en ambas facetas distintos registros genéricos al margen de los apuntados, desde el melodrama lacrimógeno hasta la comedia policíaca. Abordarlos es tanto como aceptar la ruptura de una imagen preconcebida y unívoca, poco compatible con quienes se amoldaron con sorprendente facilidad a todo tipo de propuestas teatrales y cinematográficas.

Por lo tanto, en estos y en otros casos conviene desechar el singular y hablar de aportaciones, relativizar la evidente homogeneidad para observar los matices propios de la evolución que se da en el período seleccionado. Unas aportaciones de los guionistas aquí catalogados que nos remiten, en definitiva, a una pluralidad que se identifica con buena parte de las orientaciones del cine realizado durante el franquismo.

Esta circunstancia, la ausencia de una orientación más o menos definida, nos hace pensar en la conveniencia de rechazar o matizar el segundo término del epígrafe, el «colectivo teatral», salvo que por el mismo entendamos la mera suma de individuos procedentes del teatro que trabajaron en el cine como guionistas. En este caso convendría hablar de un catálogo de autores, pero no de un colectivo, término que implica una cohesión y una identidad en torno a unos rasgos caracterizadores. No los encontramos en los casos estudiados, a excepción del denominador común de su procedencia. También veremos circunstancias reiteradas como la frustración de los autores o la falta de permeabilidad de un cine más capaz de incorporar a los dramaturgos que a sus obras. Ninguna de ellas forma parte de una identidad positiva y peculiar que permita la necesaria cohesión de un colectivo.

No obstante, se puede hablar de grupos en torno a una identidad común con una evidente trascendencia tanto en su producción teatral como cinematográfica. El ejemplo más evidente es el de los miembros de «La otra Generación del 27», la de los humoristas, así bautizada por José López Rubio y que tanta vinculación tuvo desde sus inicios con un medio cinematográfico compaginado con su dedicación a la escena teatral. Al margen de lo hecho en Hollywood y en el a veces prometedor período republicano, sus miembros se integraron en el cine del período franquista protagonizando algunos de los títulos más interesantes del mismo. Creo que en Miguel Mihura, Edgar Neville, Antonio de Lara «Tono» y José López Rubio existen rasgos comunes como guionistas, aunque no sean tan evidentes y decisivos como los que se dan en su faceta teatral, más coherente y consecuente con sus postulados como tal grupo generacional.

Aparte de esta agrupación es difícil establecer otras realmente significativas de cara a los objetivos de la presente investigación. En el siguiente capítulo hablo de los autores del teatro de la disidencia, de aquellos que encarnaron alternativas al identificado con el franquismo o al que sólo perseguía objetivos económicos. Estudiosos como César Oliva, Mariano de Paco, Gregorio Torres Nebrera, Ángel Berenguer, Luis Iglesias

Feijoo y otros han subrayado la diversidad que se da en los mismos como autores teatrales, poniendo en cuestión algunas clasificaciones generacionales que son más un punto común de partida que una vía de caracterizacion de sus obras. Con todas las dificultades y polémicas que se observan en trayectorias paradigmáticas como las de Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre, al menos en sus creaciones teatrales mantenían un margen de actuación para dar una coherencia mínima a su alternativa. Ahí están sus textos para testimoniarlo y también un apreciable número de estrenos a pesar de las innumerables cortapisas.

No sucede lo mismo en el cine. En primer lugar porque muchos no tuvieron la posibilidad de trabajar como guionistas, aunque mostraron interés por un medio cuya influencia con alguna frecuencia se evidencia en sus obras. En segundo lugar porque, salvo en el caso de Alfonso Sastre, los que trabajaron en adaptaciones de sus propias obras o en guiones originales lo hicieron sin continuidad, en unos pocos títulos que constituyen un paréntesis sin relieve en sus trayectorias. Su faceta de guionistas fue hasta tal punto anecdótica que ni siquiera se cita en la mayoría de los estudios sobre su obra. Y, en tercer lugar, porque el cine se mostró impermeable a cualquier influencia procedente de estos autores. Los caminos de la renovación y hasta de la relativa disidencia cinematográfica apenas confluyeron, al menos en cuanto a los protagonistas, con los del teatro. En períodos concretos como el de la década de los cincuenta encontramos notables paralelismos que también se extienden a la narrativa coetánea. Pero esa circunstancia no facilitó en la medida de lo deseable el tránsito de los autores de un medio a otro, al menos del teatro al cine. Tal vez fuera por la impermeabilidad de un cine tan endogámico como el de la época. O por la falta de voluntad de integración de unos autores que seguían confiando más en los escenarios que en las pantallas. Tampoco, como es obvio, el escaso margen de libertad dado por la dictadura habría permitido que esta integración fructificase. El resultado es una presencia de estos autores en las tareas como guionistas anecdótica en unos casos y frustrante en otros.

Muchas y mejores posibilidades tuvieron los dramaturgos identificados con el régimen franquista; con las matizaciones que cabe observar en estos casos para evitar una supuesta homogenidad, error cuyo origen radica en la carencia de una investigación similar a la realizada sobre sus oponentes en el marco teatral. Autores como José Mª Pemán, Joaquín Calvo Sotelo, el polifacético Luis Escobar, Juan Ignacio Luca de Tena y otros no tuvieron los mismos problemas que los arriba indicados. Pero sería absurdo pensar que su afinidad ideológica y política con el régimen dictatorial, que se podría extender a otros autores agrupados en diferentes epígrafes, supusiera necesariamente una mayor facilidad para acceder al cine como guionistas y realizar en esta faceta una tarea similar a la desarrollada como dramaturgos. Su colaboración a veces fue nominal en producciones que buscaban su prestigio y posición privilegiada en la cultura oficial para obtener beneficios económicos y administrativos. Lo comprobaremos al estudiar la trayectoria de José Mª Pemán, un autor con inquietudes cinematográficas y unas verdaderas posibilidades como guionista, faceta que terminó dándole una notable popularidad cuando la desarrolló en el medio televisivo. En otros casos esta actividad fue esporádica, limitada a unos pocos títulos en los que solían aportar sus obras originales como argumentos de una adaptación cuya fórmula final no dependía de ellos. No encontramos, por lo tanto, ningún ejemplo donde la faceta de guionista tenga una importancia paralela a la teatral. Al igual que los autores de la disidencia pero en un sentido ideológicamente contrario, ellos también hacían un teatro cuya confluencia con el cine coetáneo era problemática. Suman más guiones, más adaptaciones de sus propias obras y algunos éxitos que, como en *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (1958), sólo en parte cabe atribuir al texto original. Pero, en términos generales, tenemos la impresión de que este grupo de autores y el cine mantuvieron una relación poco fructífera, probablemente por un desinterés mutuo y una desconfianza no explicitada.

Más interesante desde un punto de vista cinematográfico es la aportación de los comediógrafos que apostaron por un teatro popular, al menos en el sentido de búsqueda de un público mayoritario deseoso de

entretenimiento y sin demasiadas inquietudes. Ya hemos citado los casos de Adolfo Torrado y Alfonso Paso. Debemos añadir los de Juan José Alonso Millán, Santiago Moncada y, con unos cifras más modestas, Víctor Ruiz Iriarte, Luis Tejedor y algunos otros cuya actividad como guionistas fue esporádica. Todos ellos suman una importante cifra de participaciones en películas que forman parte de las corrientes cuantitativamente más significativas del cine realizado durante el franquismo. A diferencia de los grupos anteriores, en este caso se percibe una clara sintonía entre el teatro que escribieron y la orientación de su trabajo como guionistas, muchas veces entendido como una mera extensión del primero. Esta sintonía con la industria cinematográfica les abrió el camino. Y, por otra parte, facilitó un mayor grado de coherencia a su producción hasta tal punto que es el único grupo en el cual, con las limitaciones indicadas más arriba, podemos establecer algunos rasgos comunes. También es cierto que esta circunstancia implica que sus trabajos sean más artesanales, rutinarios a menudo y con una impronta personal apenas perceptible. Rasgos que, como veremos, son propios de las cláusulas no explícitas de sus contratos.

Por último, nos encontramos ante un numeroso grupo de autores que bajo diversas circunstancias trabajaron como guionistas sin que se pueda establecer un nexo común, aunque sea tan débil como los indicados. Algunos tienen una trayectoria teatral irrelevante por la escasez de títulos o por encuadrarse los mismos en una orientación inicial pronto abandonada. Estamos hablando de una época en la que pocos jóvenes con inquietudes literarias resistían la tentación de escribir obras teatrales. Esta circunstancia multiplica la cifra de autores, aunque en realidad sólo algunos tuvieron una presencia efectiva en los escenarios de los circuitos profesionales. En otros casos la trayectoria teatral es fruto de una coyuntura pasajera. Así sucede con autores pronto olvidados como Eloy Herrera y Pedro Mario Herrero, protagonista el primero de un teatro panfletario que durante el tardofranquismo y la transición cosechó éxitos populares y el segundo de unas comedias de presencia tan fugaz, salvo una que comentaremos, como su desdichada carrera cinematográfica. También encontramos trayectorias

singulares, como las de José Luis Sáenz de Heredia o Luis Escobar, donde la condición de dramaturgos es relativa, bien por las peculiaridades de los géneros cultivados por el famoso director cinematográfico o por la diversidad de trabajos realizados en el teatro por quien acabó triunfando popularmente como actor. No menos relativa es dicha condición en guionistas como Mariano Ozores, cuya vinculación familiar con el teatro debiera ser tenida en cuenta a la hora de analizar unas películas que nos recuerdan determinados géneros populares. O Noel Clarasó, polifacético sujeto que se resiste a cualquier intento de clasificación dado lo disperso y variado de su obra, tan omnipresente por entonces como olvidada en la actualidad.

Estos y otros muchos casos más serán tenidos en cuenta individualmente en nuestro catálogo, donde intentaremos no excluir a nadie con la excepción de Fernando Fernán Gómez, que merece un estudio aparte. Bastará que hayan compaginado la tarea de dramaturgos con la de guionistas durante el período histórico seleccionado para que entren en una relación de autores de la cual será difícil deducir conclusiones generales. Tampoco es nuestro objetivo fundamental, ya que las mismas sólo tendrían sentido si nos encontráramos ante la obra de un colectivo más cohesionado. No se da esta circunstancia y, en consecuencia, nos limitaremos a estudiar las trayectorias individuales y establecer algunos nexos comunes.

¿Qué resultados cabe esperar de una investigación de este tipo? Aparte de alumbrar una actividad en buena medida desconocida, creo que en la misma se dan suficientes títulos de interés por diversos motivos. A veces por su calidad teatral y cinematográfica, como obras originales y guiones. Son pequeñas joyas bien elaboradas que han pasado desapercibidas por estar enmarcadas en producciones modestas, mal distribuidas o propias de géneros poco apreciados por la crítica y la investigación. En otras ocasiones, cuando dispongamos de los oportunos testimonios, tendremos la oportunidad de ver parte de las miserias de un mundo cinematográfico donde tantas barbaridades, con un componente picaresco o no, se cometieron y en las que de una u otra forma participaron estos autores. También observaremos ejemplos de las tensiones derivadas

de la adaptación al cine de obras teatrales sin contar con el consenso entre el dramaturgo, a veces convertido en guionista de su propio argumento, y los directores y/o productores, casi nunca respetuosos en estos casos. Y también abordaremos películas insólitas, hechas en contra de lo previsible y que a menudo constituyen un oasis en el marco de una filmografía rutinaria. Lo insólito es una categoría a reivindicar más allá de la mera curiosidad. Algunos de esos films donde participaron los dramaturgos nos permitirán respirar después de ver tantos otros títulos cuya mediocridad es el rasgo predominante. Pero así es la historia de nuestro cine y no conviene inventar otra fruto de nuestros deseos, máxime cuando hemos aceptado investigar una actividad hasta cierto punto marginal en la que descenderemos, para bien y para mal, a una «microhistoria» capaz de darnos luz sobre algunas interrogantes que ni siquiera se plantean en los manuales.

IV. CATÁLOGO DE AUTORES TEATRALES QUE COLABORARON EN EL CINE COMO GUIONISTAS

IV.1. LA OTRA GENERACIÓN DEL 27

A diferencia de lo que sucedía hace unos pocos años, no creo que en la actualidad sea preciso reivindicar la existencia y la apreciación crítica de «La otra Generación del 27», así bautizada por José López Rubio en un discurso oportuno y esclarecedor, aparte de que reafirmara lo ya dicho en el mismo sentido por Pedro Laín Entralgo. El 5 de junio de 1983 el citado comediógrafo tomó posesión de su sillón en la RAE con una semblanza de quienes, junto a él, habían protagonizado páginas esenciales de nuestra cultura sin recibir, por diversas causas, el debido reconocimiento crítico y académico. Llamó la atención sobre un grupo de autores que, tras sus inicios en la narrativa breve y las revistas de humor, habían desembocado, después de su paso por el cine, en un teatro con el que ya habían mantenido contactos. Este discurso considera dicho grupo como un conjunto no excluyente de autores que compartían varios rasgos. En síntesis, serían: nacimientos en años poco distantes; innumerables peripecias vitales comunes; presencia en publicaciones periódicas (especialmente las revistas *Buen Humor* y *Gutiérrez*); admiración por Ramón Gómez de la Serna; mutua colaboración en textos periodísticos y teatrales así como en algunas películas; participación en el nuevo arte cinematográfico tanto en el Hollywood de los años treinta como en España y, finalmente, triunfo de los cinco —incluimos a Enrique Jardiel Poncela— en el teatro español de posguerra, aunque no abandonaran ni el cine ni la literatura de humor (TORRIJOS, 1989 y 1998). Otros rasgos comunes sobre la procedencia social y la orientación ideológica son obviados, con elegancia, por un José

López Rubio que en su discurso recurre a las elipsis ya evidentes en su obra teatral y en algunos de sus testimonios autobiográficos.

Desde 1983 se ha publicado un apreciable número de investigaciones que nos han permitido conocer las trayectorias de autores tan singulares como Miguel Mihura, Edgar Neville, Antonio de Lara «Tono», Enrique Jardiel Poncela y José López Rubio. No es preciso hacer un balance porque nuestro objetivo no es la caracterización de este grupo de autores, sino subrayar la relación que en ellos se da entre sus facetas teatrales y cinematográficas. Esta relación lejos de ser una decisión personal o individual, constituye un rasgo generacional, propio de un colectivo que por primera vez confía en las posibilidades de lo que hasta entonces había sido considerado como una curiosidad o un proyecto de futuro; o ignorado. No creo necesario explicar que en este sentido todo el 27, el tradicionalmente considerado como tal y esta otra generación, estuvo en la misma línea.

El exhaustivo estudio de Román Gubern (1999) completa lo ya dado a conocer por otros especialistas. Estos autores vivieron con intensidad una modernidad que pasaba por el cine, desde entonces un referente cultural inexcusable y para muchos una realidad en la que proyectar su mundo creativo. El resultado más destacado fue la obra de Luis Buñuel. Pero también otras trayectorias: un cineasta tan singular como Edgar Neville ya, por fin, reconocido en todas sus facetas; un guionista tan inteligente como Miguel Mihura, que en otra cinematografía más abierta habría tenido una brillante carrera; un director y guionista tan insólito como Antonio de Lara «Tono», que compaginó el humor absurdo con lo tópico; un autor polémico como Enrique Jardiel Poncela, capaz de triunfar en el cine norteamericano y despreciarlo; y José López Rubio, profesional bien preparado tras su estancia en el Hollywood de los años treinta que hubo de conformarse con el cine de la posguerra. Son casos diferentes en los que se apuntan grandes posibilidades, que a veces fructifican en obras capaces de superar cualquier obstáculo y que a menudo terminan en una frustración, la propia de un amor no correspondido por el cine. Pero este melancólico final, habitual en los textos literarios de estos autores, no debe achacarse al cine, sino a quienes

lo controlaron durante el período que nos ocupa. También fue un problema de esa mediocridad contra la que tantas batallas entablaron quienes irrumpieron en el panorama literario con un grito, simpático, de protesta contra el tópico y el lugar común.

José López Rubio en su discurso reconoce la importancia que el cine tuvo para ellos, pero lo hace desde el desengaño compartido con sus colegas ya fallecidos que

> Se matricularon en aquel espejismo como a una nueva asignatura. Hicieron sus guiones, sus diálogos y sus realizaciones, con diversas fortunas, hasta acabar por aburrirse del Cine, afortunadamente, por no haber conseguido en el Cine lo que creyeron, lo que esperaban o porque lo conseguido no les bastaba. Y se pasaron a la Tierra de Promisión, el Teatro, con sus afiladas armas y la experiencia de sus bagajes (1983:16).

Más allá de esta impresión global en algunos casos discutible, la labor renovadora que les caracterizó la llevararon a las pantallas con un resultado desigual. Algunas insólitas películas rodadas en los años cuarenta por Edgar Neville, a contracorriente, muestran su independencia de criterio y su búsqueda de caminos renovadores en los que apenas tuvo compañía. Miguel Mihura firmó guiones que no le interesaban en absoluto, pero a veces encontró la oportunidad de recordarnos sus mejores dotes creativas y, con más frecuencia, su reconocida habilidad para el diálogo salpica unos títulos donde determinados parlamentos constituyen una rendija de aire fresco, una prueba de las posibilidades de Miguel Mihura como guionista. Una nueva prueba, en definitiva, de que es el autor de este grupo generacional que más podría haber dado de sí en la faceta que nos ocupa. La trayectoria de Antonio de Lara «Tono» es oscura, como lo fue la vida de un sujeto que por voluntad propia quedó en un segundo plano consciente de sus limitaciones en comparación con sus colegas. A pesar de las mismas y antes de caer en una etapa de vulgarización de sus iniciales hallazgos, nos dejó algunos títulos entre curiosos y sugerentes. Son películas insólitas, al margen de la lógica comercial y política de la época, en donde reivindica un vitalista concepto del humor, esa huida hacia la sonrisa defendida por un grupo

generacional identificado con el franquismo pero distante de la actitud vital que imperaba en aquel entonces. El caso de Enrique Jardiel Poncela es más singular en su relación con el cine, como lo fue en casi todo. En él se encarna esa dualidad de atracción y odio, de deseo y frustración, que resume un contacto que a veces resultó fructífero —algunas de las películas que rodó en USA y parte de las adaptaciones de sus obras—, pero en otras ocasiones amargó al siempre exigente comediógrafo. Más triste es el caso de José López Rubio, en el que observamos unas claudicaciones que tiran por la borda sus cualidades como guionista y cineasta. Su formación norteamericana era un aval, pero su decisión de volver a España le llevó a unas producciones donde apenas podía demostrar su valía. Tal vez por falta de oportunidades o por carecer de voluntad para sacar adelante proyectos propios. El resultado es una filmografía poco acorde con lo que representa su obra dramática, a la que terminó volviendo desengañado.

Es posible que lo considerado por estos autores como un triunfo, la victoria de Franco y el régimen dictatorial al que se sumaron con entusiasmo panfletario, acabara siendo una relativa losa para ellos mismos. Compartían los postulados políticos e ideológicos del franquismo, pero estos sujetos formados en un ambiente republicano y cosmopolita, que gozaron de una juventud en plena ebullición cultural del Madrid de los años treinta, se encontraron tras 1939 con un país donde ellos mismos resultaban un tanto extraños. Jamás lo manifestaron abiertamente. Esta circunstancia nunca les hizo dudar de sus posturas políticas e ideológicas, mantenidas sin fisuras hasta bien entrado el franquismo. Pero había en ellos un talante poco compatible con la tristeza y la mediocridad de una sociedad autártica, replegada sobre sí misma, temerosa y anclada en una retórica tantas veces combatida por quienes intentaron inyectar aire fresco en sus obras. Todavía queda pendiente la tarea de desempolvar los expedientes de estos autores relacionados con la censura, tal y como hice con José López Rubio (1995: 121-6). Estoy seguro de que otros expedientes similares revelarán una relación tensa, incluso conflictiva en algunos momentos por la confianza que en sí mismos tenían unos autores bien situados y capaces de levantar la

voz, y hasta el brazo como Enrique Jardiel Poncela en sus peticiones a la censura (MUÑOZ CÁLIZ, 2001). Una relación que tal vez sea la clave de la frustración que sintieron en sus proyectos cinematográficos, que tampoco fueron bien acogidos por unas productoras conscientes de los riesgos que suponían de cara a la taquilla. Pero en aquella España de supervivientes, como Fernando Fernán-Gómez la ha definido en repetidas ocasiones, ellos tuvieron la sabiduría de dejarnos obras interesantes. Las examinaremos junto con otras que también constituyen el testimonio de sus deseos, sus claudicaciones y, claro está, su obligado batallar como guionistas que disfrutaban de un status más modesto que el de los dramaturgos de la época. Veamos caso por caso.

IV.1.1. Miguel Mihura

Miguel Mihura es el autor teatral mejor estudiado en su faceta de guionista. La misma sigue ausente en la mayoría de las monografías sobre su obra, incluso en las fundamentales para el conocimiento de su trayectoria teatral. Pero gracias a Fernando Lara y Eduardo Rodríguez (1990), podemos hacer un recorrido por la participación de Miguel Mihura en el cine como guionista, dialoguista, autor adaptado y otros menesteres. Esta investigación examina las aportaciones de un autor con una trayectoria intensa desde que en la posguerra se dedicara al cine de forma preferente, hasta tal punto que durante varias temporadas su carrera como comediógrafo quedó relegada a un segundo plano. No creo que lo lamentara demasiado tras algunos desengaños en los escenarios o en las frustradas gestiones para conseguir estrenar, aunque acabara también cansado de un medio en el que no encontró facilidades para desarrollar su obra. El resultado fue la sensación de considerarse inmerso en «el infierno del cine», según la definición dada por el propio autor al recordar su etapa cinematográfica (MARSILLACH, 1962:11). Pero lo importante es subrayar su valía profesional en un conjunto de facetas que nos remiten a la consideración de Miguel Mihura como cineasta profesional. Las mismas van desde la adaptación al español de los

diálogos de películas interpretadas por los Hermanos Marx —una labor que convendría reivindicar y que permanece en un olvido injusto con autores que hacen algo más que una traducción o, mejor dicho, escriben una excelente traducción—, hasta las aportaciones como dialoguista en guiones de otros autores, como el de *¡Bienvenido, Mr. Marshall!,* y la colaboración, junto con su hermano Jerónimo, en tareas tan ajenas a las del guionista como similares a las realizadas por algunos dramaturgos de la época:

> En el cine, durante cuatro o cinco años, yo fui el encargado de dirigir a los intérpretes de mis propios guiones, haciendo que estos actores matizaran sus frases como yo había soñado, y como mi estilo personal de dialoguista lo requería (cit. en LARA & RODRÍGUEZ, 1990:149).

A todo ello debemos sumar la participación en las adaptaciones de sus obras y, lo que más nos interesa, sus guiones originales. Repasaremos una parte significativa de estos trabajos sin limitarse a repetir lo publicado por Fernando Lara y Eduardo Rodríguez. El objetivo es realizar las oportunas comparaciones con autores y circunstancias similares que encontraremos a lo largo de la presente investigación.

La relación de Miguel Mihura con el cine se dio desde sus inicios, al igual que ocurriera con otros miembros de su grupo generacional. No pudo desplazarse al Hollywood de las versiones en castellano. La misma enfermedad que fue la causante indirecta de *Tres sombreros de copa* (1932) le retuvo en Madrid, mientras algunos de sus amigos emprendieron una aventura americana en la que habría brillado con luz propia. Pero poco después, en 1933 y de la mano de su hermano Jerónimo, se incorporó a la sección de doblaje de los Estudios CEA. Su trabajo consistía en la adaptación de los diálogos originales de las películas de la Columbia importadas por CIFESA. Una labor nada circunstancial —llegó a realizar más de cincuenta adaptaciones de películas extranjeras— o secundaria en un autor caracterizado precisamente por la calidad de sus diálogos; hasta tal punto que sus servicios a veces fueron requeridos no tanto para crear argumentos como para aderezarlos con su gracia en unos diálogos frescos,

ocurrentes y con sentido del humor. El crítico y amigo Alfonso Sánchez, un miembro más del grupo generacional, escribió:

> Alternaba su obra de guionista con los doblajes al español. Puedo certificar que bastantes comedias norteamericanas salieron enriquecidas con los diálogos que les impostaba Miguel Mihura. Tenía el arte de fijar, limpiar y dar esplendor a unos diálogos vulgares con su sentido de la frase y la rapidez de su talento [...] Doblar es traicionar. Pero Miguel Mihura no traicionaba, sino creaba. Sus diálogos, pese al condicionamiento de las labiales y esas cosas, estaban resueltos con rigor, salpicados de felices hallazgos, muchas veces supliendo por completo el original [...] Si el doblaje fuera siempre como lo hacía Miguel Mihura, tendríamos menos que oponer en su contra (cit. en LARA & RODRÍGUEZ, 1990:73).

También colaboró durante el período republicano en la serie burlesca *Una de...* (*Una de fieras, Una de miedo*, 1934, e *Y ahora... una de ladrones*, 1935), dirigida por Eduardo García Maroto con una buena respuesta popular. En concreto, fue el responsable de los textos en *off* y los diálogos de unas películas relacionadas con los aires de renovación, libertad e imaginación de una parte significativa del cine rodado durante los dos últimos años de la II República. Por esas mismas fechas escribe los diálogos de *La hija del penal* (1935), también de Eduardo García Maroto, a quien había conocido en los Estudios CEA. Su primer argumento original fue el de *Don Viudo de Rodríguez* (1935), mediometraje dirigido por su hermano donde hace gala del humor desorbitado, incongruente y absurdo que caracteriza esta etapa de Miguel Mihura. Una etapa en la que lo cinematográfico ya se impone a lo teatral.

No estamos ante el caso de un dramaturgo que tras haber estrenado varias obras es llamado por un productor o un director para colaborar en el cine. Desde el principio simultaneó ambas facetas, compaginadas con sus colaboraciones en las revistas humorísticas que desembocarían en *La Codomiz*. Y, a la vista de los resultados, suponemos que encontró más facilidades en el ambiente cinematográfico para mostrar sus rasgos peculiares, precisamente los que le impidieron estrenar *Tres sombreros de copa*, texto rechazado por varias compañías y no representado hasta 1952.

El Miguel Mihura de los años treinta y cuarenta es, fundamentalmente, un articulista y dibujante que también triunfa y disfruta de un apreciable prestigio como guionista. Todavía pasarán algunos años hasta alcanzar similares objetivos en la faceta con la que más se le asocia: la teatral. Carece, pues, de sentido analizar esta última sin tener en cuenta lo realizado en el ámbito cinematográfico.

Tras finalizar la Guerra Civil, Miguel Mihura funda *La Codorniz* y sigue trabajando en el cine sin mostrar demasiado interés por el teatro. Probablemente le habría resultado más difícil encontrar un hueco en los escenarios y, según reconoce el propio autor, era imposible ganar por derechos de autor cantidades similares a las obtenidas mediante sus contratos con las productoras. En 1941 codirige con Antonio de Lara una curiosa película titulada *Un bigote para dos*, en la que cambiaron los diálogos de un film melodramático austriaco de 1935 por otros de carácter cómico. Eran los tiempos iniciales de *La Codorniz* y ambos directores trasladan a la pantalla el peculiar humor de sus «Diálogos estúpidos», sección de la revista que conecta con una «película estúpida» de acuerdo con la publicidad de la época. Pero el cine de la posguerra no acogió con entusiasmo experimentos de este tipo, fruto en parte de la desorientación inicial de una industria que se estaba recomponiendo para ponerse al servicio del nuevo régimen político. Ya con una orientación más «profesional», Miguel Mihura inicia en 1939 una larga etapa de colaboración con su hermano Jerónimo y la empresa barcelonesa Emisora Films, productora de algunas películas interesantes de una relación que en el plano profesional se mantuvo hasta la década de los cincuenta: *Siempre vuelven de madrugada* (1948), *Mi adorado Juan* (1949), *El señorito Octavio* (1950), etc. Algunos años después, también su hermano Jerónimo abandonó la realización de largometrajes para reincoporarse al cuerpo de Correos y trabajar, desde 1965, como redactor en No-Do.

Miguel Mihura es durante la década de los cuarenta y principios de los cincuenta un guionista profesional capaz de ajustarse a las necesidades de diferentes directores —Antonio Román, Rafael Gil, Benito Perojo, Eduardo

Manzanos...— y productoras. Escribe guiones en solitario y otros en colaboración. La primera modalidad, menos habitual en aquellos años, nos muestra un guionista reconocido que se desenvuelve con soltura en diferentes géneros, a veces alejados de lo poco que hasta entonces había escrito para el teatro. Algunos de esos guiones en solitario son de las películas más personales. La colaboración en las mismas con directores como su hermano o Rafael Gil le permitió alumbrar obras donde su huella es reconocible. Más difícil es calibrar la participación de Miguel Mihura en los guiones escritos en colaboración con otros autores. Los títulos de crédito no siempre son fiables, ya que suelen reflejar prácticas fraudulentas con un transfondo económico. En otras ocasiones la división de las tareas es más explícita y precisa. Entonces podemos valorar mejor la participación del dramaturgo, a veces limitada a los diálogos —donde su magisterio fue reconocido— o a los argumentos convertidos en guiones por otros sujetos. No parece, en general, que a Miguel Mihura le interesara demasiado la elaboración del guión técnico o de esa última versión que es la finalmente rodada, tareas que recaerían en los directores o en colaboradores cuyos nombres apenas nos dicen algo en la actualidad.

Esta versatibilidad durante los años cuarenta y cincuenta le permite participar en películas que, a primera vista, parecen ajenas a lo más característico de su obra teatral o como colaborador en publicaciones periódicas. Lejos de su habitual veta humorística, le encontramos como responsable del argumento de *La calle sin sol* (1948), interesante y hasta sorprendente película dirigida por Rafael Gil, con quien también colaboró en *Una mujer cualquiera* (1949). Poco después, y en la faceta como dialoguista en la que tanto destacó, intervino en *La corona negra* (1950), sobre un argumento de Jean Cocteau, y en *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* (1952), emblemático título que le debe algunos de sus inolvidables rasgos de humor. Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem contaron con su colaboración, mantenida en un segundo plano, para unos diálogos que acabaron dando mayor frescura a un guión que pasó por varias y problemáticas fases.

Las obras teatrales de Miguel Mihura fueron reiteradamente adaptadas al cine a partir de finales de los cincuenta, cuando dejó en un segundo plano su actividad como guionista y se dedicó a su faceta de comediógrafo, en la que obtuvo repetidos y sonoros éxitos por aquel entonces. Pero, antes, él mismo protagonizó unas adaptaciones en sentido inverso, ya que algunos de sus argumentos originales fueron películas y, después, obras de teatro.

Esas adaptaciones a la escena de antiguos guiones se iniciaron con *Una mujer cualquiera*, melodrama escrito a la medida de María Félix y realizado por Rafael Gil en 1949 con numerosos problemas y escaso éxito de público. Tales circunstancias no desalentaron a un Miguel Mihura dispuesto a convertir el argumento en la obra homónima que fue dirigida por Luis Escobar e interpretada por Amparo Rivelles en 1953.

La traslación de un guión al teatro la repitió con *Mi adorado Juan*, una de las películas más interesantes y hasta cierto punto insólitas de los hermanos Mihura. Se trata de una creación insertada en el mundo de ficción más representativo de su autor y que sirvió de base para la pieza homónima —estrenada por Alberto Closas en el Teatro de la Comedia el 11 de enero de 1956— con la que Miguel Mihura obtuvo el Premio Nacional de Teatro. A pesar de esta circunstancia en la que influiría el éxito de otros títulos, no estamos ante uno de los textos fundamentales del autor. Se percibe un componente autobiográfico en su elogio a la pereza y su alejamiento de cualquier tipo de ambición, en su defensa de una felicidad basada en lo sencillo y natural, ajena incluso a los convencionalismos sociales. Estamos ante una constante propia de la obra de Miguel Mihura, pero el resultado es un protagonista demasiado idealizado y plano. Ausente el humor salvo en momentos de las intervenciones de los personajes secundarios, la obra deriva hacia un final moralizante y didáctico que, como es habitual en el autor, supone la reconciliación de los mundos contrapuestos: el de la ambición y el trabajo frente al de la bienintencionada pereza. Así es posible que la pareja protagonista disfrute de las cosas sencillas y la amistad sin renunciar a la seguridad y el confort. Final feliz coherente con otros de sus

últimas obras, que relegaron el melancólico desenlace de *Tres sombreros de copa* a la condición de excepción. Tal vez, en aquella época, la escala de valores que encarna Juan tuviera un cierto contraste con la oficial, como han subrayado algunas críticas. Pero me parece una interpretación forzada de una película modesta, con una estructura dramática adaptable a los escenarios —apenas fue modificada en su nueva versión— y una dirección artesanal de Jerónimo Mihura.

Esta experiencia se repitió una vez más en *Me quiero casar contigo* (1951), también dirigida por su hermano. Se trata de una película satírica sobre el matrimonio —una de sus obsesiones— hoy desaparecida y de la que Miguel Mihura extrajo sólo elementos parciales —la idea básica y las escenas del primer acto— para *La canasta* (1955), comedia destinada a su actriz habitual en los cincuenta, Isabel Garcés, que obtuvo un nuevo éxito.

Curiosamente, y salvo contadas excepciones, la mayoría de los guiones escritos por Miguel Mihura durante los «quince años en el infierno de las sombras chinescas» se alejaron de su veta humorística, poco apreciada por la industria y la censura de la época. Es más habitual en ellos la vertiente dramática, en la que destaca la fascinación del autor por determinados rasgos narrativos del cine negro y su preocupación por una sólida estructura in crescendo del relato. No obstante, Fernando Lara y Eduardo Rodríguez señalan que, por regla general, el Miguel Mihura guionista se siente más cómodo en las comedias, o en las películas donde introduce elementos cómicos, mientras que muestra una cierta incomodidad cuando la trama adquiere tintes dramáticos (1990:121).

Esta circunstancia se debe relacionar con su escritura teatral, donde el predominio de la comedia es absoluto, aunque con variantes genéricas relacionadas, en parte, con esta filmografía aparentemente desligada de lo más característico de Miguel Mihura. Un ejemplo lo tenemos en *La calle sin sol*. El comediógrafo es el responsable del argumento, el guión literario y los diálogos de un drama desligado de su obra teatral. Sólo en apariencia, pues en esta historia donde se mezclan suspense, destinos trágicos, miseria,

amor..., Miguel Mihura encuentra los resquicios para intercalar algunos de sus típicos diálogos, incluso notas aisladas de humor protagonizadas por personajes secundarios, interpretados por Manolo Morán y Julia Caba Alba con la eficacia acostumbrada. Percibimos, asimismo, algunas de sus constantes más significativas como la ternura en el tratamiento de personajes desvalidos, víctimas inocentes tan habituales en su teatro. También el juego entre la apariencia y la realidad en sus protagonistas, siempre distintos a lo que pueda deparar una primera impresión. Por otra parte, debemos recordar que en su obra teatral es frecuente encontrar tramas en torno a un caso delictivo, con el consiguiente suspense y juego policíaco. Son obras de un tono distinto al de esta triste película, con un trasfondo más lúdico, pero que nos recuerdan el gusto del autor por un género al que añadió su peculiar humor sin menoscabar la intriga y el sentido de la construcción de unas tramas capaces de enganchar a un espectador que, además, sonríe. *Melocotón en almíbar*, sería un buen ejemplo.

Sin embargo, lo importante en esta película no es encontrar al Miguel Mihura teatral, sino comprobar su indudable valía como guionista, a pesar del final feliz impuesto por la censura para un film que habría terminado de manera distinta en un régimen de libertad de expresión. El guión de *La calle sin sol* está perfectamente construido desde un punto de vista cinematográfico: entretiene, mantiene el interés, dosifica los elementos necesarios para plasmar una historia, cuya supuesta relación con el Neorrealismo —señalada sin alegar razones sólidas— es absurda si pensamos en la personalidad creadora de un Miguel Mihura que ironizó sobre este movimiento en obras como *El chalet de madame Renard*. La película es, asimismo, una prueba de que mentía o hacía uso de una falsa modestia cuando argumentaba su supuesta incapacidad para escribir guiones. Una estrategia, no lo olvidemos, a menudo empleada por unos dramaturgos poco dispuestos a admitir que les interesaba su trabajo en el cine y que estaban capacitados para realizarlo. Si Miguel Mihura acabó relativizando el valor de *Tres sombreros de copa* porque el prestigio no le

había compensado la carencia de un éxito popular en su momento, también parece obligado a mostrar un aparente desinterés por películas como ésta, capaz de consagrarle como guionista, pero que jalona su progresivo abandono del cine por la escasa repercusión que tuvo entre el público. Supongo que, además, le molestaría la presión de una censura nada dispuesta a dejar pasar una historia ambientada en el Barrio Chino barcelonés o la pelea continua con otros responsables de la película en un clima de tensión poco acorde con el talante del dramaturgo. De lo primero nunca habló públicamente quien conocía sus límites en las relaciones con una institución que tanto le condicionó, pero de lo segundo dejó testimonios inequívocos, ya que en 1953 manifiestó que no deseaba formar parte de

> ...aquellos que durante mucho tiempo hemos tragado polvo en los platós y hemos pisado moviolas, y nos hemos sentado en las heladas salas de proyección para elegir las tomas con aire suficiente, y nos hemos alimentado de huevos fritos y bocadillos de anchoas en los bares de los estudios —con ese aire siniestro de cantinas de estación en la madrugada— y, para localizar, nos hemos levantado a las seis de la mañana, y hemos, en fin, escuchado pacientemente las opiniones del productor, del director, del jefe de producción, del ingeniero de sonido, del montador, del músico, de la estrella de turno y del galán de moda (cit. en LARA & RODRÍGUEZ, 1990:198).

Al margen de estas lamentaciones orientativas acerca de una labor que no fue sólo la de un guionista —recordemos su ya indicada participación en la dirección artística—, es posible que la razón básica de este menosprecio por su trayectoria cinematográfica sea la tibia acogida que tuvieron películas como *La calle sin sol*, tan insólitas en su contexto cinematográfico como identificadas con las más peculiares líneas creativas del Miguel Mihura guionista, un autor que no soportó nunca el fracaso y fue sincero a la hora de admitirlo.

Por eso decidió «prostituirse» y dedicarse preferentemente al teatro a partir de 1953. Su trayectoria va en una dirección contraria a la de la mayoría de los autores aquí estudiados, aunque no sea excepcional si la relacionamos con sus compañeros de grupo generacional. El cine por aquellas fechas había dejado de ser atractivo para él, tanto desde el punto

de vista económico como creativo. Así se deduce de algunas de sus manifestaciones, que las debemos entender aceptando ese componente de exageración y subjetivismo tan habitual en el autor:

> [...] en el año 1951, las cosas empezaron a ir mal para el cine español y, en consecuencia, para mí y mis finanzas. Y como, además, al cabo de seis o siete años yo estaba hasta la punta del pelo del cine y de las gentes que lo rodeaban, con un suspiro de alivio, dejé también el cine [...] Después de reflexionar cinco minutos —el cine me había dejado tan tarado que me era imposible reflexionar otros cinco minutos más— pensé que lo mejor era volver otra vez al teatro (cit. en LARA & RODRÍGUEZ, 1990:249).

La consecuencia fue un regreso a los escenarios donde se sucedieron los éxitos con una fórmula tan brillante como reiterada. Pero sin perder de vista el cine que, a pesar de tan duras palabras, le seguiría interesando por múltiples motivos. Así se explican sus colaboraciones como dialoguista de algunas películas y, sobre todo, las reiteradas adaptaciones de sus textos durante los cincuenta y sesenta. En las mismas apenas intervino más allá de unos diálogos donde era insustituible, pero es indudable su interés por aprovechar las posibilidades que el cine proporcionaba a sus comedias. Tal vez fue en estas películas donde alcanzó su ideal como guionista. Tenía la independencia como autor teatral, su deseada comodidad y confesada pereza no se veían quebrantadas por unos rodajes molestos y su éxito en los escenarios le proporcionaría la posibilidad de imponer sus condiciones. Las económicas fueron ventajosas y tampoco da la impresión de haberse enfrentado con los directores que realizaron las adaptaciones. Al menos las españolas, pues desconocemos las filmadas en Argentina, México y la República Federal Alemana (¡¡!!). La mayoría son coherentes con los textos originales. Algunos guiones, como el de *Maribel y la extraña familia* (1960), de José Mª Forqué, constituyen incluso una demostración de cómo adaptar una obra teatral. Cuando se actuó con un mayor margen de libertad, *Sólo para hombres* (1960) y *Ninette y un señor de Murcia* (1965), el responsable fue un Fernando Fernán-Gómez escéptico ante este tipo de tareas, pero que

partía de una admiración que no siempre se tradujo en fidelidad. Miguel Mihura se lo reprochó en el primero de los dos títulos citados.

En esta última fase el cine no fue, ni mucho menos, un infierno para Miguel Mihura. Sus reiterados éxitos le habían proporcionado una fuerza de la que carecería cuando era un guionista sin una obra teatral tan sólida, al menos desde un punto de vista comercial, a sus espaldas. No creo que a partir de 1951 el cine español entrara en una crisis generalizada, como se desprende de la anterior cita de un comediógrafo que convirtió su experiencia personal, negativa por distintos problemas, en una valoración global. Pero el inteligente Miguel Mihura acertó al encontrar el momento oportuno para dar un giro a su trayectoria. Dejó muchas cosas atrás. Siempre se cita su radical innovación, *Tres sombreros de copa*, y un humor del absurdo que tampoco pudo plasmar en *La Codorniz* a partir de su enfrentamiento con Álvaro de la Iglesia. Pero habría que añadir su condición de guionista capaz de adecuarse a distintos géneros y crear obras de indudable valor como *Mi adorado Juan* y, sobre todo, *La calle sin sol*. Tampoco hay que olvidar su destreza en tareas más oscuras como la adaptación de diálogos, una práctica que le proporcionaría parte del oficio que demuestra como dramaturgo a lo largo de su trayectoria.

Dejó todo eso atrás porque ya no lo necesitaba y, como explicó con una sinceridad que le honra, porque no estaba dispuesto a sacrificarse en una lucha que veía con el escepticismo siempre presente en sus opiniones. A Miguel Mihura le espantaba el fracaso y la soledad, no tenía espíritu de héroe y supo cobijarse en un teatro donde la supuesta «prostitución» es compatible con algunas excelentes comedias. También debemos reconocer que se repitió en demasía, que abusó de una fórmula cuyos rasgos esenciales son fácilmente detectables. Pero quedan títulos como *Sublime decisión*, *Maribel y la extraña familia* o *Melocotón en almíbar,* que figuran entre lo mejor de la comedia teatral durante el franquismo. Unas comedias con oficio, incluso con una «carpintería», pero que tal vez deban parte de su vigencia a que su autor no tuvo exclusivamente referentes teatrales a la hora de crearlas. Algo de la mejor comedia cinematográfica norteamericana de

los años treinta y cuarenta se traslada a ese guionista que sólo pudo contar con su hermano Jerónimo o un Rafael Gil en su mejor momento, pero que habría dado más de sí en otros contextos. Es una hipótesis, un dejarse llevar por la imaginación, pero si Miguel Mihura gritó *¡Viva lo imposible!* no creo que debamos limitarnos en nombre del positivismo erudito o similares.

IV.1.2. Antonio de Lara, «Tono»

La trayectoria teatral, cinematográfica y periodística de Antonio de Lara, «Tono» (1896-1978), es en muchos sentidos paralela a la de su amigo Miguel Mihura. Como él, forma parte de «La otra Generación del 27», aunque en un relativo segundo plano. Nunca alcanzó las mismas cotas de popularidad y prestigio a lo largo de una trayectoria dividida en múltiples facetas en las que echamos de menos algún título indiscutible, capaz de darle una personalidad peculiar a su aportación. No lo tuvo, pero consiguió estar presente en las facetas cultivadas por estos autores haciendo gala de las características básicas del grupo generacional, entre las que destaca un interés por el cine que en su caso se sitúa, desde el punto de vista profesional, al mismo nivel que el teatro.

Sus primeros contactos con el cine los tuvo en el Hollywood de los principios del sonoro, adonde se trasladó después de haber trabajado como caricaturista y dibujante en diversas publicaciones de Madrid y París. No parece que durante los nueve meses que duró su estancia allí, aparte de protagonizar algunas divertidas anécdotas, tuviera demasiado trabajo en los estudios Paramount. Su llegada casi coincidió con la crisis de las producciones en español y disfrutó de unas esplendidas vacaciones pagadas. Sólo participó en un guión, *La fruta amarga* (1931), donde se limitó a escribir los diálogos adicionales, tarea que sería a partir de entonces frecuente en su trayectoria cinematográfica. Dos años después de su viaje a Estados Unidos, comenzó a trabajar en el departamento de guiones de los Estudios Chamartín sin abandonar sus colaboraciones en revistas españolas y francesas. Desconozco las tareas realizadas en dichos estudios, aunque

su nombre no figura como guionista en ninguna película de la época y suponemos que se encargaría de los diálogos al igual que había hecho en Hollywood.

Durante este período tiene más interés su participación como caricaturista y dibujante en algunas revistas que, paralelamente a lo hecho en los escenarios, protagonizaron la renovación del humor en España. En las mismas coincidió con Miguel Mihura, iniciando una etapa de colaboración que les permitió firmar conjuntamente diversos trabajos. Durante la guerra, ambos estuvieron en la redacción de *La ametralladora*, antecedente de *La Codomiz*, que tuvo su sede en San Sebastián, «cónclave de falangistas aristocratizantes y faranduleros de cierto caché durante la Guerra Civil» (PRADA, 2001:377). Claramente identificados con el nuevo régimen, Tono y Mihura inician su andadura en el franquismo tanto en el cine —recuérdese la ya comentada película *Un bigote para dos*— como en la citada revista humorística. También en relatos nunca estudiados como *María de la Hoz* (1939). Conviene recordarlos porque, aunque queden eclipsados por obras de mayor interés literario o teatral, revelan algunas de las contradicciones de un grupo generacional que escribió textos donde lo panfletario queda rebasado por el insulto a los vencidos. La citada novelita, junto a relatos coetáneos de Edgar Neville como los recopilados en *Frente de Madrid*, es un buen ejemplo. En la misma observamos el humor absurdo que les caracteriza, pero volcado exclusivamente sobre el bando vencido y con un componente de escarnio que, si pensamos en los meses en que sería escrita, resulta intolerable desde un punto de vista ético. Por aquel entonces, o poco después, Miguel Mihura defendería la opción de un humor puro frente a la que terminaría imponiéndose en *La Codorniz* dirigida por Álvaro de la Iglesia. Pero en este relato no dudó a la hora de contaminarlo con circunstancias y personajes reales vistos desde una perspectiva insultante y hasta soez. No conviene cargar las tintas a la hora de comentar obras que son el resultado de unos momentos donde la violencia de la guerra permanecía, pero tampoco comparto la postura de los colegas que pasan

sobre ascuas a la hora de comentar, o ignorar, la que sin duda es la más triste faceta de este grupo.

Desde los años cuarenta hasta poco antes de su fallecimiento, Tono trabajó como guionista en las más diversas películas y al servicio de distintos directores. Algunos como Eduardo García Maroto estaban en su misma línea, lo que le permitió colaborar en argumentos originales como el de *Tres eran tres* (1954), cinta de episodios que parodiaba con humor codornicesco el cine de monstruos, del Oeste y la españolada. En esta ocasión el guión, premiado en 1954 por el Círculo de Escritores Cinematográficos, fue firmado también por Ángel Falquina —miembro destacado del citado Círculo—, el director y Jaime García Herranz, quien también intervino como productor en una película que acarreó la ruina de la cooperativa de la que formaba parte.

Tono trabajó asimismo con directores alejados de su sentido del humor y en argumentos al margen de su obra teatral y humorística. Es el caso, por ejemplo, de Ladislao Vajda, cuya película *Barrio* (1947) está basada en una novela de Georges Simenon, *Les fiançailles de Monsieur Hire*. Desconozco hasta qué punto el fracaso de este insólito film mal acogido por el público se debió a la labor de adaptación de Enrique Llovet y Tono, quienes añadieron algunas notas de moralidad propias de la época a este relato policíaco. Pocos meses después Tono pasaba a colaborar con Benito Perojo en *¡Olé, torero!* (1948), prueba de la heterogeneidad de los trabajos en que participó. En esta ocasión fue el responsable de los diálogos adicionales de un argumento escrito por el director y Francisco Madrid, que sería adaptado por Enrique Llovet. La intervención de Tono en esta película, puesta al servicio de la comicidad de Luis Sandrini y las canciones de Paquita Rico, tiene como objetivo aportar humor a un guión convencional. La crítica no valoró esta labor positivamente. Es preciso, no obstante, reconocer la dificultad a la hora de analizar una tarea hasta cierto punto secundaria que se lleva a cabo en películas de diferentes registros genéricos como las dos últimas citadas.

Tono siguió realizando trabajos similares hasta llegar a una etapa final de su trayectoria como guionista, años sesenta y setenta, en la que encontramos los más diversos títulos sin apenas relación entre sí y al margen de lo que pudiera identificar su participación creativa. No debe extrañarnos, puesto que sus servicios fueron requeridos por directores y productores para escribir los diálogos, adicionales o no según una definición polémica, de argumentos situados en su mayoría en las coordenadas más convencionales de los géneros imperantes en el cine español. Tal vez con directores jóvenes como Manuel Summers pudo sentirse más identificado si recordamos el paralelismo de sus trayectorias, incluso al margen de la faceta cinematográfica. Pero tanto en películas como *Adiós, cigüeña, adiós* (1971) del citado como en otras que estaban, por ejemplo, al servicio de Manolo Escobar, *Un beso en el puerto* (1965) y *La mujer es un buen negocio* (1976), la labor de Tono se limitó a los diálogos. Aportó esa facilidad y humor que le caracterizaron en una tarea artesanal, sujeta a una preceptiva implícita derivada de la experiencia, pero fundamental para unas comedias populares. No debe extrañarnos, pues, que se reconociera su valía en esta faceta y que colaborara con directores de diferentes generaciones adaptándose con profesionalidad a sus demandas.

La búsqueda de películas donde la huella del Tono autor teatral y humorista sea más evidente nos lleva a la titulada *Habitación para tres* (1951), curioso film dirigido por él mismo a partir de su divertida obra *Guillermo Hotel* (1945), que obtuvo un importante éxito desde su estreno en el Teatro Infanta Isabel por la compañía de Isabel Garcés. Se trata de la segunda y última película en la que trabajó como director, pues ya en 1947 había realizado *Canción de medianoche* a partir de un argumento propio y un guión de Enrique Llovet, habitual colaborador suyo —ambos estrenaron en el madrileño Teatro Lara la comedia *Don Pío descubre la primavera* (1945)— y uno de los profesionales relacionados con el teatro que más trabajaron como guionistas. No hay copias localizadas de la película, aunque por las referencias conservadas da la impresión de que la misma era coherente con las creaciones más características de Tono y se situaba en

las coordenadas de un cine de evasión donde, a partir de una intriga argumental, se mezclaba la realidad con la fantasía.

En *Habitación para tres* la iniciativa partiría del productor Eduardo Manzanos, amigo de Tono desde los tiempos de San Sebastián así como de otros dramaturgos con los que contó para sus películas. El propio Eduardo Manzanos es el autor de *Un drama en el quinto pino* (1953), de orientación codornicesca y escrita en colaboración con Tono. Una prueba de la estrecha relación entre los que en esta ocasión desempeñaban los trabajos de guionista-director y productor. El guión de la adaptación está firmado por un desconocido José G. Ubieta y el propio Tono, al que la nueva faceta como director no le preocuparía demasiado. De hecho, la película se presenta como «una función cinematográfica». Y lo es, al menos en el sentido de constituir una representación filmada de forma rudimentaria. Su atractivo va por otros derroteros y radica en el peculiar sentido del humor de Tono, fielmente llevado a la pantalla tras efectuar algunos retoques en unos aligerados diálogos.

Javier Hernández Ruiz valora positivamente *Una habitación para tres*, una adaptación con

> ...ingentes dosis de humor y sin sentido que suponen, además, un cuestionamiento de fondo de las costumbres burguesas imperantes que la estulta censura administrativa, siempre atenta a lo superficial, se dejó colar (PÉREZ PERUCHA (ed.), 1997:300-2 y HERNÁNDEZ RUIZ, 2002:544).

Tengo mis dudas acerca de esta última circunstancia, tan sugerente como problemática en el marco de un argumento ingenuamente inverosímil que debilita o diluye cualquier componente crítico. Considero, por otra parte, que la adaptación cinematográfica queda por debajo del texto teatral. Éste podría haber dado más juego en manos de un experto director que hubiera contado con unos medios menos rudimentarios. Tampoco debemos obviar las condiciones de las puestas en escena durante la postguerra, pero es probable que el éxito obtenido por la compañía de Isabel Garcés se basara en un trabajo en ese sentido más ambicioso. Tono como director

cinematográfico confía demasiado en su texto, sin duda el mejor de su trayectoria y equiparable a otras reconocidas obras de sus compañeros de grupo generacional. *Guillermo Hotel* nos muestra un humor absurdo, más cercano al disparatado de Enrique Jardiel Poncela que al de Miguel Mihura por su radicalismo en la utilización del componente lúdico del lenguaje. La comedia es desenfadada, optimista, sin vínculos aparentes con la realidad histórica y social, sin intención moralizadora, con toques iconoclastas y, sobre todo, abundante en diálogos ocurrentes y divertidos que salpican con su gracia un argumento que nos hace recordar el de algunas comedias cinematográficas norteamericanas de los años treinta. El resultado es una invocación a la alegría, una defensa de la improvisación frente a lo previsible, una exaltación de un espíritu abierto capaz de admitir lo insólito... —esa «pura espuma de champañ cuando en España no había ni agua para beber» (AGUIRRE SIRERA, 1998:45)—, que podía ser adaptado al cine sin problemas, aunque habría sido conveniente contar con más osadía y medios.

Películas como *Habitación para tres* nos producen una sensación contradictoria. Por una parte, ponen de manifiesto las posibilidades cinematográficas de Tono, buen conocedor de una modalidad de la comedia ahora reivindicada por los historiadores. Pero también evidencian la pobreza en que se desenvolvieron. Y hasta una tendencia a la pereza, circunstancia nunca negada por unos humoristas que terminaron acomodándose a una España donde las audacias resultaban fatigosas. Quienes han estudiado la evolución de la trayectoria teatral de Tono señalan su progresiva renuncia a lo innovador de su obra para no quedar fuera de los circuitos comerciales, hasta tal punto que hizo «tópico de sí mismo, se comercializó y cayó en verdaderos desmanes teatrales de dudosa calidad» (AGUIRRE SIRERA, 1998:46). Esta evolución de su teatro es coherente con la observada en su trayectoria como guionista, pero también está hasta cierto punto implícita en una película como *Habitación para tres* al percibir detalles que impiden redondear cinematográficamente hablando un buen material argumental.

Al margen de este caso concreto, esa evolución también se presagia en la actitud de unos autores que optaron por la mediocre tranquilidad de la que disfrutaban en España y no tuvieron la audacia de seguir trabajando en países como EE.UU., que tal vez les habrían brindado más posibilidades como guionistas. ¿Hasta qué punto esa opción era real más allá de las peculiares circunstancias que se dieron en la década de los treinta? En el caso de Tono es difícil saberlo, pues apenas conocemos algo sobre una trayectoria personal caracterizada por la discreción. Pero, en líneas generales, se percibe un progresivo conformismo en unos autores que empezaron con más audacia y se recrearon, fructíferamente, en el hueco que a modo de oasis les permitió el régimen político con el que se identificaron. Tuvieron problemas, padecieron limitaciones en un clima cultural adverso, como reconoció Conchita Montes, una observadora de excepción a la que el tiempo aportó una lucidez de la que no hicieron gala estos autores. Pero también es cierto que les faltó ese grado de locura que en los treinta les llevó a Hollywood o a la ruptura de los cánones tradicionales del humor en España. Cambiaron la audacia por la seguridad y el resultado es esa sensación agridulce que tenemos al observar las trayectorias de unos autores que, incluso así, constituyen un oasis de frescura en la cultura del franquismo.

IV.1.3. Edgar Neville

La trayectoria del polifacético Edgar Neville (1899-1967) no admite una parcelación como sería un estudio centrado exclusivamente en su faceta de guionista. En realidad, pocas veces ejerció como tal. Sólo en sus primeros trabajos en Hollywood al servicio de la Metro-Goldwyn-Mayer y en sus últimos años, cuando ya no afrontaba la realización de sus propias películas, encontramos colaboraciones suyas como guionista en films dirigidos por otros. El que fuera novelista, poeta, dramaturgo, director teatral y cinematográfico, pintor, caricaturista, humorista —aparte de diplomático, deportista, aristócrata y refinado dandy...— fue, sobre todo, autor de una

obra personal y peculiar. Este concepto de autoría se extiende a creaciones situadas en diferentes géneros, desde la narrativa vanguardista al relato costumbrista, desde el sainete hasta la comedia o desde el cine policíaco hasta el documental e histórico. Esta aparente dispersión es compatible con una personalidad creadora omnipresente y detectable gracias a unas constantes que dan coherencia y unidad a su producción. Edgar Neville, como otros compañeros de su grupo generacional, pasó con facilidad de la narrativa al teatro o al cine, cambió de géneros, cultivó distintas facetas profesionales fruto de su inquietud y vitalidad..., pero mantuvo un concepto de autoría, propio de una de las personalidades más fascinantes de la cultura española de la época.

Edgar Neville es un autor que cuenta con una amplia bibliografía crítica. Su obra despierta un interés creciente en el ámbito académico. Desde su sugerente etapa en Hollywood —digna de una novela que partiera de la amplia documentación conservada— hasta sus últimos estrenos teatrales, sus obras han sido analizadas y valoradas con un progresivo interés. Un ejemplo es el número monográfico que le dedicó *Nickel Odeon* (nº 17, 1999) con motivo del centenario de su nacimiento, circunstancia que también alumbró otros trabajos colectivos. Mª Luisa Burguera ha encabezado esta tarea con estudios y ediciones. A la misma nos hemos incorporado quienes admiramos a este fascinante sujeto capaz de nadar a contracorriente y triunfar, aunque a veces su fidelidad a sí mismo le llevara a sufrir la indiferencia del público o de las instancias oficiales durante el franquismo. No creo necesario, pues, repetir lo ya dicho por diferentes colegas. Me centraré en su trabajo como guionista y en la relación que el mismo guarda con su faceta como autor teatral.

La trayectoria de Edgar Neville no es la de un dramaturgo que decide pasarse al cine. Desde su estancia en USA como diplomático, su presencia en este último es constante e intensa. Sus anteriores estrenos teatrales en solitario o en compañía de José López Rubio tienen una importancia menor y carecen de continuidad. El deslumbramiento lo sufre cuando percibe las posibilidades del cinematógrafo y, sobre todo, cuando las comprueba

fehacientemente en Hollywood, a donde se desplaza en 1928 aprovechando la libertad de movimientos que le proporciona su peculiar trabajo como diplomático. Contaba por entonces con un apreciable bagaje de obras teatrales y narrativas, además de la experiencia de haber colaborado en varias revistas. Pero ante todo le impulsaba esa inquietud característica de los miembros de su grupo generacional, ese deseo juvenil de conocer lo nuevo y moderno que para ellos representaba el cine. Lo conoció gracias a las actividades realizadas en los estudios y a la red de relevantes amistades que tejió este diplomático y aristócrata, refinado y simpático, cuyo carisma tantas puertas abrió en la ciudad californiana.

No nos extenderemos en el sinfín de anécdotas que protagonizó en el Hollywood que sufría el vértigo del paso del mudo al sonoro, documentadas en monografías de diferente orientación y rigor. Pero conviene indicar que tan intensa vida social fue compatible con un también intenso aprendizaje cinematográfico, que redundaría en su trayectoria posterior. Así se percibe en una carta dirigida por entonces a su amigo y colega José López Rubio, en donde anuncia unos objetivos que en buena medida alcanzó antes de 1936:

> El cine es maravilloso, y fácil si las dificultades económicas están resueltas. Yo sueño con hacer un estudio ahí y hacer las cosas nosotros, por nuestra cuenta, pero a base de que las películas sean perfectas de luz, fotografía, decorado, dirección y escenario... y todo se puede hacer. Yo no vuelvo hasta no saber de todo a conciencia (cit. en TORRIJOS, 1999:144).

En 1930 Edgar Neville participó como dialoguista en el film *En cada puerto un amor*, dirigido por Marcel Silver, que contó en su reparto con algunos de los mejores actores desplazados a Hollywood para las versiones españolas: José Crespo, Conchita Montenegro y Juan de Landa. En el mismo año, también escribió los diálogos de *El presidio*, dirigida en su versión española por Ward Wing, aunque en 1969 Edgar Neville declaró que fue él quien dirigió la película «utilizando los encuadres de la versión americana, y cinco o seis guiones más» (cit. en ARMERO, 1995:235). Aparte de cuestiones donde la frágil memoria se mezcla con un proceso de producción complejo, se trata de uno de los pocos films de esta modalidad

de principios del sonoro que tuvieron éxito en España. También en 1930 escribió en colaboración con Salvador de Alberich los diálogos de *La fruta amarga*, cuya versión en castellano fue dirigida por Arthur Gregor. Todavía tuvo tiempo durante ese mismo año de traducir los diálogos para la versión española de *Withing the Law*, que no llegó a realizarse. Poco después dio por finalizada su estancia en Hollywood. Los progresos técnicos del sonoro y el doblaje hicieron desechar las múltiples versiones de las películas y provocaron la salida del nutrido grupo de actores y escritores allí desplazados. Algunos se quedaron e incluso volvieron, pero él sólo conservó amistades como la de Charles Chaplin.

Edgar Neville no compartió el radical desencanto de Enrique Jardiel Poncela con respecto a Hollywood. En varias entrevistas puso en entredicho el cine norteamericano, fundamentalmente por su desaforado sentido comercial y su vulgaridad al estar dirigido a una amplia masa de público. Pero fue capaz de captar las excepciones y consideró positiva esta experiencia, tanto por el trabajo realizado en la traducción y adaptación de los diálogos —una de las claves de sus éxitos teatrales y cinematográficos posteriores— como por la observación de otras facetas relacionadas con el cine que pronto intentó cultivar tras su vuelta a España.

La primera prueba es *Yo quiero que me lleven a Hollywood* (1931), improvisado cortometraje humorístico en donde se hace responsable del argumento, el guión y la dirección. El resultado final, no obstante, dependió más bien de la voluntad de su pintoresca productora, Rosario Pi, que estrenó el film sin que estuviera terminado. A pesar de esta circunstancia propia de lo rocambolesco de tantas producciones de la época, se inicia así —al menos un primer apunte— una constante presente en sus mejores películas y una de las claves del concepto de autoría que cabe atribuir a gran parte de su producción cinematográfica. Edgar Neville lo explica así:

> Cada película es un fiel reflejo de su autor, y el autor de la película es, la mayor parte de las veces, el director, porque empieza por haber elegido el guión, o sea, por haber estado identificado con él, pero cuando el director es, a veces, el guionista, ya no cabe duda de que la película es la proyección de su personalidad (cit. en BURGUERA NADAL, 1999:241).

Con el mismo tono humorístico y contando también con varios amigos para su realización, en 1933 un Edgar Neville por entonces alejado de los escenarios vuelve a asumir las tareas de argumentista, guionista y director en el cortometraje *Falso noticiario*. La experiencia norteamericana le llevó a participar en 1934 en una producción que ha sido estudiada por José Luis Borau (1990) en su monografía sobre Harry D'Abbadie D'Arrast: *La traviesa molinera*. Las tareas de ayudante de dirección y asesor de ambiente —estaba basada en el romance popular del Molinero de Arcos—, así como los diálogos de la versión en castellano, fueron encomendadas a Edgar Neville, quien con estas experiencias decidió protagonizar empresas cinematográficas de mayor fuste desde el punto de vista personal.

Do re mi fa sol la si o La vida privada de un tenor (1935) todavía es un cortometraje como los anteriores dirigido por Edgar Neville, responsable también del argumento y el guión. El paso adelante lo da al dirigir la adaptación de la novela *El malvado Carabel,* del humorista Wenceslao Fernández Flores. La homónima película, de la que sólo se conserva un fragmento localizado gracias a Pilar Couto (2001), fue estrenada con buenos resultados en diciembre de 1935 y sirvió como preámbulo de su obra más destacada durante la etapa republicana: la adaptación de la tragedia grotesca *La señorita de Trevélez,* de Carlos Arniches. Estrenada poco antes del estallido de la guerra, se trata de una versión libre, consensuada con el propio dramaturgo, que dio como resultado una deliciosa comedia que prueba la frescura, sentido comercial y madurez de un cine español que, a finales del período republicano, había alcanzado cotas impensables poco antes.

Todo se vino abajo en el verano de1936, cuando Edgar Neville ya era un cineasta formado que había empezado a dar pruebas de algunas de sus características —el dominio de los diálogos, que prevalecen sobre las situaciones dramáticas en sus guiones, el cuidado en la dirección de actores, la búsqueda de un ritmo ágil, la fluidez narrativa, el gusto por la mezcla de temas y géneros...— y había señalado sus preferencias por un humor donde

se combina lo tierno y lo satírico; tan sutil como alejado del disparatado de sus compañeros y más cercano a ese mundo costumbrista y sainetesco tantas veces defendido, desde su peculiar perspectiva, por un Edgar Neville capaz de beber en diferentes fuentes.

Al igual que la totalidad de los miembros de este grupo generacional, durante la Guerra Civil un Edgar Neville de formación tan republicana como aristocratizante participó activa y conscientemente en el bando de los sublevados. En el mismo desarrolló diversas tareas, a veces rocambolescas con traiciones incluidas aprovechando su condición de diplomático. Tras incorporarse al frente rodó tres documentales de unos diez minutos cada uno: *La Ciudad Universitaria* (1938), cuyo texto original muestra significativas diferencias respecto a la versión final; *Juventudes de España* (1938), dedicado a los futuros falangistas, adiestrados en el deporte, el manejo de las armas y en el nacional-sindicalismo; y *¡Vivan los hombres libres!* (1939), destinado a dar cuenta de un hecho que sería ampliamente publicitado en España durante muchos años: las checas comunistas. Conviene no olvidar la existencia de estos panfletarios y maniqueos documentales que, junto con algunos textos narrativos suyos publicados por entonces, se suman a la exaltación de los vencedores desde una perspectiva falangista no siempre coincidente con los criterios que se acabarían imponiendo en la dictadura franquista. Edgar Neville nunca ocultó un pensamiento y unas actividades que, sin embargo, algunos especialistas se empeñan en borrar con el afán de convertir al autor en un personaje políticamente correcto para la España democrática. Objetivo tan absurdo como contrario al rigor de una monografía capaz de admitir las contradicciones, si es que lo fueron, de unos individuos tan reaccionarios en lo social y político como abiertos a las más sugestivas tendencias en lo literario y cinematográfico.

Ya en las postrimerías del conflicto, Edgar Neville se desplazó a Italia, país con el que se había firmado un acuerdo cinematográfico para realizar películas en doble versión española e italiana. Participó junto con César González Ruano en el guión y los diálogos de la adaptación de una novela de Armando Palacio Valdés: *Santa Rogelia,* dirigida al parecer por Roberto

de Ribón, con quien no mantuvo una buena relación en un proyecto que se aleja de lo que él pretendía hacer en el cine. Julio Pérez Perucha señala que el director, al menos de la versión italiana, fue Carlo Borghesio correspondiendo a Edgar Neville una imprecisa «supervisión» (1999:152).

Mucha más implicación personal tendría en la polémica coproducción *Camen fra i rossi* o *Frente de Madrid*, en donde fue el responsable del argumento, el guión y la dirección. La versión española, como la anterior, se ha perdido. La película estaba basada en varios relatos que con motivo de la guerra había escrito y publicado el propio director. Relatos de una inequívoca y propagandística identificación con el bando vencedor que cabe relacionar con el ya comentado de Tono y Mihura, *María de la Hoz*, en cuanto a la virulencia, aunque en este caso el humor absurdo no ayude a descargar una tensión sólo comprensible en el clima bélico y violento de aquellos días. Sin embargo, su adaptación cinematográfica no fue bien vista por la censura recién instaurada y algo dubitativa a la hora de establecer la versión oficial sobre unos hechos tan recientes. La consecuencia fue la obligación de efectuar varios cortes en la película para el estreno, que tuvo lugar el 23 de marzo de 1940 con unos resultados comerciales apreciables, aunque sin el eco imaginado por un cineasta que confiaba equivocadamente en el interés de los espectadores por ver en la pantalla un reflejo de lo vivido poco antes. Fue el primero, pero no el último, de los desengaños sufridos por este antiguo republicano que desde el falangismo, en donde su condición social pesaba más que la ideología, acabaría distanciándose de las estrecheces que presidieron la cultura del franquismo. Atribuirle el calificativo de liberal es arriesgado, pero la amplitud de miras de sus creaciones pronto chocaron con una sumisa mediocridad donde varios de aquellos falangistas cultos y refinados quedarían condenados al ostracismo o a la inutilidad. También pudo ser el destino de Edgar Neville. Lo evitó con un tesón y una habilidad imprescindibles para librar algunas soterradas batallas culturales, que debieran ser analizadas con más atención por parte de los investigadores.

Todavía en la Italia del fascismo, y mientras se reconstruía el entramado industrial del cine español, fue el director y el guionista de *Santa Maria (La muchacha de Moscú)* (1941). Se trata de una película basada en una novela de Guido Milanesi por la que no sintió especial apego —era «un espantoso folletín», según él—, a pesar de estar protagonizada, como la anterior, por la que sería su compañera y musa: Conchita Montes. La experiencia italiana había dejado de tener sentido, la amenaza de la II Guerra Mundial resultaba disuasoria y Edgar Neville regresa a España para incorporarse al cine, sin que entre sus expectativas estuviera la posibilidad de escribir para un teatro que no parece interesarle a lo largo de estos años.

Edgar Neville colabora en *La Codorniz* como los demás miembros de su grupo generacional y comparte el objetivo de una revista concebida, según José López Rubio, para fomentar una actitud sonriente ante la vida, quitarle importancia a las cosas, burlarse del tópico y del lugar común; para, en definitiva, inventar un mundo diferente, irreal, fantástico... (1983:58). Un mundo de evasión mediante el humor que, en su caso, a menudo le llevará a recrear un idealizado pasado contrapuesto a un presente pocas veces afrontado tanto en su obra teatral como cinematográfica.

Las primeras películas rodadas bajo su dirección en la España del franquismo son *Verbena* y *La Parrala* (1941), con la colaboración de Rafael de León y Xandro Valerio como autores de las letras de las populares melodías que se ilustraban cinematográficamente. En estos dos mediometrajes realizados a instancias del productor Saturnino Ulargui sólo se apuntan algunas de las constantes de su producción. No obstante, sorprenden ciertos rasgos de la primera —poblada por enanos, tragafuegos, la mujer barbuda...— que han permitido incluirla en un universo análogo al de *Freaks* (1932), siempre que recordemos que la visión amable de la vida de la que participa Edgar Neville no guarda relación con la ácida amargura de Tod Browning. Mucho más cercano me parece el sentido del humor codornicesco, presente en la irónica y divertida justificación que de una de las más peculiares escenas da el director en un artículo publicado en 1964:

> De pronto, en un escenario aparece Amalia de Isaura con un traje de cupletista antigua, una mantilla negra y una hermosa barba. Con su

> gracejo especial cantaba *La Parrala* en francés. Yo reconozco que es como para sorprender a cualquiera, pero todo tenía su explicación. Le puse barba porque entonces corría un hálito denso de alta moralidad en los espectáculos españoles. Las canzonetistas y las animadoras, en vez de hablar de amor y besos, cantaban la historia de dos patitos, o de tres patitos; cualquier atrevimiento de un artista era enseguida mal interpretado y yo no quise tener disgustos de ningún género. Y como Amalia, aunque ya no era una niña ni mujer ebúrnea y provocativa, salía con un vestido de cupletista antigua, con su escotito y todo, y esa mantilla española que es la más española de las mantillas, pensé para aumentar su formalidad, para darle más serenidad al asunto, ponerle esa barba negra, con lo cual a la mayor parte de los espectadores se les alejaba toda idea que no fuese de una pura ortodoxia.
>
> Me equivocaba, como tantas veces, porque un muchacho que cantaba cuplés flamencos, con voz y ademanes más bien extraños, se enamoró locamente de Amalia desde ese día. Misterios de la naturaleza (1976:26).

Correo de Indias (1942) tiene más interés que los dos curiosos mediometrajes citados. En esta difícil empresa de carácter histórico Edgar Neville asumió de nuevo las tareas del argumento, el guión y la dirección, contando siempre con el protagonismo de Conchita Montes, actriz que por tantos motivos es un hilo conductor de su obra teatral y cinematográfica. Antonio Castro la ha calificado como «fundamentalmente una historia de amor situada siglo y medio atrás, pero que en esencia podría transcurrir en cualquier época» (1999:101). La película se encuentra al margen de las de carácter histórico que por entonces se rodaron. Fue muy apreciada por el propio director —opinión no compartida por la mayoría de la crítica— y sólo se ve empobrecida por la escasez de recursos, una de las constantes de su filmografía que está en la base de la supuesta despreocupación a la hora de filmar que se le ha atribuido.

Edgar Neville en 1943 asume la dirección de *Café de París*, también realizada a partir de un guión suyo. Y en 1944 firma la primera gran película de esta etapa: *La torre de los siete jorobados*, basada en una novela supuestamente escrita por Emilio Carrere y con la colaboración en el guión de José Santugini. Es una de las obras más personales de Edgar Neville, quien inicia por entonces una etapa brillante que incluye en 1945 *La vida en un hilo* —ganadora del Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos al

mejor argumento y al mejor guión y convertida en obra teatral en 1959— y *Domingo de Carnaval*. En 1946 dirige *El crimen de la calle Bordadores*, basada en un viejo argumento suyo y con un guión galardonado por el Sindicato Nacional del Espectáculo. Son cuatro títulos fundamentales del cine realizado durante la etapa franquista y, al mismo tiempo, unos ejemplos de la independencia de criterio de un autor que llevó adelante una obra con personalidad propia. Ésta es el fruto de una combinación bien dosificada de contrapuestas influencias presentes en un partidario de romper los géneros como compartimentos estancos, de buscar la mezcla de lo heterogéneo sin perder nunca la coherencia. Para alcanzar estos objetivos apenas contó con ayudas. Asumió junto a unos fieles actores las tareas básicas —incluso, con quebrantos, las de producción— para llevar a las pantallas unas películas peculiares que se incluyen entre las que nos permiten adentrarnos en una época desfavorable a este tipo de iniciativas. Aunque con contradicciones, bien aprovechadas por un director que las supo aprovechar según relata Fernando Fernán-Gómez (BRASÓ, 2002:32).

Antonio Castro hace responsable al propio Edgar Neville de algunas de las limitaciones de estas películas, en especial las observadas en *La vida en un hilo*. Su director estaba convencido del éxito de la misma, puesto que a su juicio se trataba de una excelente idea y no era preciso nada más para conseguir un buen film. La consecuencia, según el citado crítico, es un empeño en asumir también la responsabilidad como productor, lo que contribuyó a que el presupuesto fuera escaso y el conocido desaliño de las películas del cineasta adquiriera en este caso una mayor relevancia (1999:111). Se debería relativizar dicho desaliño, a pesar de que la brillantez del guión se impone a una puesta en escena que no está a su altura. Pero, al margen de un obvio objetivo económico bien explicado por Fernando Fernán-Gómez en la citada entrevista, también era el precio de una independencia, de un peculiar concepto de autoría, que nos permite singularizar el cine de Edgar Neville en un contexto de notables y correctos artesanos que han quedado en el más completo de los olvidos.

Edgar Neville no consiguió un claro apoyo oficial ni el público mostró el más mínimo entusiasmo por estos films, sólo reivindicados años después por una crítica que le ha rescatado del limbo. Estas circunstancias impidieron que siguiera con la misma intensidad por el camino trazado, verdaderamente insólito en aquel contexto. Ya en 1946 encontramos una película menor como *El traje de luces*, dirigida y adaptada por él a partir de unos relatos de José Mª Carretero con la pretensión de evitar la españolada y reflejar una Andalucía llena de poesía, fresca y limpia, según declaraciones realizadas por entonces en las revistas *Cámara* y *Cinema*. De tan prolífico y popular como poco apreciado novelista pasa en 1947 a Carmen Laforet y su recientemente premiada *Nada*. Edgar Neville realiza una adaptación coherente y acertada a partir de un guión de Conchita Montes. Antonio Castro considera que esta decisión fue un error, puesto que su compañera «se reveló como absolutamente incapaz de lograr trasladar a la pantalla ese ambiente hosco y duro con que la novelista retrata la Barcelona de sus años jóvenes» (1999:117). No comparto tan rotunda conclusión. Se trata de una película dura y pesimista —también insólita en aquel contexto— que, por eso mismo, se aleja de las constantes más características del realizador y produce desconcierto. Algo similar sucede en 1948 cuando rueda por encargo *El marqués de Salamanca*, película histórica y biográfica realizada a partir de un argumento de Tomás Borrás, y *El señor Esteve*, basada en una popular obra teatral, *L'auca del senyor Esteve*, de Santiago Rusiñol. Ambas películas han quedado en el olvido y apenas se citan a la hora de interpretar o valorar la aportación personal de Edgar Neville.

No sucede lo mismo con *El último caballo* (1950), donde recupera lo mejor de su mundo creativo en una inteligente mezcla de ternura, costumbrismo, humor e ingenua utopía compartida por «un labrador, un bombero, un chupatintas y una florista contra el mundo moderno», según definición del autor. La película obtuvo de nuevo el Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos al mejor argumento original. Edgar Neville contó, además, con un excelente reparto encabezado por Fernando Fernán-Gómez. Pero este «dandy en la taberna», así le definió el citado cómico, ya

había perdido gran parte del impulso que le permitió afrontar una producción cinematográfica amplia e intensa. La normativa legal a la que se acogía para hacer viables sus proyectos también sufrió cambios. A partir de entonces su presencia en los escenarios teatrales como autor o director es cada vez más frecuente y en el cine pasa a colaborar como guionista en películas de escaso relieve, excepto *Novio a la vista* (1954) de Luis García Berlanga. Sólo recupera el pulso en algún momento aislado de la coproducción hispanofrancesa titulada *La ironía del dinero* (1955) —tuvo consecuencias desastrosas desde el punto de vista económico— o en documentales como *Duende y misterio del flamenco* (1951), donde Edgar Neville demuestra su interés por una manifestación cultural ya presente en otras de sus películas.

Su carrera cinematográfica culmina con dos películas que nos devuelven parte del mejor Edgar Neville, aunque la audacia de sus inicios la sustituya por la seguridad de una obra teatral que había triunfado poco antes y el reencuentro con algunas de las constantes de su trayectoria. La primera es *El baile* (1959), basada en su exquisita comedia homónima que tan espectacular acogida había obtenido en los escenarios a partir de su estreno en 1952. La adaptación no es sólo correcta sino que también resulta de una fidelidad absoluta en todos los sentidos. Esta circunstancia nos permite captar con nitidez las claves del éxito obtenido con una comedia modélica en varios aspectos.

Su última película, ya por entonces los problemas de salud se habían añadido a otros muchos que le acompañaron desde el principio, es *Mi calle* (1960), en la que asume toda la responsabilidad como autor para darnos un testamento cinematográfico donde encontramos algunas de sus constantes temáticas e ideológicas. Volvió a intentar equilibrar lo comercial con la calidad e introdujo una perspectiva amable y humorística capaz de quitar hierro a la historia, por dramática que fuera. Lo consiguió hasta cierto punto en una película desigual, donde no todos los elementos alcanzan la debida coherencia. Sobra, aunque sea coherente con los objetivos de Edgar Neville, parte de la lectura ideológica que limita y esquematiza hasta el exceso la vida de una calle que acaba siendo un microcosmos histórico sólo presente

en la imaginación, en la reiterada añoranza, del director. Los aciertos costumbristas quedan a menudo eclipsados por una interpretación ideológica y política del pasado inmediato, sustancialmente similar a la que subyace en toda su trayectoria pero en esta ocasión mostrada en unos términos un tanto burdos. Fue su último intento de participar en un cine que por entonces iba por otros derroteros, aunque esa circunstancia nunca importó a un Edgar Neville fiel a sí mismo y a un mundo creativo cuyos elementos básicos ya los encontramos en sus primeras películas.

Hasta 1963 estuvo trabajando en la segunda etapa de su faceta como autor teatral, que es la verdaderamente fundamental. La primera resultó tan esporádica como pronto marginada por el cine, mientras que en ésta alcanzó sus mayores éxitos con una fórmula cuyas influencias cinematográficas han sido indicadas en repetidas ocasiones. Pero la enfermedad y la edad le fueron arrinconando quedándose tan sólo con la poesía y la pintura, últimos refugios de un creador singular en cuya trayectoria resulta ocioso plantearse una relación jerárquica entre sus facetas teatral y cinematográfica. A Edgar Neville no le interesaba demasiado lo específico de ambas. Nunca fue un director preocupado por los detalles técnicos e incluso se le ha reprochado una dejadez, reconocida por él, en este sentido. Una actitud que no debe dar paso a una valoración de un Edgar Neville buen guionista y mediocre realizador. Tampoco se obsesionó por la carpintería teatral y, aunque construía bien sus obras, el máximo interés de las mismas lo encontramos en la textura de los diálogos, de un talento sorprendente compatible con una indudable calidad literaria. También destacan las sutiles mezclas presentes en personajes sugerentes, estilizados y con un indudable encanto; propios de la constante añoranza de un idílico pasado que se recrea en un teatro de evasión, polémica y sagazmente defendido por Edgar Neville.

En relación con esta integración de las facetas teatral y cinematográfica, conviene recuperar unas declaraciones efectuadas en 1943, cuando estaba a punto de iniciar su más brillante momento en el cine:

> Un director debe ser, ante todo, un artista, un autor dramático. La técnica es cosa que está a su servicio, y su uso no puede ser otra cosa que un reflejo de su personalidad, de su forma de expresión. La condición de

> artista se perfecciona, se depura, pero no se aventaja; la técnica es fácil. La aprenden hasta los más torpes (VV.AA., 1977:28).

Declaraciones que se pueden completar con otras recopiladas por Mª Luisa Burguera:

> A mi juicio, el director cinematográfico es un escritor; si no lo es, me parece difícil que sea un buen director de películas. Como he dado a entender, entre escribir una novela o dirigir una película no hay más diferencia que la del instrumento que se emplea; en vez de la pluma, es la cámara, pero la idea es la misma y el estilo del escritor está tan patente en una obra escrita como en una película fotografiada. Claro es que el director de películas además de sus condiciones literarias ha de tener unos vastos conocimientos técnicos, pero éstos en definitiva son muy sencillos de aprender. Otra condición que debe tener es sentido dramático, quiero decir con esto, capacidad para hacer que los actores expresen con la mayor precisión las reacciones de los personajes que encarnan y también el medir en qué forma estas expresiones van a llegar más directamente a esta cosa misteriosa que es el gusto del público (1999:244).

> El director no puede ser meramente un señor que sepa dónde corresponde un encadenado y un fundido y cómo se enlaza un plano con otro, sino que tiene que ser un autor. Lo fundamental es que el director sea un autor con el mismo caudal de conocimientos humanos, psicológicos y con la misma capacidad literaria que el autor de teatro (1999:243).

Y como tal autor dramático también se comportó a la hora de escribir sus propios guiones, puesto que, según él,

> El guión original estará bien si el autor es verdaderamente un autor. Hay gentes que no creen necesario serlo, y se lanzan a escribir guiones. Y no es eso. Hay que saber cómo se hace una obra, qué arquitectura tiene, qué continuidad, qué equilibrio... Hay que ser capaces de dar vida, lógica y realidad a los personajes, saber hacerlos simpáticos o pintorescos... Y esto sólo lo hace un autor (VV.AA., 1977:28).

Un autor, sin más. No caben, pues, distinciones relacionadas con una supuesta dualidad entre el cine y la literatura, hasta tal punto que llega a afirmar:

> El cine es una forma de expresión de la literatura. Es una novela fotografiada y también tiene relación, aunque menos, con la literatura teatral. Es una forma de contar una historia, unas vidas, un conflicto; de sostener una tesis, un bando, un punto de vista; de evocar una época o un ambiente; de describir unos sentimientos, de expresar una emoción lírica. Es una forma, desde luego, fotográfica, plástica, pero que proviene de un mismo manantial de inteligencia, gusto y arte (cit. en BURGUERA NADAL, 1999:244).

Nada tiene de extraño que con estos inteligentes y polémicos planteamientos no sólo trabajara como guionista, sino que en 1948 en unas declaraciones a la revista *Cámara* animara a otros autores teatrales para que hicieran lo mismo:

> En España hay poquísimos guionistas. Se pueden contar con los dedos de las manos y, sin embargo, hay muchas gentes que hacen guiones. Es una pena que los autores dramáticos y los novelistas no hagan más guiones; pero que los hagan como debe ser, sin planificar, sin meterse en los vericuetos de la técnica del plató, de la que nada saben, ni falta que les hace. Estos son los señores que debían dar guiones al cine español, gentes con sentido del arte dramático, sabiendo equilibrar una obra, presentar un conflicto, desarrollarlo y concluirlo, sin que la obra sufra desnivel. Sabiendo crear «situaciones», que es lo más importante en la obra teatral y cinematográfica. Gracias a esas «situaciones», que es lo mejor del cine americano, artistas de segundo orden nos parecen geniales. Es raro que un artista parezca malo en una buena situación y es raro que un artista parezca bueno defendiendo una escena sin pies ni cabeza. A los actores hay que ponerlos en «situación», porque así resplandece mejor su talento (cit. en PÉREZ PERUCHA, 1982:107).

Dadas estas premisas no debe extrañarnos, por ejemplo, que en el prólogo a su novela *La piedrecita angular* sólo nos hable de guiones y cine para acabar afirmando: «En fin, ahí va esta novelita, no es mal guión, veremos qué le ocurre» (1957:11). Ignoro en qué aspectos concretos se basa para calibrar las cualidades cinematográficas de este interesante relato, pero el mismo es ya de por sí una mezcla de diferentes géneros, incluso de dos novelas claramente diferenciadas. A Edgar Neville, como a Fernando Fernán-Gómez con quien tantas coincidencias tiene, no le importa el rigor y la coherencia del género. Pone por delante sus singulares personajes, su mundo sonriente y, consciente de que pueden protagonizar

una película o aparecer en una novela, no los presenta de acuerdo con unos cánones que apenas le interesan. Tampoco los echamos de menos, ya que el valor del Edgar Neville literato, como en buena medida le sucede al cineasta, no radica básicamente en los aspectos formales, sino en una creatividad capaz de mezclar elementos dispares bajo la capa de su inteligente y humanista sentido del humor.

La obra teatral y cinematográfica de Edgar Neville es coherente con lo arriba afirmado. De ahí que sea posible pensar en el dramaturgo cuando vemos películas como *El baile* y en el cineasta cuando leemos el texto de la versión teatral de *La vida en un hilo*. No sólo porque ambos títulos tengan sendas versiones teatrales y cinematográficas, sino porque comparten la base común de un autor que, como otros de su grupo, apenas se planteó lo específico de unos medios que dominaba a la perfección y simultáneamente. Un ejemplo, entre otros posibles, lo observamos en el acierto con que transformó el guión cinematográfico de *La vida en un hilo* en una obra en dos actos y epílogo, donde el ágil ritmo inicial se presentaba como el principal escollo a superar. Lo consiguió, según Alfredo Marquerie, con una técnica de revista que agilizaba los diferentes cuadros y la utilización de una serie de telones asociados a la diversidad de situaciones y ambientes. Combinó, pues, una escritura y una puesta en escena capaces de mantener la fluidez necesaria para una historia de contrastes y azares, sobre

> La influencia decisiva que tiene la casualidad en nuestras vidas, el cómo cambia el curso de éstas el hecho fortuito de mirar a la derecha en vez de mirar a la izquierda al cruzar una calle, el retrasarse en dos minutos al ir a un sitio, cualquier circunstancia imprevista que le haga a uno conocer o no conocer a una persona; en fin, una variante sobre las pequeñas causas y los grandes efectos (1969:291).

También hizo, como explica él mismo en el citado prólogo, que la protagonista en su versión teatral contase su propia historia adelantándose al público durante las numerosas mutaciones, que muestran una dualidad de mundos similar a la tantas veces presente en el teatro de Miguel Mihura.

Soluciones nada sofisticadas, pero eficaces y propias de un autor que opta por la sencillez de la comunicación frente a la retórica cinematográfica o

teatral. Un autor al que le interesaba contar sus historias haciendo prevalecer lo común de toda narración sobre lo específico del medio empleado. En este sentido, debemos recordar opiniones como la siguiente que reafirman lo ya indicado en anteriores citas:

> Creo que el cine es una novela que se escribe plásticamente, que se fotografían las descripciones, que se impresionan los diálogos. El director de cine es un novelista que maneja un instrumento diferente de la pluma; pero el enfoque literario, la manera de contar el cuento es casi el mismo (cit. en ROZAS DOMÍNGUEZ, 1999:194).

Por otra parte, conviene no caer en un mecanicismo al analizar las posibles influencias cinematográficas en la obra teatral de Edgar Neville. En algunas de sus últimas comedias encontramos un desarrollo rápido, vertiginoso, que nos recuerda la fluidez de la narrativa cinematográfica en la que el autor se había formado desde sus tiempos en Hollywood. Pero también es cierto que el por entonces dramaturgo sería consciente de las necesidades de un teatro renovado, que pasaban por una estructura y un ritmo que ya no podían ser los mismos que en la época de Jacinto Benavente, por ejemplo. ¿Hasta qué punto esa renovación, protagonizada también por otros autores teatrales sin ninguna relación profesional con el cine, es fruto de la influencia del mismo o de una reflexión estrictamente teatral? No tengo la respuesta, pero desde luego no creo que debamos decantarnos por una opción que sólo se base en lo más obvio.

Francisco Ruiz Ramón acierta cuando habla de la «Comedia de la felicidad, comedia de la ilusión» al referirse a las obras que Edgar Neville escribió en los cincuenta y sesenta (1980:314). Una tendencia en la que también se encuadran otros autores relacionados con el cine como José López Rubio y Víctor Ruiz de Iriarte. Según él, los tres coinciden —si no en todas sus obras, sí en la mayoría—

> [...] en poseer oficio y habilidad en la construcción de la pieza, calidad literaria en el diálogo, una visión amable, irónica y comprensiva de la vida humana y una común voluntad de hacer sonreír inteligentemente al espectador, con sonrisa donde la ternura y la nostalgia están, por lo general, presentes (ibid.).

Me parece una excelente definición de unas obras que basan su atractivo en dichos rasgos, pero tengo mis dudas acerca de que las influencias presentes en esta «comedia de la felicidad» sean exclusivamente teatrales. En los casos de Edgar Neville y José López Rubio no me explico que se pasen por alto más de veinte años dedicados intensamente al cine, hasta tal punto que la faceta teatral de los mismos quedó relegada a un segundo plano. No pongo en duda la pertinencia de los modelos aducidos por Francisco Ruiz Ramón, coherentes con la amplitud de miras de la cultura teatral de ambos autores que, en el caso de José López Rubio, era asimismo fruto de su brillante actividad como traductor. Pero también convendría recordar que desde los años treinta verían bastantes «comedias de la felicidad» cinematográficas, fundamentalmente norteamericanas. Y lo que es más importante, supongo que como espectadores estaban más interesados por las mismas que por el teatro que se hacía en la España de la posguerra, del cual hasta cierto punto se autoexcluyeron.

Por otra parte, la condición de guionistas de ambos tampoco debe quedar al margen del origen de los rasgos señalados por Francisco Ruiz Ramón. La construcción de la pieza con oficio y habilidad también la pudieron perfeccionar en su práctica profesional como guionistas. Sobre todo cuando el resultado final es tan diferente del de otros autores coetáneos en los que no se percibe con claridad una influencia cinematográfica. La calidad literaria de sus diálogos no es la misma que observamos en Jacinto Benavente, tan desafortunado en sus frustrados intentos de adentrarse en el mundo del cine. En los de Edgar Neville percibimos una fluidez, un ritmo, una concisión sugerente, un dominio de la elipsis, una sencillez elegante..., cuyas fuentes no deben circunscribirse al teatro. Y en cuanto a la visión amable, irónica y comprensiva de la vida, dudo que sea necesario recordar que está en la base del cine norteamericano que desde los años treinta había cautivado, también en España, a millones de espectadores ávidos de evasión, la misma que desde los escenarios supieron ofrecer estos autores. No creo que merezca la pena entrar en discusiones acerca de modelos concretos. Algunos especialistas

en temas cinematográficos han citado a Ernst Lubitsch, Jean Renoir, Billy Wilder, La Cava, Frank Capra, Howard Hawks o la *screwball* y *sophisticated comedy* al comentar la obra de Edgar Neville. Lo importante es no olvidar lo obvio: la condición de guionistas y cineastas de estos autores fue una de las claves de la renovación del teatro que ellos encarnaron.

Tampoco me parece pertinente explicar la fórmula teatral de Edgar Neville a partir de una serie de antecedentes demasiado genéricos. Mª Luisa Burguera habla de «elementos de la alta comedia benaventina, del teatro del humor, del teatro de evasión, del teatro burgués, de la comedia de la felicidad, y de la comedia cinematográfica» (1999:184). Los primeros se relacionan con una tradición teatral que convendría concretar, puesto que salvo el benaventino, son antecedentes demasiado vagos que admiten distintas interpretaciones. Algunas se concretan en otra definición dada ese mismo año por la estudiosa de Edgar Neville (1999:47). En cuanto al último, ¿qué tipo de comedia cinematográfica? Supongo que se referirá a un modelo próximo a los de los directores arriba citados. Pero también convendría perfilar mejor esta influencia que, no lo olvidemos, se da en un autor contradictorio, amante de la heterogeneidad y que rechazó los géneros puros.

La interrelación entre las facetas cinematográfica y teatral de Edgar Neville también se extiende a sus tareas como director:

> Naturalmente yo en la dirección de las obras de teatro y de cine le doy una primerísima importancia a la dirección del actor en su tono, en su gesto y en la armonía entre las diferentes voces de los personajes. Le doy muchísima menos importancia, aunque indudablemente la tienen en algunas obras, a la escenografía, a la luminotecnia y demás efectos secundarios. A mí me parece que lo importante es hacer que el actor logre el tono exacto del personaje y cuando se trata de comedia moderna, el máximo de sinceridad, la mayor sobriedad de gesto, la más certera «imitación de la vida». Ése es en gran parte el capítulo más delicado, en donde se prueba que un director lo es de verdad, ése y el lograr la armonización de voces para que haya un tono común, sin disonancias (cit. en BURGUERA NADAL, 1999:240).

El caso de Edgar Neville es similar al de Miguel Mihura en cuanto a la distribución de las etapas donde la tarea predominante es el teatro o el cine.

Ambos tuvieron un fugaz primer contacto con los escenarios, pero enseguida se volcaron en el segundo con una intensidad y un profesionalismo que se prolongarían durante décadas. Si para Miguel Mihura el estreno en 1952 de *Tres sombreros de copa* y los inmediatos éxitos comerciales que tuvo le hicieron replantearse su trabajo y abandonar el cine, algo similar sucede en Edgar Neville. También 1952 fue su gran año teatral. El estreno de *El baile* constituyó un verdadero acontecimiento que le deparó prestigio y una sólida posición para proseguir su carrera como dramaturgo. Y al igual que su colega, esa posibilidad le vino en un momento de desencanto con el cine. No creo que pensara en ningún «infierno», ni que se dejara llevar por el pesimismo de su amigo. Al margen de los problemas económicos de unas películas que no contaron con el apoyo del público y que apenas fueron respaldadas por las instancias oficiales, quienes le conocieron señalan síntomas de agotamiento de un hombre enfermo que llevaba más de veinte años peleando en los platós y en los despachos. Para Edgar Neville el teatro fue el refugio al que pudo acudir en el momento más oportuno, pero sin decaer en una creación que estuvo a veces, sobre todo desde el punto de vista temático, lejos de lo hecho en lo más peculiar de su heterogénea producción cinematográfica. Las comedias más conocidas y prestigiosas de su última etapa nada tienen que ver con los elementos sainetescos presentes en su cine de los cuarenta, aunque con ese toque de nostalgia idealizadora que tanto les diferencia de los de otros autores que renovaron lo sainetesco en la década siguiente. Tampoco se identifican con el desgarro y el expresionismo del mundo del carnaval. O las misterioras mezclas donde la realidad castiza y la fantasía aparecen para adentrarnos en las imágenes de torres y subterráneos que nos recuerdan otras no menos insólitas. También abandona el mundo policíaco, aunque sea teñido de un casticismo que tanto sabor peculiar da a historias que de otra manera apenas nos interesarían. Es mucho lo que deja atrás en un teatro que pretende dirigirse a un público renovado y selecto, alejado de la nota popular que impregna el cine de este aristócrata, en todos los sentidos de la palabra. Pero también incorpora otros elementos no temáticos que probablemente sean los que más coherencia

aportan a las facetas creativas de Edgar Neville. El más interesante es un refinado e inteligente sentido del humor —«El humor es el lenguaje que emplean las personas inteligentes para entenderse con sus iguales»—, que invita a desdramatizar cualquier situación y da un toque de ironía compatible con un vitalismo nunca excesivo; simplemente el necesario para desconfiar del destino (*La vida en un hilo*) o afrontar la tragedia de la muerte con la sonrisa de quienes habían confiado en la fuerza de un amor desprejuiciado (*El baile*). Un humor con estilo propio capaz de renovar el teatro español de los años cincuenta y combinarse con las más heterogéneas influencias en un cine a menudo insólito y sorprendente, un auténtico oasis si tenemos en cuenta el contexto en el que fue concebido.

IV.1.4. José López Rubio

La trayectoria de José López Rubio (1903-1996) es similar a la de los demás miembros de «La otra generación del 27» e incluye períodos dedicados al cine y otros al teatro. Antes de 1936 estrenó varias obras escritas en solitario o en colaboración con Edgar Neville (*Luz a las ánimas, El amor incandescente*, ambas de 1928) y Eduardo Ugarte. Fueron títulos aislados, con voluntad de renovación y escasa repercusión, que no le permitieron hacerse un hueco en el teatro de la época. Más destacada es su participación en los rodajes para el mercado hispano realizados en Hollywood, a donde se desplazó permaneciendo durante un largo período que se prolonga hasta 1937, con un paréntesis en España como guionista de *María de la O* (1936). Fue contratado por la Metro Goldwyn Mayer (1930-1931), la Fox (1931-1935) y la Cantabria Films/Columbia, que pretendía impulsar la producción para el mercado hispano. Esta intensa experiencia le permitió adentrarse más que sus colegas españoles en la industria cinematográfica, donde trabajó como adaptador y director de diálogos, guionista y traductor. También fue decisiva para su posterior carrera como director y, claro está, como traductor en los doblajes de numerosas películas norteamericanas.

Al concluir la Guerra Civil, José López Rubio desarrolló una intensa actividad como director cinematográfico entre 1940 y 1948. En este período escribe o colabora en los guiones de los seis largometrajes que dirige, entre los que destaca el de su postergada adaptación de *La Malquerida* (1940), según la homónima obra de Jacinto Benavente, ya iniciada en 1936. También triunfa con la comedia *Pepe Conde* (1941), interpretada por Miguel Ligero y basada en la obra *Pepe Conde o El mentir de las estrellas* de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández, adaptada por Manuel Tamayo y Alfredo Echegaray con diálogos de Francisco Ramos de Castro y guión técnico del propio José López Rubio. Tan dispersa autoría no dificultó el éxito popular de la película, que determinó una segunda parte titulada *El crimen de Pepe Conde* (1946), cuyo guión escrito por José López Rubio —el argumento es de él y Francisco Ramos de Castro— fue premiado por el Círculo de Escritores Cinematográficos. La película resulta divertida, ingeniosa e irreverente para la época, pero tiene unos pobres resultados comerciales tras ser mal clasificada por la censura. Al margen de que el protagonista fuera concebido por Muñoz Seca y Pérez Fernández, el guión evidencia notables influencias teatrales que nos llevan a Carlos Arniches. Pepe Conde muestra algunos rasgos de los héroes de la tragedia grotesca y, como suele ocurrir en las mismas, el desenlace es la ejemplificación de una lección moral con intención crítica. Vista hoy es de una ingenuidad notable, pero no para unos censores recelosos ante el retrato de los señoritos ociosos de Sevilla, capaces de urdir una grotesca broma que juega con la sensibilidad de un pobre sujeto que, al modo amichesco, en los momentos decisivos muestra su hombría.

Entre los citados largometrajes interpretados por Miguel Ligero, José López Rubio también contó con el popular cómico para el titulado *Sucedió en Damasco* (1942), lujosa y libre adaptación de la zarzuela *El niño judío*, según el diccionario coordinado por José Luis Borau (1998:518), de «la novela» *El asombro de Damasco*, de Antonio Paso y Joaquín Abati, según el catálogo de Ángel Hueso (1998:372), aunque la obra en realidad es una popular zarzuela fechada en 1916. A pesar del protagonismo de Miguel

Ligero, así como de unos decorados y un vestuario fastuosos acordes con el ambiente oriental en que sucedía la acción, la adaptación no alcanzó los resultados económicos esperados.

Muy diferente es la orientación de *Eugenia de Montijo* (1944), película de carácter histórico y tintes patrioteros en la que José López Rubio es el responsable de la dirección, el argumento, el guión y los diálogos. Amparo Rivelles fue la protagonista a la que daba réplica Mariano Asquerino como Napoleón III. Contó con un decidido apoyo oficial, fue bien recibida por la crítica —una obviedad, dada la anterior circunstancia—, pero no parece haber interesado a un autor que, a pesar de controlar tantas facetas, no se volcaría en un cine más fruto de las circunstancias históricas que de su propia voluntad creadora.

No sucede lo mismo con *La luna vale un millón* (1945), en la que bajo la dirección de Florián Rey, José López Rubio y Luis Marquina escriben un guión acorde con algunas de las constantes de su grupo generacional. El argumento es una idealizada exaltación de la vida sencilla y sin ambiciones económicas frente a la de quienes siempre están preocupados por el dinero. Un enfoque que nos recuerda obras como *Mi adorado Juan* de Miguel Mihura y un protagonista desdoblado en dos de clara raíz jardielesca. La dirección de Florián Rey aporta, sobre todo en las primeras secuencias, una factura técnica superior a la media de la época, pero la atención se concentra en Miguel Ligero, cuya presencia condiciona la labor de la dirección y los guionistas. Se puede hablar de una especie de subgénero creado en torno a este actor, que repite una y otra vez un tipo cuya raíz teatral fue compatible con su éxito cinematográfico. José López Rubio se ajusta a este esquema y crea una comedia donde, sin ligazón con la realidad, se contraponen un mendigo y un millonario, ambos interpretados por el omnipresente Miguel Ligero. Es un puro juego, muy del gusto del grupo generacional del 27, que permite crear situaciones humorísticas que salpican la idealizada exaltación de una vida despreocupada y alegre. Aceptado este convencional marco, el guión muestra las posibilidades de un José López Rubio que en esta ocasión escribió para el cine con un

planteamiento coherente con su obra teatral. De ahí el interés de una película que todavía provoca sonrisas y ejemplifica el cine de evasión, en el más noble sentido de la palabra, que se hizo en la postguerra.

José López Rubio da un viraje decisivo en su carrera como director con *Alhucemas* (1947), película de encargo ajena a su mundo creativo, aunque basada en un argumento suyo y de Enrique Llovet. El film exalta los valores castrenses —contó con el apoyo de las fuerzas armadas— y está ambientado en las campañas de Marruecos durante los años veinte, donde se suceden las hazañas protagonizadas por militares valerosos dispuestos a morir por España. Esta película pone punto final a una carrera como realizador de la que, años después, declararía sentirse insatisfecho por no haber podido hacer lo que le gustaba. En una de sus últimas entrevistas, concedida a Augusto M. Torres, declaró:

> No tardé en darme cuenta [a finales de los años cuarenta, tras haber dirigido varias películas] de que para mí el cine no tenía interés. No hacía lo que me gustaba. Yo había nacido con el teatro y era lo mío (2000:108).

Entre 1941 y 1944 José López Rubio, al igual que Edgar Neville, participó a instancias del productor Saturnino Ulargui en la realización de cuatro cortometrajes de tema folklórico sobre argumentos, en realidad canciones, de Rafael de León. Son unos lejanos antecedentes de los actuales *vídeo-clips* en los que su participación no parece tener interés.

Su faceta como guionista para diferentes directores (Rafael Gil, Luis Lucia, Luis Marquina, Eusebio Fernández Ardavín...) se extiende entre 1950 y 1976, aunque ya a finales de los sesenta empiezan a espaciarse sus colaboraciones. Los guiones se orientan en distintas direcciones y resulta difícil establecer una línea común que les aporte coherencia y personalidad específica. Su labor suele ser la de un elegante e irónico dialoguista —rasgo compartido con otros miembros de su generación— o la de adaptador a su buen castellano de algún otro idioma. No obstante, destaca la estrecha y prolongada colaboración con Rafael Gil en la adaptación de distintos novelistas y dramaturgos (Carlos Arniches, Miguel de Unamuno, Cayetano

Luca de Tena, Lope de Vega, Pérez Lugín, Juan Antonio Zunzunegui...). En la citada entrevista concedida a Augusto M. Torres, declaró:

> De los guiones que he hecho aquí para cine el que más me gusta es la adaptación de *Nada menos que todo un hombre* (1971). Fue muy difícil porque tuve que añadir diálogo a Unamuno, pero no se nota. La película la dirigió Rafael Gil y quedó bastante bien (2000:109).

Como al resto de sus compañeros de grupo generacional, los éxitos teatrales le llegaron a partir de la década de los cincuenta y ya cuando su actividad como cineasta, al menos como director y guionista, había empezado a decaer. En 1949 se reincorpora a los escenarios con *Alberto*, comedia estrenada en el Teatro María Guerrero bajo la dirección de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa. El éxito obtenido con esta obra tan distante de sus películas es el primer paso hacia un progresivo abandono de su faceta como cineasta. En 1950 estrena en el Teatro Español la comedia *Celos del aire*. La favorable acogida crítica —obtiene el Premio Fastenrath—, así como de público, impulsa preferentemente sus actividades hacia la escena, donde cosecha grandes éxitos: *La otra orilla* (1954), *La venda en los* ojos (1954) —Premio Nacional de Teatro de ese año— y *Las manos son inocentes* (1958). Por entonces parece haber dejado atrás su interés profesional por el cine, presente esporádicamente en obras como *Veinte y cuarenta* (1951), donde el protagonista masculino es un director que se permite algunas alusiones sobre el poder de la censura o la pobreza de un cine español que eran perfectamente captadas por el público. Podría haber continuado por esa línea entre autobiográfica y crítica para dar cuenta de su experiencia como cineasta, pero José López Rubio se decanta por una comedia de evasión tan elegante y correcta como desprovista de cualquier elemento crítico o reflexivo. En la década de los sesenta sus títulos teatrales empiezan a escasear al mismo ritmo que la tendencia en la que se encuadran, aunque se prolongan hasta el estreno en 1986 de *La Puerta del Ángel*, comedia escrita quince años antes.

La crítica ha indicado la influencia cinematográfica que se detecta en algunos de sus textos teatrales. En ese sentido destaca la citada comedia *Celos del aire*, que según Gregorio Torres Nebrera,

> Se empezó a escribir cuando López Rubio estaba inmerso en la escritura de argumentos y la supervisión de diálogos, contratado por la Metro o por la Fox, y su perfección formal y su argumento bastante tienen que ver con aquellas películas americanas de los años treinta: probablemente *Celos del aire* se concibió como un guión para ser producido y filmado en Hollywood (2000:127).

Nada lo prueba documentalmente, pero es indudable la sintonía entre esta comedia y unos modelos cinematográficos que, por razones obvias dada la trayectoria y experiencias del autor, influirían más en él que los teatrales durante la década de los treinta.

Tres de sus obras triunfantes en los escenarios fueron adaptadas al cine, pero sin que José López Rubio interviniera de una forma directa por voluntad propia, según Luis Gómez Mesa. Los datos aportados por el catálogo de Juan de Mata Moncho Aguirre desmienten en parte esta afirmación. La primera es la coproducción hispanoalemana titulada *Un trono para Cristy* (1959), basada en la homónima comedia de 1956 y realizada por Luis César Amadori. La adaptación fue obra de Luis Marquina y Luis Arcos. El resultado es una sonrojante comedia rosa con reparto internacional —a los intérpretes alemanes se suma Zully Moreno, esposa del director y también argentina— y exteriores en Mallorca, lo que facilitó un cierto eco comercial. De hecho, esta enésima versión de la Cenicienta fue concebida para el mercado alemán. Era el objetivo de los adaptadores, que escribieron un convencional y artificioso guión que intentaba explotar el encanto del ambiente cosmopolita y turístico de una isla tan visitada por los alemanes. Dudo que José López Rubio estuviera interesado por una película que sólo le reportaría un beneficio económico. José Luis Madrid es el responsable de las dos restantes adaptaciones, realizadas casi simultáneamente y con el mismo equipo técnico: *Una madeja de lana celeste* (1963) y *La otra orilla* (1964). Ambas pasaron desapercibidas y constituyeron un rotundo fracaso

con el que finalizaron las adaptaciones al cine de las obras de un autor que tantas veces había realizado con éxito esa misma labor.

Durante los años sesenta y setenta vuelve al cine, aunque para realizar traducciones y adaptaciones de doblajes de films norteamericanos. José López Rubio ya tenía una amplia experiencia como traductor de Molière, Faulkner, Arthur Miller —su traducción de *Muerte de un viajante* sigue siendo la utilizada en las últimas reposiciones— y Oscar Wilde entre otros autores, a lo que se añade su experiencia como guionista. Fue el encargado de estas tareas en películas tan destacadas como *La naranja mecánica*, *Jesucristo Superstar*, *El Padrino* y otros títulos de gran repercusión popular que le permitieron tener un trabajo seguro y bien remunerado, hasta tal punto que dejó en un segundo plano la faceta teatral: «Era una cosa que se pagaba muy bien y, sobre todo, se entregaba y se cobraba. Una comedia nunca se sabe qué va a dar» (cit. en MARTÍNEZ TORRES, 2000:109).

Asimismo, el polifacético José López Rubio fue colaborador asiduo en *ABC* y hombre enamorado de un teatro del cual fue recopilando documentación y bibliografía a lo largo de su prolongada vida. Desde esa perspectiva es fácil intuir un desencanto con respecto a un cine en el que no desarrolló una labor acorde con su valía creativa. Un cine bien remunerado, que le dio seguridad profesional en diferentes etapas de su trayectoria, pero no le ofreció la posibilidad de crear una obra personal como son sus mejores comedias. Fue un hombre eficaz para los estudios y las productoras que le encargaron trabajos siempre realizados con pulcritud, pero le quedaría pendiente ese paso adelante que tan pocas veces pudieron dar unos sujetos bien preparados para el cine como eran los de «La otra generación del 27».

IV.1.5. Enrique Jardiel Poncela

El quinto miembro de este grupo generacional estuvo igualmente interesado por el cine desde la década de los veinte, cuando siendo un ya reputado autor teatral, novelista de éxito y humorista en diversas

publicaciones tuvo sus primeros contactos con el cine —en 1927 adaptó la versión muda de *Es mi hombre*, de Carlos Arniches, dirigida por Carlos Fernández Cuenca— que pronto le llevaron a Hollywood, donde fue contratado por la Fox para intervenir en las adaptaciones y los doblajes con destino al mundo hispano. Allí desarrolló una tarea más intensa y personal que la de la mayoría de sus compañeros españoles, como han puesto de relieve varios trabajos publicados en un monográfico de *Archivos de la Filmoteca* (nº 40, 2002). Un ejemplo es el rodaje de su obra en verso, respetado en la adaptación, *Angelina o el honor de un brigadier* (1935). Un desafío que causó expectación en los estudios californianos. También como empleado de la citada productora se desplazó a París para escribir los comentarios humorísticos de diversos cortometrajes producidos entre 1923 y 1928. El resultado fue la serie de «celuloides rancios», considerados como ejemplo de la capacidad del autor para llevar al cine el espíritu renovador y paródico con el que había triunfado en la novela y el teatro. Tuvo, asimismo, la oportunidad de regresar a Holywood en 1934 para realizar diversos proyectos basados en sus comedias, que están siendo revisados por especialistas interesados en esa etapa norteamericana de un comediógrafo capacitado para triunfar en el cine. Él mismo, en reiteradas ocasiones, manifestó que sus mejores comedias tenían una estructura cinematográfica preconcebida, ya que pensaba que su teatro acabaría siendo cine. Tal vez exageró, algo habitual en él, pero la crítica ha corroborado la influencia de lo cinematográfico en la tarea de renovación del teatro humorístico que protagonizó Enrique Jardiel Poncela.

Sin embargo, tras la Guerra Civil esa posibilidad no cuajó en un cine español que no le dio una verdadera oportunidad para trabajar como guionista o director. Tampoco debe extrañarnos si recordamos los problemas que afrontó durante la posguerra, tanto en España como en Argentina, donde finalmente se arruinó hasta su temprana desaparición en 1952. También es posible que su compleja personalidad le convirtiera en un sujeto poco dúctil para las productoras, máxime si tenemos en cuenta que el orgulloso Enrique Jardiel Poncela atravesaba una etapa de desencanto con

respecto a un cine que le había interesado más durante el período anterior a 1936. El resultado, en definitiva, es su desaparición como guionista o realizador en la etapa franquista. Sin embargo, se adaptaron algunas de sus obras con resultados discutibles. Un ejemplo paradigmático es *Eloísa está debajo de un almendro* (1943). El director, Rafael Gil, asumió las tareas de guionista con relativa fortuna, pues a la combinación original de misterio y demencia con toques de humor añadió caos y precipitación, fruto en parte de las precarias condiciones de rodaje.

Este alejamiento de las tareas como guionista y director —función que en lo referente a los actores desarrollaba en el teatro con un singular rigor— contrasta con la del resto de sus colegas generacionales y con las numerosas adaptaciones cinematográficas y televisivas de sus más destacadas obras, algunas realizadas en vida del autor sin su colaboración y otras tras su muerte. Directores como Rafael Gil, Luis Lucia, Ignacio F. Iquino, Pedro L. Ramírez, Pedro Lazaga... demostraron a veces su buen olfato comercial para aprovecharse de unas comedias en las que el humor y los diálogos volvían a brillar en una escritura teatral susceptible de ser trasladada a la pantalla. El propio Enrique Jardiel Poncela lo sabía y lo podría haber hecho él mismo con mejores resultados. Pero es una hipótesis que por una serie de circunstancias personales y de la época ni siquiera se planteó.

Por otra parte, tanto en su obra periodística como novelística, ensayística y teatral abundan las referencias a lo cinematográfico. Sus opiniones son dispares y oscilan entre el entusiasmo y la descalificación en el marco de una relación casi siempre polémica. El ejemplo más conocido y estudiado es la «Comedia de la vida de Hollywood en cinco actos» titulada *El amor sólo dura dos mil metros* (1941), reflejo desencantado y amargo de su experiencia norteamericana. Ese desencanto envuelto en un alegato españolista muy propio del momento se extiende al cine en general; en especial, al que tuvo la oportunidad de conocer personalmente llevado de su indudable interés por una manifestación tan presente en su obra. El resultado fue uno de los fracasos más ruidosos de su trayectoria, pues —

como él mismo reconoció— al público no le interesaba saber lo que había tras las pantallas.

Este desencanto no fue singular, pues muchos de quienes compartieron la aventura americana a principios de los treinta lo manifestaron a su vuelta, y tampoco debe ser relacionado con la nueva etapa de la posguerra. Ya en 1934 Enrique Jardiel Poncela había manifestado, en el prólogo de *Angelina o el honor de un brigadier*, que «el cine, tal y como se produce en España —e incluso en Hollywood—, es el microbio más nocivo que puede encontrar en su camino un escritor verdadero» (1990:199-200). Opinión propia de los arrebatos de quien no se caracterizó por su ponderación y cayó con cierta frecuencia en una megalomanía que ofusca la lucidez demostrada, por ejemplo, en algunos de los prólogos a sus comedias.

Circunstancias personales aparte, la base de esa actitud podría relacionarse con su dificultad para controlar el proceso de creación cinematográfico en contraste con lo que pudo hacer, no sin problemas, en los escenarios. Esta aspiración le hace reivindicar, al igual que Edgar Neville y basándose en la experiencia de su común amigo Charles Chaplin, un control absoluto:

> El verdadero escritor no tiene ni tendrá nada que hacer en el cine mientras no asuma en sí los cuatro cargos u oficios en que se apoya una producción cinematográfica: escribir, dirigir, supervisar el *set* y realizar el montaje (1990:200).

Con este planteamiento, no carente de razón, es lógico que tras la Guerra Civil no encontrara un hueco en el panorama cinematográfico. Incomprendido y polémico, aunque no tanto como se ha pretendido hacer creer por quienes han convertido sus supuestos estudios en unas hagiografías laicas (GALLUD JARDIEL, 2001, FLÓREZ, 1966, MARTÍN, 1997), tras 1939 no volvió a gozar de las oportunidades que había disfrutado en un período más inquieto y renovador, a pesar de que sus obras se adaptan sutilmente a las nuevas circunstancias históricas. Tal vez careció de una capacidad de adaptación más rotunda, similar a la de sus compañeros

de grupo generacional, o le sobró algo de vanidad frente a una nueva realidad histórica que él mismo había contribuido a crear. El resultado fue la ausencia de Enrique Jardiel Poncela en un cine que podría haberse beneficiado de su talento. Y de una concepción del humor tan superadora de la comicidad teatral hasta entonces imperante como susceptible de ser llevada a la comedia cinematográfica. Sólo las adaptaciones de sus obras dejaron una huella, que habría sido más rotunda de haber disfrutado de esa posibilidad de control necesaria para un creador tan peculiar como él, tan alejado del tópico y el lugar común y, por eso mismo, de una industria cinematográfica temerosa ante este tipo de rupturas realizadas más en nombre de un singular concepto de la extravagancia que del absurdo.

IV.2. LOS AUTORES DE LA DISIDENCIA

La disidencia teatral durante el franquismo no es una tendencia uniforme, sino una actitud de rechazo y búsqueda de alternativas frente a la cultura impuesta o favorecida por el régimen dictatorial. Desde la irrupción de autores como Antonio Buero Vallejo a finales de los años cuarenta hasta el movimiento independiente del tardofranquismo, en el panorama teatral encontramos dramaturgos y grupos dispuestos a plantear alternativas al teatro oficial y/o comercial coetáneo. No hay un denominador común más allá de un rechazo a veces parcial y en otras ocasiones absoluto. Desde el posibilismo de unos hasta la marginalidad asumida de otros, la variedad de situaciones es tal que conviene desechar una agrupación que vaya más allá de lo indicado. No obstante, la presión de la dictadura alcanzó unos niveles tan notables que esa común actitud de rechazo supone un rasgo identificador de indudable valor para comprender las trayectorias de los aquí agrupados.

No es pertinente plantear ahora una historia de esta disidencia, que ya cuenta con excelentes estudios globales y parciales, por generaciones o por autores. Entre estos últimos, la amplísima bibliografía sobre Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre ofrece suficiente material para comprender una lucha que condicionó y hasta justificó en buena medida la obra de tan destacados dramatugos. Nuestro objetivo es más modesto y parcial: analizar la presencia de estos autores en el cine como guionistas.

Esta presencia es minoritaria y problemática. Quienes tenían dificultades para acceder a los escenarios, las tenían multiplicadas para trabajar en un cine igual o más férreamente controlado. En este sentido no caben sorpresas y tampoco es necesario enumerar las frustraciones con que se saldaron tantos intentos. Dada la obviedad de los obstáculos, resulta más interesante analizar estos intentos y hacer un balance en el que, de modo destacado, se señale la actitud de los propios autores ante el cine. Nos permitirá comprender, al menos en parte, el relativo desencuentro entre los

cineastas más inquietos y los autores teatrales de la disidencia. Cuando analizamos las trayectorias de los primeros, que desde los años cincuenta jalonan lo más significativo de un cine inconformista con el régimen en que surgió, observamos que en las mismas la presencia del teatro coetáneo resulta poco importante, que apenas contaron con unos colegas que estaban trabajando en una línea hasta cierto punto similar. Esta confluencia no fue favorecida por las circunstancias ni tampoco era obligatoria. No cabe lamentarse de algo que no sucedió. Ni siquiera podemos asegurar que, de haberse producido lo contrario, los resultados hubieran sido muy distintos para la historia del cine español. Pero, al menos, debemos indagar en las actitudes de quienes desde el bando teatral podrían haber protagonizado esa confluencia. Fueron pocos y sus resultados parcos. No obstante, sus testimonios nos ayudan a entender mejor unas trayectorias en las cuales el cine tuvo una presencia que podría haber sido más sustancial de haber contado, aparte de otras circunstancias, con una mejor predisposición de los autores.

IV. 2.1. Alfonso Sastre

De entre los autores agrupados en este epígrafe, el caso de Alfonso Sastre es el único con una verdadera entidad por su relación con el cine como guionista, faceta a la que debemos añadir sus textos críticos publicados en revistas, fundamentalmente en los años cincuenta y sesenta, y dramas como *El banquete* (1965), donde su experiencia cinematográfica forma parte de una dura crítica de un mundillo que le atrajo, pero que acabó rechazando. La relación de Alfonso Sastre con el cine fue intensa durante unos años, gracias a su colaboración con Juan A. Bardem y José Mª Forqué, entre otros directores. Desde mediados de los sesenta se produce el distanciamiento por parte de un dramaturgo harto de participar en empresas con las que no se identificaba. No obstante, ha mantenido un interés por lo cinematográfico que se percibe en sus obras teatrales, narrativas y teóricas. Incluso en algunos guiones escritos al margen de cualquier posibilidad real

de ser llevados a la pantalla. Estamos, por lo tanto, ante un autor cuya presencia en el cine no fue casual, aunque su faceta como guionista estuvo bastante condicionada por la necesidad de encontrar una solución para su precaria situación económica.

Alfonso Sastre empezó a trabajar como guionista cuando su amigo José Mª Forqué solicitó su ayuda para desarrollar la historia y el planteamiento social de *Amanecer en Puerta Oscura* (1957), film que tras haber tenido problemas con la censura recibió el Oso de Plata en el Festival de Berlín. Según el director, el planteamiento social de la película «fue idea de Sastre porque descubrimos que los mineros de aquella época [postrimerías del siglo XIX] eran tratados como los negros del Congo» (SORIA, 1990:50). Este punto de partida fue polémico y acabó diluido en una película que ha sido reseñada por Agustín Sánchez Vidal:

> En origen, se trataba de un proyecto de Natividad Zaro [...] Suyo fue el embrión argumental, que José Mª Forqué desarrolló junto al dramaturgo Alfonso Sastre, a quien se debe el arranque social, pronto diluido [...] La cuestión de fondo que se cierne sobre toda la película es una cierta deriva sobre lo que se quiere contar. En un principio, parecería que nos dispusiéramos a contemplar un film sobre la colonización y la lucha de clases en la Andalucía minera del siglo XIX, adobado con nociones laterales muy de los años cincuenta, como el compromiso y otras tomas de conciencia social. Pero semejante desarrollo no parecía muy viable en la España de 1957. La censura pronto mostró su preocupación por el enfoque dado a la compañía extranjera de minas [...] Y se opuso rotundamente a que la Guardia Civil errara el blanco —como se preveía en una de las secuencias— porque, en su opinión, eso era impensable en la Benemérita. En ese contexto, es fácil imaginar lo que pudo dar de sí el arranque social (PÉREZ PERUCHA (ed.), 1997:413).

Manuel Vidal Estévez mantiene una opinión más favorable acerca de la trascendencia de los planteamientos críticos de la película. En su reseña subraya la importancia de la presencia de Alfonso Sastre para que se diera esta orientación y afirma que

> Nada en ella se nos presenta como mera consecuencia de la voluntad de realizar un producto para la supervivencia profesional o el simple entretenimiento popular. Por el contrario, su afán por trascender esta conformidad e intentar algo más ambicioso y significativo queda patente desde las primeras imágenes (BORAU (ed.), 1998:58).

Amanecer en Puerta Oscura es un ejemplo de las posibilidades como guionista de Alfonso Sastre. No creo que se limitara al inicial planteamiento social, reducido a una introducción explicativa acerca del contexto y unos primeros minutos donde se produce un cambio radical en la suerte de los protagonistas. En esos mismos acontecimientos —la explotación brutal contra la que se levanta el minero, el homicidio involuntario del patrón...— está contenido el germen de una tragedia construida al modo clásico. Se ha hablado de la influencia en la película de una variante autóctona del *western*, pero parece haberse olvidado que este mismo género a menudo bebe en las fuentes de la tragedia clásica, tan bien conocida y utilizada por Alfonso Sastre. Y algo de la misma hay en una película en la cual dos personajes inocentes, que han actuado violentamente impelidos por los acontecimientos, deben afrontar las consecuencias de un destino tan inexorable como adverso. Todo se vuelve en contra de ellos y su huida resulta inútil, ya que no es la Guardia Civil su adversario, sino el destino. El planteamiento social del arranque se pierde por la presión de la censura, pero se mantiene con pulso firme un esquema argumental construido en torno a un concepto de la tragedia que tantas veces hemos visto en el teatro de Alfonso Sastre. Se ha criticado la introducción de las mujeres de los protagonistas, e incluso la del bebé enfermo de uno de ellos, como ejemplo de una orientación melodramática que perjudica al film. No comparto esta valoración y, por otra parte, dichas circunstancias humanizan a los héroes trágicos como es habitual en las obras del dramaturgo. En definitiva, la deriva del planteamiento inicial y la consecuente desaparición de lo social no influye negativamente en el desarrollo de un guión bien construido y coherente. Cabe lamentar la citada pérdida, pero es más útil recrearse en una historia que muestra el conocimiento de estructuras clásicas y su correcta adecuación al medio cinematográfico.

La fructífera relación entre José Mª Forqué y Alfonso Sastre continuó en los guiones de los dos films siguientes del director, *Un hecho violento* y *La noche y el alba*, ambos de 1958. El cineasta aragonés había sido director

del TEU de Zaragoza y siempre se consideró un gran aficionado al teatro. Tal vez sea la causa que propició su amistad y colaboración con Alfonso Sastre, así como con otros dramaturgos en una trayectoria cinematográfica donde el elemento teatral está muy presente. Con respecto a *Un hecho violento*, el director declaró:

> Los productores Margarita Aleixandre y Rafael Torrecilla, que habían dirigido recientemente *La gata*, me ofrecieron llevar al cine un relato, basado en un hecho real, sucedido en Estados Unidos y que habían divulgado los periódicos (SORIA, 1990:54).

José Mª Forqué, satisfecho con la experiencia anterior, volvió a contar con Alfonso Sastre para escribir el guión. Así fue tomando cuerpo la historia de una injusticia llevada a los mayores extremos. El joven Clint Hall y su esposa Kathy, en viaje de bodas, protagonizan un drama que se inicia cuando él se encuentra por circunstancias fortuitas implicado en un atraco y es injustamente condenado a trabajos forzados en una cantera, donde es objeto de malos tratos mientras se va fraguando su propósito de fuga. La sinopsis de este argumento escrito por Paul Burton Mercur la encontramos en la monografía de Elena Medina sobre el cine negro y policíaco español de los años cincuenta (2000:298-9).

El rodaje de *Un hecho violento* fue problemático porque los productores, acosados por los acreedores, huyeron de España. A pesar de estas circunstancias que tanto influirían en la opinión de Alfonso Sastre acerca del mundo del cine, la película se estrenó y obtuvo una aceptable respuesta popular. Un resultado positivo para un trabajo en el cual el dramaturgo actuó como un guionista profesional, capaz de adaptarse a una propuesta argumental alejada de su mundo creativo, aunque encontremos algunas genéricas huellas del mismo.

Una situación radicalmente contraria se da en el siguiente film de José Mª Forqué y Alfonso Sastre, *La noche y el alba*, donde ambos trazan un encuentro, en forma de conflicto, entre dos mundos distintos que se ignoran. Según los títulos de crédito, el guión literario y los diálogos son obra del dramaturgo, mientras que el director fue el encargado del guión técnico.

También figuran Alfonso Paso y Mariano Ozores, quienes por entonces trabajaban a las órdenes de Benito Perojo en tareas de supervisión. La intervención de estos últimos no parece relevante, aunque el primero tenía experiencia en películas de cine negro que podría haber sido útil para *La noche y el alba*. El resultado final nos hace pensar en un guión original de Alfonso Sastre y José Mª Forqué que, además, responde a unas motivaciones en las que se detecta la personalidad creadora del dramaturgo. En esta ocasión coincidió con la de un cineasta que, a lo largo de su trayectoria, se amoldó a todo tipo de propuestas ajenas.

En *La noche y el alba* son dos las parejas que encarnan los citados mundos: una que representa el prestigio social y la vida acomodada; otra la frustración y la pobreza. Sobre estos cuatro personajes se teje un angustioso drama. El motivo policíaco inicial es un pretexto para ofrecernos un mosaico de situaciones en las que se desvelan pasiones y conductas, condicionamientos sociales y personales. José Mª Forqué explica así el proceso de creación:

> Escribimos la historia con mucha ilusión pues no tenía nada que ver con lo que habíamos hecho antes. Había en ella una intención muy clara de reencuentro de las dos Españas. Un hombre, perteneciente a una clase social elevada, y un fotógrafo de bodas y bautizos, que habían luchado en bandos distintos durante nuestra guerra, representaban a ambos mundos. Los dos se veían implicados, juntos, en un presunto hecho criminal y, al final, se daban cuenta de que, aún siendo inocentes, la única forma de salvarse era marchar unidos. Este reencuentro resolvía la historia y resolvía, llamémoslo así, el mensaje. Que el rico sacrificase al pobre era una solución más cómoda, quizá, incluso más brillante desde un punto de vista social y político. Pero la solución válida para nosotros era la reconciliación, no la desunión, sino una unidad de ética y de sentimientos (1990:58).

La historia del fotógrafo, cuya pareja ha fallecido accidentalmente al tratar de cerrar un ventanal, que es acusado de homicidio, y Carlos, un ingeniero, que conoce la verdad pero teme perder su ascenso si declara como testigo del accidente, no interesó a pesar de sus similitudes con *Muerte de un ciclista* (1955), de Juan A. Bardem. Al fin y al cabo, en ambos casos se trata de «la reconciliación nacional», una propuesta política

defendida por aquel entonces por un Partido Comunista en el que militaban Alfonso Sastre y el citado director.

La película de José Mª Forqué fue un fracaso económico, como él mismo reconoce en declaraciones a Sergio Alegre:

> Poco después de *Embajadores en el infierno* [film sobre la División Azul basado en una novela de Torcuato Luca de Tena y ejemplo del eclecticismo de un director que colaboró con tan distintos autores], con Alfonso Sastre escribimos otra película, *La noche y el alba*, que quería ser el reencuentro de todos los españoles, pero que no tuvo ningún éxito porque no se entendió lo que quería decir o si se entendió no se quiso aceptar (ALEGRE, 1994:181).

Tal vez la causa radicara en una indefinición genérica. Según Carlos F. Heredero,

> Se trata de una película híbrida, fronteriza con varios géneros y en la que se pueden detectar ecos de *Muerte de un ciclista*, ramalazos de cine negro, pinceladas existencialistas próximas al teatro de Sastre, influencias de Antonioni en la utilización de los decorados y la carga de una metáfora política sobre el tema de la reconciliación que, por primera vez, se plantea desde la exigencia de un reexamen autocrítico de la España oficial (1993:213).

De nada sirvieron algunos elogios publicados en revistas especializadas y que se valorara su factura técnica, el ritmo y el montaje. La idea defendida por Alfonso Sastre y José Mª Forqué, mediante símbolos y recursos metafóricos tan presentes en el teatro comprometido de la época o en películas como las de Juan A. Bardem, no caló entre los espectadores. El resultado sería el desencanto de los guionistas, sobre todo tras comparar la respuesta obtenida con la de la anterior película basada en una propuesta argumental ajena.

Desconozco hasta qué punto dicho desencanto fue acompañado por una autocrítica, pues no me constan declaraciones de Alfonso Sastre acerca de este guión. En cualquier caso su trabajo lastra negativamente la película, sobre todo por un excesivo y disperso mimetismo con respecto a varios modelos también seguidos con la misma actitud por otros responsables del

film. Un ejemplo es la música de Isidro Maiztegui, deudora del cine negro norteamericano y desconcertada cuando en la segunda mitad del film, tras la muerte accidental de la mujer, la historia se adentra por unos vericuetos ajenos a los del citado género. El mismo desconcierto que sentimos tras comprobar que un brillante, rítmico y preciso arranque se estanca en una segunda mitad de eternos diálogos, necesarios para argumentar la intención final del guión pero contraproducentes dada la opción que parecía haber seguido *La noche y el alba*. Es cierto que en la primera mitad abundan las situaciones y los personajes tópicos fruto del citado mimetismo, mientras que en la segunda queda mejor reflejado el mundo creativo de un Alfonso Sastre preocupado por un caso de conciencia con obvias connotaciones ideológicas. Pero esta última circunstancia no implica una mejora, ya que no va acompañada de un lenguaje cinematográfico adecuado. En comparación con los diálogos de *Muerte de un ciclista*, los de *La noche y el alba* resultan excesivos, sobre todo si tenemos en cuenta la mediocridad de intérpretes como Antonio Villar y Zully Moreno, que nos hacen añorar a Alberto Closas y Lucía Bosé. Con esos mimbres sólo quedan algunos momentos brillantes gracias a la realización de José Mª Forqué y un argumento potencialmente interesante. Pero ambos carecieron de un proyecto mejor definido y con un carácter más propio, ajeno a esos pies forzados cuyo origen desconocemos hasta qué punto estuvo en los guionistas o en esas circunstancias diversas que tanto desesperaron a un dramaturgo poco dispuesto a aceptar imposiciones.

La colaboración de Alfonso Sastre en las películas de José Mª Forqué finalizó como consecuencia de este fracaso y, sobre todo, por la posterior orientación de un cineasta que en los sesenta combinaría comedias tan divertidas como *Atraco a las tres* (1962), incompatible con un guionista como Alfonso Sastre, con títulos justamente olvidados cuyo objetivo era la supervivencia profesional. Incluso cuando en su filmografía encontramos otros más interesantes, como *Un millón en la basura* (1967), sigue habiendo un abismo insalvable con el dramaturgo que por entonces escribía

«tragedias complejas» como *La taberna fantástica*, una obra contrapuesta a la bienintencionada historia navideña producida por Pedro Masó.

No obstante, ambos volvieron a colaborar en el guión de la serie televisiva *Miguel Servet. La sangre y la ceniza* (1988), que contó también con la intervención de Hermógenes Sáinz. En este caso la base argumental fue el drama *La sangre y la ceniza*, donde Alfonso Sastre recrea los últimos acontecimientos vividos por Miguel Servet, que no renegó del descubrimiento de la doble circulación de la sangre y murió en la hoguera. Esta nueva historia sobre la intolerancia reunió materiales peculiares y una narratividad poco frecuente que se traduce en diecinueve cortes (diecisiete cuadros, prólogo y epílogo). La serie se basó en las ideas fundamentales del drama, aunque con un lenguaje televisivo desprovisto de la carga experimental e innovadora del texto original de Alfonso Sastre.

Todavía en 1958, el por entonces guionista profesional que había abandonado el teatro colabora con Ugo Pirro, Ricardo Muñoz Suay y José Gutiérrez Maesso en el guión de *Tal vez mañana* (G. Pellegrini, 1958) y realiza hasta tres versiones de *Carmen* —las dos primeras fueron censuradas— para el film de Tulio Demicheli *Carmen, la de Ronda* (1959), cuyo guión definitivo fue escrito por Jesús Mª de Arozamena, Antonio Mas Guindal y el propio director. El resultado es un pretexto argumental para que Sara Montiel empalme una canción tras otra en una película que, como es obvio, quedó lejos de los objetivos iniciales de un Alfonso Sastre que pretendía subrayar el trasfondo social presente en la obra de Prosper Mérimée, como recientemente ha hecho Salvador Távora en su versión teatral. El abismo entre las intenciones y los resultados finales no sólo debe achacarse a la censura, pues fueron los propios productores quienes se desentendieron de las propuestas del dramaturgo.

Mucho más interesante que su presencia en unas coproducciones tan de moda por entonces, fue su colaboración con Juan A. Bardem en el argumento, el guión y los diálogos de *A las cinco de la tarde* (1960). Se trata de una anticonvencional película sobre el mundo taurino inspirada

libremente en *La cornada*, de Alfonso Sastre, y en un texto del propio director titulado *La fiera*, que iba a ser inicialmente interpretado por Luis Miguel Dominguín. O Manuel Benítez El Cordobés, según cuenta el director en sus memorias (2002:256). El guión fue publicado en el número 2 de *Nuestro cine* (1961), revista donde ambos colaboraban, con un prólogo en el que Alfonso Sastre afirma:

> Creo que no es posible considerar el film *A las cinco de la tarde* como una adaptación cinematográfica de mi drama *La cornada*. Es, diríamos, otra cosa, por más que el tema (la explotación del hombre por el hombre), la línea de algunos personajes, varias situaciones y una parte del diálogo sean idénticos en una y otra obra. De un modo gráfico diría que *La cornada* es un drama de Alfonso Sastre y *A las cinco de la tarde* un film de Juan Antonio Bardem en el que yo he sido uno de sus colaboradores, si bien a mayor escala que lo estoy siendo para su próximo film [*Nunca pasa nada*], en el que tengo puestas muchas esperanzas (1961:24).

Más adelante, añade:

> Juan Antonio Bardem me presentó el proyecto de su film y a mí me pareció que podría conseguirse, con su esquema, una obra magnífica. No tuve ningún inconveniente en renunciar a una posible versión cinematográfica de *La cornada*, aunque creía y creo, en su virtualidad cinematográfica, y trabajé con mucho gusto en *A las cinco de la tarde*. Me parece un excelente film, aunque creo, por lo que se refiere a mi labor, que hubiera debido trabajar a mayor distancia del teatro en cuanto al tono, acento y estilo de algunos diálogos (1961:25).

Juan A. Bardem, en unas declaraciones a Jesús García Dueñas publicadas en la misma revista (nº 29), explicaba así el proceso seguido:

> Recordé entonces un guión que había escrito hace tiempo que se llamaba *La fiera* y que lo iba a protagonizar Luis Miguel. Entonces se estrenó *La cornada* y lo vi todo muy claro: me interesaba la historia del torero y explorar el mundo de los toros, que era una forma de situar el problema de la explotación del hombre por el hombre. Trataba de desmitificar también la «fiesta». Es extraño, *A las cinco de la tarde* no encontró ningún eco. Claro, tratar de desmitificar ciertas cosas es como trabajar a contrapelo, rehuyendo los aspectos agradables y brillantes de las cosas. Había una escena en que se veía cómo se entregaban los «sobres» a los críticos taurinos; bueno, pues los críticos pidieron a la Metro que se suprimiera esa escena y se suprimió... (GARCÍA DUEÑAS, 1964:29; cfr. ABAJO DE PABLOS, 1996:75 y BARDEM, 2002:232).

Tiene razón Alfonso Sastre cuando afirma que *A las cinco de la tarde* no puede ser considerada una adaptación cinematográfica de *La cornada*, cuyo estreno se produjo en enero de 1960 con «un montaje experimental» de Adolfo Marsillach, que huía de lo castizo y fue alabado por los críticos, entre ellos José Mª Pemán. No obstante, el público no acudió. Alfonso Sastre habla de fracaso:

> [*La cornada*] Era un tema español tratado con una distanciación. Pero fue un fracaso. Desde el punto de vista estético no conseguimos la forma para encontrar esa línea lejana del casticismo y también lejana de unas concepciones cosmopolitas. *La cornada* no es una obra sobre la fiesta de toros porque los taurinos, la gente del toro, no la reconoce como obra que trata de ese mundo. Les parece un poco extraña. Bueno, lo que pasa es que no se reconoce el taurino en ella. Sin embargo, para otras gentes es una obra demasiado castiza, trata de los toros... Entonces, pues, no se encuentra esa línea en la que se consiguiera una distancia de ambas degradaciones, de la degradación casticista y de la degradación cosmopolita (CAUDET, 1984:51).

Ni siquiera la presencia de María Asquerino, el propio Adolfo Marsillach y Carlos Larrañaga en el reparto consiguió buenos resultados para una obra cuya lectura no indica una virtualidad cinematográfica. En efecto, hay diferencias sustanciales entre el drama y la película. Aunque el tema de fondo sea el mismo, la explotación del hombre por el hombre en la relación entre el apoderado y el torero como metáfora del mito de Cromos y Saturno, las circunstancias del argumento son bastante diferentes. Alfonso Sastre en el citado prólogo las enumera, las más importantes, y habla de las distintas concepciones, teatral y cinematográfica, que estructuran el drama y el guión. En el montaje teatral se utilizaron unas técnicas distanciadoras para apartar la atención del espectador de la anécdota y dirigirla a esa cuestión de fondo. Alfonso Sastre creía que en el caso de la película ese objetivo lo podía alcanzar mediante la fotografía de un mundo detalladamente real, siempre que el público no se quedara en la anécdota costumbrista. No obstante, en el citado prólogo se autocritica al reconocer que «hubiera debido trabajar a mayor distancia del teatro en cuanto al tono, acento y estilo de algunos diálogos». En definitiva, Juan A. Bardem y su camarada habían

escrito textos sobre un mismo tema y confluyeron en la redacción de un guión que debiera considerarse independiente de la obra teatral.

Como guión, creo que *A las cinco de la tarde* es uno de los menos interesantes de la trayectoria del cineasta y no me sorprende que la película constituyera un fracaso de público sumándose al del estreno teatral. La crítica la recibió con división de opiniones. Desde nuestra perspectiva, resulta un tanto extraña y forzada. Tal vez la causa sea la inadecuada selección del ambiente taurino para plasmar el tema de la explotación. Tenemos la impresión de que ha sido escogido por ser uno de los aparentemente más distanciados de dicho conflicto, como si se pretendiera demostrar que hasta en el mundillo taurino se da la explotación del hombre por el hombre. Pero ese supuesto punto de partida resulta forzado y no percibimos un verdadero interés, un conocimiento real, a la hora de reflejar un ambiente cuya imagen huye de los tópicos, aunque por su anticonvencionalismo resulta igualmente artificial. Por otra parte, el guión de *A las cinco de la tarde* evidencia una excesiva carga retórica. Ya en su momento fue criticado, y el propio Alfonso Sastre lo admitió, el lastre teatral de algunos diálogos que desequilibran la acción filmada al convertirse en un elemento estático. Los encadenados y las réplicas apenas están concentrados, estilizados. Todo tiende a caracterizar a los personajes mediante sus razonamientos en detrimento de la deseable conjunción de imagen y palabra. En este caso más que dicho lastre el problema radica en una acusada falta de agilidad y en la pretensión de demostrar algo en cada réplica, de lo que se resiente una película que carece del necesario ritmo y fluidez narrativa. Carlos F. Heredero considera que es una modesta producción de UNINCI —empresa cinematográfica vinculada al PCE— y que

> Se inscribe, con notable personalidad propia, en el ciclo dedicado al universo taurino, pero sus imágenes aparecen —de nuevo— sofocadas bajo el peso de un didactismo metafórico en torno a los temas habituales de la toma de conciencia y de la carencia de autenticidad, de unos diálogos lastrados por una fuerte carga especulativa derivada del más característico «teatro de ideas» y de una definición simbólica de los personajes (casi desprovistos de entidad sicológica) que los deja reducidos a meros entes funcionales (1993:345).

No obstante, el resultado cinematográfico es superior al imaginable después de leer el guión. Algunos diálogos fueron modificados positivamente, la cámara suple con detalles significativos una imagen de lo taurino que no deducimos del texto y, sobre todo, la película se beneficia del trabajo de Francisco Rabal en el papel de Juan Reyes, el torero retirado que intenta superar el miedo y volver a los ruedos. Tal vez sobra el tremendismo final del asesinato del apoderado o lo subrayado de algunas escenas de mataderos y pesadillas. Pero la labor de Alfonso Sastre se beneficia de la relación con un Juan A. Bardem más conciso en sus planteamientos, que se centra en el conflicto evitando algunas derivas presentes en el texto teatral. El resultado es una película que vista hoy no entusiasma, pero que se sitúa en un nivel digno por encima de la media de la época. Incluso, desde la perspectiva que más nos interesa, encontramos rasgos en los protagonistas que nos conducen al más representativo teatro de Alfonso Sastre. Juan Reyes y José Alba, los dos toreros, no son «héroes irrisorios» de sus «tragedias complejas», pero comparten una desmitificación que incluye el miedo, los nervios, la incertidumbre... de quienes hipotéticamente debieran aparecer como héroes. No lo son porque se impone su dimensión humana, aunque la misma sufra del esquematismo forzado de algunos planteamientos de la película. A pesar de la tendencia didáctica, nos faltan datos para justificar el peculiar comportamiento de los toreros o para comprender la relación de José Alba con la mujer interpretada por Nuria Espert, un ser insólito en el contexto del barrio marginal recorrido con obvia intención por la cámara de Juan A. Bardem. Son inconsistencias o incoherencias relativas de una película digna, aunque no brillante.

La colaboración cinematográfica de Alfonso Sastre con Juan A. Bardem culmina en la infravalorada *Nunca pasa nada* (1963). El dramaturgo participó como dialoguista en un guión del director del cual se rodó la segunda versión, pues la primera tuvo graves problemas con la censura y sólo pudo ser parcialmente recuperado tras la llegada de José Mª García Escudero a la Dirección General de Cinematografía. En el número 19 (enero-marzo de 1963) de *Cinema Universitario* fueron publicadas las cuatro

primeras escenas de un guión en el que resulta difícil percibir la huella peculiar de Alfonso Sastre. Su trabajo se limitó a los diálogos, que redactó una vez escrita la historia que iba a ser presentada a Cesáreo González.

Nunca pasa nada es una película situada en las coordenadas creativas de un Juan A. Bardem que vuelve a hablarnos de la ciudad provinciana en unos términos que nos recuerdan lo visto en *Calle Mayor*. La cerrazón mental, falta de sensibilidad y doble moralidad de dicha sociedad de nuevo son sometidas a la crítica y el contraste con un agente externo, en este caso una vedette francesa que revoluciona la rutinaria cotidianidad de un médico que entra en crisis y afronta el vacío de su vida. Los elementos fundamentales del guión pertenecen al mundo creativo de Juan A. Bardem, que realiza una película personal que debería ocupar un lugar más destacado en la historia de la cinematografía española. Son elementos que, por el contrario, difícilmente encontraríamos en las obras teatrales de Alfonso Sastre, tan alejadas del reflejo hasta cierto punto costumbrista de la cotidianidad. Pero recordemos su voluntad de acercarse a esa línea en sus guiones o, al menos, de aceptarla como propia de un momento cinematográfico en el que cabía ahondar en una tendencia relacionada, con un criterio amplio e inexacto, con la influencia del neorrealismo. A una pregunta de Francisco Caudet sobre la vinculación entre su teatro y el cine neorrealista, responde:

> No influyó para el teatro, sino para las tentativas de cine que hice. Yo intenté hacer cine neorrealista, pero con los productores con los que trabajábamos no era posible. Me gustaba mucho ese cine. Conocí a [Cesare] Zavattini y hasta le hice una entrevista cuando se presentó, el año 49 o 50, una semana de cine italiano en Madrid [la Primera Semana de Cine Italiano, organizada por el Instituto Italiano de Cultura, se celebró entre el 14 y el 21 de noviembre de 1951]. Esa semana fue muy interesante. Se proyectaron películas de De Sica y de todos los grandes del cine neorrealista. Los temas que tenía para hacer guiones estaban dentro de la línea neorrealista. En teatro, no. En teatro siempre he sido más bien partidario de buscar una fábula fuerte que de reflejar una cosa de la vida cotidiana, en su indiferenciación (CAUDET, 1984:25).

Esta respuesta nos orienta en relación con varias cuestiones. La citada semana cinematográfica constituyó un hito en la trayectoria de los

cineastas más inquietos de la época —así lo recuerdan Fernando Fernán-Gómez, Luis G. Berlanga, Juan A. Bardem...—, que recibieron las películas italianas del neorrealismo con una admiración que pronto influyó en sus propias producciones. Aquellos films que venían en valija diplomática y se proyectaban gracias a la extraterritorialidad de la institución organizadora también influyeron en los jóvenes dramaturgos que apostaron por el realismo, con todos sus matices, a principios de los cincuenta. La obra teatral de Alfonso Sastre queda, como él mismo ha señalado, al margen de una influencia directa del neorrealismo, pero en su faceta cinematográfica se suma a sus compañeros con interesantes artículos como el dedicado a *Milagro en Milán*, que apareció en el nº 30 de *Cuadernos Hispanoamericanos* (junio, 1952), donde polemiza con los planteamientos de Cesare Zavattini en dicho film. También como miembro del grupo de redactores de *Revista Española*, la publicación que sirve de portavoz a los escritores de la generación realista de los cincuenta y se configura como un terreno de transición en temas y técnicas respecto a su literatura posterior. En su redacción colaboran Rafael Sánchez Ferlosio, Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Carmen Martín Gaite y el propio Alfonso Sastre, entre otros. Todos mostraron admiración, en especial, por la figura de Cesare Zavattini, que se convirtió en la estrella de la Segunda Semana de Cine Italiano (2-8 de marzo de 1953) y mantuvo contactos con los jóvenes creadores españoles durante sus visitas.

En ese contexto intuimos en Alfonso Sastre, al menos en lo que respecta a su todavía embrionaria faceta como guionista, algunos proyectos que con una orientación verdaderamente neorrealista no pudieron ser llevados a las pantallas. Lo mismo sucede por entonces con otros cineastas que, a pesar de su inserción profesional en este medio, tuvieron parecidos resultados en sus pretensiones durante los años cincuenta y principios de los sesenta.

Nunca pasa nada, como cualquier otro título de Juan A. Bardem, dista mucho de ser una película neorrealista, concepto que en España siempre estuvo entremezclado con diferentes corrientes autóctonas. Pero muestra

una voluntad de acercamiento a la realidad cotidiana de una comunidad y nos recuerda una estética que habría requerido unos diálogos diferentes a los escritos por Alfonso Sastre. Ya la crítica de la época lamentó lo excesivo de los mismos y que resultaran demasiado retóricos. No creo que el director los hubiera escrito distintos y, por supuesto, estaría de acuerdo con los de su camarada. Pero, a pesar de que esos diálogos no supongan un lastre como a veces se ha indicado, *Nunca pasa nada* habría ganado con un menor énfasis en las réplicas, con una mayor naturalidad para dar cuenta de lo estancado y monótono de una vida rutinaria. El modelo seguido por los cuatro guionistas de *La tía Tula* (1964), de Miguel Picazo, podría haber sido más efectivo por su extremada sencillez y naturalidad que, incluso, acaba mejorando el texto original de Miguel de Unamuno. Juan A. Bardem y Alfonso Sastre optaron por otra vía más acorde con la impronta ideológica que pretendían dar a sus películas y, aunque los resultados sean discutibles, *Nunca pasa nada* sigue siendo un título imprescindible para la historia del cine español de la época.

A mediados de los años sesenta, Alfonso Sastre da por terminada su etapa como guionista. Todavía colaboró en una película de Julio Coll titulada *Jandro* (1964), pero resulta imposible deslindar su aportación a la misma. Según los títulos de crédito, el argumento es de Antonio Momplet sobre una idea del productor Jesús Rubiera y el dramaturgo Faustino González-Aller. Pero se añade bajo un nuevo epígrafe de argumento los nombres de Joaquín A. Bonet, Javier Jiménez, Martín Abizanda y Alfonso Sastre. A los mismos hay que sumar los responsables del guión y los diálogos: Rafael J. Salvia, Luis de Diego, José Luis Martínez-Malla y el propio director, Julio Coll. Esta extensa e insólita nómina invalida cualquier intento de establecer una autoría individualmente diferenciada.

Jandro no es una película despreciable como en ocasiones se ha afirmado tras citarla por referencias. Narra las peripecias de una saga familiar de mineros asturianos durante el período 1912-1920 y, con limitaciones, a veces mantiene la atención del espectador. Obvia las dimensiones sociales y políticas del conflicto presentado, pero se muestra

hábil para dotar de un elemental sentido épico a un conjunto de personajes encabezados por un insólito Arturo Fernández en un papel de minero, aunque siempre deseoso de ir a París para alternar con bellas muchachas. No sería, por lo tanto, la calidad y la orientación del film lo que espantaría a Alfonso Sastre, sino la imposibilidad de escribir algo relacionado con sus objetivos, aunque fuera lejanamente. Tantas manos para un guión tan ajeno sería argumento suficiente para rebasar el límite de su paciencia, sobre todo cuando los proyectos que le seguían ofreciendo estaban cada vez más lejos de sus objetivos. Con imprecisión cronológica, en la larga entrevista concedida a Francisco Caudet —donde lo cinematográfico apenas ocupa un par de párrafos— afirma:

> En los años cincuenta, en el 56 y 57, trabajé bastante en el cine. Y eso dio dinero. Entonces, en esos dos años, casi tuve que dejar la escritura teatral, por lo que sufrí mucho. Pero llegó un momento en que el sufrimiento era indecible; ya no podía más. Para colmo me encargaron la adaptación para el cine de una novela de Carlos Reyes, *El embrujo de Sevilla*, y yo veía que iban a hacer una cosa folklórica, mala... Antes todavía pude hacer cosas discretas. Pero ya con esa novela vi que no, que no podía ser. Decidimos romper con el cine [Eva Forest y él] e intentar que los ingresos vinieran por otro lado. Y no, tuvimos uno o dos años sin ingresos, con cantidad de deudas y cuentas en las tiendas... Por tanto, endeudados casi siempre (CAUDET, 1984:124).

Esta respuesta, aislada, puede dar una impresión errónea, puesto que el cine para Alfonso Sastre no sólo fue una posible fuente de ingresos económicos. A lo largo de su trayectoria se interesa por un medio que, sin embargo, era incapaz de generar propuestas concretas en las cuales pudiera participar un dramaturgo que, por entonces, iba a reorientar su obra teatral con las «tragedias complejas». Las mismas representaron una innovación radical para unos escenarios a los que apenas accedieron. Pero, al menos, Alfonso Sastre se sentía partícipe de unos cambios que se estaban dando en la vanguardia del teatro español de la época. Nada parecido se producía en el coetáneo ámbito cinematográfico, donde desde mediados de los sesenta se consolida una producción vulgar ajena a las vías trazadas por quienes en los cincuenta habían renovado nuestra cinematografía. Por entonces, también Juan A. Bardem, Luis G. Berlanga,

Fernando Fernán-Gómez y otros deambulan entre el paro como directores o las películas hechas por encargo donde apenas pueden dejar su impronta personal. Y, por lo que respecta al llamado Nuevo Cine Español, su trayectoria fue tan fugaz como ajena a un público y una industria incapaces de ser sensibles a las propuestas de unos directores que, como Mario Camus, acabaron dirigiendo películas al servicio de Raphael. En ese contexto, y ante un momento teatral verdaderamente creativo para él, es lógico que Alfonso Sastre abandonara su trabajo como guionista.

No obstante, siguió en el teatro rodeado de gente relacionada con el cine. Antes de que dicho abandono se produjera, en 1961, estrenó *En la red* en el pequeño Teatro Recoletos, con el Grupo de Teatro Realista, bajo la dirección de Juan A. Bardem y con Alfredo Matas como productor y su esposa, Amparo Soler Leal, como protagonista, junto a Agustín González. La obra no guarda relación alguna con nuestro tema, pero nos indica el tipo de teatro que por entonces interesaba a un Alfonso Sastre que, como es evidente, no podía hacer nada parecido en el cine, aun contando con Juan A. Bardem o productores como Alfredo Matas, capaz aquel mismo año de sacar adelante una película tan fundamental como *Plácido*, de Luis G. Berlanga y Rafael Azcona.

En la red es una obra sobre «la condición humana del hombre clandestino», ambientada teóricamente en el proceso de independencia de Argelia, pero que guardaba una relación directa con la situación que vivía el autor por entonces. De hecho, se prohibió su gira por provincias, Alfonso Sastre fue detenido poco después y quienes intervinieron en la puesta en escena fueron acusados de haber convertido el teatro en un centro clandestino de oposición. El principal acusador fue Jesús Suevos, director general de Cinematografía y Teatro, con el que el autor mantuvo una dura polémica. Era el mismo que tendría que haber controlado su trabajo como guionista... Este dato nos permite comprender hasta qué punto en 1961 Alfonso Sastre había quemado cualquier posibilidad de colaborar en el cine. Lo pudo hacer cuando se produjo el relevo en la citada Dirección General, pero ya de forma episódica y sin una posible continuidad que no pasara por

la claudicación que suponía trabajar en proyectos como *El embrujo de Sevilla*.

Una claudicación todavía más impensable después de leer *En la red*, donde se percibe un radicalismo excesivo, propio de una actitud que le llevó a romper los frágiles puentes que le habrían permitido seguir colaborando en el cine o estrenando obras. En nombre de una pureza, de un rigor... tal vez perdió una oportunidad de realizar un trabajo que por caminos más indirectos habría dado un resultado interesante tanto en el teatro como en el cine. No cabe enjuiciar una actitud coherente con la libertad y la ideología del autor, pero considero que Alfonso Sastre careció de flexibilidad; un rasgo, al igual que la ausencia de orgullo, absolutamente necesario para un guionista. La actitud del dramaturgo dista mucho de revelar estos rasgos. Es comprensible, pues, un choque radical que le llevara al abandono definitivo del cine, aunque con un epílogo, hasta cierto punto una venganza, que se titula *El banquete* (1965), «Sátira sobre las fabricaciones de pornografía en el cine, y retrospectiva de lo que fue, en los ambientes cinematográficos, la España de los 60», según el autor. No se estrenó ni editó.

No creo que *El banquete* sea exactamente lo indicado por Alfonso Sastre. No es una sátira, sino un drama donde lo satírico no aparece. No aborda la pornografía como tal, sino la explotación sin escrúpulos de una actriz por parte de unos sujetos relacionados con el mundo del cine. Más desafortunada me parece la parte final de la definición, pues poco se ve de la España de la época, salvo algunos apuntes sobre la censura, las coproducciones y algunos otros temas que nunca nos dan la sensación de una «retrospectiva». Más acertada me parece la Nota del propio autor publicada en la primera edición, de 1991, donde relaciona *El banquete* con *La cornada*, en cuanto que ambas nos hablan de una misma explotación en dos ambientes diferentes. Pero no creo que la experiencia cinematográfica de Alfonso Sastre haya enriquecido demasiado la primera, ya que se percibe con más nitidez la ideología del autor que su observación específica de una realidad reducida a unos esquemas cercanos a lo tópico. Según él,

> El asunto es inventado, pero tiene que ver con mis conocimientos del medio, pues he trabajado como guionista cinematográfico. No quiero

> presumir de haber anticipado nada, pero alguna vez he recordado esta obra cuando me entero de que hay una industria de la obscenidad y que se han rodado no sólo violaciones sino incluso muertes planeadas para convertirlas en material con que atender a un siniestro mercado (1991:5).

Lo extremo del caso planteado es, precisamente, lo que invalida en buena medida la definición de la obra dada por el autor. No negamos la verosimilitud de lo dramatizado, pero no creo que fuera representativo de un cine con múltiples ejemplos de explotación y vulgaridad que también conocería Alfonso Sastre.

El banquete nos lleva al rodaje de una película en Málaga. Es una coproducción con Italia, como tantas otras de aquellos años. Se hace una doble versión, que incluye escenas eróticas para la destinada al extranjero. El argumento responde a las características de los subgéneros que proliferaron en el marco de las coproducciones. El objetivo es el éxito comercial mediante la utilización de elementos eróticos y morbosos. Todo se complica cuando, al principio de la obra, conocemos que una joven actriz se ha suicidado. Carbajosa, un periodista de *Triunfo* especialista en temas cinematográficos y también escritor, acude al rodaje para averiguar el porqué del suicidio. El productor y algunos técnicos le soborman para que no se sepa lo sucedido. A mitad de la obra, se incluye una entrevista que el periodista hace a dos actores, donde Alfonso Sastre expone sus ideas acerca de la función del actor y los problemas del mismo en una especie de artículo dialogado. Al final, recuperamos el argumento central —la escena anterior es un añadido reconocido como tal por el propio autor— y sabemos que la actriz ha sido violada ante las cámaras para rodar una película clandestina. Todos los que han intervenido se confabulan para impedir que se relacione esta circunstancia con el suicidio y el drama termina en ese clima de silencio cómplice.

La obra ocupa un lugar discreto en la producción de un Alfonso Sastre que la califica como «menor», opinión corroborada cuando percibimos una falta de elaboración desacostumbrada en un autor que parece haber escrito una especie de desahogo.

> *El banquete* es una réplica mía a la época en que hacía cine. Cuando la escribí ya había dejado el cine, pero había sufrido mucho cuando lo estuve haciendo y, aunque ya me reía de esos años, me quedaba toda esa experiencia y de alguna manera la quería expresar (CAUDET, 1984:107).

Pero lo que más nos interesa es la actitud frente al cine que refleja. En *El banquete* se subraya lo negativo de su experiencia como guionista: incultura de los cineastas, explotación, nulo interés cultural, intenciones exclusivamente comerciales..., visto además desde una perspectiva que roza lo tremendista. No descubrimos nada nuevo y todo formaba parte de una realidad imaginable al ver las películas que se rodaron por entonces. Lo convencional de los tipos y situaciones no supone necesariamente falsedad. Pero el afán de denuncia del autor le lleva a un resultado sin matices, que apenas ahonda en un mundo que jamás pudo ser tan uniformemente malvado. Intenciones aparte, y la de una venganza no queda descartada, *El banquete* justifica el definitivo desencuentro entre Alfonso Sastre y el cine entendido como actividad profesional. Aunque su nombre figure como supuesto guionista de *La taberna fantástica* (1991), del tan bienintencionado como desafortunado Julián Marcos, la realidad es que nunca volvió a escribir un guión y no parece haber echado de menos esta actividad, aunque algunos de sus relatos de terror (*Noches lúgubres*, 1986) hayan sido concebidos como guiones y en un par de ocasiones adaptados al cine y la televisión.

¿Qué aportó Alfonso Sastre a los directores con los que colaboró? José Mª Forqué habla de «su gran capacidad para crear estructuras dramáticas», a lo que debe añadirse el tratamiento situacional (en un contexto) y contrapuntístico (indiferente a la acción dramática) de los diálogos que le permiten completar las iluminaciones que intenta su escritura (SORIA, 1990:148). Juan A. Bardem no hace valoraciones y el propio Alfonso Sastre, tan reflexivo en diversos temas como el propio cine, no parece haber dejado una huella crítica acerca de su experiencia como guionista profesional. Tal vez porque nunca sintió que escribiera con un mínimo de libertad, no tuvo la sensación de estar haciendo una obra

verdaderamente personal. Ahí y en otras circunstancias negativas para él radica su alejamiento de una actividad incompatible con la insobornable actitud de un autor poco predispuesto a ceder terreno en su práctica de la libertad creativa. Probó durante un tiempo acuciado por motivos económicos, encontró oportunidades interesantes gracias a amigos como Forqué y Bardem, pero nunca se consideró profesional de una industria donde nada de lo que estaba dispuesto a hacer por entonces, las «tragedias complejas» por ejemplo, tenía alguna remota posibilidad de ser considerado. Fue un desencuentro tan lógico como de mutuo acuerdo, aunque *El banquete* tuviera algo de ajuste de cuentas comprensible tras haber sufrido determinadas experiencias.

IV.2.2. Antonio Buero Vallejo

La presencia de Antonio Buero Vallejo en el cine como guionista es anecdótica y hasta problemática. Sólo Luis Gómez Mesa apunta la posibilidad de que el dramaturgo escribiera guiones sin aportar datos concretos:

> En una de las muchas declaraciones periodísticas como corresponde a un autor famoso —considerado como nuestro primer dramaturgo actual—, algunas como es natural autobiográficas, ha dicho Buero Vallejo que antes de su éxito escribió algunos guiones. No aclaró si se los ofreció a ésta o a la otra productora, y si se lo aceptaron o no y si los conserva [...] Es de extrañar que Buero Vallejo, que conoce la especialización literario-fílmica de guionista, renunciase a intervenir en esa tarea —como hacen tantos autores— en las dos películas [*Historia de una escalera* y *Madrugada*] (1978:60).

Tan imprecisos datos no han sido confirmados por Mariano de Paco, que llega a la conclusión de que Buero Vallejo nunca escribió guiones tras haber consultado todas las fuentes pertinentes (2002). Dichos datos tampoco han sido corroborados por los de unas películas que han dejado pocas huellas. *Historia de una escalera* fue un film dirigido en 1950 por el prolífico y singular Ignacio F. Iquino que poco antes había creado su propia productora en Barcelona. Al frente de la misma abordó las más variadas

propuestas cinematográficas dentro de un marco de producción digno de la novela picaresca. No se conservan copias localizadas de la citada adaptación, pasó desapercibida cuando se estrenó y de ella sólo han quedado referencias indirectas y algunos fotogramas. Según el catálogo de Ángel Hueso, la adaptación fue obra de Antonio Buero Vallejo junto a unos desconocidos Francisco Pérez Sánchez y Romillo Fernández, probablemente empleados de la productora. En el guión también intervendría Ignacio F. Iquino (1998:197), productor asimismo de una película que intentaría rentabilizar el reciente éxito obtenido con el estreno que en 1949 marcó el inicio de la trayectoria de Antonio Buero Vallejo en los escenarios. No lo consiguió y ni siquiera se cita entre los títulos significativos de quien acabó su rocambolesca trayectoria rodando películas pornográficas.

Madrugada (1957) es una fiel adaptación de la homónima obra de Antonio Buero Vallejo estrenada en el Teatro Alcázar de Madrid el 9 de diciembre de 1953, bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena y con María Asquerino en el papel de la protagonista. El director de la versión cinematográfica fue Antonio Román a partir de un guión del propio autor, según el poco fiable catálogo de Luis Gasca (1998:308). No se corresponde este dato con los títulos de crédito, donde se indica que es una adaptación firmada por Luis Marquina y Antonio Román a partir de la obra original de Antonio Buero Vallejo. El texto de la misma apenas es alterado. Hay escenas completas donde se respeta literalmente y, como en cualquier representación, en otras ocasiones se aligera o modifica en detalles sin apenas importancia. Hasta tal punto es así que a menudo tenemos la impresión de asistir a una representación filmada, pues aparte de que tres intérpretes que participaron en el estreno —Antonio Prieto, Mª Isabel Pallarés y Manuel Díaz González— vuelven a trabajar en la película, con buen criterio también se respeta las unidades de lugar y tiempo que tan decisivas son en el drama de Antonio Buero Vallejo.

La película del coguionista de *Raza* (1941) fue premiada por el Sindicato Nacional del Espectáculo gracias al trabajo de sus intérpretes,

pero pasó desapercibida para el público, como otras de un director que conoció sus mejores momentos en los años cuarenta, especialmente con *Los últimos de Filipinas* (1945) y otros films identificados con la dictadura. Estos le proporcionaron un status privilegiado en un régimen que le permitió afrontar proyectos más personales como *Madrugada*, seleccionada probablemente por su mezcla de melodrama e intriga tan del gusto del director.

La película no merece el olvido en que ha caído. Paradójicamente, lo peor a veces es el drama del que parte, pues *Madrugada* ha soportado mal el paso del tiempo y dista mucho de ser una de las obras mejor valoradas de su autor. Antonio Román realiza un trabajo esmerado que cuenta con el apoyo de una buena fotografía de José Aguayo y la adecuada música de Cristóbal Halfter. Zully Moreno no estuvo probablemente a la altura de María Asquerino, pero el resto de los intérpretes hace valer su oficio teatral en una película donde era imposible prescindir del mismo. Todo parece indicar que Antonio Buero Vallejo no se mostró satisfecho con el resultado. Desconozco los motivos, aunque entre los mismos no cabe hablar de una supuesta adulteración del texto. Incluso es probable que el problema radicara en lo contrario, en la literalidad con que fue adaptado por unos guionistas que se limitaron a lo que en el argot se denomina «peinar» el texto.

En ambas películas parece improbable la participación efectiva del dramaturgo en los guiones. El primer éxito le llevaría a aceptar la propuesta del oportunista y poco escrupuloso Ignacio F. Iquino, mientras que *Madrugada* —una obra menor dentro de su producción— es un texto cuya adaptación resulta aparentemente sencilla. Esta tarea fue asumida por Luis Marquina y Antonio Román, quienes harían caso omiso a lo indicado por Antonio Buero Vallejo en el comentario de la obra publicado en la primera edición (1954 y 1994:388-99). En esta larga reflexión crítica rechaza el contagio cinematográfico con el objetivo de atraer a un público mayoritario:

> Pero tratar de ganar ante el gran público la batalla del teatro por medio de un contagio cinematográfico, no es, en realidad, una baza que se apunte el teatro; es el cine quien se la apunta. El teatro no reconquista para sí a una parte del público que el cine se llevó, sino que cede frente a éste y es, por éste, parcialmente conquistado. El público seguirá considerando

> más perfecta y amena la forma narrativa del cine ante una imitación vergonzante que no puede ofrecerle tanta variedad de recursos expresivos. Con tal sistema puede que vuelva en parte al teatro; pero será para exigirle que sea cada vez más cinematográfico (1994:391).

Resulta, pues, paradójico que la obra a la que acompaña esta reflexión fuera finalmente adaptada. El resultado en cualquier caso no sería del agrado de un autor que tardó muchos años en ser de nuevo adaptado sin que él mostrara demasiado interés. Contrasta la abundancia de textos críticos y reflexiones sobre sus obras con la ausencia de comentarios acerca de estas adaptaciones, prueba de que preferiría optar por un prudente silencio que nos hace sospechar una disconformidad. Nos lo confirma Josefina Molina, la directora de *Esquilache* (1988), película basada en *Un soñador para un pueblo*. A pesar de contar con un guión bien elaborado tuvo problemas para que Antonio Buero Vallejo —que había vendido los derechos al productor y guionista José Sámano— le autorizara a realizar su adaptación, pues recordaba las malas experiencias en su anteriores relaciones con el cine:

> Buero, al principio, se mostraba reticente, porque sus experiencias con el cine, en anteriores versiones de algunas de sus obras [sólo hay las dos citadas arriba], no habían sido buenas. Joaquín Oristrell, José Sámano y yo tuvimos varias entrevistas con él para explicarle lo que queríamos hacer. Nos acercábamos a la obra teatral con humildad, intentando que el cine se beneficiara del talento de Buero, pero debíamos dar a la historia una estructura y un tiempo cinematográficos, además de introducir libremente personajes y situaciones nuevas. En esencia, el contenido iba a ser el mismo; es decir, el eterno dilema de nuestro país: absurdo frente a razón. El poder, la corrupción y la envidia, como parte de esa irracionalidad salvaje que, al parecer, siempre está presente en las distintas batallas de nuestra Historia (2000:130).

Por fortuna, la adaptación fue superior a la capacidad de análisis de la obra original demostrada por la directora, empeñada en establecer unos paralelismos históricos que empobrecen tanto *Un soñador para un pueblo* como su propia película.

Estos escasos datos en un autor cuya trayectoria ha sido exhaustivamente analizada nos llevan a pensar que su hipotética faceta de guionista fue anecdótica y que, por supuesto, nunca pensó en incorporarse a

la misma como tantos de sus compañeros. Tampoco tuvo necesidad de hacerlo. Alfonso Sastre trabajó en el cine cuando su situación en el teatro era desesperada. A pesar del posibilismo, la de Antonio Buero Vallejo no era cómoda, pero disfrutó de una cierta continuidad en los escenarios, incluyendo obras que sin ser éxitos multitudinarios le proporcionaron prestigio y una situación económica más holgada que la de su colega. Por lo tanto, pudo prescindir de un cine que difícilmente le habría deparado una oportunidad de escribir guiones acordes con los planteamientos de sus obras teatrales, tan contrapuestas a veces a las corrientes cinematográficas de aquel período. Tal vez con algunos de sus amigos integrados en el Nuevo Cine Español podía divertirse como actor fugaz en varias películas: *Llanto por un bandido* (1963), de Carlos Saura, *El arte de vivir* (1965), de Julio Diamante y *Oscuros sueños de agosto* (1967), de Miguel Picazo. Pero las orientaciones de esta corriente innovadora tampoco parecen guardar relación con lo escrito por entonces por un Antonio Buero Vallejo poco dispuesto a abandonar, aunque fuera fugazmente, su sólida y concienzuda labor teatral.

IV.2.3. Otros autores

Tengo dudas a la hora de englobar a determinados autores en un epígrafe definido por el concepto de disidencia. Cualquier opción en este sentido puede resultar polémica, pero parece indudable que tras la generación de los dos maestros arriba analizados la llegada de Antonio Gala supuso un aliento renovador para el teatro. No sucede lo mismo con sus esporádicas, coyunturales y ya olvidadas contribuciones como guionista cinematográfico. En sus memorias, un sabio alarde del deliberado olvido o el ocultamiento, ni siquiera cita esta faceta. Tampoco nos recuerda, por ejemplo, la de letrista de canciones para intérpretes como Jaime Morey, así como otras propias de un escritor que en los sesenta estaba lejos de disfrutar de una status como el actual. En ese contexto, un Antonio Gala que conoce las claves para comunicarse con los grandes públicos de diferentes

medios no duda a la hora de escribir guiones como el de *Digan lo que digan* (1967), de un Mario Camus puesto al servicio de Raphael tras haber fracasado comercialmente en sus primeras películas, o *Esa mujer* (1968), en la que el citado director hacía lo mismo con Sara Montiel. En la primera colaboró con el crítico y ensayista cinematográfico Miguel Rubio, quien en unas declaraciones a José Luis Sánchez Noriega considera que el guión realmente era suyo y de Mario Camus (1998:139). Vista la película, es probable; aunque el convencionalismo de estos melodramas folletinescos destinados a subrayar el protagonismo del cantante apenas permita discernir la supuesta influencia de un autor concreto.

Al margen de unas disputas por la autoría tan habituales en el cine, en la segunda película citada Antonio Gala tuvo como colaborador a Fernando Vizcaíno Casas. Este sorprendente tándem escribió para Proesa un folletín en el cual la protagonista, la cantante Soledad Romero, acusada de homicidio repasa su vida remontándose a los tiempos en que fue una misionera violada por unos guerrilleros. Tras colgar los hábitos, la soledad es sustituida por la compañía de un amante pobre y, después, otro rico e influyente que descubre sus dotes como cantante, y otro... para completar la habitual imagen de una Sara Montiel que, desengañada de la vida y los hombres hasta el punto de desear volver al convento, se interpreta a sí misma en un guión de encargo en el cual resulta imposible encontrar las huellas de Antonio Gala. El antológico final, que incluye la «sorpresa» de que la esposa de su amante fallecido sea en realidad su hija fruto del embarazo cuando fue violada, resulta apropiado para una sesión de *Cine de barrio*. El guión en realidad es una adaptación de la novela *Turris Eburnea* de Rodolfo L. Fonseca, que en 1947 ganó un premio instituido por la editorial José Janés. Fue la propia Sara Montiel quien, tras rechazar la posibilidad de rodar una adaptación de *La Regenta* o *Doña Perfecta*, propuso a Suevia Films la citada obra por recomendación de Luis G. Berlanga. ¿Hubo segundas intenciones en semejante recomendación...? El guión prácticamente lo escribió Antonio Gala en solitario y Fernando Vizcaíno Casas se limitó a redactar unos diálogos del juicio. ¿Tal vez por su condición

de abogado? El dramaturgo, en una entrevista concedida a la revista *Qué leer* (nº 2, julio-agosto de 1996, p. 48), justifica la aceptación del encargo:

> Porque necesitaba en aquel momento tener una casa mía, y me lo pidió Mario Camus, que es el director de las dos [*Digan lo que digan* y *Esa mujer*]. Nos divertimos mucho haciendo dos disparatados guiones. La de Sara se llamaba *Esa mujer* porque Sáenz de Heredia acababa de hacer *Franco, ese hombre*. Hicimos una especie de antología de los disparates de las películas de Sara Montiel. Sólo te diré que era una monja que la violaban y la pobre, ¡tenía mellizos!

No creo necesario añadir un comentario crítico, ya realizado por José Luis Sánchez Noriega, sobre un trabajo fruto de estas circunstancias que sólo parece haber interesado a críticos tan peculiares por entonces como Vicente Molina Foix, capaz de afirmar en *Nuestro cine* (nº 89, septiembre 1969, pp. 71-2) que Antonio Gala y Mario Camus habían llevado a cabo la restauración del mito de la gloriosa Sara Montiel. Todos sabemos que las hemerotecas son inmisericordes.

Antonio Gala tampoco tuvo suerte, digámoslo así, en su adaptación de una obra de Jacinto Benavente, *Pepa Doncel*, que dirigió Luis Lucia en 1969 con Aurora Bautista como protagonista. Según Luis Gómez Mesa, «la causa decisiva de su fracaso fue su equivocado guión, al trasladar la trama a época actual y no mantenerla en su tiempo» (1978:119). Creo que hay más causas decisivas en una sonrojante comedia que revela la decadencia del director de *Tómbola*. Poco o nada queda de Jacinto Benavente en una película que, salvo por lo indicado en los títulos de crédito, tiene todas las apariencias de haber sido escrita de acuerdo con los más vulgares parámetros del cine de 1969. Antonio Gala sólo respeta algunos aspectos básicos del texto teatral y, sin rubor, acumula frases cursis, personajes trazados a brochazos y los tópicos habituales en las comedias de una de las peores épocas del cine español. Intentar buscar paralelismos o influencias de la obra teatral de Antonio Gala en este guión sería absurdo, pues su trabajo sólo tendría un sentido económico y comprendemos que procure dejarlo en el olvido. En el mismo sitio debe quedar la dirección de Luis Lucia y hasta la interpretación de Aurora Bautista, una imposible «furcia»

convertida en empresaria inmobiliaria y que naufraga en una historia donde se combina un cura que defiende a los humildes, un chulo que vive de las mujeres pero muestra buenos sentimientos, varias furcias entre las que vuelve a estar Gracita Morales, una adolescente rubia enamorada de Junior, que canta y ha costeado con su guitarra la carrera de Económicas, una criada enana... y la musiquilla de fondo que tanto nos recuerda al maestro Algueró. Antonio Gala debería haber firmado este guión con un seudónimo.

No es necesario justificar el porqué del deliberado olvido de estos trabajos en unas memorias (*Ahora hablaré de mí*) que, como tantas, se escriben para dar una determinada imagen de uno mismo a los demás. Una imagen que tampoco debe ser empañada por unos guiones cuya única motivación sería la económica, algo lícito si superamos una estrechez de miras incompatible con la realidad de los escritores profesionales. Por eso mismo no se entiende que en un libro destinado, según el autor, a contar al lector «aquello que sólo se cuenta a los amigos, entre risas a veces, a veces entre añoranzas no demasiado graves» (2000:9), no se incluya esta faceta como guionista al servicio de unas películas como las citadas. Muchas y jugosas anécdotas podría contarnos «entre risas», pero prevalece el objetivo de modelar una imagen poco acorde con unos trabajos tan mercenarios como comprensibles y hasta justificables. En este caso, mucho me temo, la estrechez de miras es la del propio autor.

Un trabajo más sugestivo, pero igualmente olvidado, es su colaboración en la adaptación que un caduco Rafael Gil dirigió en 1975 de *Los buenos días perdidos*, una obra de la que se intentó en vano aprovechar su notable y reciente éxito teatral. El resultado fue un fracaso. A partir de entonces, un ya consolidado Antonio Gala se ha limitado a vender provechosamente los derechos de algunas de sus novelas para sus adaptaciones cinematográficas, quejarse en ocasiones de las supuestas o reales tergiversaciones cometidas por los directores y olvidarse de cualquier pretensión de convertirse en guionista, una tarea que considerará como un retroceso o la vuelta a una etapa ya superada.

No obstante, esta faceta de guionista le deparó notables satisfacciones y popularidad en la televisión. Coincidiendo con sus citados trabajos cinematográficos, Antonio Gala se incorporó a RTVE en la temporada 67-68 como guionista con la serie *Si las piedras hablaran*, que obtuvo un considerable éxito y propició su continuidad en estas tareas durante la década de los setenta. Estas series, como las de Jaime de Armiñán, nos remiten a un concepto de lo televisivo radicalmente opuesto al actual. Gracias a esta circunstancia, Antonio Gala realizó una labor cultural de carácter divulgativo acerca de lugares, personajes y episodios de una historia nacional revisada con capacidad de síntesis y una invitación a la reflexión crítica, especialmente oportuna para aquellos años. Llevó a cabo, en definitiva, una labor paralela a la mostrada en algunas de sus más significativas obras que por entonces triunfaron en los escenarios, donde el diálogo entre el pasado y el presente es una constante.

La trayectoria televisiva como guionista culmina con la serie *Paisaje con figuras*, que se empezó a emitir con bastantes problemas entre febrero y noviembre de 1976 y se repuso en 1984. Con una voluntad didáctica, amena y hasta moralizadora en ocasiones —la influencia galdosiana es perceptible—, Antonio Gala plantea una reflexión sobre la identidad nacional oportuna en un momento de transición política. Podemos consultar los textos de los guiones gracias a la edición publicada en 1985 por Espasa-Calpe, con un significativo prólogo de Pedro Laín Entralgo. Leídos hoy, nos permiten comprender la enorme distancia recorrida por un medio televisivo y un país donde trabajos como los de Antonio Gala apenas tienen sentido. Pero sí lo tenían entonces y las citadas series demostraron la capacidad del autor para sintetizar y divulgar amenamente una Historia que tantas veces le ha servido como base, libre de limitaciones eruditas, para unas creaciones donde su retórica y manifiesta habilidad consigue atraer a un público de amplio espectro. Nunca pretende profundizar en lo singular de unas figuras de épocas y condiciones muy variadas, desde Almanzor hasta Antonio Machado pasando por Lope de Vega o el torero Pedro Romero..., que requerían una notable labor de documentación. Prevalece el propósito

común de búsqueda de una identidad española —hoy sería políticamente incorrecta—, y una visión liberal, poco marcada desde el punto de vista ideológico como ya enseñara el Pérez Galdós de los *Episodios nacionales*, capaz de concitar las simpatías de unos espectadores que respondieron favorablemente.

Nos encontramos, por lo tanto, ante un dramaturgo con voluntad de adentrarse en distintos medios, no recluido nunca en unos escenarios que le proporcionaron los primeros éxitos profesionales y que, como guionista, pudo hacer en la televisión algo radicalmente distinto a lo realizado por encargo en el cine. En este último es imposible observar las huellas de una personalidad creadora tan marcada como la de Antonio Gala, mientras que en sus series lleva a cabo una labor coherente con lo más significativo del teatro que hasta entonces había cultivado. La clave se encuentra en un cine a la deriva en el tardofranquismo, una de las peores épocas de nuestra historia cinematográfica, frente a una televisión donde coincidieron profesionales inquietos, capaces de demostrar la valía de un medio cuando no está sometido a la abrumadora presión de las audiencias y la competencia. Esta coyuntura fue aprovechada por un siempre despierto Antonio Gala, que cimentó paradójicamente buena parte de su popularidad gracias a su faceta como guionista, que incluía unas presentaciones para las que estaba bien preparado por su dominio de la retórica, muy útil para su posterior trayectoria literaria.

...

Otros autores que colaboraron en el cine como guionistas no deberían estar en este epígrafe, ya que sus trayectorias carecen de la necesaria continuidad sobre los escenarios o no son alternativas renovadoras y claramente diferenciadas con respecto al teatro oficial y/o comercial del franquismo. En el primer caso se sitúa Ricardo López Aranda (1934-1996), epígono de la generación realista que se dio a conocer en 1958 al obtener el Premio Nacional de Teatro Universitario con *Nunca amanecerá*, seguido del Premio Calderón de la Barca en 1959 con *Sinfonía en gris*, pieza a la que se le cambió el título por el de *Cerca de las estrellas* para su estreno en el

Teatro María Guerrero, donde la puesta en escena dirigida por José Luis Alonso obtuvo un extraordinario éxito. Más modesto fue el de *Noches de San Juan* (1965), una obra que ahonda en la línea de la anterior y también representada por la compañía titular del Teatro María Guerrero, en esta ocasión dirigida por Ángel Fernández Montesinos. Pero el joven autor sufrió varios reveses teatrales hasta que muchos años después, en 1983, volvió a triunfar con *Isabel, reina de corazones*, una alta comedia sobre el destierro de Isabel II. Mientras tanto, no abandonó su carrera como dramaturgo, aunque se dedicó a la adaptación escénica de textos narrativos y dramáticos de otros autores (*Fortunata y Jacinta*, de Pérez Galdós, *El buscón*, de Quevedo, *La locandiera*, de Goldoni, etc.) y como guionista desarrolló una intensa actividad para televisión tanto en España —trabajó en el Departamento de Guiones y Adaptaciones de TVE desde 1965 hasta 1971— como en Méjico. También colaboró en el cine.

La edición de sus *Obras escogidas* (1998) incluye comentarios críticos de diversos especialistas que explican algunos aspectos del proceso seguido por el dramaturgo. Ana Mariscal, en sus memorias, sintetiza así el cambio brusco en la trayectoria de un autor que, tras su brillante irrupción en el teatro, no tuvo la deseable continuidad:

> El Premio Calderón de la Barca de 1960 le fue concedido a Ricardo López Aranda por su obra *Cerca de las estrellas*. Gustó mucho a la crítica y al público. Era un autor joven y desde entonces tiene una categoría y un prestigio. El tema, los problemas y la convivencia entre vecinos que viven en lo alto de una casa, terrazas, clase media y clase media baja podrían recordar algo a *Historia de una escalera*, pero es menos acre el estilo y la personalidad del autor bien definida. Después de este primer triunfo claro y merecido, su tarea de escritor derivó hacia las adaptaciones, guiones de cine y de televisión (1984:119. Cfr. MOLERO MANGLANO, 1974:363-6).

Ricardo López Aranda debutó como guionista cinematográfico gracias al director César Fernández-Ardavín, con quien realizó el «tratamiento cinematográfico» de *Cerca de las estrellas* en 1961. El film es coherente con una obra de tonos realistas acerca de una comunidad de vecinos que protagonizan diferentes historias personales entrecruzadas, deudora del Buero Vallejo de *Hoy es fiesta* y que acababa de obtener un notable éxito. El

director, como señala Luis Gómez Mesa, «no quiso quitar a la película su teatralidad. La respetó en el trasplante al cine de la obra original» (1978:151). No todas las críticas coinciden con esta valoración, ya que también se tuvo en cuenta una puesta en escena y un movimiento de cámara que tendieron a evitar «el aire teatral». Las únicas modificaciones introducidas se relacionan con el perfil psicológico de uno de los personajes, Juan, un tanto velado en el original, y el pasado del padre de familia, interpretado por Jorge Rigaud, al que se le atribuyó un origen argentino para justificar su acento. Esta labor tan correcta como discreta permitió que la película obtuviera el premio al mejor film de habla española en el Festival del Mar de Plata de 1962. También fue galardonada ese mismo año en el Festival de Valladolid, aunque provocó una respuesta negativa de parte del público corroborada por la crítica de Claudio Guerín Hill y Jesús García de Dueñas publicada en *Nuestro cine* (nº 24, 1963, pp. 58-9). En la misma se contrapone el realismo edulcorado de la película con el coetáneo de Rafael Azcona y Luis G. Berlanga. A pesar de estos premios, *Cerca de las estrellas* fue distribuida con retraso y tuvo una mala acogida popular. Como en tantas ocasiones, se frustró el deseo de rentabilizar un reciente éxito teatral mediante una adaptación cinematográfica, aunque en este caso la responsabilidad no es achacable a un autor y guionista que realizó un trabajo digno.

Laura Antón Sánchez ha publicado un ensayo sobre César Fernández-Ardavín en el que utiliza el archivo personal de un cineasta meticuloso en lo relacionado con su obra. En sus páginas encontramos un detallado análisis de *Cerca de las estrellas* (2000:199-224), una de las mejores películas de un director que pretendió recrear «una página de la vida», según su propia definición. Aparte del éxito de la obra de Ricardo López Aranda, César Fernández-Ardavín valoró que

> Su traducción cinematográfica no requería una fuerte inversión económica. El conflicto dramático que López Aranda sitúa en el hogar de una familia, un lugar cerca de las estrellas, se adecuaba a la estructura empresarial de la productora que tenía en mente construir. La trama se encerraba en un complejo de decorados: cinco habitaciones y la terraza, y

> el reconocimiento del público teatral facilitaría la vida comercial de la película (2000:205).

La relativa ingenuidad de esta última frase contrasta con el análisis de la obra para buscar una adecuada adaptación cinematográfica:

> El aspecto más atractivo de la historia era que se trataba de una crónica de la vida con una peripecia mínima. Dominaba la acción interna. Los conflictos psicológicos que mueven a sus personajes constituían el auténtico motor de la historia, que transcurría en un decorado. El interés del relato radicaba en su caracterización impresionista. Que la acción física de los personajes fuese mínima convertía a la atmósfera en un elemento esencial. Debía estar muy bien trabajada para aportar credibilidad a esos tipos. En la película, este ambiente, favorecido por la actuación de la cámara, visualiza la psicología de los personajes (2000:206).

Según el director, debía ajustarse a

> Un transcurrir de hechos en que, aparentemente, como en la vida misma, no sucede nada; pero, sin embargo, igual que ocurre en esa misma vida, hay en ella un fuerte dramatismo interior (2000:207).

El resultado de esta reflexión, no habitual en otros directores a la hora de realizar sus adaptaciones, fue una fidelidad al texto original y una opción por un realismo poético coherente con el preciosismo formal que le caracterizó y la línea seguida por un Ricardo López Aranda, que a partir de 1965 no pudo continuar con una tendencia ya abocada al pasado. No fue mejor la suerte de César Fernández-Ardavín, cuya carrera cinematográfica inició un declive acentuado en sus últimos años.

Vista hoy la película, nos parece un apreciable intento de llevar a las pantallas una obra ajustada a su tiempo y con voluntad testimonial. La jornada veraniega y festiva que sirve de marco temporal nos recuerda a Buero Vallejo, pero en su traslación cinematográfica también encontramos un entronque con el cine renovador de la época. *Cerca de las estrellas* es, con importantes matizaciones, en algunos aspectos similar a películas coetáneas de Carlos Saura y Marco Ferreri que reflejaron el vacío de unos jóvenes desorientados, a la búsqueda de una diversión inmediata que

apenas esconde un futuro tan gris como su realidad. Juegan al fútbol, bailan en la terraza, beben, acuden a la verbena..., pero apenas pueden esconder un sombrío panorama vital. Ricardo López Aranda y César Fernández-Ardavín no caen en la desesperanza radical que se percibe en *Los chicos* (1959) de Marco Ferreri. El cuidado formalismo de quien fuera considerado como un director de *qualité* se diferencia de la dureza también formal del italiano o del primer Carlos Saura. Tanto en la obra teatral como en su fiel adaptación se percibe una dosis de esperanza concretada en torno a varios elementos simbólicos (el nacimiento de un bebé, un nuevo amor, la fiesta que continúa...), que contrastan con otras situaciones trágicas (la muerte de la madre, el sombrío futuro del joven protagonista...). Tal vez fuera la causa del distanciamiento mostrado por un sector de la crítica de izquierdas, pero también de la respuesta masiva obtenida tras el estreno teatral. Asimismo, es posible que los premios con que fue respaldado el film se justifiquen por ese valor testimonial y al mismo tiempo esperanzado. En cualquier caso, *Cerca de las estrellas* es una aportación sobre un momento de cambio en el que una generación, la del propio Ricardo López Aranda, accede a la madurez en medio de dudas e incertidumbres. Ninguna de ellas es solucionada en una obra abierta, en un trozo de vida acotado por una jornada veraniega cuidadosamente reflejada en la pantalla.

Nos encontramos, en definitiva, ante una adaptación consciente, basada en una identificación con la obra teatral. Al margen de que interviniera en la misma el autor, César Fernández-Ardavín se sintió motivado por un texto que acabó considerando suyo. ¿Por qué fracasó comercialmente? No creo que la respuesta radique en la propia película, pues todas las que más o menos se ajustaron a esta línea tuvieron el mismo mediocre resultado en las taquillas. Por aquellos años el llamado Nuevo Cine Español —donde no se debe integrar este film, entre otras razones, por la procedencia del director— consiguió decir cosas largos años esperadas, pero se encontró con un público poco predispuesto a escucharlas. El resultado fue el vacío en torno a unas películas sin posible continuidad. Una circunstancia que, desde la perspectiva que nos interesa, justifica la

ausencia de otros intentos de aclimatar a las pantallas algunos elementos renovadores que habían cuajado, a veces con éxito de público, en los escenarios. Para entonces ya se había producido un distanciamiento entre una minoría culta de espectadores teatrales capaz de respaldar estrenos como el de *Cerca de las estrellas* y un público cinematográfico que no había evolucionado suficientemente en ese sentido. Hay otras posibles razones, algunas relacionadas con evidentes limitaciones del film, pero estas diferentes respuestas de los espectadores desanimarían a quienes pudieran haberse planteado nuevas adaptaciones del teatro más renovador e inquieto de la época.

También han sido consideradas como correctas las adaptaciones de las novelas de Benito Pérez Galdós realizadas como guionista por Ricardo López Aranda. Recordemos *Fortunata y Jacinta* (1969), dirigida por Angelino Fons. De esta misma obra escribió una discutible versión teatral que se representó en 1993 y 1994. Pero su trabajo más destacado en este campo fue el guión de *Tormento* (1974), con la que Pedro Olea obtuvo un merecido éxito a partir de un guión que sintetiza la homónima novela. No se puede decir lo mismo de *Marta* (1971), una de las peores películas de José A. Nieves Conde, que recibió el encargo de llevar a la pantalla un mediocre texto de Juan José Alonso Millán con el que Ricardo López Aranda poco pudo hacer. En la monografía de Francisco Llinás, el director declara haber escrito el guión a partir del argumento del citado dramaturgo, pero que José Frade, el productor, lo rechazó porque el régimen de coproducción hispano-italiana hacía conveniente un nuevo desarrollo (1995:126-8). Tras un primer intento con Juan Miguel Lamet, el propio José A. Nieves Conde se puso en contacto con Ricardo López Aranda para que realizara el trabajo. El resultado es un guión firmado por este último junto a Juan José Alonso Millán, el director y Tito Carpi, que sería el encargado de la traducción al italiano de esta coproducción con doble versión a causa de la censura.

Poco más se puede añadir acerca de la trayectoria de un guionista cuya obra teatral, tras un fulgurante primer éxito y unas inquietudes iniciales

que aportaban un aire renovador, cayó en un relativo olvido del que no le podían rescatar estas tareas abocadas al anonimato del artesano.

...

Algo similar sucedió con Alfredo Mañas (1924-2001), cuyo descubrimiento como dramaturgo también se produjo en 1959 con *La feria de Cuernicabra*, versión farsesca del tema tradicional de la pícara molinera y el corregidor. Y, sobre todo, con *La historia de los Tarantos* (1962), una trasposición de los amantes de Verona a la comunidad gitana barcelonesa, así como una reflexión sobre la infranqueable barrera de dos mundos en oposición. Esta obra tuvo una importante repercusión y ha sido adaptada al cine en dos ocasiones. En la primera, *Los Tarantos* (1963), su director, Francisco Rovira-Beleta, contó con la decisiva participación de Carmen Amaya y Antonio Gades, así como la de la también bailaora Sara Lezana que ya había actuado en la obra teatral. El resultado fue un film alejado del texto teatral del cual supuestamente partía, pero que triunfó y llegó a ser seleccionado para los Oscar de Hollywood en 1964. En la segunda, *Montoyas y Tarantos* (1989), el productor y director Vicente Escrivá contó en el guión con la colaboración del propio autor y también acudió a intérpretes del mundo del baile, como Cristina Hoyos y Antonio Canales. Dado que esta última queda fuera del período seleccionado, nos centraremos en la primera, ejemplo de hasta qué punto la participación de los autores teatrales como guionistas de las adaptaciones de sus obras es a veces algo meramente nominal.

Román Gubern, en su reseña publicada en el libro colectivo coordinado por Julio Pérez Perucha, señala que Alfredo Mañas no intervino en la adaptación, fruto de un guión de Francisco Rovira-Beleta (1997:540-2). Carlos Bempar lo confirma en su monografía sobre el director, quien explica así la génesis de la película:

> El proyecto surgió hablando con el crítico Joan Francesc de Lasa en un bar. Le dije que él, que leía tanto y que estaba tan al día de todo, podía sugerirme alguna cosa que me gustara. Y me dijo que Peter Brook tenía el proyecto de hacer *Romeo y Julieta* con gitanos. Y enseguida le dije: "¡Ésta será mi próxima película!" [...] Un Romeo y Julieta gitano era una idea maravillosa porque eso de dos familias contrarias que se toman la

justicia por su cuenta está a la orden del día entre gitanos. No era hacer una versión gitana porque sí. Estoy seguro que si Shakespeare hubiese conocido a los gitanos de Barcelona o de la Camarga francesa no habría hecho pasar su tragedia en Verona [...] Bueno, la cuestión es que me puse a trabajar enseguida. Contraté a un autor de teatro, Hernández no sé qué, no me acuerdo. Y luego a más gente, pero la cosa no progresaba. Entonces me enteré de que, en Madrid, Alfredo Mañas estaba a punto de estrenar una obra de teatro sobre este mismo tema titulada *Historia de los Tarantos*. Fui a ver los ensayos y contraté a Mañas para trabajar en la adaptación, pero a los cuatro días le mandé a paseo. Él negaba que para su obra se hubiera basado en Shakespeare, pero tenía bastantes frases copiadas y no es que me molestara, lo que me molestaba era que lo negara. Mañas era un hombre que se había hecho a sí mismo, y eso me gustaba. A los veinte años no sabía escribir, y empezó a trabajar y a escribir al mismo tiempo, adaptando más que nada. Pero no nos entendíamos porque era un pesado y un antipático. Así que le pagué más de lo previsto y acabé la adaptación yo solo. Él se resistía y me decía que hiciera la obra de Shakespeare o la suya. ¡Mira si es pesado! ¿Cómo podía decir eso? Sin Shakespeare él no habría escrito la suya. Así que le dije que yo cogería de su obra todas las cosas que me sirvieran, pero que haría *Romeo y Julieta* de Shakespeare en clave gitana. Tanto es así que la película empezaba con una frase de Shakespeare, sobre el odio y la sangre, que el productor cortó (BEMPAR, 2000:100-1).

Hemos reproducido esta larga y esclarecedora cita porque las palabras de Francisco Rovira-Beleta no tienen desperdicio. Dejemos aparte su actitud ante autores teatrales como ese «Hernández no sé qué» incapaz de escribir el guión o las descalificaciones al propio Alfredo Mañas. También conviene olvidarse de la múltiple coincidencia por la que a Peter Brook y los dos implicados en la película se les ocurre la misma idea. Pero Francisco Rovira-Beleta es manifiestamente subjetivo cuando hace depender de Shakespeare todo el mérito del drama de Alfredo Mañas. Es cierto que el conflicto fundamental nos recuerda el de *Romeo y Julieta*, como sucede en numerosas obras teatrales y cinematográficas. Y como se repite en la trayectoria de Alfredo Mañas, que rechaza la originalidad absoluta de los temas y se basa en varias obras clásicas para unos tratamientos que tienden a lo popular o lo farsesco. No obstante, *Historia de los Tarantos* es una obra original e independiente de cualquier otra. La influencia de Shakespeare no es mucho mayor que la de García Lorca o la de un coetáneo tan cercano como José Martín Recuerda. En cualquier caso, son influencias lógicas en

un drama que, como es obvio tras su lectura, debía ser modificado para llevarlo a la pantalla. Es posible que a raíz de esas modificaciones surgieran roces entre el dramaturgo y el cineasta, pero no cabe descartar —sobre todo después de la acogida internacional que tuvo el film— que Francisco Rovira-Beleta prefiriera que *Los Tarantos* quedara vinculado a Shakespeare y no a un desconocido Alfredo Mañas para quien, probablemente, esta experiencia supondría un desengaño.

La trayectoria de Alfredo Mañas como guionista cinematográfico fue discreta a partir de entonces. Colaboró con Ricardo López Aranda en la ya citada adaptación de *Fortunata y Jacinta* dirigida por Angelino Fons —un director que protagonizó una trayectoria similar a la de ambos dramaturgos después de unos inicios prometedores— y con él también trabajó en la adaptación de *Marianela* (1972). Otro director, menos interesante, con el que colaboró en varias ocasiones fue Ramón Fernández. Llevó a cabo el mismo trabajo con obras de Vélez de Guevara (*El Diablo Cojuelo*, 1970), Anatole France (*El Cristo del Océano*, 1970), Eugenio Noel (*Las siete cucas*, 1980) y en una versión de *Bodas de sangre*, de García Lorca, que sirvió de inspiración para el film homónimo de Carlos Saura y Antonio Gades estrenado en 1980. Salvo esta última, son películas que pasaron discretamente por las pantallas.

La dispersión de las fuentes originales y el rasgo común de ser encargos nos hacen pensar en un profesional con experiencia en el que se confiaba para estas tareas. Una experiencia no basada exclusivamente en su obra teatral, sino que vendría más bien de sus trabajos desde los años cincuenta como guionista radiofónico, de las diferentes tareas acometidas en el mundillo teatral junto a José Luis Alonso y de una importante actividad desarrollada en el medio televisivo. Baste citar de esta última títulos como *La viuda de Valencia* y *El crimen del Jarabo* —en realidad, una de las mejores películas de Juan A. Bardem— para comprobar que era un artesano capaz de adaptarse con éxito a las más variadas propuestas. Alfredo Mañas también fue actor teatral y cinematográfico, aunque esporádicamente. En definitiva, y a pesar de que cuando falleció todavía estaba preparando una

nueva versión teatral de *Misericordia*, nunca volvió a ocupar el prometedor puesto que le auguró su primer gran éxito en 1962. Vinculado al realismo, su capacidad para adaptar textos galdosianos no es casual, y autor combativo que tuvo problemas con la censura —le prohibió su obra *Danzando bajo la horca* (1975)—, podría haber coincidido con los jóvenes directores del Nuevo Cine español, pero sólo lo hizo en películas basadas en textos ajenos o ya bastante tardías. Se frustró así una nueva oportunidad, inviable cuando se entraba en relación con directores tan peculiares como Francisco Rovira-Beleta.

IV.3. EL TEATRO DE LOS VENCEDORES

La Guerra Civil, y más todavía la postguerra, dividió el teatro en dos bandos claramente diferenciados. El de los vencidos está integrado por autores asesinados (García Lorca), exiliados (Alejandro Casona, Max Aub, Rafael Alberti...) y otros que quedaron sumidos en un obligado silencio parcialmente compartido por quienes desde los años cincuenta siguieron el camino trazado, entre otros, por Buero Vallejo. La nómina de los vencidos se podría ampliar si fuéramos más allá de la filiación política de los autores y nos adentráramos en las posibilidades que les deparó la dictadura franquista para seguir llevando sus obras a los escenarios. El estudio de las trayectorias de «La otra Generación del 27» supone la paradoja de ver a unos vencedores, desde el punto de vista político, que tuvieron problemas con el rígido sistema de control instaurado por el régimen al que se adhirieron. Pero, al margen de que la nueva etapa supuso una derrota global para cualquier intento renovador incluyendo los impulsados por quienes se consideraron vencedores, es posible delimitar un grupo de autores que disfrutaron de un status privilegiado gracias al papel que ocuparon durante el franquismo.

El teatro de los vencedores tiene diversas manifestaciones protagonizadas por autores que a veces sólo comparten dicho status y que oscilan entre distintas tendencias, incluso a lo largo de sus trayectorias individuales. La cambiante y hasta sorprendente obra teatral de José Mª Pemán, por ejemplo, justifica la imposibilidad de establecer una caracterización uniforme. El paso del tiempo supuso una inevitable evolución, incluso en un período histórico caracterizado por la voluntad inmovilista de los sectores hegemónicos. Por otra parte, unos pocos autores pretendieron llevar a los escenarios los postulados del nuevo régimen y otros se aprovecharon del mismo para crear un teatro en apariencia más

intranscendente, aunque igualmente conservador en sus planteamientos y puesta en escena. Adolfo Torrado, por ejemplo, es un vencedor en el sentido político y teatral, pero sus obras apenas se diferencian de las que escribía antes de la Guerra Civil junto con Leandro Navarro. La separación de ambos, en parte por motivos políticos, no supuso una reorientación para satisfacer a un público mayoritario que seguía disfrutando con un «torradismo» que, en realidad, es la actualización en los años cuarenta de una corriente ya presente con éxito desde antes. La condición de vencedores, pues, en muchas ocasiones debe ser matizada más allá de las apariencias y no implica una uniformidad a la hora de concebir la creación teatral.

No obstante, los autores que consideramos como vencedores disfrutaron de privilegios, concepto muy propio de esta época. Entre ellos se encontraba un acceso fácil a los más poderosos medios de comunicación y la posibilidad de estrenar sus obras en unas buenas condiciones, al margen incluso del teatro comercial. No creo que el acceso al cine estuviera entre esos privilegios. No por falta de voluntad de quienes los otorgaban, sino por la propia situación de un medio que no gozaba de la respetabilidad, el prestigio y los beneficios de un, por ejemplo, cómodo y honorífico puesto en la administración, una colaboración asidua en un periódico como *ABC* o el control de los organismos culturales. No obstante, el interés por el cine estuvo presente en varios de estos autores que, como José Mª Pemán, incluso llegaron a firmar como guionistas. Entre los no tan oficialistas, como Adolfo Torrado, ese interés casi era obligatorio en su búsqueda de una mayor difusión comercial para sus obras. En cualquier caso, la relación de estos dramaturgos con el cine no fue tan problemática como la vista en el anterior apartado. Tampoco resultó brillante, salvo en algunas excepciones que conviene rescatar del olvido en que han caído las obras de unos autores poco estudiados en el ámbito académico.

IV.3.1. José Mª Pemán

La trayectoria de José Mª Pemán (1897-1981) incluye distintas facetas en el ámbito de la creación literaria. Fue un fecundo articulista, narrador, poeta y dramaturgo, que escribió y estrenó, a veces con notable éxito, una larga lista de obras teatrales entre 1933 y 1969. El que fuera destacado exponente de la intelectualidad auspiciada por el franquismo cuenta con una parca y desfasada bibliografía crítica. En la misma sólo encontramos unas aisladas referencias sobre sus actividades relacionadas con el cine y la televisión, aunque se desarrollaron a partir de los años treinta. Tras varios intentos frustrados reseñados en las publicaciones de la época, su primer guión fue *Lola de Triana.* El inicio de la Guerra Civil interrumpió definitivamente un proyecto cinematográfico que iba a ser protagonizado por Raquel Meller. Durante la contienda, José Mª Pemán publicó *De ellos es el mundo* (1938), «Película representable en un acto y cinco cuadros». En realidad, es una obra teatral dedicada a ensalzar a los alféreces provisionales y que no guarda relación con el cine. La única justificación de este subtítulo es el deseo manifestado por el autor de que se representara en un solo acto, sin entreactos, al modo de las proyecciones cinematográficas. Otros textos teatrales de la época con el mismo rasgo también reciben el desconcertante subtítulo de «películas».

Ya en la postguerra y una vez superados los primeros años en los que tuvo una importante participación en la nueva situación política y cultural, José Mª Pemán no abandonó los proyectos literarios y teatrales, al mismo tiempo que abordaba con sorprendente intensidad las tareas como guionista en colaboración con Francisco Bonmatí de Codecido. Nunca se consideró un guionista profesional, sino un ilustre y prestigioso colaborador que contaba con la ayuda de este poeta que cantó la gloria de la Alemania nazi, fue asiduo del Café Gijón y se integró antes de la guerra en una tertulia de claro matiz golpista en la que participaron Agustín de Foxá, Enrique Jardiel Poncela, Carlos Fernández Cuenca, Rafael Duyós... y a la que asistió en

alguna ocasión José Antonio Primo de Rivera. Francisco Bonmatí de Codecido es también autor de relatos folletinescos entremezclados con elementos de propaganda política, biógrafo de reyes borbónicos y novelista con una amplia obra hoy olvidada. Junto a quien no está a su altura literaria y le sirviría como «colaborador» para unos menesteres en donde la firma no implica un trabajo efectivo, José Mª Pemán participó en tres adaptaciones cinematográficas dirigidas por Antonio Román: *Fuenteovejuna* (1947), a partir del drama de Lope de Vega, *La vida encadenada* (1948) —basada en una novela homónima de Bartolomé Soler— y *El amor brujo* (1949), donde el original fue la obra de Manuel de Falla y Gregorio Martínez Sierra. Con el mismo director ya había colaborado en *Lola Montes* (1944), realizada a partir de un argumento suyo adaptado por el propio Antonio Román, Pedro de Juan Pinzones, Fernando G. Toledo y, claro está, Francisco Bonmatí de Codecido. La recreación de la historia de la popular Lola Montes y el rey Luis I de Baviera tuvo una aceptable acogida por parte del público y contó, como en los anteriores casos, con un decisivo apoyo oficial.

José Mª Pemán participó en otras adaptaciones cinematográficas. La primera, *Locura de amor* (1948), fue dirigida por Juan de Orduña. Se trata de uno de los títulos fundamentales del cine histórico auspiciado por el régimen. El proceso de producción fue largo y sufrió numerosos avatares que afectaron a un guión en el que llegaron a colaborar hasta cinco autores diferentes. Es difícil, por lo tanto, calibrar el papel desempeñado por un José Mª Pemán que ni siquiera figura en los títulos de crédito de una película tan teatral. Dicha consideración no se basa sólo en la utilización del homónimo y decimonónico drama de Manuel Tamayo y Baus, sino también en unos diálogos declamatorios que propician una interpretación desaforada con añejo sabor teatral. No era el estilo de José Mª Pemán.

La segunda película, *La Duquesa de Benamejí* (1949), fue dirigida por Luis Lucia. En este caso su labor se limita a los «diálogos adicionales» escritos en colaboración con Ricardo Blasco, responsable de la adaptación y del guión original que tan airada respuesta tuvo de la censura. Fue escasa, pues, su participación e intuimos que el objetivo de CIFESA era contar con el

aval del nombre de José Mª Pemán para que el revisado guión fuera finalmente autorizado. Sin embargo, esta importante producción cuyos protagonistas eran Jorge Mistral y Amparo Rivelles tuvo significativos problemas con la censura revelados por Inmaculada Gordillo (UTRERA (ed.), 1999:47-66). Con relativo buen criterio, algunos miembros de la Junta de Censura manifestaron su disconformidad con una película que, basada en una obra teatral de los hermanos Machado, tenía «un argumento bastante idiota a base de la peor españolada» y contribuía «a encender la leyenda negra de la psicología nacional y a forjar la consabida España de la castañeta». Los diálogos, adicionales o no, tampoco se libran. Los informes señalan su excesiva abundancia y la ralentización de la acción que suponen. Aunque con algunos cambios finalmente pudo ser rodada la trágica historia de amor del bandolero y la duquesa, lo cierto es que parte de los temores de los censores convertidos en críticos se plasmaron en la pantalla.

En unos años en los que se multiplican, sospechosamente, estos trabajos, José Mª Pemán tuvo tiempo para escribir con escasa fortuna el argumento y los diálogos de *La cigarra* (1948) —de la que no se conservan copias localizadas— y *Brindis a Manolete* (1948), ambas dirigidas por un Florián Rey lejos de sus mejores momentos. La primera fue un fracaso a pesar del reencuentro entre Imperio Argentina y el director, quien —según Agustín Sánchez Vidal— partía de «un lamentable e irredimible argumento de José Mª Pemán» y en más de una entrevista intentó hacer valer el nombre del académico gaditano como garantía, reciente como estaba el éxito de *Locura de amor* (1991:312). La segunda no corrió mejor suerte. Poco después de la trágica muerte del diestro, con oportunismo y prisas se mezclaron imágenes de archivo con otras rodadas para el film, gracias al parecido del protagonista Pedro Ortega con el malogrado torero. Para trabar este heterogéneo conjunto se recurrió a un desdichado argumento de José Carlos de Luna y José Mª Pemán. El resultado es una extraña y caótica película cuyo supuesto guión queda reducido a unos tópicos mal hilvanados que carecen de continuidad argumental. En realidad, sospecho que el autor gaditano no escribió un guión en el sentido estricto de la palabra. Resulta

más probable que se limitara a sugerir algunos aspectos para abordar la figura del toreo, así como a redactar unos textos propios de la más enfática retórica de la época dedicados a ensalzar, y hasta mitificar cristianamente, la figura de un Manolete convertido en uno de los iconos oficiales de la época. Las prisas y la falta de rigor de quienes intervinieron en el empeño acabaron de redondear este desastre cinematográfico del que sólo se salvan algunas escenas por su valor documental.

Tras esta intensa actividad en el cine junto a algunos de los directores mejor considerados de la época y en unas películas que sintonizan con las tendencias apoyadas desde las instancias oficiales, José Mª Pemán relega a un segundo plano estos trabajos durante la década de los cincuenta. No obstante, en 1955 todavía le vemos como responsable del argumento de *Congreso en Sevilla*, dirigida de nuevo por un Antonio Román que ya había abandonado las adaptaciones de textos literarios clásicos. Esta rocambolesca comedia de equívocos protagonizados por personajes a caballo entre Suecia y Sevilla nos sorprende si pensamos en el autor de, por ejemplo, *El divino impaciente*. La adaptación corrió a cargo del omnipresente Francisco Bonmatí de Codecido, mientras que en el guión intervinieron José Luis Colina, José Santugni, Pedro de Juan, Antonio Román y Tono, este último para salpicar los diálogos con su humor. Todo un grupo de autores dispuestos a crear situaciones y diálogos para el lucimiento de Carmen Sevilla, Fernando Fernán-Gómez, Manolo Morán, José Isbert y otros actores que protagonizan una distraída comedia.

José Mª Pemán, por último, colaboró junto a Antonio Vich y Manuel Mur Oti en el guión de *Teresa de Jesús* (1961), de Juan de Orduña. Un ejemplo de la otra cara, o de una de las otras caras de un autor cuya obra cinematográfica muestra una variedad de registros similar a la que se da en su teatro. A partir de entonces se desvincula del cine como guionista, faceta que seguirá cultivando, con una enorme aceptación popular, en la serie televisiva *El Séneca,* por la que en 1966 le fue concedido el Premio Nacional de Radio y Televisión.

Las citadas películas tienen una orientación y una temática coherentes con parte de la heterogénea obra de José Mª Pemán, pero son sobre todo ejemplos del cine histórico, religioso y de «sano folklore» que impulsó por entonces el franquismo. No creo que la participación del autor en tantos guiones repartidos en un período relativamente corto fuera decisiva. Resulta sospechoso que su nombre jamás figure en solitario como guionista y sea acompañado por el de otros tres o cuatro sujetos, todos ellos más ligados al medio cinematográfico y, se supone, mejores conocedores de sus técnicas específicas. Es probable que las productoras, a la hora de llevar a cabo un proyecto que requería el apoyo oficial, buscaran a un autor prestigioso como José Mª Pemán, pero que no confiaran demasiado en él para escribir el guión definitivo. Su labor se limitaría a aportar algunas ideas, supervisar el desarrollo del trabajo y poco más. No creo que tan polifacético sujeto actuara como un guionista profesional, tarea que recaería en sus colegas.

Un testimonio que nos hace pensar en esa posibilidad es el del coguionista, junto al gaditano, Fernando Merelo (RIAMBAU & TORREIRO, 1998:50). Según él, en *El capitán de Loyola* (1949), dirigida por José Díaz Morales, José Mª Pemán cobró lo mismo que Rafael Durán, protagonista del film, por una sipnosis argumental de apenas tres folios. El dato aducido por los citados investigadores parece ignorar que la película es una adaptación libre de *El divino impaciente*, una obra teatral del gaditano que había tenido un polémico éxito en la II República. Tan escueto texto sería ampliado por el omnipresente Francisco Bonmatí de Codecido, revisado por el reverendo padre Carlos Mª de Heredia S.J. y desarrollado como tal guión por Ricardo Toledo y el citado director. Aparte de lo insólito que resulta la equiparación de las retribuciones del protagonista y el guionista, es posible que los tres folios fueran la contribución que permitía contar con el aval que suponía la presencia del dramaturgo en los títulos de crédito. En temas relacionados con los jesuitas e Ignacio de Loyola, nadie pondría en duda lo oportuno de la presencia de quien tantas páginas les había dedicado. Las tres de la sipnosis eran una mera autorización para utilizar su nombre, tan bien

retribuida como útil para una productora, la desconocida Producciones Calderón, que aspiraría a una buena clasificación de la película y las consiguientes ayudas.

En este mismo sentido también puede ser aducido el testimonio revelado por Jesús García de Dueñas acerca de la participación de José Mª Pemán en uno de los proyectos frustrados de Samuel Bronston, quien pretendió rodar una película sobre Isabel la Católica contando con su asesoramiento y el de Joaquín Calvo Sotelo (2000:343), dos autores con más prestigio que conocimientos acerca del período histórico:

> Como en el caso de *El Cid*, Bronston recurría a la misma estrategia: utilizar los nombres de dos intelectuales respetados, afectos al régimen, para garantizar que en el tratamiento de la personalidad de la reina no se cometiera ningún desmán. Claro que Calvo Sotelo y Pemán no gozaban de la categoría intelectual de Menéndez Pidal, pero aunque no se mencionó entonces, también se contó con la asesoría de Gonzalo, el sobrino del gran historiador, con lo que la tradición a un estilo de funcionamiento también se conservó en este sentido. En cualquier caso, el trabajo de esos dos dramaturgos consistió en elaborar una especie de continuidad dramática de episodios relevantes de la vida de Isabel de Castilla que luego sería desarrollada en términos de guión cinematográfico por John Prebble y que, tras varias revisiones en las que ya no participaron los talentos nacionales, quedó listo para establecer el diseño de producción (2000:344).

El proyecto se frustró y no podemos saber hasta qué punto lo escrito por José Mª Pemán y Joaquín Calvo Sotelo hubiera sido respetado. Pero, a tenor de las licencias observadas en *El Cid* de Charlton Heston y Sofía Loren, es obvio que la intención de Samuel Bronston se limitaba a contar con un aval bien pagado que le abriera las puertas de la administración oficial. Era una firma y no un guión lo que se les pedía.

Un nuevo testimonio de esta interesada utilización del nombre de José Mª Pemán nos lo aporta José A. Nieves Conde, director de *Rebeldía* (1953), una supuesta adaptación muy libre de *La luz de la víspera*:

> Hablé con Torrente Ballester y me propuso hacer una historia a lo Chesterton. Escribió un tratamiento, bastante extenso, de más de cien páginas, sobre un joven cura irlandés, divertido pero literario. Imposible. Recordé entonces haber leído que se había estrenado en provincias una obra de Pemán, *La luz de la víspera*, y se lo comenté a los productores.

> Debo decir que nunca he visto la obra ni la he leído [sic], sólo un esquema argumental. Pero abrió las puertas de CIFESA, que en aquella época trabajaba con adelantos de distribución. Sobre el esquema y con Torrente decidimos desarrollar el guión, plantearlo como un problema teológico sobre el sacramento del matrimonio. ¿Cómo se nos ocurrió tan extraña idea? Quizás el mundo «pemaniano» influyó. A los productores les pareció bien y los de CIFESA dieron el visto bueno, sólo hicieron algunas precisiones un poco picajosas, que se limitaban a pequeños cambios de diálogo (LLINÁS, 1995:91-2).

Es probable que la memoria de José A. Nieves Conde fallara u ocultara parte de lo sucedido, puesto que *La luz de la víspera* fue estrenada en el Teatro Eslava de Valencia el 3 de diciembre de 1953, y en Madrid, en el Teatro Calderón, el día 29 de enero de 1954. Resulta extraño, por lo tanto, que una película fechada en 1953 se hiciera a partir de este texto. Cabe imaginar que le llegara una sipnosis previa al estreno y sobre ella empezara a trabajar, aunque los resultados finales en nada se parecen, pues hay profundas diferencias entre la película y una comedia que en ningún momento versaba sobre el sacramento del matrimonio, y menos en su dimensión teológica. Tampoco es probable que esa interpretación se basara en «el mundo pemaniano», pues *La luz de la víspera* es una recreación de la novela *Cartas a una desconocida* de Stephan Zweig, un autor muy leído por entonces en España. Resulta difícil encuadrar esta comedia en las líneas fundamentales del teatro de José Mª Pemán, que poco prestigio adquiriría con una obra prescindible protagonizada por un artista bohemio con una bala en la cabeza y una monja que había pretendido ser su amante hasta dispararle por despecho y decidir marcharse a las misiones de Malasia. Llegara lo que llegara del autor gaditano al cineasta, es comprensible que en colaboración con Torrente Ballester optara por prescindir de ese material para crear un guión en realidad original –opción defendida por José Mª Paz Gago (CASTRO DE PAZ & PÉREZ PERUCHA, s.a.:117-30) y rebatida por Santos Zunzunegui (2002:81-8)-, aunque utilizando el nombre de un dramaturgo que tantas puertas abría. Si queremos sonreír con la historia rocambolesca y absurda de esta película que nadie vio, leamos las declaraciones de Fernando Fernán-Gómez a Enrique Brasó (2002:80).

La hipótesis que defendemos acerca de la utilización del nombre del polifacético autor no puede ser contrastada con la consulta de las diferentes monografías dedicadas a José Mª Pemán. En las mismas, su faceta cinematográfica pasa desapercibida y no se aborda el porqué de su reiterada presencia en un medio que nunca le resultó ajeno. En realidad, pocas manifestaciones quedaron al margen del interés de un dramaturgo que, como tal, estrenó durante los cuarenta y cincuenta obras de diferentes géneros que van desde el drama histórico en verso a la farsa disparatada. Con tal diversidad, es lógico que también le interesara el cine y, posteriormente, la televisión. Resulta, pues, paradójico que José Mª Pemán tuviera una actitud abierta que le permitió adentrarse en estos medios y quienes han estudiado su trayectoria ignoren una actividad nada anecdótica y hasta bastante significativa para conocer su personalidad.

La presencia del autor gaditano en las fichas de las películas no siempre fue tan interesada y estratégica como hemos visto en los citados testimonios. A veces fue la consecuencia de un intento de llevar a las pantallas sus mejores obras. Así ocurre en *El fantasma y Doña Juanita* (1945), adaptación cinematográfica dirigida por Rafael Gil a partir del *Romance del fantasma y doña Juanita*, una novela poemática escrita en 1935 que convendría reeditar. «El romance trágico y misterioso» de la mujer que se quedó soltera en una ciudad provinciana tras haber muerto, sin conocer su verdadera identidad, el joven payaso con quien fugazmente compartió amores conserva un indudable encanto, está narrado con tacto exquisito e interesa a pesar de que resulte un tanto anacrónico para la época en que fue publicado. José Mª Pemán acude a fuentes tradicionales para crear

> ...un romance; lo que queda a modo de estela o de eco en uno de esos pueblos andaluces quietos y callados, cuando, por rara casualidad, pasa sobre ellos, conmoviéndolos, el soplo de un caso extraordinario y misterioso... (Prólogo).

No debe extrañarnos que la historia del fantasma de Villaclara interesara a un director como Rafael Gil, tan vinculado a la literatura, especialmente la

decimonónica en la que parece encuadrarse este relato a pesar de su fecha de publicación. Su tarea de adaptación no era sencilla. Mientras que José Mª Pemán se limitaba según los títulos de crédito a escribir los diálogos, el director y guionista debía buscar la forma de trasladar a la pantalla algo más que la historia: el clima poético, lírico, donde la evocación nostálgica y una atmósfera de irrealidad, como si de leyenda se tratara, privan sobre los elementos realistas. Rafael Gil, que conocía la obra desde su publicación y la deseaba adaptar al cine, era consciente de esta dificultad y fue autocrítico con su trabajo. Pensaba que no había logrado trasladar a la pantalla lo más importante del relato de José Mª Pemán:

> Yo había soñado con esa poesía infinita de lo impalpable, de ese escalofrío íntimo que a nadie confesamos, de esa angustia estremecedora que nos produce lo sobrenatural al mezclarse con lo cotidiano. Yo había soñado también con la ternura de la muchacha dormida en el remanso de la ciudad provinciana, con la aventura nostálgica del circo que pasa... y cometí el pecado de convertir yo mismo en realidad mi sueño (QUESADA, 1986:273).

En realidad, el único «pecado» fue la inserción de un prólogo y un final que clarifican el relato, pero le quitan ese necesario aire misterioso e introducen un optimismo en el desenlace que contrasta con la melancolía del original. Un «pecado» impuesto por los cánones de la narrativa cinematográfica de la época y por una implícita censura poco compatible con tristezas o melancolías en las escenas finales. Una acertada sipnosis argumental de la edición videográfica puede clarificar esta notable alteración:

> La ilusión amorosa de Rosita se encuentra comprometida por componendas familiares, que van a trazarle otro destino. Pero su tía, doña Juanita, sorprende a los jóvenes y adivinando su amor, les sirve de espejo, y cuenta a Rosita como ella, en su juventud, sufrió un triste fracaso amoroso que dejó un desolador vacío en su vida. Es la historia de un payaso de circo que, por no dejar traslucir su personalidad, pasó como una sombra por el corazón de doña Juanita, y se convirtió en su fantasma de amor. La tía de Rosita, no queriendo que a ésta le pase lo mismo, sale al encuentro de la realidad, y destruye el fantasma en que iba a convertirse otro amor (cfr. la sipnosis de Julio Pérez Perucha en 1984:100-1).

Estos relativos defectos del obligado optimismo clarificador quedan compensados en una película digna, con escenas brillantes que nos remiten a un director tan sensible a las fuentes literarias como ajeno todavía al desastroso final de su trayectoria. Su recreación del ambiente circense, las imágenes de la feria provinciana, la dirección artística, la labor de actores tan eficaces como Antonio Casal, Alberto Romea, Juan Espantaleón y José Isbert... encarecieron un presupuesto por encima de lo habitual, pero enriquecen una película situada en la que podría haber sido una sugerente tendencia dentro del cine de la época, cercana a lo que representaron algunas de las dirigidas por Edgar Neville. Las críticas fueron elogiosas. El público no respondió, como era previsible. Tampoco la distribución fue adecuada, pues las dificultades para encontrar película virgen obligaron a explotarla con una sola copia. José Mª Pemán pronto fue consciente de que llegaría a más espectadores con historias protagonizadas por valientes y románticos bandoleros, raciales cantantes folklóricas, patriotismo exaltado en su vertiente andaluza y otros elementos de la «españolada» que fuera rechazada hasta por los censores, a veces más avanzados que el público al que intentaban «proteger».

En total fueron seis los relatos u obras teatrales de José Mª Pemán llevados a la pantalla. Aparte de los ya citados, *Julieta y Romeo* se filmó en 1940 bajo la dirección de José Mª Castellví y a partir de la homónima comedia. Pasó desapercibida. Luis Lucia dirigió en 1951 *Lola la Piconera*, basada en el drama *Cuando las Cortes de Cádiz* y con Juanita Reina como protagonista. Se trata de la última película histórica de CIFESA y aborda un trágico argumento de guerrilleros durante la Guerra de Independencia —interpretada como símbolo de la autarquía frente al liberalismo extranjerizante—, cantantes folklóricas y patriotismo tan del gusto de la época y del autor. Fue bien acogida por el público y disfrutó de generosas ayudas oficiales. Para conseguir estos objetivos se sacrifica en buena medida el discurso explícitamente ideológico y antiliberal del texto original y se recrea una historia de amor que discurre por derroteros más populares y

cercanos al género musical (ballet gitano incluido), con las canciones de Juanita Reina como reclamo principal.

En 1959, una coproducción hispano-franco-italiana dirigida por Claude Boissol llevó a la pantalla a Vittorio de Sica y Anita Ekberg interpretando *Los tres etcéteras del coronel*, una obra de José Mª Pemán que ha resistido el paso del tiempo y revela su faceta más atractiva como dramaturgo. Ya en 1961, Paquita Rico —las películas con cantante abundan en la filmografía relacionada con el gaditano— fue la protagonista de *La viudita naviera*, dirigida por Luis Marquina con su habitual estilo artesanal. En ella intervino como actor el propio José Mª Pemán, que de nuevo enmarca su historia en el Cádiz del siglo XIX y siempre estuvo dispuesto, como sus admirados Borbones, a relacionarse con gente de la farándula y a involucrarse en este tipo de obras que le permitieron contactar con el público mayoritario.

No obstante, este objetivo coherente con un escritor de clara intención didáctica, política y moralizadora —«un formador de opinión de las clases conservadoras españolas» (TUSELL & ÁLVAREZ CHILLIDA, 1998:212)— lo alcanzaría brillantemente gracias a la televisión y su serie *El Séneca*, cuya indudable repercusión popular fue analizada por Manuel Vázquez Montalbán (1972) en un artículo donde la consideraba «la única serie nacional capaz de competir en su tiempo con los telefilms de procedencia norteamericana». Los capítulos se empezaron a emitir durante la temporada 1964-65 y se mantuvieron en antena hasta el fallecimiento en enero de 1970 del actor, Antonio Martelo, que encarnaba al ya por entonces popularísimo personaje. Era tanta la identificación entre el intérprete y su personaje que José Mª Pemán decidió dar por finalizada una serie con una clara intención ideológica y didáctica, profundamente conservadora como su autor, pero que en aquellos años tenía un cierto cariz aperturista propio de quien había evolucionado desde el fascismo más radical hasta una defensa de la monarquía compatible con la democracia. Los historiadores que han analizado esta evolución debieran haber prestado más atención a la creación literaria de un José Mª Pemán que, en su diversidad, ya contiene la posibilidad de un cambio que no fue sólo ideológico o político. Quien cultivó

distintos géneros incluyendo un recurrente acercamiento a los más populares y no mostró, a pesar de su status y de los prejuicios de sus colegas, reparos a la hora de involucrarse con teatreros, cómicos y cineastas en numerosos proyectos tenía que ser, casi por lógica, un sujeto capaz de evolucionar. No creo que las películas reseñadas jalonen ese cambio, pues se sitúan en unas coordenadas argumentales tan convencionales como distantes de cuestiones de esta índole. Pero, a pesar también de que a menudo sólo se contara con su firma, es indudable que ver a José Mª Pemán en estos menesteres constituye una singularidad dentro de la época y el sector ideológico que representaba. Una singularidad propia de quien acabó alejándose de un extremismo incompatible con la actitud que encarnaba quien, no por casualidad precisamente, se llamó El Séneca.

IV.3.2. Joaquín Calvo Sotelo

La reiterada presencia de José Mª Pemán en los ambientes cinematográficos contrasta con la esporádica de Joaquín Calvo Sotelo (1904-1993), un fecundo dramaturgo que, en la órbita benaventina, estrenó cerca de cincuenta obras entre los años treinta y ochenta y gozó de un status similar al del gaditano. El que comenzara colaborando con Miguel Mihura, cultivó la farsa, la comedia y el drama, aunque sus títulos más ambiciosos y de mayor resonancia pública se sitúan en el drama de tesis. La obra más destacada es *La muralla* (1954), de la que se dieron cerca de cinco mil representaciones y constituyó el éxito más extraordinario registrado en el teatro español de postguerra. Esta circunstancia contrasta con el olvido en que ha caído un drama de conciencia tan oportuno para aquellas fechas como desfasado en la actualidad.

Durante el período 1957-1964, coincidiendo con las temporadas de sus mayores éxitos teatrales, se rodaron diez adaptaciones de sus obras sin que interviniera el autor. Luis Lucia, por ejemplo, dirigió *La muralla* (1958). El guión de este «caso de conciencia» relacionado con la Guerra Civil fue firmado por el director, Luis Fernando de Igoa, Miguel Cussó, Giorgio

Prosperi y Julio Coll. Una amplia nómina que poco añadió a un texto que no tuvo la misma respuesta del público en su versión cinematográfica. Aparte de la discreta realización, esta pobre acogida también se relaciona con la intervención de la censura, que eliminó pasajes que habían sido representados sin problemas en los escenarios. El mismo año se lleva a la pantalla otro de sus grandes éxitos: *Una muchachita de Valladolid*. Esta comedia ambientada en los círculos diplomáticos fue dirigida por Luis César Amadori a partir de un guión suyo y de Luis Marquina. Ejemplifica la línea más ligera de Joaquín Calvo Sotelo con una continuidad en *Operación Embajada* (1963). En 1959 de nuevo Luis Lucia adapta *Milagro en la Plaza del Progreso*, que pasa a denominarse *Un ángel tuvo la culpa*. El guión es de Jaime García Herranz. Un especialista en temas piadosos y moralizantes adecuado para esta comedia navideña en la que un pobre hombre, don Claudio, se dedica a repartir un millón de la empresa en la que trabaja entre «el honrado pueblo de Madrid» que, como es previsible, lo devuelve para evitar que el filántropo, iluminado por un ángel, acabe en la cárcel. San Cosme lo consigue todo y Joaquín Calvo Sotelo demuestra su habilidad para pasar de los selectos ambientes de las muchachitas de Valladolid a esta idílica imagen popular con ambientación sainetesca. Al fin y al cabo, eran las dos caras de una misma moneda que circuló con éxito por los escenarios de la época y resultó apropiada para unas películas que se pueden ver si nos olvidamos de la moralina empalagosa. Otros títulos también indican la sintonía entre el cine y un autor que contaba con la respuesta favorable de un amplio sector del público, estaba bien considerado en las instancias oficiales, no planteaba ningún problema formal o de contenidos para las adaptaciones... Era, por lo tanto, objeto de una atención preferente por parte de unos cineastas que tanta seguridad parecían tener al elegir unas obras que, como casi siempre, nunca alcanzaron las mismas cotas de éxito en sus adaptaciones.

Al margen de la comentada propuesta de Samuel Bronston para que en colaboración con José Mª Pemán escribiera una sipnosis acerca de Isabel la Católica, su supuesto trabajo como guionista se limita a la

participación en la adaptación de una de sus obras, *Plaza de Oriente* (1962), junto al realizador Mateo Cano y el coguionista José Mª de Palacio. El primero había tenido un resonante éxito en 1959 con *Aquellos tiempos del cuplé*, pero no volvería a disfrutar de la misma respuesta para sus películas. El segundo era un autor teatral que por entonces se había dedicado preferentemente a su faceta como guionista. Supongo que entre ambos se encargarían de la realización efectiva del guión. Una participación, pues, dudosa, que en cualquier caso no iría más allá de aportar como argumento el texto original de su obra estrenada en 1947. Se sumaría así a las diez películas que fueron adaptaciones de sus textos teatrales sin que Joaquín Calvo Sotelo interviniera en los guiones. El éxito teatral fue superior al de unas adaptaciones demasiado deudoras de una coyuntura que aconsejaba, con un objetivo comercial, abordar unas obras que no estaban reclamando su traslado al cine.

A pesar de que estos films tuvieron una aceptable vida comercial y hasta fueron bien acogidos por una crítica que respetaba al autor, nunca manifestó una voluntad de hacer algo similar a lo realizado por José Mª Pemán, lo cual constituye una nueva prueba del carácter excepcional del comportamiento del gaditano. Joaquín Calvo Sotelo era un prestigioso abogado y periodista, aparte de dramaturgo, y en el cine se limitó a buscar nuevos cauces de difusión para sus obras sin inmiscuirse en tareas como la de guionista que, dada su consolidada situación, no le podían aportar más prestigio ni demasiado dinero. Sus triunfos en los escenarios le proporcionaron la oportunidad de vender los derechos de sus obras a unas productoras que, entre finales de los cincuenta y principios de los sesenta, apostaron por un autor cuyo teatro siempre se hizo al margen de su eventual adaptación cinematográfica.

IV.3.3. Juan Ignacio Luca de Tena

La vinculación de Juan Ignacio Luca de Tena (1897-1975) con el cine es similar a la de su colega Joaquín Calvo Sotelo, con quien compartió

éxitos en géneros como el drama histórico y de tesis, sin renunciar a comedias como *Don José, Pepe y Pepito*, que obtuvo en 1952 el Premio Nacional de Teatro. Este reconocimiento le llegó en la década en la cual se concentran sus mayores éxitos hasta culminarlos con sus dramas *¿Dónde vas, Alfonso XIII?* (1957), y su continuación, *¿Dónde vas triste de ti?* (1959), que fueron «adaptados» al cine.

No obstante, la relación entre Juan Ignacio Luca de Tena y el cine ya se había iniciado en 1931, con motivo del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, en cuyo comité figuró como vicepresidente. Un año después participó en las reuniones de autores teatrales en las que se constituyó la CEA, una sociedad cuyo objetivo era la divulgación cinematográfica de las obras de sus asociados para obtener los consiguientes beneficios económicos. Su adhesión a la misma junto a otros autores de tendencia conservadora no se tradujo en adaptaciones y, como el resto de sus colegas, Juan Ignacio Luca de Tena jamás se planteó la necesidad de modificar la orientación de su escritura teatral para adaptarse a las coetáneas corrientes cinematográficas. El trabajo como guionista ni siquiera pasó por su cabeza.

Durante la Guerra Civil, a mediados de 1938, Juan Ignacio Luca de Tena participó en la creación de una fugaz productora llamada Sevilla Films, en la que también encontramos a José Mª Pemán junto a unos desconocidos, para mí, José Mª de Iborra y Eduardo Llosent. El primer y frustrado film de esta productora iba a titularse *A Madrid 682.* El proyecto se basaba en un argumento escrito por Juan Ignacio Luca de Tena en torno al cerco de Madrid. Esta iniciativa no ha sido analizada en el documentado libro de Ramón Sala Noguer y Rosa Álvarez Berciano, pero he podido consultar el texto del argumento editado poco después en Santander y depositado en la Biblioteca Nacional. Su subtítulo es «Guión de película. Escenas de guerra y amor». Está dedicado a Franco, «Forjador de la nueva España», con un texto que comienza con unas desconcertantes dudas acerca del género en el que se sitúa tan maniquea y propagandística obra:

> Mi General: Este guión de película o novela dialogada, es la modesta obra de un periodista y un autor dramático: lo único que soy. Periodista, traigo

> a estas páginas la información directa y vivida de la España trágica, vergonzosa y anárquica, anterior a la Guerra y de once meses de guerra en los frentes de Madrid. Autor dramático, he traducido aquella información en diálogos y situaciones teatrales. Los heroísmos de nuestra gesta gloriosa han hecho lo demás. Esos heroísmos, al superar lo verosímil y por la rapidez vertiginosa de los hechos, también por la rapidez de las escenas y la profusión de los escenarios, han convertido mi producción de periodista y autor en un guión de película que empecé a escribir un mes de octubre inolvidable entre Toledo y Madrid y terminé a fines de julio último en el frente de Brunete, por aquellos días en que tuve el honor de ver estallar las granadas de los cañones enemigos, muy cerca de V.E.

Al margen del burdo y exagerado maniqueísmo que caracteriza el texto hasta su desenlace con intervención divina, no creo que este guión-novela-drama tuviera la más mínima oportunidad real de ser llevado al cine. El entusiasta soldado escribe un larguísimo guión al margen de cualquier limitación, sin pensar en su hipotético traslado a la pantalla y su bisoñez sólo es atemperada en algunas escenas donde se perciben huellas del cine documental que habría visto por entonces. Ni Sevilla Films ni ninguna otra productora podría haber afrontado un proyecto de estas características, una auténtica superproducción que quedó limitada al papel, donde el por entonces entusiasta falangista vertió delirios de grandeza destinados al olvido.

Tras esta coyuntural experiencia, los únicos guiones en los que colaboró Juan Ignacio Luca de Tena pertenecen a versiones o adaptaciones de sus propias obras: la versión de *El huésped del Sevillano* (1939), dirigida por Manuel de Góngora y de la que no se conserva copia localizada; la adaptación de *De lo pintado a lo vivo* titulada *Hace cien años* (1950), que fue dirigida por Antonio de Obregón y, finalmente, trabajó en *¿Dónde vas triste de ti?* (1960), requerido por el productor-director Alfonso Balcázar para que escribiera el guión y los diálogos a partir de su obra homónima. De la segunda citada no consta que haya copia localizada, pero sabemos que recreaba el ambiente del estreno de *Don Juan Tenorio*, estableciendo un paralelismo entre el drama de José Zorrilla y la historia protagonizada por los actores Carlos Latorre (Guillermo Marín) y Lumbreras (Carlos Lemos).

Según Luis Gómez Mesa, «pudo ser una gran película en ese juego de teatro en el teatro y se quedó en una mediocridad» (1978:158). En cuanto a la tercera, es una consecuencia del éxito obtenido por *¿Dónde vas Alfonso XII?,* film que no cabe considerar como una adaptación de la homónima obra de Juan Ignacio Luca de Tena.

Según el excelente análisis realizado por Joan M. Minguet Batllori (PÉREZ PERUCHA (ed.), 1997:449-51), la idea inicial era utilizar un guión original de Manuel Tamayo titulado *Carita de cielo*, pero por entonces se produjo el éxito de la pieza teatral de Juan Ignacio Luca de Tena:

> Precisamente, para rentabilizar este éxito el propietario de Pecsa Films compró, en julio de 1958, los derechos del título de la comedia teatral a Luca de Tena, desechando el inicial *Carita de cielo*. Y se inició un proceso de revisión del guión original de Tamayo, con el fin de incorporar algunas escenas que provenían de la obra dramática [...] y otras en las que la reina Mercedes cantaría algunas canciones aprovechando las dotes que Paquita Rico había demostrado para ello. Esta revisión, que relegó a Tamayo a un protagonismo compartido en los títulos de crédito con Luca de Tena y con Ana de Sagrera, la autora del libro *Vida y romance de la Reina Mercedes*, fue llevada a cabo por Luis Marquina y el propio Luis César Amadori, bajo el pseudónimo de Gabriel Peña (1997:450).

La reseña de Marta Selva en el *Diccionario del cine español* coordinado por José Luis Borau coincide en este punto (1998:294-5). Ambas desmienten los absurdos e indocumentados comentarios de Miguel Martín en su apologético libro sobre Juan Ignacio Luca de Tena, a quien considera agente activo y decisivo en una producción a la que sólo aportó el título y alguna escena (1988:268). El conocimiento de este complejo proceso de creación en el cual se impuso el criterio de un productor consciente de lo que quería hacer, y triunfó, no hace sino justificar algo evidente si comparamos la obra de Juan Ignacio Luca de Tena con la película. El dramaturgo escribió un melodrama histórico donde compagina la trágica historia de amor con una base documental, que incluye la utilización de textos de la época para la elaboración de los diálogos. Este equilibrio y lo que implica desaparecen en una película destinada a seguir la estela de la serie de Sisí, recrear suntuosos decorados, permitir el lucimiento de Paquita Rico como cantante y provocar la reacción sentimental de unos espectadores a quienes se ofrece

un sinfín de tópicos, aunque eficaces, recursos de caracterización e identificación. No creo que Juan Ignacio Luca de Tena viera con disgusto que su título, y poco más, figurara en una película tan popular. Pero ni es una adaptación ni se sitúa en la línea de lo escrito por un dramaturgo que también alcanzó el éxito, más modesto, con otros recursos que evidencian la orientación menos popular que ya tenía por entonces el teatro con respecto al cine.

La diferencia entre los límites en que se desenvolvían el cine y el teatro de la época también se evidencia en la adaptación de la comedia *Don José, Pepe y Pepito,* que en 1959 dirigió Clemente Pamplona con un guión del dramaturgo Jesús Vasallo, Federico Muelas, Francisco Abad, Miguel Mezquíriz y el propio director. Tan abultada nómina pretendió eliminar el lastre teatral de una alta comedia, bien construida y dialogada, que se sitúa en la línea de un teatro tan conservador como evasivo y elegante. Pero también eliminaron, entre otras cosas, el desenlace buscando uno feliz y reconcialiador frente al melancólico que representa la marcha de una mujer extranjera, Francis, disputada por el abuelo, el padre y el hijo. Frente a la elegancia de un final que evita soluciones mecánicas e imposibles, el burdo recurso a un desenlace feliz que no convence a nadie pero tampoco inquieta. Comprendemos, pues, que Juan Ignacio Luca de Tena no quisiera participar en unos guiones donde lo más exquisito de su creación era deglutido por unos cineastas incapaces de arriesgarse, aunque fuera con el respaldo de quien estaba tan bien situado en el panorama cultural de la época.

En definitiva, las actividades como guionista cinematográfico de Juan Ignacio Luca de Tena se reducen a intentos frustrados y esporádicas colaboraciones. Sus éxitos teatrales llamaron la atención de unos productores deseosos de repetirlos mediante adaptaciones, pero el polifacético autor no parece haber sentido la tentación de participar en algo cuyo resultado solía ser empobrecedor con respecto a sus textos teatrales. No sucedería lo mismo para su economía, de ahí unas autorizaciones cuya rentabilidad nunca supuso un acicate para quien no tenía ni deseos ni

necesidad de experimentar con unos colaboradores por debajo de su nivel. Recordemos que por aquellos mismos años Edgar Neville, José López Rubio y Miguel Mihura triunfaron en los escenarios y se alejaron del cine. Hubiera sido absurdo, e insólito, que un Juan Ignacio Luca de Tena sin apenas raíces cinematográficas hubiera sentido atracción por aquello que rechazaron sus colegas de escenarios y éxitos. En definitiva, se cierra una de las hipotéticas vías de renovación del cine español que no supo atraer suficientemente a estos autores y sólo los utilizó para realizar adaptaciones tan temerosas como anodinas en su mayoría. Aunque también es cierto que, a diferencia de los citados dramaturgos, resulta difícil imaginar en estos menesteres a Juan Ignacio Luca de Tena, cuyo teatro no reveló virtualidad cinematográfica más allá de algunos aspectos discutibles como los indicados por Miguel Martín (1988:268), que son más el fruto de una necesaria renovación de la escritura teatral que de un deseo de aproximación al cine.

IV.4. DRAMATURGOS POPULARES

Bajo este epígrafe han sido agrupados algunos de los autores que alcanzaron una notable popularidad en los escenarios del período franquista y, gracias en parte a la misma, trabajaron en el cine como guionistas con la intención de extender a las pantallas dicho éxito. Son autores cuyas obras varían en función de los cambiantes gustos del público. Desde los melodramas lacrimógenos del «torradismo» de la postguerra hasta las comedias frívolas del tardofranquismo, hay una amplia gama de géneros cultivados por quienes tuvieron un objetivo común: poner su obra al servicio de los gustos de los espectadores. De ahí que estos autores se caractericen, ante todo, por su buen olfato a la hora de detectar dichos gustos. Esta circunstancia no podía dejar de llamar la atención de las productoras cinematográficas, que les compraron los derechos de autor de numerosas obras para adaptarlas y, en menor medida, confiaron en ellos como guionistas capaces de conectar con un público al que habían demostrado conocer.

Nos encontramos ante el grupo de autores cuya presencia en el cine fue más prolongada y menos problemática. Lo primero se comprueba al consultar el número y las fechas de sus colaboraciones como guionistas o de las adaptaciones de sus obras. Lo segundo es obvio porque, con alguna relativa excepción, eran dramaturgos sin demasiadas inquietudes creativas o aspiraciones renovadoras. Esta circunstancia les llevaba a compartir los intereses de unas productoras con las cuales apenas entraron en conflictos relacionados con la orientación y objetivos de sus trabajos. No hay una coincidencia total entre sus trayectorias teatrales y cinematográficas, incluso en casos como el de Santiago Moncada se puede hablar de una notable divergencia. Pero por regla general fueron unos dramaturgos que pronto renunciaron a las inquietudes perceptibles en sus primeras obras y, una vez

asentados, apenas dejaron algo sustancial en el tintero al pasar a una actividad en la que, sin que lo reconozcan explícitamente, trabajaron al margen de las frustraciones o contrariedades que hemos observado en los grupos anteriores.

Esta fácil integración dista mucho de ser la antesala de unas películas interesantes desde el punto de vista cinematográfico. Repasar la filmografía de, por ejemplo, Alfonso Paso supone renunciar a unas exigencias mínimas de calidad, sobre todo cuando en sus últimos años optó por acumular títulos repetitivos. Pero esta lamentable circunstancia se ve en parte compensada por el interés que desde otras perspectivas conservan unas películas que nos hablan de la España de la época, aunque no fuera su intención original. Las variantes de la comedia que cultivaron estos autores y cineastas nos revelan la mentalidad del público mayoritario al que se dirigían. No sólo se adecuaron a ella, sino que la fomentaron mediante obras y guiones que trataban de reafirmar a los espectadores en sus propias posturas. Se renuncia, por lo tanto, a cualquier propuesta renovadora o polémica. Se recurre a un cine sencillo, burdo en ocasiones en lo que se refiere a la puesta en escena, pero que también revela el carácter artesanal de unos cineastas que, a veces, conciliaron la facilidad con la eficacia a la hora de trasladar a las pantallas unas historias elementales, protagonizadas por tipos caricaturizados y ambientadas en un presente tan aparentemente inmediato como falsificado.

No se puede hablar de una aportación directa y consciente de estos autores teatrales a la evolución del cine realizado durante el franquismo. El concepto evolución implica novedad o cambio en un marco cronológico. No creo que los estudiados bajo este epígrafe estuvieran interesados por renovar un panorama teatral y cinematográfico en el que se sentían integrados. Su aportación fue cuantitativa e industrialmente importante, incluso merecedora de una mayor atención por parte de los historiadores de ambas manifestaciones, pero ligada a su indudable capacidad para satisfacer las demandas de entretenimiento y diversión del público mayoritario de la época. Desde esa perspectiva cabe analizar unas

trayectorias donde casi todo parece reiterativo, pero donde también encontramos algunos títulos que muestran la habilidad y el oficio de quienes en unas mejores condiciones de producción y con un público más abierto podrían haber creado obras más sugestivas.

Nos adentramos, pues, en las trayectorias de unos autores tan prolíficos y populares en su momento como desatendidos por una investigación académica demasiado pendiente del concepto de «prestigio», en el que nunca parecen caber determinados géneros. Desde el punto de vista del historiador del teatro y el cine son autores fundamentales. Y, como tales, analizaremos lo más sustancial de su aportación como guionistas dentro de los géneros o subgéneros con los que el cine español intentó captar la atención del público mayoritario.

IV.4.1. Adolfo Torrado

Algunas historias del teatro durante el franquismo empiezan en 1949, fecha del emblemático estreno de *Historia de una escalera* de Buero Vallejo. Esta opción suele ser una consecuencia del desconocimiento de lo sucedido en los años de la inmediata postguerra, sumida en un olvido del que empieza a salir gracias a recientes trabajos de investigación. No debe extrañarnos, pues, que uno de los autores triunfantes del período, Adolfo Torrado (1904-1958), sólo merezca algunas líneas para caracterizar sin demasiada precisión el «torradismo», término aplicado a un teatro lacrimógeno y melodramático salpicado de elementos cómicos que arrasó en las carteleras de la época.

Según Francisco de Cossío, «el torradismo fue el procedimiento más eficaz para ganar dinero haciendo saltar a las gentes sencillas de la risa a las lágrimas» (cit. en TORRES NEBRERA, 2000:118). César Oliva nos habla de un autor gallego que

> Puebla el escenario de criadas que mantienen a sus señoritos arruinados, bodas entre amo y criada, viudas que se enfrentan con sus hijas por conseguir maridos acaudalados, ricos indianos que remedian los problemas económicos y amorosos de sus pobres hermanos, etc. (1989:71).

José Monleón se lamenta de la vulgaridad y el exceso de carpintería de unas comedias con caracteres simples:

> [...] los buenos, muy buenos, y los malos, malísimos. Integrales la bondad y la maldad, con ese aire de teatro simplista en lo psicológico y complicado en lo argumental (1971:32).

Y así podríamos seguir aduciendo otros comentarios que descalifican el teatro de un autor que, tras su separación de Leandro Navarro en 1939, estuvo tan presente en los escenarios de los años cuarenta como olvidado poco después.

La lectura de sus más populares comedias no anima a emprender la matización de unas justificadas descalificaciones globales. No creo que un estudio detallado cambie sustancialmente la valoración de un autor que representa el empeño de hacer olvidar la realidad a los espectadores de la postguerra. Aquellos que, por ejemplo, en 1940 asistieron al estreno de *El famoso Carballeira*, una comedia de ambientes lujosos, personajes riquísimos y con una trama melodramática de fuerte carga moralizadora. Hablar de teatro de evasión tal vez no sea correcto, ya que suele implicar una deliberada intranscendencia o frivolidad. Sería más oportuno pensar en un teatro que pretende una rotunda negación de la realidad, sustituida por otra cuya carga ideológica es tan obvia y rancia que apenas merece comentarios.

Nuestro objetivo no es el «torradismo» teatral, sino la presencia como guionista de este exitoso autor en el cine de la época. Tras el final de la colaboración entre Leandro Navarro y Adolfo Torrado, que habían triunfado en el teatro del período republicano con títulos similares a los del «torradismo» de la postguerra, este último entró en la industria cinematográfica de la mano del productor Cesáreo González y el director Florián Rey. Su primer trabajo fue un argumento de ambiente gallego en donde se exaltaba la región y sus emigrantes. La película se tituló *Polizón a bordo* (1941) y fue la primera producción de Suevia Films. Agustín Sánchez Vidal la reseña sin mencionar a Adolfo Torrado, responsable de un

argumento que incluye notas biográficas sacadas de la trayectoria personal del citado productor (1991:262-6). El éxito comercial obtenido auspició la realización del drama moral *Éramos siete a la mesa* (1942) con el mismo director. No se conservan copias localizadas de la película, pero los comentarios críticos recopilados por el citado investigador nos hablan de un argumento de Adolfo Torrado plagado de sentimentalismo, ejemplos morales y «un fondo de virtud que da a la película un neto valor educativo». No obstante, en algunos medios críticos no por oficialistas menos exigentes, como *Primer Plano,* la película fue duramente criticada, iniciándose así un divorcio que se mantendría entre la respuesta del público y las exigencias de quienes reclamaban un cine más ambicioso e inquieto.

La relación de Adolfo Torrado con Suevia Films duró hasta principios de los años cincuenta. Coincide con el momento de mayor popularidad de las obras teatrales de un autor que, a partir de 1942, contó con su hermano Ramón como director de sus películas para la productora. Según José Luis Castro de Paz y Jaime Pena Pérez, Ramón Torrado fue un artesano sin ambiciones cinematográficas cuyo único objetivo era la comercialidad de unos modestos films. Junto a su hermano y otros guionistas fue sacando adelante títulos con los que Suevia Films pretendía hacerse un hueco en las carteleras sin arriesgar demasiado. Para conseguirlo recurrieron a una fórmula similar a la triunfante en el teatro, hasta tal punto que Luis Gómez Tello en *Primer Plano* llega a hablar del «torradismo cinematográfico»:

> Después del torradismo en el teatro, vamos a asistir al torradismo en el cine. Que conste que no damos al adjetivo ningún sentido peyorativo. Queremos indicar simplemente que Ramón Torrado ha encontrado una manera sencilla, fácil, de contamos en el cine problemas que no tienen ninguna ambición de suscitar inquietudes, con una realización discreta y con un barniz de entretenimiento y aptitud para un público burgués. Todo con un tono medio, con un fondo ausente de época, de autenticidad y de carácter [...] Es lástima que Ramón Torrado, con una gran facilidad para hacer cine popular, pasee la cámara simplemente sobre un teatro tan vacío de ideas y de ambiciones (cit. en CASTRO DE PAZ & PENA PÉREZ, 1993:30).

La posterior trayectoria del director no mejoró los resultados obtenidos en las producciones de Suevia Films, pues tras su ruptura con Césareo

González sólo tuvo un éxito popular gracias a *Fray Escoba* (1961) y acabó en los años sesenta y setenta realizando películas al servicio de cantantes populares como Manolo Escobar, Peret y Karina.

De entre la producción de los hermanos Torrado para Suevia Films no creo que merezca la pena rescatar melodramas regionales como *Mar abierto* (1946) o *Sabela de Cambados* (1948), ya analizados por José Luis Castro de Paz (1993:294). Esta última película quintaesencia la visión de Galicia de un autor que retrata una nobleza cuyos tipos y ambientes tanto nos recuerdan lo escrito por el Padre Coloma varias décadas antes en sus novelas localizadas en Madrid. Pero Adolfo Torrado lo hace en un contexto de una más rígida censura, como demuestra el caso de *El hombre que las enamora* (1944) estudiado por Luis Fernández Colorado (PEREZ PERUCHA (ed.), 1997:175-7). Más interesante, desde el punto de vista cinematográfico, nos parece la opción de los hermanos Torrado en el campo de la comedia. *Botón de ancla* (1947) es un ejemplo bien conocido, pero antes realizaron películas que convendría revisar para entender el éxito obtenido con la historia de los tres simpáticos marinos.

Campeones (1942) es una sencilla comedia basada en un argumento de Adolfo Torrado y Rienzi, seudónimo de Manuel G. Domingo, adaptado por Ramón Torrado y Heriberto Santabaya Valdés, que era secretario del dramaturgo. En el guión también colaboró Fernando G. Toledo. Se contó con la participación como actores de famosos futbolistas de la época: Ricardo Zamora, Gorostiza, Quincoces..., iniciando así una táctica de las productoras que buscaban un público deseoso de ver a sus ídolos deportivos en la pantalla, algo especialmente llamativo en unos tiempos sin televisión. Estos futbolistas, como sucedería después con Kubala o Di Stefano, se desenvolvían con dificultades delante de la cámara. Pero gracias a unos diálogos sencillos, unas situaciones elementales y la colaboración de otros actores profesionales se resolvía el problema, en realidad menor dadas las características y objetivos de la película. El trabajo de Adolfo Torrado y sus colaboradores es propio de unos guionistas conscientes del terreno en que se mueven. El argumento permite mantener un mínimo de tensión

dramática, incluye las necesarias escenas humorísticas protagonizadas por personajes secundarios y centra la historia en un joven humilde y simpático que alcanza su momento de gloria tras haber superado múltiples vicisitudes. Al final, se enamora con beso incluido y recibe los parabienes de sus compañeros futbolísticos, al mismo tiempo que la recompensa por su virtud en una comedia que no podía quedar al margen de las directrices oficiosas de la época. Es, pues, un argumento semejante en lo básico al de numerosas comedias norteamericanas que han alcanzado el éxito comercial en diferentes épocas. No hay rémoras teatrales y Adolfo Torrado, un tanto sorprendentemente si nos atenemos al «torradismo», demuestra conocer el lenguaje cinematográfico, al margen de que el manejo del mismo también fuera fruto del trabajo de su hermano.

Los defectos de *Campeones* no se dan en el argumento, salvo algunos momentos de diálogos con excesiva moralina. Son consecuencia de una producción con las carencias económicas y de infraestructura tan habituales en las películas rodadas durante la postguerra. Suevia Films, además, no parece haber apostado demasiado en un film que incluso podemos considerar modesto en relación con los parámetros de su época. A pesar de un reparto sin figuras consagradas y la pobreza de recursos, *Campeones* transmite alegría y optimismo. Forma parte de un cine de evasión paralelo a un teatro como el de Adolfo Torrado, que parece estar al margen de las circunstancias históricas. Pero supongo que, de no haber mediado la Guerra Civil, un hipotético cine republicano también habría apostado por estas películas populares basadas en unos esquemas narrativos de indudable eficacia entre el público mayoritario. *Campeones* forma parte, asimismo, de una política de producción encaminada a obtener un beneficio económico con un cine sencillo, optimista e intrascendente que, con una mejor infraestructura, deparó películas como *Botón de ancla* y que en otra cinematografía más potente habría tenido una digna continuidad.

En 1944 Adolfo Torrado en compañía de su inseparable Heriberto Santabaya Valdés figura como responsable del argumento de *El rey de las finanzas*, una comedia de Suevia Films dirigida por Ramón Torrado. El

resultado es un nuevo ejemplo de un cine sencillo y optimista concebido para un público predispuesto a olvidar cualquier problema. Si buscamos huellas teatrales, las encontramos con más facilidad en la realización y la puesta en escena que en el propio argumento. La pobreza de medios de estas producciones obligaba a utilizar soluciones técnicas que nos hacen pensar en el teatro, pero nunca como una opción deliberada de unos profesionales que trabajaban en unas condiciones precarias. Si el gancho comercial de la anterior era la presencia de los futbolistas, en esta ocasión se cuenta con el popular Miguel Ligero, para quien Adolfo Torrado escribe unos diálogos ajustados a su comicidad, un tanto tosca desde nuestra perspectiva pero triunfante en aquella época. El argumento de nuevo opta por la evasión para crear una sucesión de lances y peripecias puesta al servicio del entretenimiento de los espectadores. Miguel Ligero, con el que tanto se identificaban estos últimos, pasa un hambre nada real, incluso divertida, y resuelve un problema tan común por entonces a base de ingenio y gracia. Le vemos en ambientes poblados por mayordomos y financieros un tanto despistados que siguen atentos sus improvisados consejos. Y, tras salir airoso de no pocos apuros, se casa con una millonaria cubana cuya relación con él a veces nos recuerda las protagonizadas por Groucho Marx y Margaret Dumont. Nada extraño si nos atenemos a las influencias cinematográficas de estas producciones. En definitiva, una modesta comedia cerrada en sí misma, que representa una opción cinematográfica que ha resistido el paso del tiempo mejor que otras coetáneas en las que también participó el polifacético Adolfo Torrado.

Un ejemplo de estas últimas es el melodrama regional titulado *Mar abierto* (1946), de Ramón Torrado a partir de un argumento de su hermano, quien también colabora en *El emigrado* (1946) como fruto de un acelerado ritmo de producción basado en un equipo estable. En 1948 *Sabela de Cambados* vuelve a abordar este mismo género con un insufrible argumento ambientado en una Galicia estereotipada y poblada de personajes nobles, que tras alguna licencia un tanto frívola, recomponen la unidad y la felicidad familiares. No merece mayor atención *El hombre que las enamora* (1944),

donde las huellas teatrales del original de Leandro Navarro y Adolfo Torrado se hacen evidentes en un argumento rocambolesco repleto de trucos propios de la carpintería de unos dramaturgos que tantos éxitos cosecharon gracias a su colaboración.

El paso del tiempo suele ser un eficaz filtro y frente al olvido de estas últimas películas encontramos el éxito y la permanencia en el recuerdo de *Botón de ancla* (1947), consecuencia de la línea iniciada con *Campeones*. Una prueba de la favorable acogida es que el mismo director, Ramón Torrado, filmó un *remake* en 1972 titulado *Los caballeros del botón de ancla* y que antes, en 1960, Miguel Lluch dirigió *Botón de ancla* en color, con el mismo argumento y la interpretación, es un decir, de los integrantes del Dúo Dinámico. Debe ser, pues, un caso único en España de un guión llevado a la pantalla en tres ocasiones, teniendo en cuenta, además, que con unas mínimas variantes Ramón Torrado también dirigió *La trinca del aire* (1950), *Héroes del aire* (1957) y *Un paso al frente* (1960).

Ninguna de estas películas volvió a disfrutar del éxito multitudinario de *Botón de ancla*, que partía de un breve relato del capitán José Luis de Azcárraga que fue adaptado por Heriberto Santabaya Valdés con unos diálogos de Adolfo Torrado. La participación de este último fue, por lo tanto, mínima en un film situado en las coordenadas preestablecidas por la productora. El propio Fernando Fernán-Gómez, que alcanzó una gran popularidad gracias a *Botón de ancla*, nos habla de un modelo norteamericano de comedia al cual se intentó sumar con éxito esta optimista y simpática película (1998:351). La misma, sin obviar otras posibles valoraciones, supuso la culminación de una interesante línea del cine español de postguerra que ha resistido el paso del tiempo. Es posible que, como tantas otras veces y según señala el citado actor en sus memorias, el origen de la película fuera casual y nunca se sospechara la popularidad del resultado final. Pero se produjo en parte gracias a un equipo estable de Suevia Films con una trayectoria en esta búsqueda de comedias sencillas e intranscendentes que aliviaban los rigores de la postguerra.

En 1948 Adolfo Torrado participa en la primera coproducción hispano-mejicana: *Jalisco canta en Sevilla*, dirigida por Fernando de Fuentes. En realidad, el guión original era de Paulino Massip, uno de los exiliados republicanos que trabajó en el cine de México y triunfó gracias a su participación en películas protagonizadas por Jorge Negrete. Esta comedia musical puesta al servicio del ídolo mejicano, que tanto furor causó por entonces en España, ha sido analizada por Marina Díaz López (1999) y José Mª. Caparrós Lera (2000:36-40). La primera sitúa *Jalisco canta en Sevilla* en el marco del II Congreso Cinematográfico Hispanoamericano (Madrid, 1948), que propició una coproducción cuyo objetivo era rentabilizar al máximo la popularidad en España del actor e intérprete de rancheras. Para alcanzarlo los productores contaban con un guión de Paulino Massip, que fue contratado como mejicano en esta coproducción. Pero al llegar a España dijeron que habían contactado con Adolfo Torrado, cuya popularidad como autor teatral se había extendido hasta Hispanoamérica desde los tiempos de su colaboración con Leandro Navarro. Se recurre, por lo tanto, a un autor consagrado y popular para completar las circunstancias que propiciaran una proyección comercial de la película, tanto en el mercado español como en el hispanoamericano.

A pesar de que el guión técnico de *Jalisco canta en Sevilla* se encuentra depositado en la Filmoteca Española, es difícil esclarecer el papel desempeñado por Adolfo Torrado. Probablemente se encargaría de terminar de adaptar al contexto español esta mezcla de comedia ranchera y españolada de los años cuarenta. Dada la trayectoria cinematográfica de Paulino Massip —que por entonces se estaba alejando de lo que representa una novela como *El diario de Hamlet García* para sumarse al cine comercial, tras haber participado como adaptador en *La Barraca* (1944) junto con otros republicanos—, es indudable que lo sustancial del argumento debe atribuirse a un novelista y dramaturgo que abandonó su obra literaria para sobrevivir en el pujante cine mejicano que a tantos exiliados acogió. Tal vez Adolfo Torrado participara en los recortes que sufrió el guión original para evitar problemas con la censura, especialmente en escenas con algún contenido

erótico o diálogos con alusiones picantes. Pero estas y otras posibles modificaciones deben ser atribuidas en realidad a unos productores con un proyecto bien concebido desde una perspectiva comercial y que intentaba, ante todo, triunfar en ambos mercados sin causar problemas.

Jalisco canta en Sevilla, el título ya indica el citado objetivo, tuvo mejor acogida en España que en Méjico. Es lógico, puesto que la novedad residía en ver a Jorge Negrete en una «españolada», algo atractivo para los espectadores españoles pero no tanto para quienes estaban acostumbrados a verle en su ámbito peculiar. En cualquier caso, la intervención de Adolfo Torrado no modificaría los resultados de una producción donde los guionistas se limitarían a trabajar por encargo. Y sin posibilidad real de colaborar entre ellos, puesto que les separaba un exilio que no impidió que en 1951 Paulino Massip adaptara *El gran mayordomo* del autor gallego para una película mejicana dirigida por Julián Soler y titulada *Un gallo en corral ajeno.* Dos años antes, también Luis Buñuel, que había manejado el texto de *La Papirusa* entre sus proyectos para Filmófono, realizó una peculiar versión de *El gran calavera* a partir de un guión de Luis y Janet Alcoriza.

El autor que con melodramas como *Chiruca* (1941) o comedias como *El famoso Carballeira* (1940) había triunfado llevando a los escenarios una Galicia tan desvaída y artificial como la Andalucía de los Álvarez Quintero, a partir de los cincuenta sufre un eclipse tanto en su faceta teatral como cinematográfica, tan vinculada a las producciones de Suevia Films. Antes de fallecer en 1958 sus obras habían empezado a ser olvidadas. No cabe rescatarlas más allá del interés erudito de los historiadores y la necesidad de consultarlas para conocer el teatro español de la postguerra. Lo mismo pensamos de sus melodramas regionales llevados al cine. Pero, al menos, convendría matizar la imagen global del autor recordando los guiones de unas comedias que, con sus limitaciones, constiuyen un respiro en el abrumador panorama cinematográfico de la época. Adolfo Torrado, junto con Heriberto Santabaya Valdés —su «secretario» y, probablemente, el responsable real de los guiones— y su hermano Ramón, acertó a la hora de apostar por una opción que transmitió optimismo mediante la utilización de

unos cánones en los que la herencia teatral no era incompatible con la mayor influencia de unos modelos cinematográficos como los norteamericanos. Eso sí, adaptados a la carencia de medios tan habitual en los primeros años de la postguerra.

IV.4.2. Luis Tejedor

Luis Tejedor (1903-1985) es el autor de casi doscientas obras estrenadas, en su mayoría, desde los años cuarenta hasta los setenta. Su prolífica producción se reparte entre la revista y distintas variantes de la comedia sin ningún título de especial interés o trascendencia. Contó a menudo con la colaboración de otros autores también olvidados (Muñoz Lorente, Fernández de Sevilla, Dora Soriano) o la de los primeros actores de las compañías que estrenaban estos textos (José Marco Davó y Pepe Alfayate). Este médico rural que abandonó su trabajo para dedicarse a la creación teatral es incluido por César Oliva entre los

> Dramaturgos triviales, propios del momento, sin valores algunos que encontrar en sus obras. Nos referimos a esa pléyade de escritores, valga el eufemismo, sin otra intención que la económica, en una época en la que el público dirigía sus preferencias hacia lo más ramplón e inocuo que se pudiera ofertar (1989:77).

La lectura de algunas de sus «comedietas», así se subtitulaban, me permite corroborar tan duras palabras, a pesar de que tuvieran una trayectoria comercial apreciable.

Su presencia en esta monografía se debe a que entre 1955 y 1965 trabajó como guionista en cinco películas que pasaron desapercibidas en el panorama cinematográfico de la época. Con un Ramón Torrado ya desvinculado de Suevia Films colaboró en *Curra Veleta* (1955). En el guión también intervinieron Manuel Sebares y José Mª Elorrieta. La película estaba puesta al servicio de una Paquita Rico que de nuevo lució sus dotes de cantante. Algo similar, pero con Manolo Escobar, sucede en *Un beso en el puerto* (1965), dirigida también por Ramón Torrado y que se suma a la larga lista de películas protagonizadas por un cantante tan de moda por entonces

como incapaz de actuar con solvencia ante las cámaras. Tampoco aporta gran cosa el *remake* de *El genio alegre* (1956), dirigido por Gonzalo Pardo Delgrás —un especialista en estos menesteres— veintiséis años después de la primera adaptación de esta popular obra de los hermanos Álvarez Quintero. Según los datos aportados por el catálogo de Luis Gasca, se daría la curiosa circunstancia de que Luis Tejedor habría participado en los guiones de ambas películas, la dirigida con tantas vicisitudes por Fernando Delgado entre 1936 y 1939 y la citada de Gonzalo Pardo Delgrás, que contó con la inefable Marujita Díaz para el papel que interpretara Rosita Díaz, sustituida por Carmen de Lucio tras estallar la Guerra Civil y ser interrumpido el rodaje. El catálogo de Juan de Mata Moncho Aguirre no indica, sin embargo, la presencia de Luis Tejedor en la primera adaptación, en cuyos títulos de crédito no figura alusión alguna a un guionista o adaptador. Es probable que esta labor no se diera en un film que, en medio de tantos problemas como tuvo, sólo pretendía ser teatro filmado aligerando los diálogos originales y poco más. El resultado es una película triste, sin ritmo, hecha a base de fragmentos mal empalmados que llegan a desconcertar. No fue mejor la realizada por un Gonzalo Pardo Delgrás que, como en otras ocasiones, acudió a una comedia popular desde sus tiempos de primer actor junto con su esposa Margarita Robles, también guionista. Tras haber desvirtuado en parte *La hija de Juan Simón* en un *remake* realizado pocos meses antes, pálido reflejo de la película producida por Filmófono en el período republicano, su versión de 1956 se sitúa en la operación de reconducir la comedia andalucista de los Álvarez Quintero hacia los clichés estereotipados del cine folklórico o de pandereta. Una operación en la que se acabó subrayando algunos de los aspectos más desafortunados y caducos del teatro de los sevillanos.

Luis Tejedor también trabajó como guionista en la adaptación de dos de sus comedias: *Mi mujer me gusta más* (1960), una coproducción hispanoitaliana dirigida por un ya decadente Antonio Román a partir de la homónima comedia escrita en colaboración con Pepe Alfayate, y *Tres*

alcobas (1964), una oscura coproducción hispanoargentina dirigida por Enrique Carreras que no hemos podido localizar.

La primera se basa en una comedia de enredo estrenada por la compañía de Tina Gascó en 1954. En ella se juega con posibles infidelidades conyugales que al final, como es previsible, ni se consuman ni se desean porque «mi mujer me gusta más». Una obra anodina e insustancial que pasó sin pena ni gloria por las carteleras. Seis años después, fue trasladada a la pantalla en una coproducción cuya justificación no comprendemos. Tampoco parecen haberlo comprendido los espectadores dada la ausencia de referencias críticas o noticias relacionadas con este film.

La segunda obra adaptada es una «comedieta en un prólogo y tres actos» que también fue estrenada por la compañía de Tina Gascó, para la que trabajaban Luis Tejedor y Pepe Alfayate, en 1958. De nuevo seis años después fue adaptada una «comedieta» que responde a los cánones del teatro más banal de la época. El argumento es tópico: una pareja de recién casados, un amigo del marido que involuntariamente pone en duda el pasado de la esposa, él se ofusca, ella debe demostrar el error y, al final, reconciliación gracias a que la mujer cede y renuncia a su orgullo para evitar la ruptura del matrimonio. Un argumento tan adaptable al cine como el de cualquier comedia de enredo y que, para una coproducción, contaba con la ventaja de su convencionalismo teatral, ajeno a cualquier circunstancia histórica o local.

Tres alcobas ejemplifica un teatro que estaba a punto de desaparecer, el creado por autores ligados a compañías que se amoldaban a las mismas para facilitarles textos convencionales respetuosos con la distribución interna de los papeles. Recordemos que el propio Pepe Alfayate estuvo al frente de una compañía con José Marco Davó. En este desdoblamiento de funciones con tantos ejemplos en la historia teatral se procuraba asumir el menor riesgo posible. De ahí unas obras tan anodinas como convencionales, de tan fácil como inútil adaptación al cine. Pero cuando nos movemos en el polémico campo de las coproducciones de principios de los sesenta,

motivadas en su mayoría por oscuros intereses económicos que buscaban aprovecharse de la normativa legal vigente, cualquier cosa es posible, incluso la adaptación de textos teatrales que no parecen haber interesado y escritos por unos autores sumidos en el más completo de los olvidos.

IV.4.3. Alfonso Paso

La trayectoria de Alfonso Paso (1926-1978) es relativamente similar a la de Adolfo Torrado. Después de unos años de ininterrumpidos y numerosos éxitos, de dominar el panorama del teatro comercial, ambos han caído en el olvido o han sido considerados como sinónimos de un teatro vulgar. También comparten la circunstancia de que la buena acogida popular de sus obras facilitó su incorporación y permanencia en la industria cinematográfica como guionistas. Esta faceta, e incluso la de director, no fue anecdótica en la trayectoria del tan fecundo como peculiar Alfonso Paso, siempre atento a todo aquello que pudiera aportar una mayor difusión y rentabilidad a sus obras. Un objetivo que alcanzó desde finales de los cincuenta hasta principios de los setenta con numerosas comedias propias de quien no supo, o no quiso, autocontrolar su indudable ingenio, pronto convertido en mera facilidad para crear obras alejadas de lo hecho en su primera época junto a autores como Alfonso Sastre. Según César Oliva,

> El teatro de Alfonso Paso viene a ejemplificar la última forma de la comedia burguesa española de postguerra. La delimitación de su estructura escénica es el mejor reflejo de sus intenciones, tanto estéticas como sociales. Las obras nacían en evidente pacto con el público al que se suma, en una primera etapa, la crítica [Alfredo Marquerie, especialmente]. Autor, crítica y público forman un triángulo de identidades tan sólido que hace impenetrable cualquier acción exterior. El teatro de Alfonso Paso, durante un período de tiempo cifrable alrededor de una década, colapsa cualquier otra manifestación escénica del país. Estamos hablando, pues, no sólo de un fenómeno teatral evidente, sino de un hecho sociológico incuestionable. La escena durante la segunda mitad del gobierno de Franco se caracteriza por la presencia de Alfonso Paso como dramaturgo, sociólogo y moralista [...] Otra cosa será la categoría estética de la propuesta teatral (1989:196).

José Monleón resumía así a principios de los setenta la dimensión sociológica del teatro de Alfonso Paso, una circunstancia que debemos tener en cuenta a la hora de comprender su incorporación al cine:

> Paso constituye el fenómeno socioteatral español más expresivo de los últimos años. Ha escrito y estrenado infinitamente más que ningún otro autor de la postguerra. Ha tenido muchísimos éxitos. Ha sido la tabla de salvación económica de innumerables compañías y empresas. Ha escrito miles de artículos, sea sobre problemas teatrales, sea sobre las más diversas cuestiones. Ha estrenado regularmente en casi todos los países de lengua española. Ha dirigido bastantes de sus comedias e, incluso, ha intervenido como actor en algunas de ellas. Es, a fuerza de tanta actividad y tanto éxito, una de las expresiones más nítidas del teatro burgués de nuestros días. Bastaría, probablemente, leer todo lo que ha escrito Alfonso Paso para deducir la situación general del teatro en un determinado ámbito sociopolítico. La mentalidad de los empresarios, de los críticos, de los actores, de los espectadores, de los directores, de los escenógrafos, de los censores, todo es puesto al trasluz en este teatro cargado de significativas servidumbres (1971:126).

Desde entonces ni la crítica ni la investigación académica se han ocupado con profundidad de un autor sumido en un olvido sorprendente, aunque intuido por quien intentó aprovechar al máximo su presente sin preocuparse por su posterior fortuna. Josep Lluis Sirera es uno de los pocos investigadores, tal vez el único, que se ha planteado lo que en la actualidad representa Alfonso Paso:

> [...] vendría a ser un excelente carpintero teatral, al servicio de unas situaciones y unos personajes que han envejecido en demasía. Quizá esto explique que si por una parte la recuperación de Paso sea hoy problemática por el lado de su teatro mayor (excepción hecha de sus experimentos humorísticos iniciales o de las piezas tragicómicas), por el del teatro de evasión, precisamente el más denostado, Paso tenga la puerta abierta a una recuperación desapasionada. Pero para ello, y aquí estribaría una dificultad que juzgo difícilmente salvable, habría que buscar en Paso oficio y buen hacer. Y diversión, por supuesto. Méritos escasos para figurar en una historia de la literatura dramática pero más que suficientes para hacerlo en una historia del espectáculo; sus piezas constituyen además documentos sociológicos de primer orden (sólo comparables, para entendernos, al cine español de los años sesenta y principios de los setenta) (1995:120).

Nuestro objetivo no es hacer un balance de la obra teatral de Alfonso Paso, sino adentrarnos en la faceta cinematográfica que a pesar de su importancia cuantitativa no cuenta con estudios monográficos. Sólo podemos consultar los catálogos citados que, al no haber utilizado los guiones depositados en la Biblioteca Nacional, registran algunos errores en los apartados dedicados al comediógrafo.

Es lógico pensar que esta faceta sea consecuencia de sus éxitos teatrales, un intento de trasladar a las pantallas las claves de su triunfo popular, pero sus inicios como guionista se dan en unos años donde el mismo todavía no se ha producido. Sus trabajos cinematográficos durante la década de los cincuenta apenas guardan relación con el teatro que le permitió alcanzar fama y dinero. También es cierto que sus inicios teatrales discurren por caminos ajenos a los que posteriormente siguió, pero esa contraposición incluso se hace más radical si nos atenemos a algunos de los guiones en los que participó.

Se debut como guionista se produce en 1950 y en colaboración con su amigo José Luis Dibildos. La película es la policíaca *Hombre acosado*, dirigida por un Pedro Lazaga alejado todavía de la filmografía que le hiciera popular. Por entonces, estos guionistas eran unos jóvenes formados literariamente en el Café Gijón. Allí participaban en la tertulia del grupo «La juventud creadora», encabezado por Camilo José Cela y José García Nieto. José Luis Dibildos ha recordado así este debut cinematográfico:

> Luego vino el cine, de modo fortuito. Alfonso y yo hicimos una lectura de una obra de teatro, a la que asistió el novio de una amiga nuestra que era productor cinematográfico, el señor Arévalo, y nos preguntó si escribíamos guiones de cine. Por supuesto, contestamos que sí, y allí mismo nos encargó nuestro primer guión, para una película policíaca que terminaría llamándose *Hombre acosado*. Todavía estudiaba Derecho y tenía veinte años. Para firmar el contrato fue necesario que pidiera el consentimiento paterno (FRUTOS & LLORENS, 1998:21).

Se inicia de esta manera una reiterada presencia de Alfonso Paso, que por entonces trabajaba en el CSIC, como guionista de un género cinematográfico que tuvo un momento de relativo auge en la España de los años cincuenta. Elena Medina (2000) cita la presencia del dramaturgo en los

guiones de *Camino cortado* (1955) y *La frontera del miedo* (1957). También escribió el de *Miedo* (1955) que, bajo la dirección del rutinario León Klimovsky, se ocupa de un atraco cometido por un ingeniero y dos estafadores. Participó en *De espalda a la puerta* (1959), un artesanal y respetable mecanismo de intriga criminal dirigido por José Mª Forqué a partir de un argumento de Luis de los Arcos. Por último, es el responsable de los diálogos de *Crimen para recién casados* (1959), bajo la dirección de Pedro Luis Ramírez. Un nuevo ejemplo del intento de crear en Barcelona una escuela de cine negro y policíaco, que dejó algunos títulos notables y muchos otros de un mimetismo combinado con notables carencias.

En 1954 participa como guionista en dos películas tan contrapuestas como *Felices Pascuas* de Juan A. Bardem y *Sierra maldita* de Antonio del Amo. Por esta última recibió el Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos al mejor argumento de la temporada. Ese mismo año, en agosto, Alfonso Paso se incorporó al citado Círculo. Al margen de circunstancias tan habituales en estos certámenes, es indudable que nos encontramos ante un trabajo interesante de quien por entonces estaba volcado profesionalmente en el cine.

La citada película de Juan A. Bardem contrasta con el resto de su filmografía de los años cincuenta. Se trata de una historia navideña, donde es más fácil percibir la autoría de José Luis Dibildos o la del Alfonso Paso de comedias como *Los pobrecitos* que la de un director que ha valorado así este trabajo:

> El guión de *Felices Pascuas* lo firmamos Alfonso Paso, Dibildos y yo. La idea no sé si era de Alfonso Paso o Dibildos... No lo recuerdo bien. Pero yo me meto a colaborar con ellos, y sí, efectivamente, nos salió una comedia [...] Fue una película precipitada. Efectivamente, no tuvo ningún éxito de público ni de crítica. Se barajan en la película dos estilos diferentes. Hay, primero, una raíz de comedia neorrealista, simpática y desenfadada, y de pronto, a mitad de la película, cambio a una especie de farsa. Y esa unión no funcionaba. Sin embargo, hay cosas interesantes hasta que se produce la ruptura hacia la mitad de la película, cuando esa familia decide no matar al cordero. Hasta ese momento es una comedia blanca, realista y con pequeñas cosas graciosas y desenfadadas. Pero luego se convierte en una especie de farsa, y ese híbrido hace que la película pierda toda su hilación y su fuerza. La culpa fue nuestra. Mía tal

vez. De los que hicimos el guión (ABAJO DE PABLOS, 1996:32-7; cfr. BARDEM, 2002:277).

Treinta años antes Juan A. Bardem ya había detectado el mismo error en una película que considera «un punto y aparte en mi obra, una especie de divertimento»:

> Hay un error básico en el guión: es como si fuesen dos películas; de pronto hay una inflexión que no está bien hecha, pasamos bruscamente de una comedia normal a una farsa disparatada y todo se estropea. Ahora, de todas formas, esa película yo hoy la firmo; la firmo y la suscribo (GARCÍA DUEÑAS, 1964).

Es cierto que, como señala Juan Francisco Cerón, en *Felices Pascuas* hay aspectos críticos que la encuadran sin ruptura en la filmografía de Juan A. Bardem (1998:110-7). Pero se acaba imponiendo el tono costumbrista y ternurista que marcó los inicios teatrales de Alfonso Paso y que también estuvo presente en algunos de los primeros guiones de José Luis Dibildos.

Un tono muy distinto es el de *Sierra maldita.* Este duro, singular y ambicioso drama rural escrito por Alfonso Paso y José Luis Dibildos fue dirigido por un Antonio del Amo todavía con inquietudes y anterior al de las películas protagonizadas por Joselito. Cuesta mucho percibir las huellas de Alfonso Paso en este drama rural, ambientado en 1925 por imposición de la censura que también obligó a cambiar el título original de *Sierra Carbonera* —como tal consta en la Biblioteca Nacional— para evitar que se identificara con la situada en Almería. *Sierra maldita* recrea las consecuencias de una leyenda que condena a la esterilidad a las mujeres de un pueblo andaluz. La pareja protagonista, apoyada por el párroco, no acepta esta maldición y la desafía mediante un matrimonio que provoca enfrentamientos y marginación. Pero la película no se ocupa tanto de la leyenda como de la violencia engendrada por determinadas creencias, así como de la vida dura de unos lugareños que se trasladan durante ocho meses al año a la montaña para conseguir carbón vegetal. Este último aspecto es recreado por un Antonio del Amo que contaba con una amplia experiencia en el cine

documental. La película tiene algunas limitaciones, pero son a veces consecuencias de la autocensura para evitar un choque que habría imposibilitado el proyecto. Alfonso Paso, por su parte, demostró una versatibilidad como guionista profesional capaz de pasar de la comedia costumbrista al drama rural mientras seguía colaborando en películas policíacas. Y todo ello con un aceptable nivel de calidad que desmiente sus opiniones acerca de un trabajo y un período que despreció cuando triunfó en los escenarios.

En 1956 Alfonso Paso empezaba a ser conocido como autor teatral gracias a obras como *Los pobrecitos,* que obtuvo el Premio Carlos Arniches. Ese mismo año es contratado, junto con Mariano Ozores, como guionista con sueldo semanal por la productora de Benito Perojo. Estaba en las vísperas de su transformación en un comediógrafo popular que acabaría abandonando la orientación de obras como la citada, pero todavía dependía del menospreciado trabajo como guionista para sobrevivir. Poco después, en 1960, cuando ya había dejado atrás esta fase, en un libro escrito al alimón con Alfredo Marqueríe afirma, con algunas dosis de exageración, lo siguiente:

> Como es sabido, he escrito y escribo también guiones de cine, pero me los han machacado casi todos. Al escritor le reforman siempre las ideas desde el productor hasta el último mono de la casa. Eso no es serio, y por tal razón se puede decir que los guionistas no se equivocan casi nunca, porque en realidad los errores son los de sus colaboradores y rectificadores espontáneos. Escribir cine es cuarenta veces más fácil que escribir una comedia, sobre todo en España, donde impera la teoría de que dieciocho ojos ven más que dos, aseveración absolutamente falsa, ya que las mejores producciones españolas son aquellas en las que coinciden el guión y la dirección, por ejemplo: Bardem, Berlanga y Sáenz de Heredia (MARQUERÍE, 1960:36-7).

Alfonso Paso nunca habla en las entrevistas consultadas de guiones o películas en concreto, pero en estos comentarios evidencia su poco aprecio por un trabajo que sólo le reportaba un beneficio económico:

> Debemos remontarnos a los primeros días de diciembre de 1955. Llevaba cinco meses trabajando en unión de Mariano Ozores para Benito Perojo. Trabajo incómodo, áspero y desagradecido en el aspecto artístico, pero agradecidísimo en el económico. Confeccionar guiones propios, arreglar y

> dar cohesión a los ajenos, corregir porque está mal hoy lo que ayer estaba estupendamente, volver a corregir mañana, tener en cuenta sucesivamente la opinión del productor, del jefe de producción, del director, de las estrellas, del hombre de la cámara, de la *script*, de los segundos, de los porteros, de los que barren la oficina, etc., etc., todo esto explica que por diciembre me entrara la neurastenia del teatro. Tres meses de cine no se aguantan impunemente. Empecé a no dormir. A añorar de nuevo los ensayos, a echar de menos los sofocones de los estrenos; en una palabra, empecé a sentir ganas de escribir comedias, ocupación que había interrumpido desde el anterior verano. Pero no tenía tiempo. Perojo pagaba con generosidad y Perojo mandaba (MARQUERÍE, 1960:241).

Quien escribe así es el comediógrafo que en 1960 ha empezado a triunfar y desde 1957 ha dejado de trabajar para Benito Perojo, aunque continúa escribiendo guiones. Por entonces su trayectoria cinematográfica sigue diferentes direcciones. En el mismo año se estrena la ya estudiada película de José Mª Forqué, *La noche y el alba*, en cuyo guión —aparte de Alfonso Sastre y el director— también figuran Mariano Ozores y Alfonso Paso como encargados de las tareas arriba indicadas. Colabora en películas de géneros por entonces triunfantes como *Aquellos tiempos del cuplé* (1958), cuyo guión está firmado por cinco autores. Y también participa en otras de «sana juventud» y camaradería ambientada en los campamentos de la milicia universitaria: *Quince bajo la lona* (1958), que obtuvo un considerable éxito comercial al igual que la anterior. Tanta diversidad prueba que Alfonso Paso como guionista era un artesano capaz de ajustarse a las más diversas propuestas, pero que buscaría marcar su propia línea allí donde la podía encontrar: en el teatro.

En la década de los sesenta llega su consagración como comediógrafo popular. Desde entonces, la mayoría de sus participaciones en proyectos cinematográficos se relaciona con las numerosas adaptaciones de sus obras o con guiones originales ajustados a las características de las mismas. No obstante, siguió escribiendo trabajos «mercenarios» bien pagados, como los dedicados a servir de vehículo a una Marisol en su apogeo: *Ha llegado un ángel* (1961), dirigida por Luis Lucia, *Marisol rumbo a Río* (1963), de Fernando Palacios y *Las cuatro bodas de Marisol* (1967), en

la que Luis Lucia completaba un ciclo digno de los *packs* videográficos de *Cine de barrio*, aunque en los mismos el nombre del guionista nunca figure. El éxito comercial de estas y otras películas en las que participó por entonces como guionista le recompensaría en aquello que más le interesaba del cine a tenor de sus comentarios: el dinero.

Como autor adaptado en veintinueve ocasiones tanto en España como en Hispanoamérica, Alfonso Paso se convirtió en una firma segura para productores y directores que buscaban trasladar a la pantalla aquello que triunfaba en los escenarios. Antonio Isasi Isasmendi, por ejemplo, a propósito de su versión de *Vamos a contar mentiras* (1962) —con guión de Jorge Feliu, José Font-Espina y el propio director— afirma:

> La hice en un momento en que yo estaba desesperado y no sabía qué hacer para que la gente fuera a ver mis películas [...] Me fui a Alfonso Paso, que estrenaba una obra cada día en Madrid, y le compré los derechos de ésta, que tenía mucho éxito en el teatro (*Cartelera Turia*, nº 1.760 (27-X-1997), p. 42).

Estas mismas circunstancias, con algún detalle más, las señala en la entrevista concedida a Augusto M. Torres:

> Como una vez más *Tierra de todos* fue muy mal y volví a quedarme sin un duro, veía que no salía adelante con ese tipo de películas, pensé que tenía que hacer algo que me diera dinero para no hundirme. José Mª Forqué había hecho la comedia de Paso *Usted puede ser un asesino* (1961), que fue muy bien económicamente, y decidí hacer una película como ésa. Le compré a Alfonso Paso los derechos de *Vamos a contar mentiras* con la idea de que me diera un poco de dinero, poder respirar y vivir más tranquilo (2000:151).

Para conseguirlo tuvo que renunciar a su propia concepción del cine. Era el precio pagado por unos directores que en sus adaptaciones nunca mostraron un especial interés por las obras de Alfonso Paso. Valga por ejemplo el poco brillante trabajo de Fernando Fernán-Gómez en *Los palomos* (1964), auténtico teatro filmado por debajo del nivel de unos intérpretes que defienden una comedia tan simpática como mimética con respecto a Miguel Mihura y Jardiel Poncela. Más llamativo es el caso de José A. Nieves Conde que, por aquellas fechas y con idéntico objetivo,

dirigió *Prohibido enamorarse* (1961), adaptación de la comedia *Cosas de papá y mamá* estrenada pocos meses antes. Merece la pena reproducir sus declaraciones, pues —al margen de la habitual egolatría de bastantes directores— revelan aspectos interesantes de la pequeña historia de tantas películas de la época:

> Era una obra de Alfonso Paso que nunca vi representada [sic] y que le gustaba mucho a Isabelita Garcés [tanto que intervino en ésta y en la segunda adaptación cinematográfica de la obra: *El abuelo tiene un plan* (1972)]. Yo creo que la película se hizo porque Alfredo Fraile [el productor] era muy amigo de Arturo Serrano [esposo de la citada actriz e influyente empresario teatral] [...] No sé por qué, a Fraile se le ocurrió contratar a Neville como guionista. Paso no quiso escribir el guión, decía que no sabía escribir para el cine, y, además, como era la época en que tenía seis obras simultáneas en cartel, el cine le traía sin cuidado y ganaba mucho más con el teatro. A Paso le daba igual lo que hiciéramos con la obra, mientras le pagaran los derechos. Neville, por supuesto, dijo enseguida que sí. Al cabo de una semana nos llamó para leernos el guión, y a medida que lo iba leyendo, con su típica forma brillante y de gran actor de teatro, a todos se nos fue cambiando la cara, nos mirábamos de reojo y cuando Neville se marchó aquello parecía un funeral. Lo único que había hecho era peinar la obra, era un guión estático y con un premioso y pesado arranque. Fui a ver a Neville, hablamos sobre todo del comienzo, y él me pidió que le trazase la línea que nos pareciera más adecuada. Piqué como un pardillo. Neville se limitó a escribir unos diálogos a base de parrafadas. La cosa no tenía arreglo, Neville era como una pared contra la que chocábamos una y otra vez. Pedimos ayuda a Paso, pero se negó a tocar nada de lo escrito por Neville. Al fin me tuve que sentar con Luis Ligero, mi ayudante en tantas películas, y hacer un guión que conservase todo lo más posible de Paso. No hace mucho pasaron *Prohibido enamorarse* por televisión y me reí cuando un crítico hablaba en un periódico del sólido guión de Edgar Neville... Neville sólo era genial en lo suyo propio (LLINÁS, 1995:115-7).

Conocedor de las circunstancias por las que eran solicitadas sus obras y en consonancia con una trayectoria polifacética para la que no siempre estaba dotado, en 1968 Alfonso Paso se atrevió a debutar como director con la adaptación de una de sus comedias: *No somos ni Romeo ni Julieta,* que fue seguida de otras versiones cinematográficas de obras suyas, *Vamos por la parejita* (1969) y *La otra residencia* (1969) —basada en *Los tontos más tontos...*— y de la comedia homónima de Pedro Muñoz Seca, *Los extremeños se tocan* (1969). La coincidencia de las fechas, en algunas

fuentes figuran como de 1970, indica el frenético ritmo de trabajo de unas películas rechazadas por la crítica.

No creo que resulte necesario entrar en valoraciones de su vulgar factura, que se agravaría en las dos últimas que dirigió, *Ligue Story* (1971) y *Celos, amor y Mercado Común* (1973), basadas en guiones originales del propio Alfonso Paso. Ambas películas jalonan su decadencia. Los signos de agotamiento creativo son evidentes y compartidos con quienes en el tardofranquismo cultivan una comedia tan oportunista como rancia en lo estético y lo ideológico. La última de las citadas es significativa en este sentido, ya que defiende una supuesta idiosincrasia de los españoles contraria a la degeneración de los europeos frívolos, cornudos, promiscuos y amanerados. Frente a ellos se alzan unos carpetovetónicos personajes que son celosos porque son virtuosos; a su manera, que no debe cambiar por la influencia de los europeos. No merece la pena ahondar en tan pedestre planteamiento, coherente con quien en 1974 escribió un discurso titulado *Falange y futuro* y en los escenarios compartía, ya en menor medida, el público con autores como Eloy Herrera. Simplemente recordaremos que ese planteamiento es el soporte ideológico, por llamarle de alguna manera, de una vulgar película en la que se desaprovecha un excelente reparto de intérpretes sin dirección. Tampoco la hay en otros aspectos de una comedia que constituye un antecedente de las que pocos años después haría Mariano Ozores con notable éxito comercial. Al igual que su antiguo compañero a las órdenes de Benito Perojo, Alfonso Paso se limita a poner la cámara delante de los actores, su puesta en escena es tan elemental que incluso nos hace pensar en un teatro filmado y el guión es la enésima repetición de un procedimiento utilizado en las «comedias del desarrollismo»: intercalar las historias de varias parejas en torno a un mismo tema, en este caso los celos. Pero, lejos de los logros de José Luis Dibildos con este planteamiento, Alfonso Paso fracasa con un guión cuya casposa carga ideológica aplasta cualquier invitación a la sonrisa. Ángel A. Pérez Gómez y José L. Martínez Montalbán afirman que este «comediógrafo del régimen [...] desconoce la técnica y el lenguaje cinematográficos»

(1979:244). El problema no sería tanto de desconocimiento como de desinterés en una última fase que, en lo teatral, también está lejos de lo realizado en algunas comedias de principios de los sesenta. Una fase que desdice lo manifestado por el autor en 1960, cuando recibió las primeras críticas:

> No quiero ser autor de mérito, de teatro de cámara, autor de minorías o pasto de ensayos literarios. Quiero ser, dentro de mis insobornables convicciones estéticas, autor de público, dando a este término su mejor y más noble sentido. Aun en mis piezas de apariencia superficialmente anodina y sin trascendencia jamás estrené algo que no se propusiera llevar dentro una semilla de interés con cierta densidad. Quede esto bien claro para cuantos desearon catalogarme como un autor sin ninguna clase de bagaje intelectual, sin la menor ambición artística y sin otro propósito que sumar estreno a estreno (cit. en OLIVA:1989:205).

El tiempo y las últimas obras tanto teatrales como cinematográficas dieron la razón a sus detractores.

No obstante, sería injusto valorar la aportación cinematográfica de Alfonso Paso a partir de estas últimas películas. Al margen de los guiones de los años cincuenta y de films aislados como *El sol en el espejo* (1962), que recupera *Los pobrecitos* cuando el autor ya se había alejado de esta orientación teatral, su trabajo como guionista alcanzó notables éxitos comerciales de la mano de José Luis Dibildos. Un ejemplo es *Los que tocan el piano* (1968), dirigida por el desigual y desconcertante Javier Aguirre. Esta entretenida comedia triunfó gracias a la popularidad de sus intérpretes: Tony Leblanc, Alfredo Landa, Concha Velasco..., en los que recae el peso de un guión sencillo y convencional. El trabajo de Alfonso Paso apenas aporta algo por varias razones:

A) El planteamiento argumental es el ya triunfante en varias comedias españolas de principios de los sesenta: un grupo de simpáticos delincuentes de poca monta aspira a europeizarse a causa de la influencia de uno de ellos que ha viajado. Este proceso, tan recurrente en Alfonso Paso, permite dar una imagen positiva de los castizos rateros, que al final contribuyen a detener a los verdaderos delincuentes que, como es previsible, son europeos.

No fue la originalidad una de las características del prolífico comediógrafo y guionista que con oportunismo y demagogia utilizó las referencias al Mercado Común y la relación de España con Europa.

B) La intervención de José Luis Dibildos se percibe constantemente por su intención de lograr ese tono tan uniforme que caracteriza sus producciones, lo cual siempre resta peculiaridad al trabajo de los guionistas con los que colaboró.

C) La trama argumental, además de simple y convencional, se estanca en dos largas secuencias: el robo de material quirúrgico en un hospital y el de un cuadro en una casa deshabitada. En ambos momentos la responsabilidad recae en Javier Aguirre que recurre, sobre todo en la primera secuencia citada, a una gama convencional de recursos que incluye equívocos, carreras por los pasillos, camillas perdidas, enfermos que no lo son, médicos que tampoco lo son... para crear una comicidad tan previsible como deudora de la capacidad de los actores. ¿Cuál es la aportación de Alfonso Paso en estos momentos centrales? Ninguna.

Tampoco le preocuparía demasiado a tenor de lo que sabemos acerca de su método de trabajo. José Luis Dibildos recuerda que

> No había una fórmula concreta [para los guiones escritos en colaboración]. Cada película era una aventura diferente. Aparte de nuestra anarquía de horarios —escribíamos de una a cinco de la madrugada—, reflexionábamos mucho sobre la forma de contar la historia y de dialogar. Alfonso tenía una asombrosa facilidad para escribir. Cuando preparábamos el guión de *Los que tocan el piano*, escribía un artículo diario en el periódico *Madrid*, y dictaba a su secretaria —que trabajaba de doce de la noche a cuatro de la madrugada— los seis artículos de la semana seguidos, en poco más de veinte minutos. Esa enorme productividad tenía un aspecto negativo, que era la escasa autocrítica. Quizá consiguió el éxito demasiado pronto... (FRUTOS & LLORENS, 1998:25).

Sin embargo, la película funcionó comercialmente. Supongo que gracias a la habilidad de un José Luis Dibildos que procuró contar con

profesionales capaces de llevar a buen puerto este cine que, en lo fundamental, se repite a sí mismo en cualquier país y época.

El sol en el espejo no tuvo el mismo éxito popular. Esta coproducción hispanoargentina dirigida por Antonio Román es, como ya hemos indicado, una tardía adaptación de *Los pobrecitos*, cuyo guión fue escrito por el director en colaboración con José Luis Colina y Antonio Vich, sin que figure Alfonso Paso. Tal vez porque ya no se sintiera identificado con una obra que representa una tendencia por entonces abandonada. El trabajo realizado fue digno y respetuoso con el texto original, aunque se acentuara la tendencia al melodrama en detrimento de lo sainetesco. Algo habitual en tantas adaptaciones de este tipo de obras teatrales, pero que sigue permitiendo que nos asomemos al «pequeño mundo» de una pensión madrileña. En la misma conviven personajes derrotados que sólo cuentan con la ilusión para sobrevivir. La dimensión moralizadora de la obra es obvia y la película la subraya, quizá en exceso. El trabajo de los protagonistas, Yvonne Bastien y Luis Dávila, también favorece una orientación que perjudica a un film honesto en el cual es significativo que ya no participara Alfonso Paso. Carlos, el autor teatral que vive en la pensión y no convence a los empresarios para que estrenen sus obras, representa su pasado. Siete años después de escribir *Los pobrecitos*, él también había decidido salir de la pensión, pero por otra puerta.

Durante estos mismos años sesenta el omnipresente Alfonso Paso se incorporó a la televisión como guionista. Debutó con la serie *Acuda al doctor*, que fracasó siendo sustituida en la misma temporada 60-61 por otra del mismo autor: *Así terminó*. En 1968 volvió a la pequeña pantalla, esta vez como presentador de *Risa española*, donde se escenificaban obras del teatro cómico. Su calculada y deliberada actitud de provocación —una estrategia propia de quien se había convertido en personaje popular y controvertido— provocó las iras de un sector del público ofendido por circunstancias que hoy nos parecen ingenuas. En la temporada 72-73 tuvo otra penosa intentona con *Compañera te doy*, nada menos que una «Historia de la Humanidad», con mayúscula, a través de lo que él llamó «la pareja

humana» como eje de la misma. El vago recuerdo que conservo como espectador, compartido con otro colega, me hace pensar en una serie tan pretenciosa como absurda, propia de quien se había alejado del puro entretenimiento y pretendía moralizar a base de latiguillos. En la temporada siguiente escribió los guiones de la serie *Si yo fuera rico* —título cinematográfico popular por entonces—, protagonizada por Antonio Garisa y que pasó sin pena ni gloria como otros trabajos de la última época del autor. Resulta imposible contrastar estas informaciones con una consulta de las grabaciones, ya que no se han conservado o no están disponibles en el Centro de Documentación de RTVE.

No considero necesario detallar cada una de las películas en las que Alfonso Paso intervino como guionista. No sólo porque reiteró los mismos temas y planteamientos, sino porque bebió de fuentes ajenas rozando el plagio. Así sucede, por ejemplo, en el argumento de *Este cura* (1967), coproducción hispano-argentina de Cesáreo González dirigida por Enrique Carreras que, en realidad, debiera ser considerada como una adaptación libre de *El Padre Pitillo* de Carlos Arniches, estrenada precisamente en Argentina. El guión de Ariel Cortezo y el citado director —responsable de otras cuatro adaptaciones cinematográficas de obras de Alfonso Paso— se encuentra en la Biblioteca Nacional y muestra ese paralelismo ya presente en la obra original. Nada nos sorprende en estas tristes películas sin pretensiones que evidencian la decadencia de una productora como Suevia Films.

Lo mismo cabe decir, también a modo de ejemplo, de *Los días de Cabirio* (1971) —la referencia al título de Federico Fellini roza el insulto. Se trata de un mediocre film de Fernando Merino para José Frade —una combinación de resultados previsibles— que se suma a la ya desgastada línea del landismo y similares. A pesar de la intervención como guionista de Juan Miguel Lamet, que intentaba resarcirse de las pérdidas sufridas como productor de algunas interesantes películas de los sesenta. Una simple sinopsis publicada en el catálogo publicitario de Uniespaña resulta significativa acerca de la orientación de esta comedia sexy-celtibérica:

> Alfredo es un hombre medio y como tal, repleto de problemas: minisueldo, maxitrabajo, represión sexual, novia que lo quiere para casarse como Dios manda, etc. Se va a ejercer de fulano para ahorrar y casarse. Pero tampoco en este oficio está la solución. Su timidez, su falta de entrenamiento y ¡qué caramba!, también su honestidad ibérica le hacen fracasar una vez tras otra.

Y así podríamos seguir con una larga lista de argumentos y guiones capaces de demostrar que lo prolífico, como es lógico, se basa en lo repetitivo y a menudo en la pura imitación de trabajos ajenos. No tuvo reparos en ese sentido un Alfonso Paso que pronto dejó atrás sus primeras inquietudes teatrales y cinematográficas, ahogadas por una fórmula que le deparó un éxito mal digerido por quien acabó recurriendo a un cinismo polémico y hasta violento. De su paso por el cine como guionista quedan algunas comedias dirigidas por José Mª Forqué, adaptaciones como las que con el mismo objetivo económico realizó Fernando Fernán-Gómez y esos títulos iniciales que nos indican las inquietudes de un joven autor capaz de convertirse en un profesional del guión. Tal vez con otro carácter, algo menos de ambición personal y, sobre todo, con un cine de entretenimiento más digno e industrialmente más capaz, Alfonso Paso hubiera seguido una trayectoria interesante. Pero las circunstancias fueron otras. Y el propio autor fue un protagonista destacado y acomodado de una situación de la que se aprovechó sin mostrar la frustración que sintieron otros colegas tras su paso por el cine.

IV.4.4. Juan José Alonso Millán

La trayectoria teatral de Juan José Alonso Millán tiene desde sus inicios a finales de los cincuenta bastantes puntos en común con la de Alfonso Paso. De nuevo estamos ante un comediógrafo prolífico, aunque sin llegar a los extremos delirantes de su colega, que tras unos primeros años vinculado a grupos universitarios y de cámara —fue director del TEU de Madrid entre 1956 y 1959—, triunfó dentro de los parámetros del teatro comercial a lo largo de los sesenta y setenta, fundamentalmente. Desde la

década de los ochenta, sus estrenos se han ido espaciando por la progresiva desaparición de un tipo de comedia y unas empresas teatrales para las que este autor trabajó con el objetivo de satisfacer a un público cuyos gustos y mentalidad conocía muy bien. No obstante, durante estas dos últimas décadas ha cosechado algunos éxitos populares con comedias escritas expresamente para actores como Juanjo Menéndez (*Capullito de alhelí*, 1984), José Rubio (*Pasarse de la raya*, 1991) o actrices como Analía Gadé (*Revistas del corazón*, 1986) y Gracita Morales (*¡Anda mi madre!*, 1990).

La popularidad de sus obras y su facilidad para distintas variantes de la comedia, desde la parcialmente costumbrista de sus inicios hasta la cercana al juguete cómico o el vodevil, le llevaron al cine como guionista. Ha trabajado con la mayoría de los directores que triunfaron en la comedia cinematográfica o se sumaron a esta tendencia, casi omnipresente a veces, para sobrevivir: Rafael J. Salvia —un polifacético cineasta que merecería un estudio monográfico—, José Mª Forqué, Luis Mª Delgado, Javier Aguirre —en su faceta comercial—, un José A. Nieves Conde alejado de *Surcos* o *El inquilino*, Francisco Lara Polop, Fernando Merino, Antonio Mercero, Juan Bosch, Germán Lorente... Pero su colaboración más extensa se da con dos directores fundamentales para la historia de la comedia popular de aquellos años: Ramón Fernández y, desde 1974, Mariano Ozores, con quienes conseguirá sus mayores éxitos.

Los inicios como guionista de Juan José Alonso Millán se relacionan con adaptaciones de obras de otros autores, como Alfonso Paso. Pero pronto pasó a ser el responsable de los argumentos de películas poco valoradas por la crítica, a pesar de su popularidad. Juan de Mata Moncho Aguirre ha dividido sus guiones en tres apartados:

A) Temas y argumentos «picantes» dentro de la llamada comedia sexy celtibérica del tardofranquismo. Juan José Alonso Millán participó en la misma con una variante del «landismo» gracias a una película tan fundamental como *No desearás al vecino del quinto* (1970), de Ramón Fernández.

B) Comedias licenciosas, ambientadas —es un decir— en la época medieval y propicias al destape femenino: *Cuando los maridos iban a la guerra* (1975), dirigida por Ramón Fernández o *Las delicias de los verdes años* (1976) de Antonio Mercero, por ejemplo.

C) Como consecuencia de las anteriores, parodias históricas basadas en personajes célebres: *Cristóbal Colón, de oficio descubridor* (1982), *La loca historia de los tres mosqueteros* (1983), *El Cid Cabreador* (1983) y *Juana la loca... de vez en cuando* (1983). Una penosa tetralogía de Mariano Ozores que por sus fechas queda fuera, afortunadamente, de esta monografía.

Un cuarto apartado sería el de su reiterada presencia como guionista en las adaptaciones de sus propias obras, enumeradas en el catálogo de Juan de Mata Moncho Aguirre (2000:578-9).

Sin duda alguna, el mayor éxito comercial de la trayectoria cinematográfica de Juan José Alonso Millán es la ya citada *No desearás al vecino del quinto*, una coproducción hispanoitaliana que batió todos los récords de taquilla. Sus casi cuatro millones y medio de espectadores la colocan como la película española más vista. En realidad, la iniciativa correspondió al productor José Frade, siempre pendiente de las expectativas del público mayoritario y que contaba con un Alfredo Landa que atravesaba uno de sus momentos de máxima popularidad. El argumento fue encargado a Juan José Alonso Millán, quien tuvo que compartir la firma del guión con Sandro Continenza como una de las imposiciones derivadas del régimen de coproducción. A pesar de la orientación conservadora de *No desearás al vecino del quinto*, el guión debió ser examinado tres veces por la censura, que vio un exceso de lascivia y erotismo en la historia de Antón, un supuesto homosexual que finge esta condición para mantener su negocio de modas. Después de solventar bastantes dificultades y revisar el guión original, la película tuvo un gran éxito popular gracias al oportunismo de su planteamiento. Como en tantas obras teatrales del guionista, combinaba una aparente liberalidad para mostrar determinados temas hasta entonces

marginados —la homosexualidad era un tabú— con una exaltación de los valores tradicionales o conservadores. El Juan José Alonso Millán del tardofranquismo y la transición siguió a menudo la estrategia de permitir a los espectadores que se asomaran, sin riesgo, a unos temas por entonces conflictivos —casi siempre relacionados con la sexualidad y la moralidad— para terminar reafirmándose en su propia mentalidad. Alfredo Landa, el actor que encarnó al «mariquita», resume así la razón básica del éxito:

> Creo que fue una película oportuna a más no poder. El tema del maricón era tabú en España. Pero me parece que el éxito popular estriba en el hallazgo de que pareciera maricón y no lo fuera (VV.AA.1996:177).

Una y otra vez Juan José Alonso Millán sigue la misma táctica en sus comedias teatrales y cinematográficas. Va así sumando éxitos que nos ayudan a conocer la mentalidad del público mayoritario de la época. *No desearás al vecino del quinto* es, en este sentido, un magnífico ejemplo en donde el relativo interés cinematográfico se ve compensado por el sociológico.

Estos éxitos también se deben a la habilidad de un comediógrafo y guionista al que en repetidas ocasiones se le ha reconocido ingenio, así como facilidad para inventar situaciones desconcertantes, personajes insospechados y diálogos chisporreantes. Una facilidad que le ha llevado a prodigarse en exceso sin la necesaria autocrítica, tan insólita en los medios teatrales y cinematográficos en los que ha desarrollado su trayectoria. Pero entre tantos títulos que se acumulan sin aportar nada peculiar, películas como *No desearás al vecino del quinto* demuestran sus posibilidades dentro de un cine popular, fugaz, incapaz de aguantar el paso del tiempo, pero concebido oportunamente por unos profesionales que tenían un buen olfato comercial.

Un olfato que cuando encontraba una fórmula con éxito la explotaba hasta la saciedad. A raíz de la citada película, Alfredo Landa recibió numerosas y multimillonarias ofertas para hacer el mismo papel, que rechazó en parte para no perjudicar una carrera que cambiaría años después. Pero tanto Ramón Fernández como Juan José Alonso Millán

siguieron con la misma, y hasta única, fórmula. El mismo año abordó el tema de la represión sexual en el guión de *Mi marido y sus complejos* y, junto con José Luis Dibildos, escribió el de *Una vez al año ser hippy no hace daño.* Este último es un título emblemático para entender el eterno juego propuesto por Juan José Alonso Millán a las clases medias del tardofranquismo, un amplio colectivo que aspiraba a dejarse contagiar por algún signo externo de modernidad mientras se reafirmaba en un temeroso conservadurismo. Claro está que todo ello reducido a la patética imagen de Alfredo Landa y compañía disfrazados de anacrónicos *hippies* en una comedia rodada con las prisas habituales y resuelta a brochazos.

El ejemplo más inmediato de la influencia del éxito de *No desearás al vecino del quinto* es *No desearás la mujer del vecino* (1971), dirigida por el prolífico y vulgar Fernando Merino. De nuevo estamos ante una coproducción hispanoitaliana. En esta ocasión el argumento es la comedia *La idea fija,* adaptada por el propio Juan José Alonso Millán con la colaboración, forzosa por motivos de supervivencia profesional, de Juan Miguel Lamet y Ginetta Mancini, que se encargaría de la traducción. Con Alfredo Landa de protagonista, rodeado de las tentadoras Ira de Fustenberg y Silvia Koscina, asistimos a una nueva historia de reprimidos sexuales, mujeres insatisfechas, hombres demasiado ocupados por el ajetreo de la vida moderna... en un marco teatral que nos recuerda el vodevil. Pero el juego de infidelidades conyugales, siempre frustradas al final como mandaban los cánones del género y la censura, da paso a un desenlace en el cual los matrimonios se reconcilian, vuelven a la formalidad y aspiran a tener familia numerosa para, entre otras cosas, beneficiarse de las ayudas de Hacienda, «los puntos». Todo es tan obvio que no merece la pena comentarlo.

La rapidez con que se rodaban estas películas realizadas en serie permitió que Juan José Alonso Millán llegara a colaborar en hasta cinco y seis guiones cada año, casi siempre ayudado por algún guionista profesional que se encargaría de modelar definitivamente las propuestas argumentales de tan atareado comediógrafo. Un ejemplo lo tenemos en *Historia de una*

traición (1972), en el que de nuevo fue llamado Juan Miguel Lamet para intentar dar salida a un argumento original de Juan José Alonso Millán. Según José A. Nieves Conde, era una tarea imposible y al final esta rebuscada historia de lesbianismo latente con confusas dosis de intriga constituyó un rotundo fracaso, lo cual no impidió que ese mismo año se estrenaran *Guapo heredero busca esposa, Secuestro a la española, Los novios de mi mujer* y *Casa Flora*.

El propio José A. Nieves Conde, al servicio de José Frade por entonces, fue el director de *Las señoritas de mala compañía* (1973), basada en un guión de Juan José Alonso Millán, que reiteraba el planteamiento de fondo ya expuesto en *Mayores con reparos* (1966), adaptación cinematográfica dirigida por Fernando Fernán-Gómez a partir de la homónima obra del autor. La comedia coral de José A. Nieves Conde contó con un buen reparto que, a la postre, constituye el único atractivo de un film que utiliza la repetitiva fórmula de contrastar lo antiguo —expresado en unos términos caricaturescos que anulan cualquier carga crítica— y lo moderno, aunque esto último siempre sea visto en sus aspectos más superficiales e intranscendentes. En este caso la acción se sitúa en un pueblo al que llega Charo (Mª Luisa San José), una chica nueva para el burdel de doña Sole (Isabel Garcés). Su presencia alegra a los hombres, pero indigna a doña Íñiga y sus beatas amigas, que protestan para salvar la moral del pueblo. A partir de este planteamiento todo es previsible. Especialmente cuando la *madame* es la siempre sonriente Isabel Garcés y sus pupilas en el fondo, aparte de ser decentes, son unas buenas y cariñosas mujeres dispuestas a casarse con un hombre que las retire. En cuanto a los maridos... acuden al prostíbulo para jugar al parchís, contar chistes, o sincerarse en unos términos que no les permiten sus esposas. Si a esto añadimos la rocambolesca intervención de un premio de lotería, tenemos un guión donde es posible plantear la reconciliación de los enfrentados, sin derrotas y con un desenlace tan teatral como irreal.

No cabe hablar de realismo en unas comedias que, con absoluta conciencia, manipulaban la realidad para que los espectadores disfrutaran

con una apariencia de modernidad, tan ortodoxa y reaccionaria en el fondo. A veces se hizo con acierto, como sucede en *La vil seducción* que, después de triunfar en los escenarios, fue adaptada por José Mª Forqué contando con Analía Gadé y Fernando Fernán-Gómez, la pareja que ya la había interpretado en el teatro. El equívoco, provocado por una actriz vestida de monja para interpretar a Dª Inés en el local de un pueblo, constituye un buen punto de partida para una comedia entretenida que se beneficia del habitual buen hacer del director. Juega con la misma fórmula en el enfrentamiento entre la actriz y el pueblerino que se enamora de ella, pero lo hace sin caer en lo chabacano y vulgar de las comedias que inundaron las pantallas del tardofranquismo.

¿Sólo las pantallas? Creo que no, al menos si repasamos la trayectoria teatral de un Juan José Alonso Millán que sacrificó poco a la hora de trabajar como guionista. Es cierto que en algunas obras dramáticas encontramos detalles que nunca pudieron pasar a los guiones y, hasta cierto punto, un cuidado en la construcción y los diálogos que se echa de menos en los mismos. Pero en lo sustancial se da una relación de identidad y coherencia entre ambas facetas. Basta leer una de sus mejores obras, *El día de la madre* (1970), para percibir el origen teatral de tantos guiones escritos en los años inmediatamente posteriores. No sólo encontramos la consabida fórmula sino que observamos la búsqueda de un público que, básicamente, era el mismo que acudía al cine para ver comedias españolas. Un público cuya mentalidad cambió por aquellos años de la transición, se fue adaptando a la nueva situación política y, a partir de mediados de los ochenta, desertó de unos teatros privados en profunda crisis por entonces y dejó de asistir habitualmente al cine. Un público cada vez más refugiado en sus casas, que sigue viendo con agrado estas comedias tantas veces emitidas por televisión y al que tan difícil es sacar de su ámbito doméstico. Juan José Alonso Millán lo sabe bien y pronto buscó otros trabajos no menos rentables que ha compaginado con una acertada dirección de obras de Enrique Jardiel Poncela como *Usted tiene ojos de mujer fatal*.

IV.4.5. Santiago Moncada

La obra teatral de Santiago Moncada nunca ha alcanzado unas cotas de popularidad similares a las de Alfonso Paso y Juan José Alonso Millán, pero es un sólido autor de comedias que todavía en la década de los noventa han tenido buenos resultados comerciales: *Cena para dos* (1991), *¿Y ahora, qué?* (1996). Tras obtener diversos premios teatrales y novelísticos a finales de los cincuenta y principios de los sesenta, desde 1962 Santiago Moncada simultanea una prolífica carrera como guionista (cincuenta y tres películas hasta 1995, según los catálogos) con otra más selecta y cuidada como comediógrafo, casi siempre vinculado a primeras figuras de la escena que le han ayudado a mantener durante largas temporadas algunos de sus títulos: *Juegos de medianoche* (1971), *La muchacha sin retomo* (1975), *Violines y trompetas* (1975), *Salvad los delfines* (1979)... Unas obras que nunca parecen haber interesado a los investigadores, pero que representan una opción lógica del teatro comercial en su búsqueda de un público poco predispuesto a cualquier tipo de innovación o inquietud.

Su debut como guionista se produjo en *Siempre en mi recuerdo*, una desconocida película dirigida por los también desconocidos Silvio Fernández Balbuena y Manuel Caño, con quienes volvería a trabajar en la segunda: *Sonría, por favor* (1964). Ambos dramas contaron con un reparto de jóvenes actores en su mayoría y tuvieron dificultades para estrenarse, ya que fueron producidos por Films Horizonte, una modesta empresa creada por unos también jóvenes directores que, como Santiago Moncada, procedían del teatro —Manuel Caño fue fundador en 1958 del Teatro Popular Español— y acabaron realizando películas sobre Tarzán, el vudú sangriento y similares. Antes, y a modo de testamento de lo que había sido su propósito inicial, dejaron inacabada *Carta a nadie*, una adaptación de la homónima novela de Santiago Moncada, quien ante tanta dificultad se decantaría por opciones más productivas desde el punto de vista económico. Se inicia así una

constante de la mayor parte de su producción cinematográfica, vinculada con directores desconocidos o de poco relieve que trabajaban en proyectos de escasa solvencia económica. Esta circunstancia no debe extrañarnos si observamos los subgéneros que ha cultivado en unas películas, a menudo coproducciones con Italia, destinadas a los más ínfimos circuitos de los años sesenta y setenta, fundamentalmente.

Santiago Moncada también ha sido adaptador de obras teatrales de Alfonso Paso *(Querido profesor*) y Jaime Salom (*La noche de los cien pájaros*), así como de novelas poco conocidas que en su adaptación al cine tuvieron un resultado tan anodino como el de la mayor parte de los títulos que jalonan la mediocre filmografía de Santiago Moncada. Y difícil de estudiar, ya que la mayoría de sus películas en régimen de coproducción son ilocalizables.

La lista de directores con los que ha colaborado, al margen de los desconocidos, incluye otros habituales en los films más populares de aquella época: Pedro Lazaga, Pedro Masó, Luis Mª Delgado, Eugenio Martín —con quien alcanzó un éxito comercial en *Las Leandras* (1970)— y Rafael Romero Marchent. Con otros colaboró en algunas de sus peores películas, como es el caso de *Beatriz* (1976), de Gonzalo Suárez y basada en unos relatos de Valle-Inclán, o *De profesión polígamo* (1975) de un Angelino Fons tan distinto del de sus comienzos. Pero en este sentido el título más llamativo es *La corrupción de Chris Miller* (1972), de Juan A. Bardem, un *thriller* psicológico sobre sadismo, homosexualidad femenina y traumas por violación infantil —una combinación propia de los subgéneros cultivados por Santiago Moncada—, que tuvo una pésima acogida crítica, aunque funcionara en taquilla gracias al atractivo que suponía ver a Marisol con una imagen radicalmente distinta. La película fue poco valorada por el propio director, que atravesaba por entonces uno de sus peores momentos, y ni siquiera recordaba el nombre del dramaturgo que escribió el guión (ABAJO DE PABLOS, 1996:94).

Una vinculación más duradera y lógica sería la mantenida con Joaquín Romero Marchent, dubitativo a la hora de valorar los conocimientos

cinematográficos de Santiago Moncada, colaborador suyo en dos películas más tras la rocambolesca aventura vivida durante el rodaje de *Tarzán en la gruta del oro* (1968) (AGUILAR, 1999:59-61).

Un auténtico todo terreno del guión debía terminar trabajando con un personaje como Jesús Franco, verdadero nombre de quien tantos seudónimos ha utilizado. A la espera de que algún novelista —un ensayista no sería adecuado— escriba una obra sobre este director de decenas y decenas de películas inverosímiles repartidas por todos los subgéneros de los sesenta, setenta y ochenta, me abstengo de comentar algunos títulos en los que Santiago Moncada ha colaborado como guionista y hasta como productor. Los he visto en programaciones nocturnas de distintas cadenas televisivas y se corresponden con sus sugerentes y hasta a veces divertidos títulos, aunque ninguno como *Che fanno i nostri Supermen tra le virgini della giungla?* (1971). Combinar a Superman, multiplicado por tres, con una aventura en la jungla —tal vez un parque de una ciudad española— y dosis de erotismo que variarían según se tratara de la versión italiana o española... es un reto que irremediablemente llevaba a la colaboración con Jesús Franco, cuyas no escritas memorias tanto echamos de menos.

Luis Gómez Mesa establece una similitud entre la obra literaria o teatral de Santiago Moncada y su trabajo como guionista, caracterizado por su mimetismo, el afán de sorprender y un abuso del sensacionalismo de quien piensa que «se puede hacer en cine cuanto se quiera» (1978:182-3). No considero correcta esta equiparación, pues su filmografía poco tiene que ver con unas comedias que suelen superar un mínimo de dignidad creativa. No sucede lo mismo en unos guiones que, al margen de algunas reivindicaciones aisladas y discutibles como la de Carlos Aguilar con respecto a *Cuando el cuerno suena* (1974) (PÉREZ PERUCHA (ed.), 1997:723-5), se sitúan casi siempre en lo más ínfimo de unos subgéneros olvidados. En estas películas realizadas con pocos medios —a menudo en régimen de coproducción para aprovecharse de las ayudas oficiales y buscar un doble mercado en circuitos específicos— y en las que se acumulaban elementos dispares para atraer a un público poco exigente, la labor del

guionista apenas puede ser singularizada. Resulta inútil buscar las huellas de Santiago Moncada en su filmografía y, desde luego, no parece que intentara hacer en sus guiones algo similar a lo realizado en sus comedias, salvo en las adaptaciones de tres obras suyas: *El amor empieza a medianoche* (1973), versión de *Juegos de medianoche* dirigida por Pedro Lazaga, *Violines y trompetas* (1984), versión de la homónima comedia dirigida por Rafael Romero Marchent y, ya sin ningún interés, *La chica de la piscina* (1987), versión de *La muchacha sin retorno* dirigida en coproducción con México por Ramón Fernández. Tres películas que han pasado desapercibidas y que distan mucho de representar una aportación singular del comediógrafo.

Las filmografías de cineastas relacionados con subgéneros como los cultivados por Santiago Moncada en colaboración con distintos directores siempre presentan problemas de catalogación. Faltan datos, algunos son dudosos y otros inducen a engaño por los continuos cambios de título o los seudónimos tantas veces utilizados por quienes intervienen en estas producciones o, con más frecuencia, coproducciones. No obstante, sería conveniente que para realizar estas filmografías se consultaran los guiones depositados en la Biblioteca Nacional con el fin de evitar errores subsanables. De entre los casi cincuenta firmados por Santiago Moncada que se encuentran en dicho centro hay algunos que, a pesar de haber sido filmados, no constan en la filmografía de Esteve Riambau y Casimiro Torreiro: *Gorilas a todo ritmo* (1982), dirigida por Sebastián Almeida y con Victoria Vera como protagonista de unas aventuras en África; *Verano para matar* (1971), una coproducción hispanoitaliana dirigida por Antonio Isasi Isasmendi que cuenta con varios guionistas que firman con seudónimo: San X, Abardamel, Red Buckley y B. Dega, siendo uno de ellos Santiago Moncada a tenor del tratamiento cinematográfico que con el título *El verano sangriento* se encuentra en la citada biblioteca; y, por último, *Viaje al vacío* (1968), una película policíaca dirigida por Xavier Setó. Por otra parte, hay al menos otros trece guiones del dramaturgo que o bien no fueron llevados a las pantallas o lo hicieron bajo un título diferente. Convendría, por lo tanto,

que quienes han realizado los catálogos consultaran estos fondos bibliográficos para completarlos.

IV. 5. OTROS AUTORES

En este apartado agruparemos un heterogéneo conjunto de autores que no encajan en los anteriores. Sus trayectorias teatrales no son excepcionales o insólitas, pero cuando las combinamos con las cinematográficas observamos tal disparidad que es conveniente el análisis caso por caso sin pretender una agrupación que resultaría polémica e insuficiente. Veremos desde destacados dramaturgos como Jaime Salom que tuvieron una presencia esporádica en el cine hasta guionistas profesionales que sólo en su juventud escribieron para los escenarios, pasando por otros como Jaime de Armiñán que encontraron en la televisión de los años cincuenta y sesenta un medio adecuado para proseguir su carrera como autor. En cuanto a los géneros, la diversidad abarca la práctica totalidad de los cultivados por el cine del período franquista. Es imposible encontrar una especialización, una línea creativa, vinculada a los guionistas procedentes del teatro que sólo compartieron este origen común. Cada uno de ellos apostó por géneros diferentes o se limitó a trabajar en aquello que se le ofrecía dentro del rocambolesco e imprevisible mundillo del cine español. Veamos, por lo tanto, la trayectoria como guionistas de estos autores que han sido ordenados en el apartado intentando respetar algunas similitudes entre ellos.

IV.5.1. Jaime Salom

Jaime Salom es un prestigioso autor que cuenta con diversas monografías críticas en las que no se incluyen referencias sobre su actividad como guionista cinematográfico. Sin embargo, y como tantos otros colegas, tras sus primeros éxitos y premios en los años cincuenta probó suerte en un medio que poco ha añadido a una trayectoria consolidada en los escenarios.

Tal vez la escasa repercusión de una actividad que duró unos pocos años es la causa de la desatención crítica y académica. No obstante, nos encontramos ante un guionista de cinco largometrajes cuyas obras teatrales han sido adaptadas tanto a la televisión como al cine. Nunca ha tenido en estos medios una repercusión similar a la de sus más destacados estrenos y no debe, por lo tanto, extrañarnos que desde 1976 haya abandonado una faceta que él mismo considera como secundaria.

Jaime Salom recibió en 1962 el carnet profesional de guionista gracias a su trabajo en tres largometrajes: *Tu marido nos engaña* (1958), adaptación de su obra *El triángulo blanco*, *Carta a una mujer* (1961), adaptación de su obra *El mensaje* y *Los culpables* (1962), realizada por José Mª Forn a partir de su homónimo drama, aunque Luis Gasca comete su enésimo error al señalar como fuente la obra *Bajo la lluvia* (1998:144). Las dos primeras fueron dirigidas por Miguel Iglesias, que también trabajó por entonces con Jaime Salom como director de la segunda puesta en escena de *El mensaje* (1959), estrenada cuatro años antes bajo la dirección de José Luis Alonso y con María Jesús Valdés como protagonista. En la «Autocrítica (a seis años vista)» publicada en la edición de 1961, es decir, del mismo año en que fue estrenada la adaptación cinematográfica, Jaime Salom señala que la obra tuvo una buena aceptación crítica, supuso un éxito y «recuerda» (sic) la existencia de la película producida y dirigida por su «gran amigo» Miguel Iglesias. No la comenta, pero se deduce que fue una consecuencia de la reposición y no del ya lejano estreno. Una reposición con éxito que, junto con la circunstancia de la amistad del director y productor, tal vez justificaría una adaptación que presumo problemática tras leer el texto sin captar su virtualidad cinematográfica.

Jaime Salom en la citada autocrítica no incluye referencias sobre su participación como guionista. Tal ausencia de datos, e incluso un cierto distanciamiento, indica que apenas le interesaba esta faceta, poco compatible por otra parte con un teatro como el ejemplificado en *El mensaje*, cuya «excesiva carga literaria» —reconocida por el autor— es coherente con una rebuscada historia de intenciones transcendentes un tanto huecas.

Sergio Alegre, en su estudio sobre la División Azul y el cine, incluye una amplia sipnosis del argumento (1994:312-3). El mismo es una prueba de hasta qué punto se respetó lo fundamental del drama original, añadiendo algunas circunstancias como la presencia de la protagonista en Barcelona a la espera del buque Semíramis y los divisionarios que regresaban tras largos años de cautiverio, un acontecimiento con notable repercusión popular. El resto se mantiene y la película pasó sin pena ni gloria, como la primera también dirigida por Miguel Iglesias, un ya por entonces veterano cineasta que sumó numerosos títulos sin éxito hasta un triste final vinculado a subgéneros populares y el destape.

No creo que se haya cometido una injusticia con *Carta a una mujer*, una modesta producción que no aporta nada al texto original. El director y Jaime Salom optaron por respetar lo básico del mismo, pero el resultado es pobre, deshilvanado y en ningún momento interesa a pesar del dramatismo de la historia. El trabajo de los intérpretes, encabezados por Luis Prendes y Enma Penella, es tan rutinario como la cámara de un Miguel Iglesias poco imaginativo a la hora de trasladar a la pantalla el guión. Este último es una simple reducción del texto original, pero realizada de manera que quedan cabos sueltos, los personajes apenas son esbozados y el espectador termina no comprendiendo lo que en la obra resultaba claro. Está, por lo tanto, justificado el olvido del que participa un autor con sentido autocrítico.

Si la experiencia con Miguel Iglesias no dejó huellas en Jaime Salom, lo mismo cabe decir de la de Josep Mª Forn, un director y productor también amigo del dramaturgo. En 1952 fundó la productora Teide y a lo largo de la década participó en diferentes cometidos de las más destacadas películas rodadas en Barcelona. A partir de los sesenta orientó sus trabajos por unos derroteros menos comerciales y, con su propia productora, acometió entre otras iniciativas la realización del drama de su amigo Jaime Salom. El mismo ha sido repuesto en los escenarios, emitido por televisión y tiene una indudable virtualidad cinematográfica por presentar una trama argumental habitual en el cine negro, género que se había intentado aclimatar en Barcelona mediante unas películas en las que intervino el propio Josep Mª

Forn. Supongo que en esta dirección se explica la selección de un drama resuelto con el oficio de Jaime Salom, capaz de mantener la intriga e interés por la historia de una mujer fatal que arrastra al delito y la autodestrucción a un hombre que se enamora apasionadamente de ella y es engañado. Junto a tan prototípicos personajes debe añadirse la presencia de un sagaz y tenaz comisario interpretado por Tomás Blanco, un especialista en este tipo de papeles. La adaptación no alteró lo sustancial del texto original, pero la película tuvo la discreta acogida tan común entre las realizadas en Barcelona con la intención de aclimatar un cine negro y policíaco. Dicha aclimatación, aunque en un ámbito teatral, ya está presente entre los objetivos señalados por Jaime Salom en la autocrítica incluida en la edición de la obra original:

> Sólo puedo decir de mi obra que he procurado al escribirla jugar con honradez, disminuyendo al mínimo el número de personajes, evitando mayordomos sospechosos e imponentes policías tocando su silbato en la niebla londinense, e intentando darles calidades humanas y españolas, ya que la obra transcurre en nuestro país (1962).

En realidad, esta última circunstancia es secundaria tanto en la obra como en su adaptación cinematográfica, puesto que el argumento transcurre por unos cauces genéricos deudores, según Jesús Izquierdo, de Simenon y Agatha Christi (1993:38-51). Podríamos añadir otros modelos del cine norteamericano, cuya influencia siempre se dio en unos cineastas que pretendieron convertir Barcelona en la ciudad del cine negro y policíaco. Jaime Salom contribuyó con un texto que domina los efectos teatrales para recrear una historia donde se combina la intriga en torno a un asesinato y una fatal relación amorosa.

La cuarta película en la que participó como guionista, en realidad como dialoguista, es *Muerte en primavera* (1965), de nuevo dirigida por Miguel Iglesias y en la que también encontramos un asesinato localizado esta vez en la Costa Brava. Esta modesta producción contó con un reparto de actores catalanes que triunfaban en los escenarios (Francisco Morán, Mónica Randall...), pero que no consiguieron sacar del anonimato un film hoy olvidado.

Algo similar sucede con la coproducción hispanomejicana titulada *La playa vacía* (1976), un melodrama dirigido por Roberto Gavaldón y basado en la homónima obra de Jaime Salom (1971), cuya intervención efectiva en el guión, firmado por el mejicano Enrique Barreiro, es dudosa o fruto de las condiciones impuestas por el régimen de coproducción. En cualquier caso, la tibia acogida obtenida por la película desanimaría al dramaturgo a la hora de proseguir una trayectoria cinematográfica en la que nunca se implicó con entusiasmo. No he conseguido ver la película, pero a tenor de las reseñas consultadas *La playa vacía* intentaba explotar la popularidad del galán Jorge Rivero, flanqueado por Amparo Rivelles —afincada en Méjico—, Queta Claver y Pilar Velázquez, habitual en las coproducciones del momento con doble versión. Estos intérpretes encarnaban los simbólicos personajes que en el estreno, que tuvo lugar en el Teatro Lara de Madrid el 20 de noviembre de 1970, interpretaron Arturo Fernández, de nuevo Queta Claver aunque en esta ocasión como Victoria y Silvia Tortosa. La dirección correspondió a Alberto Closas. Eran argumentos de escaso interés para quien ya tenía, y conserva, un lugar prestigioso dentro de un teatro comercial bien realizado y con ciertas inquietudes capaces de interesar a un respetable sector del público.

No obstante, me cuesta entender la justificación de la adaptación cinematográfica de una obra como *La playa vacía*, simbolista y metafísica, que gira en torno a la «vida, muerte, sexo y amor», en palabras del autor (1971:8). No voy a repetir los documentados análisis de Phyllis Zatlin-Boring (1982: 91-7) y Jaime Izquierdo Gómez (1993:154-68), que en ningún momento aluden a la homónima película. Sólo cabe añadir mi extrañeza ante una decisión que pasaba, necesariamente, por la tergiversación del texto original. Ceder los derechos del mismo suponía convertir un drama simbolista en una comedia de presumible contenido erótico con un trasfondo pedante. No creo que el texto original tenga excesivo interés, pero ponerlo en manos de Roberto Gavaldón fue una decisión desafortunada desde la perspectiva del prestigio que ha pretendido mantener el dramaturgo catalán.

Jaime Salom no intervino en la adaptación cinematográfica de su mayor éxito teatral: *La casa de las chivas*, una obra estrenada en 1968 que llegó a las 1.343 funciones. Esta espectacular repercusión popular se debe en parte a algunos de los temas abordados, ya que habían sido tabú en los escenarios del período franquista. Ambientada en la Guerra Civil —reducida a un mero telón de fondo— y con unos personajes vagamente relacionados con el bando republicano, la obra es un melodrama donde se evidencia el catolicismo del autor. Pero nada de esto interesaría a los productores de Galaxia Films, dispuestos a trasladar el éxito a las pantallas sin arriesgar demasiado dinero. No lo consiguieron, puesto que *La casa de las chivas* dirigida en 1971 por León Klimovsky fracasó. El guión fue encomendado a José Luis Garci, Carlos Pumares y Manuel Villegas López, quienes respetaron lo fundamental del texto original en un trabajo rutinario que se limita a podar los diálogos. Pero el problema no radica en el guión, sino en la penosa realización y en la pobreza de medios de una película en la que nadie parece haber trabajado con interés. Incluidos los actores que, en coherencia con una ambientación hilarante por los errores, aparecen caracterizados como sujetos de los años setenta. A León Klimovsky sólo le interesaría terminar pronto y rodó unas penosas escenas de acción que no se encuentran en el original, dejó sin dirección a unos actores que caen en los tics más vulgares y convirtió este oportunista melodrama en una extraña película que da pena y risa. A Jaime Salom le daría más de lo primero y, sumada a las anteriores experiencias, este film contribuyó a que en 1976 terminara su relación con el cine.

IV.5.2. Jaime de Armiñán

La relación de Jaime de Armiñán con el cine y la televisión ha sido tan fructífera que pocos se acuerdan de su faceta teatral, donde alcanzó sus primeros éxitos y encontró algunas de las claves que trasladaría con excelentes resultados al medio televisivo como guionista y director. Antes de que en 1958 se incorporara a TVE, el por entonces joven dramaturgo había

obtenido diversos premios entre los que destaca el Lope de Vega de 1956 por *Nuestro fantasma.* Pronto se convirtió en un autor prolífico. Fue capaz de simultanear la redacción de numerosos guiones para distintas series televisivas con el estreno de comedias que contribuyeron a cimentar su popularidad en los años sesenta: *Café del Liceo, Pisito de solteras, Una vez a la semana, Academia de baile, La pareja, El arte de amar, El último tranvía...* Títulos de obras amables, bien escritas, discretamente acogidas por un público que, sin embargo, manifestó más interés por las series que tanta popularidad le aportaron en aquellos tiempos de una sola cadena de televisión. Esta circunstancia contribuiría a que en 1967 abandonara su faceta teatral y se dedicara a un medio que simultanea con su trabajo como director y guionista cinematográfico. El propio Jaime de Armiñán declaró en 1987:

> No he vuelto a escribir teatro desde entonces. He escrito una comedia musical, que seguramente haré en cine [No la ha realizado]. Fue por encargo, hace dos o tres años, y la tengo ahí guardada. Realmente, yo me desengañé mucho del teatro. Es decir, no me abandonó a mí el teatro, abandoné yo el teatro porque me aburrí. Lo que te pedían siempre eran obras de muy pocos personajes, de un solo decorado, etc... y eso en el fondo era aburrido. Y como yo tenía televisión, TVE me divertía más, y dejé de hacerlo (CRESPO, 1987:33).

A pesar de que estos datos y comentarios permitan pensar en una carrera teatral frustrada tras unos primeros éxitos, creo que la faceta de Jaime de Armiñán como guionista televisivo es una continuación nada traumática de lo que había realizado como dramaturgo. Él declara que sólo *Pisito de solteras* resultó un éxito con repercusiones económicas, pero no le fue mal como autor dramático capaz de estrenar un importante número de obras bien acogidas por la crítica y el público, aunque sin resultados arrolladores. Su teatro fue saludado como una bocanada de aire fresco que suponía una continuación del de Miguel Mihura y Enrique Jardiel Poncela. Me parece superior la influencia del primero frente a la discutible del segundo, como se evidencia en la comedia *El último tranvía* (1965), deudora de los por entonces recientes éxitos de Miguel Mihura. Se alabó su capacidad para crear diálogos suaves y divertidos en un tono coloquial,

situaciones cómicas y tiernas y, sobre todo, una excelente «carpintería» teatral. Gracias a ella trasladó al escenario la historia cotidiana e íntima de personajes menores, gente buena de sentimientos claros, pasiones humildes y contenidas que comparte esperanzas sencillas entremezcladas con temores ingenuos. En definitiva, una galería de personajes próximos a los espectadores pronto convertidos en telespectadores. Todo observado desde la suave ironía y en un tono cordial que le permitieron contar con la aceptación de diferentes sectores del público.

Frente a los autores de postguerra y distanciado también de los llamados escritores sociales, de cuya generación él mismo se separaría, Jaime de Armiñán ofrecía una continuidad del teatro burgués, pero adaptado a la época en que se dan sus estrenos (1953-1967). Catorce años de intensa actividad teatral cuyos fundamentos se trasladaron al medio televisivo, donde realizó una no menos intensa actividad para escribir docenas de guiones que pueden ser considerados como obras teatrales en un acto. Era también la época de Juan Guerrero Zamora y Gustavo Pérez Puig, que se incorporaron casi al mismo tiempo y fueron, junto con autores como Víctor Ruiz Iriarte o realizadores como Pedro Amalio López, los artífices de la enorme importancia que tuvo el teatro en aquellos primeros años de un medio en el que casi todo estaba por descubrir.

La historia de la televisión en España todavía es relativamente breve, pero hay un abismo entre la que se hacía cuando era un medio sin definición propia y la actual. Lo comprobamos al repasar los primeros trabajos televisivos de Jaime de Armiñán, de los cuales no se ha conservado copia videográfica —el programa dramático más antiguo de entre los conservados está fechado en 1965—, pero que pueden ser consultados gracias a la edición de algunos de sus guiones. Tras debutar con *Érase una vez*, donde se escenificaba un cuento o un relato con el añadido de un debate protagonizado por los jóvenes a los que iba dedicado, se consagró en la temporada 59-60 con las series *Galería de maridos* y *Galería de esposas*. En 1963 se publicó el volumen *Guiones de televisión*, donde se recopilan veinticinco correspondientes a varias series dramáticas cuyos episodios eran

de media hora. Desde un punto de vista formal, no hay diferencias sustanciales con respecto a lo que serían obras teatrales en un acto. Sin modificar una coma podrían ser llevados a un escenario, ya que por entonces el plató televisivo no dejaba de ser un escenario con cámaras. Abundan los tipos comunes y sencillos, cotidianos, con un fondo humano y tierno observado desde una moderada perspectiva crítica. Actores como Adolfo Marsillach, Amparo Baró, Alicia Hermida, José Bódalo, Concha Velasco, Agustín González..., procedentes del teatro, los encamaron con éxito gracias a una técnica de interpretación que no se diferenciaba del tratamiento que esos mismos personajes habrían tenido en el escenario. Los primeros críticos que se ocuparon de la televisión en la prensa alabaron la capacidad de Jaime de Armiñán para crear series adecuadas a este medio, pero en realidad lo que hacía era continuar con un teatro que por sus características podía pasar sin problemas a los platós televisivos. Enrique del Corral, un temprano defensor de la especificidad del nuevo medio, en la presentación del citado volumen afirma:

> Hemos visto en TVE guiones debidos a extraordinarios autores teatrales del momento escénico español fracasar estrepitosamente apenas iniciada su colaboración; sabemos de guionistas de cine que han tenido que interrumpir su quehacer para TVE por idéntico motivo. Jaime de Armiñán, por el contrario, se mantiene semana tras semana, durante años, con dos espacios de masiva audiencia, sencillamente porque ha comprendido el medio y, aprehendiéndolo, produce para él —y sólo para él— esa extensa colección de guiones que permanecen en el recuerdo, los que fueron, y en la antena los que son y serán para gozo de millones de espectadores. Y conste que Armiñán adoptó la fórmula más difícil por breve; pero siempre sale airoso del empeño, porque sus tipos de ficción están enraizados con la realidad de cada día, con la peripecia humana sin fantasías ni ensayismos peligrosos (1963:30-1).

No creo que se trate tanto de comprender un medio que todavía carecía de una personalidad definida y peculiar como de la adecuación entre el teatro que cultivaba Jaime de Armiñán y la televisión de la época. Es indudable que hay una reflexión del autor acerca de lo adecuado para una pequeña pantalla que tantas incógnitas despertaba, pero también lo es que el resultado de la misma no le haría variar sustancialmente lo que ya venía

escribiendo desde 1953 como autor teatral. Ahí reside una clave del éxito popular que nos hace pensar que la televisión había dado el relevo a los escenarios para llevar a los espectadores un determinado tipo de teatro. Esas obras con pocos personajes y decorado único de las que hablaba Jaime de Armiñán habían quedado anticuadas y pobres para un teatro capaz de concitar el interés de un público cada vez más reacio a salir de casa, pero encontraron acomodo en estas series cuyos guiones revitalizan un teatro menor o en un acto que ya apenas se cultivaba.

En 1966 se publica *Historias para televisión*, una recopilación de ocho guiones escritos desde su llegada a TVE. En el Prólogo, recalca la necesidad de ocuparse de las cosas comunes: «Ahí está el secreto de un buen guión de televisión: en el maravilloso mundo de las cosas comunes. De lo que ocurre todos los días». Un secreto compartido con el teatro breve, pues no otra cosa son unos guiones que nos remiten a una época donde la televisión nada tenía que ver con el fenómeno actual. Más adelante encontraremos populares series como *Juncal* (1988) —cuyo antecedente es el capítulo *Agua pasada* de la titulada *Tiempo y hora*—, alejadas de una concepción teatral y ajustadas a un medio ya perfilado. Pero en la primitiva televisión, tan condicionada desde una perspectiva técnica, sólo era posible cultivar este teatro intimista y menor en el que Jaime de Armiñán demuestra su maestría. Lo comprobamos al observar su capacidad para centrar rápidamente la historia y sus protagonistas, la naturalidad de unos diálogos omnipresentes y necesarios dadas las citadas carencias, así como una fluidez narrativa que permite redondear estas breves historias donde, a modo de fórmula, se combina la ternura, la ironía y una suave crítica que estuvo siempre en los límites de la permisividad de un medio rígidamente controlado.

También en 1966 apareció *Tiempo y hora*, otra recopilación de guiones televisivos. Es significativo que los mismos fueran publicados como muestra del interés que podía despertar su lectura, algo impensable para los actuales guiones de las series. Adolfo Marsillach, amigo de Jaime de Armiñán y colega en tareas televisivas, en el Prólogo dice asombrarse de la

fecundidad demostrada por quien tuvo ininterrumpidamente en antena varias series:

> Jaime de Armiñán es el caso más asombroso de fecundidad televisiva que conozco. Nunca he entendido cómo puede escribir un guión semanal durante tanto tiempo. ¿De dónde se saca las ideas? Es un misterio. Shakespeare tuvo en su vida no más de treinta buenas ideas. Armiñán ha tenido ya lo menos trescientas. Tal vez ustedes piensen que se me va la mano en el elogio y que, como soy amigo de Jaime, me empeño en compararle con el viejo Willians. No, no. Yo comprendo que entre uno y otro es posible que haya algunas diferencias. Pero pienso también que pocos escritores podrían resistir la tremenda prueba del guión semanal. Y lo digo por experiencia. A mí me cuesta muchísimo. A veces, incluso, me resulta imposible. Por eso mis series de televisión acostumbran a ser cortas. Llega un momento en que no se me ocurre algo más y acabo. Claro que Jaime tiene bastante más talento que yo. Después de todo, yo escribo siempre un poco por afición. Lo mío, en el fondo, es intrusismo [...] Jaime de Armiñán es delicado, tierno, sutil... Su humor tiene poesía, encanto, esperanza... Es un amoroso observador de las cosas pequeñas... Un psicólogo brillante... Un escritor de raza... (1966:8-9).

No creo que sea pertinente valorar el talento de ambos para comprender lo señalado por Adolfo Marsillach, un esporádico autor teatral que también fue guionista. La clave reside en el hallazgo de una fórmula repetida en estas series donde los elementos comunes predominan sobre la necesaria variación de los protagonistas y las historias. Basándose en los omnipresentes diálogos, Jaime de Armiñán permite que los personajes hablen y hablen, sin prisas, sin buscar sorpresas ni giros argumentales, sobre experiencias corrientes compartidas con los telespectadores. Delante una cámara y una elemental puesta en escena y, previamente, unos pocos ensayos realizados al modo teatral y en unas condiciones precarias. Era suficiente porque tanto el director y guionista como los intérpretes contaban con una experiencia que la trasladaban al nuevo medio, tan deudor del teatro por entonces. Quedan unos guiones, u obras en un acto, apreciables, protagonizados por personajes solitarios en busca de compañía, que arrastran sus pequeñas historias conocidas a través de diálogos sencillos, fluidos, sin ninguna estridencia, que pueden ser escuchados con tranquilidad, relajadamente, al contrario de lo que sucede en las actuales teleseries. Jaime de Armiñán nunca busca el efecto, el cambio brusco, la

frase aparente y ocurrente, la brillantez, la risa obligatoria... Sus textos nos invitan a ver la televisión de una forma desacostumbrada en la actualidad, tienen el ritmo de un medio que era todavía teatro en gran medida.

Mientras trabajaba a destajo como guionista de las series televisivas, el prolífico Jaime de Armiñán también colaboraba en numerosos largometrajes de los años sesenta. Al servicio de directores como José Mª Forqué, en cinco ocasiones, Antonio del Amo, Alfonso Balcázar, Germán Lorente, José Luis Borau, Roberto Bodegas, Pedro Olea... le vemos en películas donde su sello personal no está tan presente como en el medio televisivo. A menudo son trabajos de encargo incompatibles con su mundo creativo. Su nombre figura en varias coproducciones —una plaga de vulgaridad en el cine de los sesenta— y en films encuadrados en diferentes subgéneros que disfrutaron de popularidad por entonces, como es el caso del *spaghetti-western* rodado en Almería o la celtibérica comedia sexy. Conviene no detenerse en esta vertiente alimenticia de la faceta cinematográfica de Jaime de Armiñán. Valga a modo de penoso ejemplo la película *Tengo 17 años* (1964), dirigida por José Mª Forqué y protagonizada por Rocío Dúrcal a partir de un increíble guión del dramaturgo. La bobalicona historia se basa en el cuento de Blancanieves y sirve para explotar la cara de niña buena de la joven cantante que reparte canciones y sonrisas al modo de Marisol, referente obligatorio en tantas imitaciones que fueron rodadas por entonces. Su visión produce sonrojo y algunas escenas se podrían incorporar a la antología de los episodios más ridículos del cine español. Nada de José Mª Forqué ni de Jaime de Armiñán se detecta en este subproducto sólo disculpable por la necesidad de sobrevivir profesionalmente, aunque tuviera alguna delirante reseña crítica como la publicada en *ABC* el 5 de junio de 1964 (véase AA.VV., 1974b:175).

Los guiones cinematográficos de Jaime de Armiñán empiezan a tener personalidad propia cuando asume las funciones de director. Su debut en esta faceta se produce en 1969 con *Carola de día, Carola de noche*, una producción de Manuel Goyanes que intenta rentabilizar la popularidad de sus protagonistas: Marisol y el torero Palomo Linares. Según el director, el

guión escrito en colaboración con Leo Anchóriz no fue respetado por el productor (CRESPO, 1987:35). Pero, tras ver la película, resulta difícil saber lo peculiar que podrían haber aportado unos guionistas que debían facilitar el lucimiento de unos protagonistas con tan pocos registros. Aunque con una orientación muy diferente, tampoco tiene interés *La Lola dicen que no vive sola*, melodrama dirigido por Jaime de Armiñán a partir de un guión escrito de nuevo en colaboración con Leo Anchóriz.

Hay que esperar hasta 1971 y un título tan fundamental como *Mi querida señorita* para hablar del verdadero inicio de su trayectoria como guionista, tarea en la que contó con la colaboración de José Luis Borau. El trabajo de ambos obtuvo el premio del Sindicato Nacional del Espectáculo y el film fue seleccionado para los Oscar. Esta polémica película es un ejemplo de la continuidad a la que hacíamos referencia cuando hablábamos de sus series, aunque los citados guionistas aprovechen un mayor margen de libertad para presentar un conflicto callado, anónimo, de un pobre personaje en busca de su identidad y en lucha con la estrechez mental de la época. La magnífica interpretación de José Luis López Vázquez fue el complemento que permitió el éxito y el reconocimiento de un director que en los años finales del franquismo aportó otras tres películas escritas en colaboración con Juan Tébar, un guionista que también procedía de la televisión: *Un casto varón español* (1973), un mediocre film todavía en la órbita del productor José Frade, *El amor del capitán Brando* (1974) y *¡Jo, papá!* (1975). Sin duda es la segunda la que más eco e interés tuvo. Su proceso de creación ha sido explicado por Juan Tébar (2000) y se inserta en una colaboración que intentaba abrir caminos en un cine en el cual se vislumbraba el final de la censura todavía vigente. De hecho, el guión de la última citada fue prohibido tres veces y, según recuerda Jaime de Armiñán,

> Rodamos la película en condiciones muy complicadas porque muchos de los planos tuvieron que ser hechos tres veces por temor a que luego nos los prohibieran, ya que en toda la película estaba presente la guerra civil (GALÁN, 1990:91).

Estas dudas produjeron desconcierto en una película considerada blanda, concebida para satisfacer todos los gustos, relativo defecto que a menudo se ha relacionado con el cine de Jaime de Armiñán.

La consecuencia básica de *Mi querida señorita* y *El amor del capitán Brando* es la aparición de un cineasta con personalidad propia, coherente con la mostrada en el teatro y la televisión. Desde entonces Jaime de Armiñán ha dejado de ser un dramaturgo convertido en guionista y se le considera como un cineasta, con productoras propias —A. Punt y Serval Films—, capaz de seguir una línea personal que nunca ha despertado entusiasmos, pero ha contado con un público fiel y el respeto de la crítica. En el marco de esta nueva siuación, su faceta como guionista ya no se puede desligar de la de director y, por supuesto, se encuentra al margen de unas obras teatrales que yacen en el olvido. No obstante, sigue siendo un cineasta con unos orígenes que condicionan notablemente sus películas, como afirma un sector de la crítica:

> El cine de Armiñán, muy modesto en sus planteamientos estrictamente cinematográficos, se apoya fundamentalmente en aquello que le hizo triunfar en televisión: personajes vulgares, situaciones cotidianas, diálogos bien construidos, un cierto pesimismo crítico, nunca estridente, y una excelente observación de tipos y giros coloquiales. Es decir, que predomina lo literario y dramático sobre la estricta puesta en escena. Por eso, sus películas valen lo que sus guiones (PÉREZ GÓMEZ & MARTÍNEZ MONTALBÁN, 1979:27-8).

La única obra teatral de Jaime de Armiñán adaptada al cine es la comedia *Pisito de solteras* (1972), dirigida con poco acierto por Fernando Merino sin que el autor interviniera en el guión. No se debe confundir, como sucede en algunos catálogos, con *Piso de solteros* (1963), dirigida por Alfonso Balcázar y que cuenta, según indica equivocadamente Luis Gasca, con un guión de Jaime de Armiñán. En realidad, el guión de esta película que sólo tiene un parecido en el título con la anteriormente citada es de Miguel Cussó, José Antonio de la Loma y Ricardo Toledo.

Pisito de solteras fue estrenada el 27 de abril de 1962 en el Teatro Infanta Beatriz bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena y protagonizada por Juanjo Menéndez. Diez años después, esta discreta obra acerca de un

tímido profesor de griego procedente de Zamora y rodeado de cuatro solteras en un piso de alquiler toma un rumbo más vulgar en una adaptación puesta al servicio de Alfredo Landa que, inevitablemente, interpreta el tipo que le popularizó. La dirección de Fernando Merino empobrece el texto original y subraya las situaciones propias de la comedia sexy de la época. Mirta Miller, Silvia Tortosa, Mónica Randall y Tina Sáinz «acosan» a un Alfredo Landa que, en su papel de catedrático zamorano, anda perdido. Las inevitables escenas de camisones y achuchones no consumados difuminan el texto de Jaime de Armiñán, reducido a un esquema argumental que propicia una producción más casposa que barata. La película tuvo unos pobres resultados comerciales y la experiencia no satisfizo al propio Jaime de Armiñán para quien, por otra parte, ya no tenía sentido seguir con las adaptaciones de unas obras teatrales un tanto anacrónicas por entonces.

IV.5.3. Víctor Ruiz Iriarte

Otro autor que pasó del teatro a la televisión, fundamentalmente para escribir innumerables adaptaciones, fue Víctor Ruiz Iriarte (1912-1982), consagrado desde el estreno en 1950 de la «farsa» *El landó de seis caballos* bajo la dirección de José Luis Alonso. Su obra dramática se reparte en distintos géneros. En ella encontramos desde lo fantástico hasta los rasgos de la alta comedia, pasando por la farsa —es discutible que la citada obra se encuadre en dicho género—, el sainete y el vodevil. No obstante, el autor siempre se consideró escritor de comedias, donde predomina el tono optimista, poético y un tierno sentido del humor. Sus estrenos se reparten entre 1943 y 1975. Contaron por lo general con una buena respuesta del público y el respeto de la crítica, circunstancias que no han impedido el olvido en que ha caído un autor ausente de los escenarios y poco estudiado. Los libros de Víctor García Ruiz (1987 y 1999) han supuesto un giro en esta orientación, aunque sin prestar atención a la faceta que nos ocupa.

Su actividad como guionista se realizó fundamentalmente en el medio televisivo. Escribió cincuenta y cuatro textos originales para el mismo y

adaptó numerosas obras de otros autores durante los años sesenta y setenta. Se suele destacar en los estudios consultados el éxito obtenido con una antología de piezas cortas titulada *La pequeña comedia* (1966). No llegó a alcanzar las cotas de popularidad de Jaime de Armiñán, pero sin duda adquirió una experiencia que apenas fue aprovechada en el cine.

La trayectoria de Víctor Ruiz Iriarte como guionista cinematográfico se inició en 1957 con la adaptación de una de sus obras, *Juego de niños*, que fue dirigida, producida e interpretada por Ana Mariscal. Esta comedia, mal llamada de costumbres (ZATLIN BORING, 1979:14), fue estrenada con éxito por la compañía de Tina Gascó en 1952 y se enmarca en el teatro de evasión destinado al público burgués de la época. El argumento es convencional. La esposa, recelosa por el donjuanismo de su marido, urde con sus hijos una trama para provocar los celos del mismo y su vuelta al redil familiar. Como era previsible en el teatro de la época, nunca se critica la infidelidad del hombre, sino que se resalta la habilidad de la mujer para volverlo a atraer, aunque sea fingiendo un enamoramiento gracias a la colaboración con sus hijos. Víctor Ruiz Iriarte muestra oficio en una comedia concebida para el esquema de trabajo y la orientación genérica de la compañía de Tina Gascó. Su texto carece de rasgos que hagan pensar en una adaptación cinematográfica, aunque la misma fue sencilla. Los problemas vinieron por otra parte, puesto que a pesar de lo ingenuo y ortodoxo de la comedia original la censura intervino, como nos recuerda Ana Mariscal:

> Hice en cine *Juego de niños*. La trama era inocente: una señora que para atraer a su marido, al que siente un poco desviado en su amor, le da celos con el profesor de francés de sus hijos, profesor que valió en el teatro una gran interpretación a Carlos Casaravilla. En el cine lo interpretó Juanjo Menéndez, el marido Jorge Rigaud y los hijos..., ¡ah! Los hijos no pudieron ser los hijos. A causa de la censura tuvieron que ser sobrinos. Estos hijos eran en cierto modo cómplices de la madre para que ésta recuperara el amor del padre; el coqueteo con el profesor no pasaba de dar unos cuantos paseos por la ciudad, la obra era Premio Nacional de Teatro, la habían visto en toda España; según la costumbre de la época, se había radiado..., pero en el cine tuvieron que ser sobrinos. Menos mal que el encanto de las situaciones y el valor de los diálogos no mermaron en calidad porque lo dejaron todo, cambiando el parentesco, claro (1984:98).

Salvo este cambio que tanto nos dice acerca de los límites de la censura cinematográfica, bastante más dura que la teatral, la película es fiel al texto original, pero apenas interesa por lo añejo de una comedia tan convencional como previsible que poco podía aportar al cine de finales de los cincuenta.

Aquel mismo año Manuel Mur Oti descendió de su Olimpo particular y dirigió *La guerra empieza en Cuba* (1957), a partir de la homónima farsa de Víctor Ruiz Iriarte estrenada en 1955 en el madrileño Teatro Reina Victoria. El polémico realizador ya había dirigido por entonces sus más destacadas películas y comenzaba así una fase menor dentro de su trayectoria. La obra original está ambientada en 1898 sin que la alusión a la guerra de Cuba tenga incidencia en un texto que es un puro juego teatral. Lo sorprendente es que resulte tan propia de la línea seguida por el autor como ajena a lo que hasta entonces había caracterizado la filmografía de Manuel Mur Oti, quien la adaptó en colaboración con Vicente Coello, un auténtico todoterreno en estas tareas. Víctor Ruiz Iriarte no intervino y se limitaría a vender los derechos de una obra que acababa de triunfar. La consecuencia del trabajo de los citados fue la desaparición de los elementos farsescos y su conversión en una comedia sin lastre teatral y ajustada a las coordenadas de otras películas triunfantes por entonces. La adaptación es libre y, aunque se respeta la idea original, se introducen canciones, bailes, desfiles militares... en un deseo de dotar de espectacularidad y belleza a una historia concebida para el lucimiento de la protagonista. En los escenarios fue de nuevo Tina Gascó la que triunfó interpretando a las gemelas Juanita y Adelaida. En la adaptación esta oportunidad le fue concedida a Enma Penella, una actriz ya presente en la filmografía de Manuel Mur Oti. Ella encarna a dos hermanas de caracteres contrapuestos y separadas por la enemistad, hasta que el reencuentro permite a la seria Adelaida descubrir la alegría que transmite su hermana procedente de Cuba. Tanto en la farsa como en la adaptación se produce el previsible juego de equívocos, bien desarrollado en ambos casos, y el resultado es una obra amable no demasiado alejada en algunos

aspectos de las que por entonces estrenaban los miembros de «La otra Generación del 27». A pesar de la elogiada interpretación de Enma Penella —tengo mis reservas al respecto— y un apreciable esfuerzo de producción, el resultado pasó desapercibido desde el punto de vista comercial.

Algo similar sucedería con el resto de las películas en las que Víctor Ruiz Iriarte figura como guionista, aunque siempre en compañía de otros colegas y refugiándose en las tareas específicas de adaptador —su amplia experiencia televisiva resultó decisiva— o dialoguista. Nunca escribió guiones originales para el cine y el conjunto de las películas en las que participó no revela unas señas de identidad comunes que podamos relacionar con su obra teatral. Estas circunstancias tal vez justifiquen el poco aprecio que Víctor Ruiz Iriarte manifestó hacia una faceta que consideraba secundaria en su trayectoria, mientras que valoraba positivamente sus guiones televisivos (1979:14-5).

Tras los problemas sufridos con la dirigida por Ana Mariscal, intervino en la comedia rosa *Una gran señora* (1959), dirigida por Luis César Amadori y adaptación de la homónima obra de Enrique Suárez de Deza, uno de los tantos dramaturgos de la época hoy olvidados. La habitual cursilería del director argentino afincado por entonces en España —circunstancia que también se dio en el autor adaptado— contribuyó al escaso eco obtenido por una película protagonizada por su esposa, Zuly Moreno.

El siguiente título es *Mi noche de bodas* (1961), dirigida por el prolífico Tulio Demicheli, seudónimo del argentino Armando Bartolomé Demicheli afincado en España desde 1956. En este caso la obra adaptada era *Marions nous* de Andrew Solt e Itsvan Skelfi —titulada *Los accidentes no ocurren*, según Esteve Riambau y Casimiro Torreiro—, que ya había sido llevada al cine en 1931 por Florián Rey con el título *Su noche de bodas* y en el marco de las versiones españolas rodadas en Joinville. Dudo que se partiera de la poco conocida obra teatral arriba citada y lo más probable es que se pretendiera hacer un *remake* de una película cuya versión original, en alemán, fue *Her Wedding Night*, tuvo otra francesa titulada *Marions-nous* y, finalmente, la española dirigida por el cineasta aragonés. En este caso

Imperio Argentina es reemplazada por Concha Velasco en el papel de la protagonista. De nuevo nos encontramos ante una comedia ligera con algunas notas de intriga relacionadas con la honestidad femenina, resuelta según los cánones más aceptados del momento y con una ambientación en la que sorprende un intérprete como Tony Leblanc (interpreta el papel encarnado por Miguel Ligero en la versión de Florián Rey).

Dos años después, Víctor Ruiz Iriarte colabora en *Crucero de verano* del artesanal Luis Lucia, una coproducción hispano-italiana puesta al servicio de Carmen Sevilla, que interpreta el papel de una empleada madrileña enamorada de un poderoso extranjero. Ambos embarcan a los acordes de Augusto Algueró gracias a un argumento para cuya realización el dramaturgo volvió a contar con Luis Marquina. No fue mejor el resultado de *El secreto de Tomy* (1963), dirigida por un Antonio del Amo ya alejado de sus inicios. Se trata de una insufrible coproducción hispanofrancesa puesta al servicio de Joselito y en la que Víctor Ruiz Iriarte llevó a cabo la adaptación de la novela *La llamada de Aynt,* de José Mallorquí, autor popular por entonces. Poco importaba el texto original, dadas las recurrentes constantes de las melodramáticas y paternalistas películas de un niño que ya no lo era tanto en aquellas fechas. Señalar que es uno de las peores films del ciclo de trece protagonizado por Joselito nos excusa cualquier comentario crítico.

Tras unos años de ausencia en estas tareas, Víctor Ruiz Iriarte reaparece como dialoguista, junto al Padre José Luis Martín Descalzo, en *Experiencia prematrimonial* (1972), una oportunista película dirigida por Pedro Masó que tuvo un rotundo éxito comercial. La intervención del dramaturgo sería mínima, y asesorada moralmente por su colega, en una producción que lanzó a Ornella Muti a la popularidad y se aprovechó de la por entonces frecuente estrategia de utilizar un tema polémico, «atrevido», para acabar moralizando en una línea conservadora.

Ya durante el período democrático, vemos a Víctor Ruiz Iriarte en tareas de coguionista en *Esposa de día, amante de noche* (1977). El título original era *Me gusta mi amante, aunque sea mi mujer*, según el ejemplar

depositado en la Biblioteca Nacional. Se trata de una mediocre película de Javier Aguirre que vuelve a ocuparse de los trabajos de la esposa para mantener a flote el matrimonio. Reincide, pues, en el tema de *Juego de niños,* aunque en esta ocasión los paseos de los supuestos amantes sean sustituidos por alguna fugaz escena de destape. Su último trabajo en el cine fueron los diálogos del guión de *Estimado señor juez* (1978), original de Manuel Mª Salom y basado en otra de sus obras, *El puente de los suicidas* (1943) según unos catálogos y *Carta al juez* según el de Luis Gasca. La película fue dirigida por Pedro Lazaga, que obtuvo uno de los peores resultados de su larga trayectoria. No me sorprende, ya que es difícil justificar el porqué de la elección de una primeriza obra sin interés cinematográfico y que, aparte de carecer de atractivo comercial, por aquel entonces estaba desfasada. He consultado los guiones depositados en la Biblioteca Nacional y de los mismos deduzco que, inicialmente, el film iba a titularse *Carta al juez*, siendo el guión obra de Manuel Mª Salom y limitándose Víctor Ruiz Iriarte a los diálogos, que supongo serían en parte los de la citada «comedia dramática», a partir de la cual se realizó el guión con notables e inevitables variaciones con respecto al original. El cambio del título se debería a que, con fecha de 1972, la productora Teide depositó otro del cineasta catalán Josep Mª Forn con el mismo título, aunque no me consta que se rodara por parte de una empresa que era propiedad del citado guionista. Supongo que para evitar problemas legales Azor Films optó por un nuevo título: *Estimado señor juez*.

Por último, debemos señalar que en Méjico se rodaron dos adaptaciones cinematográficas de obras de Víctor Ruiz Iriarte sin que interviniera como guionista. No las he podido localizar (MONCHO AGUIRRE, 2001:487-90).

En definitiva, una filmografía gris compuesta por títulos que se suman casi siempre con poca fortuna a las líneas convencionales del cine comercial del momento y en los que la labor de Víctor Ruiz Iriarte es secundaria o meramente técnica como adaptador. Él mismo lo reconoció y apenas valoró un trabajo que, a diferencia del realizado en el medio televisivo, consideraba

poco significativo. Su optimista y evasivo teatro no se sitúa en unas líneas distantes o antagónicas, pero al menos conserva el buen hacer que le acercó a comediógrafos como José López Rubio y Edgar Neville. También mantiene esa dignidad que le caracterizó, según las referencias consultadas, en sus trabajos televisivos cuyos guiones no he podido localizar por no haber sido editados.

IV.5.4. Hermógenes Sainz

Tras reseñar las trayectorias de dos dramaturgos que, como guionistas, han destacado en el medio televisivo, es preciso citar a Hermógenes Sainz, a pesar de que la mayoría de sus diez guiones cinematográficos queden fuera del período abordado en esta monografía. Durante la década de los sesenta compaginó sus estrenos teatrales —varias de sus obras fueron premiadas— con una prolífica labor como guionista televisivo que, al igual que en los dos anteriores casos, le serviría para dar el paso al cine en 1974. No se convirtió en un guionista profesional al servicio de una productora o distintos directores, sino en el colaborador de José Mª Forqué en unas películas que marcan la última y no demasiado brillante etapa del cineasta aragonés. El mismo, en declaraciones a Florentino Soria, le califica como un autor experimentado tanto en teatro como en radio y televisión y, además, «Tiene talento creador, un gran instinto dramático y sus estructuras argumentales están muy bien construidas» (SORIA, 1990:148). A pesar de estas cualidades y de contar con una respetable trayectoria teatral, Hermógenes Sainz apenas pudo evitar el tono mediocre de unas películas fruto de la colaboración que se inició en 1974. Trabajar con textos de Ángel Palomino o Alfonso Paso en unas comedias de escasas ambiciones era un empeño en el que poco se podía hacer desde un punto de vista creativo. Más interesante es su labor televisiva, pero al darse los títulos más brillantes en el período democrático —*Ramón y Cajal* (1982), *El jardín de Venus* (1986) y *Miguel Servet* (1989)— y no haber una alternancia con la cinematográfica durante el franquismo la dejamos sin analizar.

IV.5.5. Noel Clarasó

Al igual que sus colegas Jaime de Armiñán y Hermógenes Sainz, el polifacético Noel Clarasó (1904-1985) fue un guionista que intervino en distintas películas de José Mª Forqué, un nombre fundamental en esta monografía por sus reiteradas colaboraciones con dramaturgos. Pero este catalán de adopción, nació en Alejandría, es mucho más que un autor de teatro, faceta secundaria dentro de una trayectoria que abarca desde la novela policíaca a los libros sobre jardinería. De hecho, me ha sido imposible localizar ediciones de sus textos dramáticos y no he podido corroborar la existencia de las obras citadas por Casimiro Torreiro y Esteve Riambau (1998:214-5), quienes no indican el origen de esta información. Tampoco parecen haber tenido eco en la bibliografía crítica sobre el teatro de los años cincuenta y sesenta.

La inmensa producción de Noel Clarasó se reparte entre la novela, el ensayo y el periodismo. Estas facetas le depararon un notable grado de popularidad asociado al inocuo sentido del humor que cultivó. Al margen de que también trabajara como guionista en televisión, su carrera cinematográfica se da entre 1953 y 1968 con un total de doce títulos. No son muchos, pero algunos fueron fundamentales para la comedia, que a finales de los cincuenta dio un giro sustancial gracias a directores y productores como el citado José Mª Forqué, León Klimovsky, José Luis Dibildos y Pedro Lazaga.

Su debut cinematográfico se produjo en la ingenua y, a veces, divertida comedia *El diablo toca la flauta* (1953). Fue dirigida por José Mª Forqué, quien también es coguionista correspondiendo los diálogos a Noel Clarasó. Según los catálogos consultados, la película está basada en la novela de este último titulada *El asesino de la luna*. He leído la edición de la misma (Barcelona, José Janés, 1947) y no guarda relación con el film. De hecho, esta farragosa novela de palabrería hueca cuyo pretendido sentido del humor no he conseguido captar dudo que sea adaptable. Por otra parte,

este dato entra en contradicción con lo afirmado por Florentino Soria acerca del proceso de creación de la película. Según él, y su fuente es el propio director, éste

> Conoció al escritor Noel Clarasó y, juntos, se pusieron a escribir una historia de fantasía y humor, a base de varios relatos. Un productor joven, Jorge Tusell, se interesó por ella y se puso en marcha *El diablo toca la flauta*. Se acercaba más Forqué a lo que sería su principal característica, pero la historia tenía demasiado lastre literario (1990:30).

Es posible que a la hora de elaborar el guión se basara en algún aspecto aislado de una obra tan heterogénea como la citada, pero no se puede hablar de una adaptación y me inclino a considerarlo como un guión original que compartiría argumento y diálogos con una novela homónima publicada en 1954, poco después, por la barcelonesa Editorial Juventud. Esta hipótesis es coherente con lo manifestado por Luis Quesada, aunque con una cronología distinta, pues en vez de una adaptación de la novela al cine estamos ante una novela convertida casi simultáneamente en un guión o, mejor, en un ingenuo relato que recrea una vez más la historia del Rey Momo y el diablo.

La consulta de la citada edición de *El diablo toca la flauta*, fechada en junio de 1954, corrobora lo dicho. La misma incluye varios fotogramas de la película a modo de ilustración de una novela que coincide con el argumento de la película y, al final, el autor manifiesta lo siguiente:

> Este libro se escribió sin ninguna mala intención. Gustó a un productor y se aprovechó su argumento y algunos de sus diálogos para una película. Ya que no pude dedicar el libro al productor, al director y a los actores que interpretaron los papeles, por ignorar su existencia al escribir el libro, les dedico ahora esta última página como homenaje visible... (p. 191).

Jorge Tussell, el productor, se interesaría por una novela todavía sin publicar, que se convertiría en un guión y que pocos meses después aparecería en las librerías aprovechando en parte el eco obtenido por la película. *El diablo toca la flauta* es una obra de escaso interés desde el punto de vista literario. El farragoso estilo de Noel Clarasó apenas permite pensar en las posibilidades cinematográficas de su novela, convertida en

guión probablemente gracias a un José Mª Forqué que aprovechó algunas de las ideas más atractivas de este conjunto de relatos sobre un pobre diablo.

Sería conveniente estudiar el porqué de la proliferación de bondadosos y simpáticos diablos en la literatura y el cine de los años cincuenta. A menudo se trata de un recurso que facilita situaciones humorísticas como las de *Faustina* (1956), una simpática comedia dirigida por José Luis Sáenz de Heredia. Pero también es un recurso que permite la presentación amable del pecado, la tentación, lo prohibido... sin que actuara la censura. En este caso, la película cuenta el reiterado fracaso de un infeliz diablo que, con aspecto humano, llega a la Tierra para conquistar sin convicción las almas de hombres y mujeres. No alcanza sus fines y cada vez que fracasa desaparece envuelto en una nube de humo o se sumerge en las aguas de Sitges, donde se rodó la película. Con su vieja chistera y su flauta protagoniza un film a veces humorístico y a menudo demasiado tierno, que distrae y provoca la sonrisa, especialmente gracias a la labor de José Luis Ozores, Miguel Gila —su entrevista en el infierno con el protagonista es lo mejor de la película— y Manolo Morán, divertidísimo como Filántropo asimilado por el actor a sus características y recursos cómicos. Luis Prendes, sin embargo, en el absurdo papel del pintor Bernardino justifica la escasa suerte que tuvo en su faceta cinematográfica.

El diablo toca la flauta habría sido una película más interesante si José Mª Forqué y Noel Clarasó hubieran optado más decididamente por la vía cómica. La historia central de las andanzas del diablo y el Rey Momo apenas interesa e incluso se convierte en un lastre, de base literaria, para un film que no renuncia a una cierta moralina. Mucho más interesantes son los diálogos codornicescos de Noel Clarasó que salpican las intervenciones de unos personajes secundarios pronto convertidos en los más sugestivos. Nada nos importa la melodramática historia del Rey Momo. Más interesante es la de un pobre diablo que, cuando aquél le pregunta si tiene poder, responde: «¿Poder? Alguno, por delegación.», y acaba bebiendo vino con sifón. Nos resulta cargante y reiterativa la presencia del pintor Bernardino,

tan teatralmente interpretado por Luis Prendes. Pero deseamos que la entrevista en el Infierno con Miguel Gila para conseguir un informe, como si se tratara de la ventanilla de un ministerio, se prolongue para disfrutar del humor de unos intérpretes que contaban con los diálogos de Noel Clarasó y, sobre todo, con sus habituales recursos. Lo mismo sucede en las intervenciones de Manolo Morán e, incluso, de Antonio Ozores y José Luis López Vázquez. Con semejante reparto lamentamos que el guión no fuera más cómico, pero esta opción suponía una audacia, una ruptura incluso, poco previsible en el panorama de un cine donde las buenas intenciones eran tan obligadas como la moralina. El humor por el humor resultaba arriesgado y lo lamentamos, porque el director y el guionista contaban con un excelente reparto y una historia potencialmente divertida.

La siguiente colaboración de Noel Clarasó y José Mª Forqué también se hizo para Jorge Tusell, Estela Films, animado por el éxito comercial de una película que tanto ayudó a la consagración de José Luis Ozores, por entonces en sus momentos más brillantes. El resultado fue *Un día perdido* (1954), una comedia ingenua y tierna, «una rareza algo híbrida de sainete costumbrista y de ternurismo melodramático demasiado enfático y muy propio de su guionista, Noel Clarasó», según Carlos F. Heredero (1993:241). Para entender estos calificativos podemos recordar la orientativa sipnosis argumental de Julio Pérez Perucha, aunque en algunos aspectos no se corresponda con la realidad:

> Tres monjas jóvenes, cargadas de maletas, llegan a Madrid de paso para las Misiones. Como, por un error, nadie les espera, se encaminan a su convento, pero al recoger sus bultos encuentran una cesta de un bebé abandonado por una madre soltera desesperada por la intransigencia de su novio. Dispuestas a transportarlo a un orfanato, toman un taxi cuyo castizo conductor [Pepe Isbert] lleva al crío a su casa para atenderle y cambiarle. Entonces, a una de las monjas se le ocurre que deben buscar a la desnaturalizada madre, endilgarle una reprimenda y devolverle el niño. En la imposible búsqueda, acompañadas del taxista, chocan con otro coche que conduce a una pareja de recién casados, se ven en la comisaría, van a los grandes almacenes, llegan a la pensión donde vivía la madre... Mientras tanto, ésta ha logrado ponerse de acuerdo con su novio e intentan recuperar la criatura. Finalmente todos se encuentran y el novio debe escuchar la filípica que por no haberse casado le propinan las monjitas (1984:147).

Julio Pérez Perucha conserva un recuerdo parcial del papel desempeñado por las monjas, que en ningún momento se muestran dispuestas a endilgar reprimendas ni a calificar a la madre como «desnaturalizada». Subrayo este aspecto porque es fundamental para entender la opción de una melodramática historia alejada de una actitud amenazante por parte de las representantes de la Iglesia. De forma sorprendente dadas las fechas, no se habla de pecado, no hay una reacción violenta, ni castigo ejemplar... Por el contrario, las monjas se comportan como «monjitas» y, además, están acompañadas por un Pepe Isbert en su línea habitual que les ayuda a solucionar el conflicto sin mencionar pecados, amenazas, reprimendas... Aunque sea obvio el fondo moralizador, la opción de los guionistas no es la de un cine militante en ese sentido. Noel Clarasó y José Mª Forqué escriben una exaltación de la paternidad y la maternidad, pero desde la sonrisa de unas simpáticas monjitas y el humor castizo del impagable Pepe Isbert. Se ajustan a los perfiles ideológicos del cine de la época, pero rebajan ciertas tensiones e introducen un tono amable y comprensivo propio de quienes, cuando realizaron un cine más personal, optaron por la comedia.

El guión se inscribe en la línea de Noel Clarasó, aunque tal vez resultara más decisiva la participación de un José Mª Forqué que, en fecha tan tardía como la de *Un millón en la basura* (1967), todavía apostaba por esta vertiente entre tierna y melodramática, con enseñanza moral incluida, de unas historias vagamente relacionadas con el sainete, una de las líneas fundamentales de su heterogénea filmografía. En esta ocasión lo perdido es un niño en vez de un millón, pero la estructura argumental es similar, así como la utilización de la búsqueda del destinatario como elemento de enlace que permite mostrar distintos personajes y ambientes. Las monjas y el taxista acuden a los más variados lugares y ahí es donde se muestra el acierto de unos guionistas y un director para sintetizar ambientes, como el de una sala de fiestas o un domicilio de realquilados, y personajes caracterizados con eficacia.

Algunos detalles en ese sentido prueban la capacidad cinematográfica de José Mª Forqué, que presenta por primera vez a la madre sin que veamos su rostro. Con la imagen al fondo de las monjas, el primer plano es el de una mujer peinada de manera que sugiere su personalidad. Ella es la joven que trabaja en una sala de fiestas. Luego sabremos que «...era una chica decente, lo que pasa es que se perdió por un hombre». Pero desde la primera imagen el contraste es absoluto entre las monjas y la madre. El argumento irá acercándolas, mientras tanto tenemos la oportunidad de observar algunas escenas costumbristas bien desarrolladas. Mención aparte merece la visita a la casa de realquilados que, a su vez, realquilan parcialmente la parte que les corresponde de una vivienda. Separados por unas líneas trazadas en el suelo, discuten entre ellos recordándonos los apuntes sainetescos que a menudo encontramos en José Mª Forqué. Pero no en Noel Clarasó, cuyo sentido del humor apenas se hace presente en una película tan marcada por su director. Se invirtieron los papeles con respecto a lo sucedido en *El diablo toca la flauta.* Tal vez esta circunstancia ayude a explicar que el polifacético autor continuara su trayectoria como guionista con otro colega que se ajustaba más a su línea creativa. *Un día perdido* es un eslabón digno en la trayectoria de José Mª Forqué, pero relativamente significativo para la caracterización de la labor desarrollada por su coguionista.

El siguiente título de Noel Clarasó fue la colaboración con José Luis Dibildos en el guión de *Viaje de novios* (1956), de León Klimovsky. No fue el primer trabajo conjunto de ambos, pues poco antes habían obtenido un premio de guiones convocado por la revista *Cinema Universitario* dirigida por Luciano G. Egido, que como era habitual en estos casos no se rodó.

Viaje de novios es una rosácea comedia con escaso interés. No obstante, desde un punto de vista histórico es importante ya que inaugura una nueva vía en el género de la mano de la productora, Ágata Films, creada por José Luis Dibildos para controlar el proceso de producción y buscar una opción más personal sin renunciar a su objetivo comercial. A partir de esa fecha, se inicia el ciclo de la «comedia del desarrollismo»,

cuyas claves ya se encuentran en *Viaje de novios*. Fundamentalmente, es un intento de adecuar el género a los nuevos tiempos con unas películas impregnadas de una aparente modernidad y radicalmente optimistas.

Esta historia de recién casados opta por un optimismo tan edulcorado como el color del film, un rasgo fundamental dado el año del rodaje. Frente al blanco y negro de las películas que la misma pareja, formada por Fernando Fernán-Gómez y Analía Gadé, rodaría poco después para contarnos las dificultades de unos recién casados —*La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959), ambas dirigidas por el citado actor—, León Klimovsky intenta transmitirnos la alegría y la ingenuidad basadas en un argumento convencional: juegos de parejas diferenciadas con rasgos elementales que confluyen en una misma circunstancia y que, al final, encuentran un desenlace feliz en forma de matrimonio consolidado. José Luis Dibildos y Noel Clarasó buscan las posibilidades del contraste, así como el mantenimiento de un mínimo y relativo suspense con motivo de las peripecias, siempre sin calado, que deben superar las parejas para consolidar su relación amorosa. Su guión tiene momentos cómicos destacables —el número de la vedette cantando *La bombonera* en pleno campo rodeada de los maridos es antológico—, pero se apoyan demasiado en los lugares comunes acerca de las relaciones en el seno del matrimonio. Todo es previsible en unos diálogos y unas situaciones que sólo revelan algo más de ingenio cuando intentan burlar la censura que, a tenor de lo abajo comentado, se preocupó ante una película con tantos recién casados y bellas mujeres.

Vista en la actualidad, *Viaje de novios* nos parece de una ingenuidad absoluta, pero en 1956 era diferente. Para comprenderlo, y hasta para asombrarse, conviene rescatar unas declaraciones de José Luis Dibildos que nos remiten a la estrechez de miras que afrontaron quienes optaron por la comedia, género de por sí sospechoso para algunos censores:

> Cuando empecé a escribir películas, en España apenas se hacía comedia. Predominaba el modelo Cifesa, con películas que respondían al lema «por el imperio hacia Dios», rodadas siempre en decorados, con diálogos tan graves e importantes como sus escayolas. Mi reacción fue *Viaje de novios*, una comedia rodada en escenarios naturales que

> pretendía ser desenfadada y burlarse de algunas cosas. En aquel momento fue una originalidad y un síntoma de rebeldía, y desde entonces me dediqué más a la comedia que a cualquier otro género, pensando que conseguir una buena comedia era algo muy difícil y suponía una gran madurez. Además, la comedia respondía a mi forma liberal de ver la vida, de dudar de muchas cosas, de repudiar la intolerancia. Me parece el género ideal para captar la ambivalencia y acercarse de forma más real a lo que nos ocurre, que no puede tener una interpretación única [...] [Clarasó] Era algo mayor que yo, y tenía una calidad humana y un talante extraordinarios. Habitualmente trabajábamos en verano, en su chalet de Sitges [...] *Viaje de novios* puede parecer ingenua ahora, pero entonces era rechazable desde el punto de vista oficial y tuvo grandes problemas con la censura [...] Lo peor de la censura era su estupidez y su arbitrariedad. Como eran parejas recién casadas, se sobreentendía que algo ocurría cuando se metían en la habitación, y esa sugerencia les parecía subversiva. Noel Clarasó y yo tuvimos que rehacer el guión, y los restos aprobados se rodaron al pie de la letra. Aun así sufrió veintidós cortes y fue prohibida, lo que significaba la ruina para nosotros. Fue entonces cuando visité por primera vez la Dirección General de Cinematografía, y lo que viví allí fue demencial: me preguntaron si creía en Dios, cuando yo iba a protestar por la prohibición de una película (FRUTOS & LLORENS, 1998:31-4).

Estos problemas forman parte del tributo pagado por quienes habían iniciado una vía que, como todas las emprendidas por José Luis Dibildos, tiene una justificación y hasta una caducidad ligadas al momento en que fue concebida con sentido de la oportunidad. El productor y guionista, verdadero responsable del film por encima de León Klimovsky, analiza así lo hecho en unas películas que arrancan con *Viaje de novios*:

> Creo que aquellas comedias fueron un alivio, aunque algunos críticos hayan dicho que sólo reflejaban una España amable, sentimental, y que no correspondían a la realidad del país. En mi opinión, la realidad de un país es la suma de muchas realidades. Al no poder dar la medida real de situaciones tan duras como las cárceles o el exilio, porque no era posible —y si lo era, se hacía desvirtuando completamente esa realidad—, me pareció más honesto no abordar esos temas para falsificarlos. En cambio, si elegías un tema de comedia, no dramático, resultaba más fácil ser fiel (FRUTOS & LLORENS, 1998:36).

Tiene razón José Luis Dibildos, pero también quienes le han achacado excesos en ese posibilismo cinematográfico que, a diferencia de lo que se

deduce de sus declaraciones, no era la unica vía posible. Otras películas coetáneas lo demostraron.

La colaboración como guionistas de José Luis Dibildos y Noel Clarasó continúa en *Las muchachas de azul* (1957), una nueva producción de Ágata Films dirigida en esta ocasión por Pedro Lazaga. La pareja central vuelve a ser Analía Gadé y Fernando Fernán-Gómez. Una vez más nos encontramos ante un argumento centrado en las peripecias de varias parejas jóvenes. Ellas son empleadas de unos grandes almacenes —se consigue así enlazar con la coetánea tendencia de comedias dedicadas a colectivos profesionales— y tienen un objetivo común: casarse. Ellos son alérgicos al matrimonio y tratan de zafarse como pueden. Al final, como es previsible, las artes femeninas consiguen su propósito con el consabido desenlace feliz.

Las muchachas de azul es un producto concebido en todos los sentidos por Ágata Films. El guión es una pieza más en un conjunto destinado a entretener y alegrar a los espectadores con las entrecruzadas peripecias de las parejas. Se consigue gracias a la habilidad de los guionistas combinada con la habitual facilidad de Pedro Lazaga. Pero se cuenta, sobre todo, con un reparto en el cual ellas ponen una belleza estilizada y moderna para la época, las actrices de Ágata Films tenían una imagen predeterminada, y ellos (Tony Leblanc, José Luis López Vázquez...) aportan la comicidad. Con esta tradicional combinación transmiten una aparente modernidad y un tono desenfadado en una comedia tan ajena a la realidad como hábil desde el punto de vista cinematográfico.

Lo mismo se puede afirmar de *Ana dice sí* (1958) en la que tantos repitieron. Esta producción de Ágata Films vuelve a contar con José Luis Dibildos y Noel Clarasó como guionistas y Pedro Lazaga como director. La pareja central de nuevo es Fernando Fernán-Gómez y Analía Gadé. En el reparto encontramos otros actores ya presentes en las dos anteriores producciones. Con estos mimbres es lógico que lo sustancial se reitere en una película menos coral con un inicio sugerente pronto truncado. Los primeros minutos recrean las andanzas de un donjuán dedicado desde hace años a la vida alegre, mientras espera una fortuna. Cínico y divertido, el

personaje revela unas posibilidades no confirmadas cuando, fallecido el familiar rico, el argumento da un giro más convencional. Nos trasladamos entonces a Costaclara, un pueblo donde se suceden unas insulsas peripecias en torno a bodas y herencias que intentan despertar la sonrisa del espectador hasta que, al final, Juan se redime al casarse por amor y no por el afán de heredar. Todos caen en estas comedias con moralina incluida.

Estas películas nos llevan a pensar hasta qué punto una misma pareja, en la pantalla y en la vida real, podía interpretar papeles tan contrapuestos. Nos referimos a Fernando Fernán-Gómez y Analía Gadé, que casi simultanearon esta última con el rodaje de *La vida por delante*, un ejemplo de la viabilidad de otras opciones dignas y, además, con éxito. La profesionalidad y la necesidad de trabajar, tantas veces explicadas por el autor de *El tiempo amarillo,* justifican esta circunstancia que le llevaba a arriesgarse en unas películas y a hacer papeles en otras que nada añaden al prestigio de su filmografía.

Por otra parte, el poco riesgo asumido por las productoras en la selección de los actores provoca situaciones patéticas. Apenas hay un recambio generacional y durante un largo período se confió en los mismos intérpretes para hacer de jóvenes casamenteros, que se casaban una y otra vez en diferentes películas. Así hasta los cuarenta, edad de algunos de ellos cuando trabajaron en unas producciones que confiaban en su vis cómica y su popularidad para atraer al gran público. ¿No nos recuerda lo sucedido en las compañías teatrales que mantenían un rígido reparto de papeles según la categoría de los intérpretes?

En cuanto al guión, es un producto típico de José Luis Dibildos al que Noel Clarasó aportaría humor, los diálogos y poco más. No creo que hayan rasgos específicos de este último y, por supuesto, sería absurdo plantear la posibilidad de que su obra teatral influyera en la redacción de un guión tan acorde con los objetivos de Ágata Films. De hecho, al año siguiente en *Luna de verano* (1958), el único que no sigue colaborando en esta serie es Noel Clarasó. Su sustitución por un tipo tan singular como Jesús Franco no supuso ningún cambio en la línea seguida por una película similar a las

anteriores impulsadas por José Luis Dibildos, verdadero factotum de estas desenfadadas comedias con mucho color, mujeres bonitas de apariencia moderna y probada honestidad, hombres graciosos un tanto frívolos hasta que se redimen ante el altar, picardías bienintencionadas que sólo molestarían a los censores recalcitrantes y numerosas bodas al final. Era la imagen de la España que iniciaba el camino del desarrollismo y reclamaba un cine alejado de las tristezas de una penuria que persistía.

Noel Clarasó volvió a colaborar con José Luis Dibildos en los argumentos de otras dos películas: *Pena de muerte* (1961) de Josep Mª Forn y *La dinamita está servida* (1968) de Fernando Merino. La primera es una modesta producción de Ignacio F. Iquino que narra un caso criminal resuelto por un joven escritor. No tuvo apenas eco. La segunda es una disparatada comedia de Ágata Films en la que aparece el propio Noel Clarasó en un extenso reparto que incluye a las figuras cómicas del momento. El guión se inserta en la tendencia de caricaturizar a la española la coetánea moda de películas protagonizadas por delincuentes internacionales y espías. El resultado es un delirante guión que permite a Tony Leblanc, Laura Valenzuela, Alfredo Landa, Manolo Gómez Bur y otros lucirse con un ingenuo sentido del humor. Baste decir que Rafael Alonso es el rey de Chaila que viaja con un séquito de dieciséis esposas y que Tony Leblanc es Mike, el delincuente que planea hacerse con sus joyas. El resto lo podemos suponer, y acertamos.

Las restantes películas en las que intervino como guionista Noel Clarasó pasaron sin pena ni gloria por las pantallas de los años sesenta, tan pobladas de subproductos nacionales destinados a cubrir la cuota de pantalla o facilitar las licencias de importación. Son historias donde se juega con una cierta intriga, se confía en el humor y siempre se está al margen de cualquier relación con la realidad o intención crítica. En ellas Noel Clarasó se mueve con la facilidad que se presupone a tan prolífico y polifacético autor, cuya coetánea y perdida obra teatral no creo que influyera en la línea seguida por quien no era contratado para llevar a la pantalla una creación personal. Por último, cabe recordar que durante la década de los sesenta

también trabajó como guionista en televisión, aunque con escaso éxito. Incluso su última serie, *Una mujer de su casa*, interpretada por Elvira Quintillá en la temporada 72-73, fue polémica por lo rancio de su visión del papel femenino. Era una prueba más de la caducidad de una obra destinada al olvido después de haber alcanzado una notable popularidad durante los años cincuenta y sesenta.

IV.5.6. Luis Escobar

Calificar al polifacético Luis Escobar (1908-1991) como un dramaturgo que escribió guiones para el cine resulta inadecuado y poco acorde con la realidad de quien destacó mucho más en otras facetas, especialmente en las de director y empresario teatral. Como autor teatral al principio de su trayectoria utilizó el seudónimo Carlos Somonte para firmar los libretos de comedias musicales destinadas a Celia Gámez (*La Cenicienta del Palace*, 1940, *Tú y yo*, 1945) y la comedia *Madrugada indiscreta* (1944), puesta en escena por la compañía de Isabel Garcés. En 1949 tuvo lugar el estreno de la obra de humor *El vampiro de la calle Claudio Coello*, escrita en colaboración con Juan Ignacio Luca de Tena. En la década de los cincuenta Luis Escobar alcanzó prestigio y éxito con unos musicales que marcaron una época del género alrededor del Teatro Eslava, del que era empresario (*Te espero en Eslava,*1957 y *Ven y ven al Eslava,* 1959), y tres obras dramáticas (*Fuera es de noche*, 1957, *Elena Osorio*, 1958 y *El amor es un potro desbocado*, 1959). De entre estas últimas destaca la dedicada a la amante de Lope de Vega, la actriz Elena Osorio, que fue llevada al escenario por María Asquerino en el estreno que tuvo lugar en el Teatro Goya de Madrid (31-X-1958). El autor califica la obra como «una historia de amor, con su frecuente secuela de vencedor y vencido» (1959:3), pero lo más llamativo es su capacidad para moverse con soltura y hasta brillantez en direcciones teatrales tan distantes. El suyo es un teatro sin posible recuperación en los escenarios, pero que merecería tener un hueco en la historia.

Los primeros contactos con el cine fueron como director de dos películas sobre guiones propios. La realización de la primera, *La honradez de la cerradura* (1950) —adaptación del drama homónimo de Jacinto Benavente— se la facilitó el haber sido premiado su guión en un certamen convocado por la Dirección General de Cinematografía o por el Sindicato Nacional del Espectáculo (RABAL, 1994:123). Se trata de una modesta y desconocida producción rodada en Barcelona. En la misma trabajaron algunos actores ya presentes en los montajes teatrales de Luis Escobar. Es el caso del protagonista, Francisco Rabal, quien debutó como tal en esta película. La segunda, *La canción de la Malibrán* (1951), se encuadra en el cine lírico al abordar la biografía de la célebre cantante, interpretada por la artista María de los Ángeles Morales. Se trata de una película más del género en el que por entonces la citada protagonista desempeñó un notorio papel que no ha impedido su posterior olvido.

En 1958 Luis Escobar escribió junto con Michael Powell el guión del film-ballet *Luna de miel en España*, que el cineasta inglés dirigió en Andalucía —contratado por Cesáreo González— con el bailarín Antonio como protagonista junto a la bailarina Ludmila Tcherina. Esta coproducción intenta explotar en el mercado internacional la baza de un artista en la cúspide de su gloria por entonces y los tópicos relacionados con la imagen de Andalucía. La música es una mezcla de Manuel de Falla y Mikis Theodorakis. El guión... una excusa para hilvanar los números de ballet que constituyen la única razón de ser de esta coproducción hispanoinglesa.

No creo que Luis Escobar tuviera una verdadera vocación como cineasta, faceta de una importancia inferior a la de su brillante trayectoria en los escenarios de la postguerra como, fundamentalmente, director y empresario teatral. Sin embargo, fue un personaje inquieto y polifacético. Supongo que esta actitud le llevaría a escribir los guiones y dirigir las citadas películas, basadas en sus experiencias como director teatral que en el María Guerrero había montado obras de Jacinto Benavente y era el empresario más renovador en el panorama del musical. No alcanzó similares objetivos en las pantallas —no he localizado referencias críticas sobre ambas

películas— y pronto abandonó una faceta secundaria dentro de su trayectoria. En cuanto a *Luna de miel en España*, todo indica que fue contratado por Cesáreo González para asesorar al guionista y director inglés.

Luis Escobar no dice nada acerca de estas películas en el inacabado libro autobiográfico titulado *En cuerpo y alma* (2000). Sus páginas son un ejemplo de silencios calculados que no sabemos si han sido responsabilidad suya o de quienes, tras su fallecimiento, han editado con un criterio discutible y oportunista esta obra. Sin duda, Luis Escobar era consciente de lo secundario de su esporádica actividad como guionista y cineasta emprendida por unas causas que, como tantas otras circunstancias, son silenciadas por un polifacético personaje que supo modelar su imagen pública.

IV.5.7. José Suárez Carreño

La trayectoria del poeta, novelista, dramaturgo y guionista José Suárez Carreño (Guadalupe, 1914) está marcada por los éxitos y premios acumulados entre 1943 y 1952, que contrastan con el posterior olvido sufrido por un autor involucrado en actividades políticas que le llevaron al exilio en París (1962-1964). Según José Luis Cano, este mejicano afincado desde niño en España comenzó a escribir poesía y a colaborar como periodista durante la etapa republicana. Estudió Derecho en Valladolid y, tras la Guerra Civil, colaboró en *Escorial* dando inicio a una etapa en la que recibió los premios literarios más importantes: el Adonais de poesía en 1943 por *Edad de hombre*, el Nadal de novela en 1949 por *Las últimas horas* y el Lope de Vega de teatro por *Condenados*, estrenada en 1952 (1963:188).

Al igual que Manuel Pilares y otros autores vinculados al círculo del Café Gijón, José Suárez Carreño —uno de los contertulios más asiduos— entró en el cine de la mano de Eduardo Manzanos para escribir conjuntamente el guión del primer film de este último como productor y director: *Cabaret* (1952). Tres años después se estrena *Fulano y Mengano*,

una película de Joaquín Romero Marchent en la que colaboró como coguionista junto a Jesús Franco. Ese mismo año también se estrena *Juicio final* de José Ochoa, en la que está acreditado como coguionista junto al director. Realiza el mismo trabajo en la para mí desconocida *Juanillo, papá y mamá* (1957), de Juan Alberto Soler y Julio Salvador. En 1962 es coguionista de *Llovidos del cielo* junto con el director, Arturo Ruiz Castillo. Finaliza su carrera cinematográfica poco antes de partir al exilio, pues *Proceso de conciencia* (1963), una coproducción hispanoargentina dirigida por Agustín Navarro en la que colaboró como coguionista, se estrenó cuando se encontraba en París sin que pudiera intervenir en la reescritura de un guión prohibido por la censura e inicialmente titulado *Proceso a la ley*. A estas películas debemos sumar *Condenados* (1953), un intenso drama rural dirigido por Manuel Mur Oti —sustituyó a un Juan A. Bardem rechazado por algunos miembros del equipo— que está basado, sin la participación del autor, en la homónima obra de José Suárez Carreño. Una apreciable filmografía, por lo tanto, interrumpida por las actividades políticas en las que se involucró un autor inquieto y renovador.

Cabaret es una modesta película que se desarrolla en un único escenario, una sala de fiestas o cabaret, donde confluyen distintos personajes con sus respectivas historias. No obstante, el guión se centra en las de dos delincuentes —interpretados con escasa convicción por Fernando Rey y José Bódalo— que se traicionan por el amor de una mujer —una inefable Nati Mistral— hasta que el primero mata a su rival. A pesar de la brevedad de la película, no llega a los ochenta minutos, la mitad del metraje está dedicada a reproducir íntegros los números musicales, hasta tal punto que asistimos a una sesión completa de los espectáculos de variedades que se daban en los cabarets de la época. Esta circunstancia carece de justificación argumental y da la impresión de ser una solución fácil y económica para realizar la película. La puesta en escena de los números musicales es rudimentaria y no se enfoca como si fuera la de un musical. Eduardo Manzanos se limita a colocar la cámara delante de los artistas, que se van sucediendo con unas interpretaciones que tanto nos indican acerca

de los gustos imperantes por entonces. En los escasos cuarenta minutos que restan para la acción dramática, los guionistas tampoco renuncian a presentar diferentes tipos, que incluyen desde la melodramática historia del encargado del cabaret con un hijo enfermo hasta las cómicas de algunos de los espectadores. Estas digresiones reducen a la mínima expresión, al esquematismo absoluto, el conflicto central. El mismo es convencional y proviene del cine negro norteamericano, referente al que se acude con una ingenuidad que provoca sonrisas. Igual sucede con los actores, demasiado miméticos con respecto a unos modos que no eran los suyos. Vistas las trayectorias de Eduardo Manzanos y José Suárez Carreño, fue el primero el impulsor y verdadero responsable de *Cabaret*, una película encuadrada en las tentativas del productor para aclimatar diferentes géneros de escasa tradición en España. Nada de la obra literaria de su amigo se incorpora y, supongo, su presencia se limitaría a dar forma a un guión resuelto con un esquematismo equiparable al mimetismo y carencia de fundamentos cinematográficos que revela.

En aquel mismo año, 1952, José Suárez Carreño estrenó un intenso drama que fue casi inmediatamente adaptado por Manuel Mur Oti sin contar con él para el guión. *Condenados* es una obra teatral en torno al honor, la fidelidad y el engaño que se desarrolla en un ambiente rural. La calidad literaria del texto, con influencias benaventinas y un cierto recuerdo de García Lorca, no evita que sea difícil resistir su lectura por lo desaforado de un conflicto que, precisamente por eso, gustaría al megalómano Manuel Mur Oti. La obra de José Suárez Carreño no muestra rasgos que hagan recomendable una adaptación cinematográfica, pero conecta con la peculiar trayectoria de un cineasta que la traslada fielmente a la pantalla aunque incrementando hasta la hilaridad lo melodramático. En este sentido son fundamentales la dirección artística y la puesta en escena. Los intérpretes realizan un trabajo al dictado del director que sorprende por su exageración y caduca teatralidad. Aurora Bautista nos recuerda a la desaforada heroína del cine histórico y en nada predice trabajos como el realizado en *La tía Tula*. Carlos Lemos, triunfante actor teatral que nunca tuvo un éxito paralelo

en el cine, interpreta con los tics habituales en los escenarios de la época. José Suárez encarna un nuevo papel de hombre duro con la escasa ductilidad que le caracterizó. Todos sufren el agobiante énfasis puesto por el director en cada fotograma, siempre a la búsqueda del ángulo más rebuscado, la iluminación más artificial y, coherentemente, la interpretación más alejada de la naturalidad. Es cierto que crea un estilo propio, subrayado por una banda musical de Beethoven para un drama ambientado en La Mancha. Pero, en mi opinión y en esta película, es más fruto del delirio megalómano que de la reflexión creativa. Y eso a pesar de que, según el director, «la versión original [de *Condenados*] es todavía más fuerte que la mía» (MARTÍNEZ TORRES, 2000:124). ¿Qué entendería por «fuerte»...? El público dio la espalda a la película y constituyó uno de los más graves fracasos económicos de CIFESA.

La obra teatral fue estrenada en el Teatro Español bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena y con un relevante reparto encabezado por Mª Jesús Valdés. El éxito y, sobre todo, el prestigio alcanzado con esta obra por José Suárez Carreño influirían en la voluntad de adaptarla unos pocos meses después. Sin embargo, Miguel Marías en su extenso estudio sobre la película de Manuel Mur Oti en ningún momento cita al dramaturgo y su obra (1992:92-105). Me parece un error, ya que por mucho que pusiera de sí tan peculiar director, la obra se respeta en lo fundamental y era un adecuado instrumento de trabajo para desarrollar su tendencia al melodrama desaforado. Había sintonía entre José Suárez Carreño y Manuel Mur Oti y un estudio que se supone exhaustivo no debe obviar la decisiva participación del primero.

Fulano y Mengano es una de las mejores películas de la prolífica trayectoria de Joaquín Romero Marchent, otro asiduo del Café Gijón donde tantos proyectos cinematográficos cuajaron. En declaraciones a Carlos Aguilar afirma que allí se la propuso Francisco Canet, uno de los responsables de UNINCI. Aunque no cita a José Suárez Carreño, reconoce que su novela fue uno de los factores que confluyeron en el éxito de la película:

> Coincidieron una serie de cosas a mi favor: esa moda de cine a la vez humorístico y realista que habían introducido Bardem y Berlanga; un Madrid que era así y que no había que modificar en nada, sólo plantar la cámara delante; un momento político de transición que defiende al pobre y al necesitado; el maravilloso Pepe Isbert de protagonista, en un papel a la medida; un guión procedente de una gran novela... entonces, cuando partes de ventajas tan grandes, si además sabes rodar, como ya era mi caso, lógicamente surge una película buena (1999:25).

En contra de lo afirmado en el catálogo de Juan de Mata Moncho Aguirre (2001:521), *Fulano y Mengano* no es una adaptación de la novela *Proceso personal* (1955). Esta última es una obra interesante que se ocupa de temas conflictivos, que difícilmente podrían haber pasado la censura y no guardan relación con el guión de la película. Poco tiene que ver esta, hasta cierto punto, sainetesca historia con una novela que aporta una dura visión de uno de los vencedores de la guerra y en la que encontramos separaciones matrimoniales, relaciones personales poco ortodoxas, ambientes de los primeros grupúsculos de algo semejante al existencialismo y la rebeldía de la juventud de la época. Una novela que ha sufrido el paso del tiempo, pero que nos devuelve la imagen de un Madrid gris y sórdido, en el cual no caben personajes tan entrañables como los encarnados por Pepe Isbert y Juanjo Menéndez en *Fulano y Mengano*. La película, a pesar de lo dicho por Joaquín Romero Marchent, fue un fracaso comercial y se estrenó cuatro años después del rodaje.

Fulano y Mengano se centra en las andanzas de dos pobres desgraciados, el viejo y empobrecido Eudosio (José Isbert) y el injustamente encarcelado Carlos (Juanjo Menéndez). Ambos comparten estancia en la cárcel y a su salida pasan por múltiples peripecias para sobrevivir. Su deambular por Madrid permite observar diferentes aspectos del lumpen sin el elemento redentor de otras películas coetáneas. El resultado es una obra limitada desde el punto de vista cinematográfico, pero valiente y desencantada a la hora de reflejar unos ambientes y unos tipos infrecuentes en el cine de la época. Joaquín Romero Marchent y Jesús Franco seguirían por derroteros ajenos a esta película. José Suárez Carreño demostró de nuevo sus inquietudes críticas, aunque en esta ocasión con un texto que se

traslada a un ambiente muy diferente que, en parte, entronca con esa moda de cine, y de literatura, «de pobres» —según la definición de Fernando Fernán-Gómez— que alcanzó cierta relevancia en la década de los cincuenta.

En contra de lo afirmado por Juan de Mata Moncho Aguirre (2001:521), *Juicio final* de José Ochoa tampoco es una adaptación de *Las últimas horas*, la novela ganadora del Nadal de 1949 que, como tal, es imposible que fuera adaptada al cine, al margen de que fue censurada. Según los títulos de crédito, el guión escrito por José Suárez Carreño y el director está basado en la homónima novela del primero. En los mismos términos figura el original depositado en la Biblioteca Nacional. La película tiene una clara intención moralizadora y religiosa desde el principio, donde se plantea el siguiente interrogante: «¿Puede comprender el delincuente que sólo el arrepentimiento es el único camino que le lleva a la paz de su espíritu?». El guión intenta dar una respuesta donde lo cinematográfico queda relegado a una esquemática ejemplificación. El asesinato de una vieja a manos de un joven apuesto que desea vivir sin trabajar da paso a una historia donde la obviedad queda rematada con la aparición final del por entonces popular Padre Venancio Marcos, quien le confiesa antes de ser ajusticiado, le casa con la madre de su hijo y comunica a sus padres que no ha muerto él sino su pecado, mientras bendice al bebé. Este «edificante» guión tiene, no obstante, una correcta plasmación en la pantalla por parte de José Ochoa, que sólo había realizado una película. A pesar de la interpretación de Gustavo Rojo y Silvia Morgan, algunos momentos evidencian que con otros mimbres el director podría haber filmado un trabajo más sugestivo. En ese sentido poco le podía ayudar un guión tan encaminado a un fin más moral que religioso.

Juicio final fue un fracaso de público, como la historia del pobre huérfano que protagoniza *Juanillo, papá y mamá*, dirigida por un Julio Salvador alejado de trabajos como *Apartado de correos 1.001* y el debutante Juan Alberto Soler. El argumento es de José Suárez Carreño y Giovanni D'Eramo, quienes también participaron en el guión junto con los directores.

Volvemos a encontrar una historia edificante con intención moralizadora y religiosa, aunque en esta ocasión el protagonista es un niño en vez de un joven asesino y disoluto. También cambia el escenario, pues nos trasladamos a Bellomonte, un idílico pueblecito como tantos que aparecieron en el cine español de aquella década. Juanillo es un niño en la estela de Pablito Calvo, creado por un José Suárez Carreño que muestra facilidad para cambiar de ambientes y personajes y por un autor italiano que, dado el éxito de *Marcelino, pan y vino* en su país, compartiría una influencia que se evidencia en numerosos detalles. La historia del humilde huerfanito que gracias a la bondad, ternura e imaginación consigue el casamiento de una pareja de millonarios que vivía amancebada no creo que merezca ser analizada. La ortodoxia de la película de acuerdo con los parámetros morales e ideológicos del franquismo es absoluta y nada nos hace sospechar la presencia de quien poco después salió para el exilio. Tampoco de quien pasa por ser un novelista influido por Faulkner, aunque en su faceta cinematográfica semejante influencia la sustituye por otras radicalmente distintas. El resultado es una ingenua y convencional historia con un niño relamido que no interesó al público.

Tampoco corrió mejor suerte la comedia *Llovidos del cielo*, uno de los films menos interesantes del irregular Arturo Ruiz Castillo, quien escribió el guión junto a José Suárez Carreño a partir de un argumento de este último. *Proceso de conciencia* o *Proceso a la ley* es una película que no he podido localizar, circunstancia común a otros investigadores que indican sus problemas con la censura y su práctica desaparición. Tal vez, al tratarse de una coproducción, tuvo mejor suerte en Argentina.

En definitiva, nos encontramos ante un conjunto de películas anodinas que poco prestigio añadieron a un autor que había triunfado y, apenas una década después, pasaba dificultades que acabarían llevándole al exilio y el posterior olvido. Triste suerte de una trayectoria que cuenta con interesantes obras, de verdadera entidad literaria, pero que por sus características han sufrido terribles estragos por el paso del tiempo. Cuesta mucho leer hoy a José Suárez Carreño —dejo al margen su para mi desconocida obra

poética— y su faceta cinematográfica, interrumpida por el exilio, tampoco facilita la actualidad de quien triunfó y fue olvidado.

IV.5.8. Jaime García Herranz

El legionario Jaime García Herranz (1903-1966) es un autor ignorado en las historias del teatro. No debe extrañarnos, puesto que como dramaturgo debutó en 1930 con la comedia *¡¡Señor!!...¡calla!* —estrenada por la compañía La Farándula— y, sin continuidad, sólo es el responsable de algunos sainetes escritos a principios de los años cuarenta, en colaboración con un Ángel Torres del Álamo ya en decadencia, y de las comedias *Don Tirilla* y *El ser honrado es un negocio*, estrenadas por la compañía de Pepe Alba y que no he podido localizar. Modesto bagaje que contrasta con su prolongado éxito como guionista. Estamos, por lo tanto, ante un caso donde la faceta teatral es anecdótica en comparación con la cinematográfica, que pronto le ocupó en exclusiva dejando atrás sus trabajos literarios que también incluyen —según Esteve Riambau y Casimiro Torreiro— varias novelas, hoy supongo que justificadamente olvidadas porque me ha sido imposible localizarlas. Incluso tengo mis dudas acerca de su existencia real como obras editadas.

Guionista de películas protagonizadas por Joselito y Marisol, especialista en temas relacionados con la Legión y las hagiografías, la filmografía de Jaime García Herranz incluye algunos de los éxitos populares más significativos de las décadas de los cincuenta y sesenta. No obstante, su debut triunfal como guionista se da en *¡A mí la Legión!* (1942), de Juan de Orduña, una apasionada exaltación del cuerpo en el que había luchado durante la Guerra Civil. La película, aparte del contenido ideológico, muestra notables limitaciones y carencias desde el punto de vista cinematográfico. A pesar de los apoyos oficiales, es una producción que revela la pobreza de medios habitual en la época. Esta circunstancia se evidencia en las escenas bélicas que jalonan un argumento insólito en algunos aspectos. Jaime García Herranz y Raúl Cancio —Luis García Mingarro fue el responsable del

guión— partieron de una plantilla que ya les venía dada. No se trata de argumentar a favor de la Legión, sino de enumerar los tópicos usuales en torno a este cuerpo militar: valor, camaradería, arrojo, espíritu aventurero... Juan de Orduña y los responsables del argumento pensarían que todo ello ya era conocido por los espectadores, quienes buscarían una oportunidad de reafirmar su identificación con un cuerpo militar tan imbricado en el espíritu del por entonces reciente franquismo. Para facilitar esta posibilidad se les ofrecen numerosos momentos de exaltación mediante canciones, himnos, actos de camaradería..., que restan minutos al desarrollo de un argumento que acaba relegado a un segundo plano. El resultado es una historia apenas esbozada, donde todo se resuelve de manera precipitada, injustificada y forzada.

Podemos citar varios ejemplos de lo indicado, pero tal vez el más notable es el protagonizado por el legionario Mauro, príncipe de Silonia, que por el amor de una mujer se alista en la Legión hasta que vuelve a su país como monarca [sic]. Allí se reencontrará con El Grajo, su antiguo camarada legionario que no puede regresar a España por «un asunto de mujeres». En julio de 1936 llega a Silonia la noticia del alzamiento y ambos camaradas se reincorporan a la Legión para luchar en la guerra hasta terminar con una imagen de Mauro y El Grajo cuadrados militarmente ante la bandera española. Lo notable de la historia es su irrealidad. Estaban recientes los acontecimientos históricos y Jaime García Herranz tenía una experiencia directa de los mismos, pero opta por un enfoque de ficción deudora de fuentes literarias y cinematográficas. El resultado es la combinación de una supuesta realidad inmediata con una rocambolesca historia protagonizada por el príncipe de Silonia y «un sivergüenza honrado», como se autodefine el personaje interpretado por Alfredo Mayo. Nada se dice acerca del marco histórico. No creo que sea una película de «exaltación colonial», puesto que viéndola resulta imposible comprender algo acerca del colonialismo. Jaime García Herranz opta por la hipotética fascinación para el público popular de una relación de camaradería —con matices sexuales a veces comentados— cuyo patrón estaría en alguna novela de aventuras. Algo similar hizo en otros

guiones de películas con éxito, donde siempre se hurta la realidad histórica de los personajes y se opta por una ficción simplificada, basada en los cánones de la literatura y el cine populares.

En 1942 nadie repararía en semejantes cuestiones y la experiencia de *¡A mí la Legión!* permitió a Jaime García Herranz participar en *Truhanes de honor* (1950), de su amigo Eduardo García Maroto y centrada de nuevo en el espíritu de camadería entre dos legionarios. La película tuvo dificultades con Millán Astray, amenazante pistolón incluido (MARTÍNEZ TORRES, 2000:52), pero no deja de ser una nueva exaltación de la Legión con la que inició su andadura la primera cooperativa cinematográfica española.

Jaime García Herranz también fue especialista en películas «con negros», buenos y sumisos. Un ejemplo es *Misión blanca* (1946), dirigida por Juan de Orduña sobre una idea de Jesús Rubiera. Se trata de un melodrama que tiene la peculiaridad de haber sido rodado en Guinea. En *Piedra de toque* (1963), de Julio Buchs, escribió un guión para que Arturo Fernández interpretara el papel de un joven racista que visita las propiedades de su padre en Guinea y se niega a mantener relaciones con los negros, aunque uno de ellos sea un cura.

Esta combinación de negritud y santidad ya le había permitido triunfar con el guión de *Fray Escoba* (1962), de Ramón Torrado, hagiografía dedicada a Fray Martín de Porres. Fray Antonio Sánchez define con exactitud, desde su perspectiva, el trabajo del guionista en el prólogo a su edición publicada en 1962 por el Secretariado Martín de Porres de Palencia:

> Jaime García Herranz tiene un gran corazón y escribe sus guiones —siempre de contenido espiritual— con el alma arrodillada por la emoción. Por eso sus obras llevan siempre un mensaje cristiano que se clava hondo en el corazón de los hombres. Y *Fray Escoba* es... ¡eso!: una escoba que Herranz ha manejado con rara maestría para quitar prejuicios y telarañas de muchas vidas, de todos los que «vean» a Fray Escoba, sea en la pantalla o en estas páginas, que sintetizan lo más jugoso de la película. Porque el mensaje de fray Martín de Porres al mundo actual no es otro que contarnos muy quedo —es lo que hace Herranz— lo que vale el trabajo, la sencillez, la humildad, la ternura, el amor...

Supongo que la clave del éxito popular de esta película radica en la simplicidad del guión, centrado en la monolítica e injustificada bondad del protagonista. Jaime García Herranz, al igual que en otros guiones sobre personajes virtuosos, desecha las justificaciones de los comportamientos y relega a lo anecdótico todo lo que rodea a unos protagonistas que acumulan ejemplos de bondad y virtud. Así sucede con el mulato Fray Martín de Porres, convertido en el paradigma de la humildad y la bondad, sin ninguna fisura o contradicción. Es un personaje que no cambia ni evoluciona. Tampoco mantiene relaciones conflictivas con su entorno ni consigo mismo. No duda, es la fe absoluta. Pero para evitar los peligros de este idealizado monolitismo, Jaime Garcia Herranz lo contrasta con Fray Barragán, interpretado por un Juan Calvo especialista en frailes bondadosos y cascarrabias, apegados a la tierra de acuerdo con una tradición de obvia raíz literaria.

Jaime García Herranz plantea en esta película un triángulo que ya se daba en sus guiones de temática legionaria, o en significativas combinaciones de lo religioso y lo militar al estilo de *Balarrasa* (1950). Fray Escoba es el ideal. Fray Barragán introduce el elemento humano o realista. Ambos actúan en la misma dirección y bajo la autoridad, personificada en el prior del convento. En una película legionaria encontraríamos al joven oficial imbuido de ideal, el prosaico sargento que acaba ayudándole y la sabiduría del comandante, hombre de edad que admira al joven y lo encauza. El esquema es el mismo y permite pasar sin apenas variación de un género a otro, o combinar ambos. Resultaba igual de efectivo de acuerdo con la intención adoctrinadora presente en esta filmografía.

No es necesario recordar el componente ideológico de estas películas tan representativas del franquismo. El mérito cinematográfico, lo que permitió a Jaime García Herranz obtener éxitos populares, es su capacidad como guionista para ajustarlas a esquemas simples como el indicado. Esquemas capaces de conectar con el público mayoritario, aunque inflexibles a la hora de captar cualquier detalle que vaya más allá del tópico. Esa extrema simplicidad da un aire de irrealidad a las películas, máxime

cuando han pasado tantos años y se reponen en televisión. Pero también les aporta un encanto derivado de su capacidad para conectar con un espectador que, si anula durante la proyección su sentido crítico, puede sentirse atraído y hasta distraído con tan elementales, simples y monolíticos héroes.

Quien había exaltado a legionarios y negros bondadosos también hizo lo mismo con otros santos en *Isidro el labrador* (1963), dirigida por Rafael J. Salvia y *El señor de Lasalle* (1964), de Luis César Amadori. Son dos encargos motivados por el éxito de la película dedicada a Fray Martín de Porres, que tenía el antecedente de *Molokai* (1959) de Luis Lucia, dedicada al Padre Damián, el obispo de los leprosos. Tan edificante filmografía evidencia que Jaime García Herranz era un guionista capaz de ajustarse a las características de los diferentes géneros y tendencias que triunfaron en la cinematografía del período franquista. De ahí que su presencia fuera igualmente destacada en las películas con niños cantante. En esta línea su título más recordado es *El ruiseñor de las cumbres* (1958), de un Antonio del Amo convertido en el director que lanzó la figura de Joselito a la más espectacular popularidad. Alberto Elena en su reseña de la película (PÉREZ PERUCHA (ed.), 1997:446-8) no cita a Jaime García Herranz. No obstante, creo que su trabajo como guionista conocedor de los resortes que motivaban la respuesta del público de la época también fue decisivo para comprender el éxito. Asimismo, figura entre los méritos de este autor haber bautizado a Pepa Flores como Marisol en *Un rayo de sol* (1960) de Luis Lucia, film en el que intervino como responsable de los diálogos y la adaptación del argumento original de Félix y Manuel Atalaya.

Al margen de posibles mitomanías insostenibles desde un punto de vista crítico, dos de las pocas películas con guión de Jaime García Herranz que conservan un relativo interés son *Cerca de la ciudad* (1952) de Luis Lucia —no catalogada como suya por Casimiro Torreiro y Esteve Riambau— y *Don Lucio y el hermano Pío* (1960), dirigida por José A. Nieves Conde. La primera cuenta con una extraña colaboración como guionistas del citado y José Luis Colina, quien acabaría participando en *Plácido* de Luis G.

Berlanga, una negación del supuesto mensaje transmitido en *Cerca de la ciudad.* Me sorprende que el guión fuera premiado por el Sindicato Nacional del Espectáculo, según el catálogo de Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, y que el nombre de Jaime García Herranz no figure en los títulos de crédito de la copia que he consultado. Personalmente me inclino a pensar que fue más decisiva la participación de José Luis Colina y que de la misma se derivan las extrañezas y contradicciones observadas en la reseña de Casimiro Torreiro (PÉREZ PERUCHA (ed.), 1997:312-4). Jaime García Herranz habría escrito un guión dedicado a la exaltación de la caridad cristiana, incompatible con el neorrealismo que se apunta en varios momentos del film y el largo preámbulo que con su intención desmitificadora tan ajeno resulta a la línea seguida por el citado guionista. Supongo que la participación del por entonces joven e inquieto José Luis Colina, la escasa convicción demostrada por Adolfo Marsillach en su papel de cura y el interés de Luis Lucia a la hora de recrearse en determinados ambientes humildes acaban minando el argumento original, donde de nuevo encontramos la consabida combinación entre el personaje ideal (el párroco encarnado por el citado actor) y el simpático y mucho más prosaico del sacristán interpretado con su habitual gracia por José Isbert.

Tampoco tendría Jaime García Herranz muchos motivos para sentirse identificado con el resultado final de *Don Lucio y el hermano Pío*, cuyo guión original fue alterado por José A. Nieves Conde y Pío Ballesteros sin que figuren acreditados. La explicación nos la da el propio director en declaraciones a Francisco Llinás:

> [Alfredo] Fraile me propuso un guión escrito por Jaime García Herranz. Tenía ya el reparto estudiado, cuyo eje eran Tony Leblanc y Pepe Isbert. El guión estaba pasado, era muy sentimental y para llorar. Yo estaba por decir que no, pero mi mujer me recordó que había que comer. Tuve que seguir caminando por la ruta que recorre la mayoría de los profesionales: casi nunca se hace lo que uno propone, sino lo que te ofrecen [...] Propuse arreglar el guión, pero había que comenzar a rodar en una semana, estaba todo preparado, los actores contratados y además Alfredo Fraile no se atrevía a hablar de arreglos y cambios con el guionista. Por casualidad me encontré con Pío Ballesteros y le comenté el aprieto en que estaba. Se ofreció a ayudarnos con total generosidad. Ni está acreditado, ni, que yo sepa, llegó a cobrar nada. Decidimos respetar

> la línea del guión, pero crear situaciones nuevas y darle la vuelta: en vez de ser un film sentimental sería un film de humor. Cada noche íbamos escribiendo lo que se rodaba al día siguiente, sin preocupamos demasiado del contenido de las secuencias que antecedían ni de las que seguían. A los actores les dábamos el papel justo antes de rodar [...] Al final, como habíamos respetado en lo fundamental la historia, todo pegó. El film tenía ahora una comicidad y una frescura que no estaban en el original. Cuando García Herranz vio la película cogió un cabreo de campeonato y con razón, no era su guión (1995:113-5).

Debemos poner en cuarentena estas declaraciones porque José A. Nieves Conde suele afirmar que ha modificado los guiones originales, para él siempre por debajo de los resultados finales obtenidos en sus películas. Vanidades aparte, es indudable que *Don Lucio y el hermano Pío* oscila entre los excesos sentimentales y un humor que no acaba de asentarse para darle esa pretendida frescura. Tengo mis dudas acerca del fracaso si se hubiera aceptado el guión original —Jaime García Herranz cosechó como guionista más éxitos populares que José A. Nieves Conde como director—, pero era lógico que se pretendiera aligerar el sentimentalismo puesto que la película ha sido considerada sentimental y blanda. ¿Cómo habría resultado si se hubiera respetado el guión...?

La crítica ha centrado su interés en dos guiones «alterados» de Jaime García Herranz, que casi siempre apostó por un cine comercial, bien considerado por el franquismo y encuadrado en las tendencias que tras un éxito inicial se configuraban alrededor de una misma fórmula. Uno de los últimos ejemplos es *La cesta* (1963), dirigida por Rafael J. Salvia a partir de un guión escrito en 1956 por Jaime García Herranz. Los siete años transcurridos pesan en esta historia navideña que, como tantas otras de la época, tiene un fin moralizador. La película se sostiene gracias al buenhacer cómico de Antonio Garisa y otros intérpretes de un extenso reparto. La habitual facilidad narrativa de Rafael J. Salvia, un director que siempre evidencia su otra faceta como guionista, también contribuye a llevar a buen puerto una sencilla película, que sólo sucumbe cuando la abrumadora carga moral de Jaime García Herranz se adueña de una historia que deviene inverosímil. Lo peor es que en 1963 estos guiones centrados en una

pequeña comunidad rural ya estaban anticuados, pertenecían a una tendencia que fructificó en los años cincuenta y a la que se sumó un guionista capaz de trabajar en diferentes géneros o subgéneros de éxito. Si esta caducidad se evidenciaba apenas una década después, es lógico que los guiones de Jaime García Herranz no hayan superado la prueba del tiempo. Se comprende, pues, su olvido, que no debiera ser tal para los historiadores por su decisiva contribución en determinados géneros que coparon la cinematografía de la época.

Por último, conviene indicar que en la Biblioteca Nacional se encuentran depositados varios guiones de Jaime García Herranz que no fueron rodados y otros que cambiaron de título al convertirse en películas.

IV.5.9. Natividad Zaro

La difícil delimitación del trabajo realizado por los guionistas, de su responsabilidad en el producto final, se hace más compleja en casos como el de Natividad Zaro (1905-1978). Actriz de la compañía de Cipriano Rivas Cherif, El Caracol, en 1938 se integró en el Teatro Nacional de la Falange dirigido por Luis Escobar y como resultado, supongo, de su relación personal con Eugenio Montes. Un destacado y polifacético falangista que en 1940, y ante las asistentes a un congreso de la Sección Femenina, puso en duda la capacidad de las afiliadas para la creación cultural: «Tengo que decir que no soy gran creyente en la capacidad de la mujer para las creaciones culturales» (cit. en RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, 1986:710), pero estaba unido a una actriz que desarrolló diferentes facetas creadoras. Su carrera como autora teatral es corta, pues se limita a dos estrenos: *Hombre en tres espejos* (1946) y *También la guerra es dulce* (1947) —Ángel Hueso la cataloga como novela (1998:360-1), dato que no hemos podido contrastar—, además de traducir y adaptar al español obras de Fabbri, Albee, Pirandello y otros autores extranjeros.

Las dos obras citadas fueron adaptadas casi inmediatamente por Ladislao Vajda sin fortuna, a tenor de unas referencias críticas que no

hemos podido contrastar con la visión de unas películas sin copias localizadas (LLINÁS, 1997:69-70 y 76-8). La primera, con guión del prolífico Alfredo Echegaray y diálogos de Eugenio Montes —es posible que se limitara a firmar como en otras ocasiones—, dio como resultado el melodrama titulado *Tres espejos* (1947), que se rodó en coproducción con Portugal. La intimidatoria presencia del citado dialoguista provocó una recepción crítica favorable, pero apenas resistió en las carteleras y se considera uno de los peores trabajos del director húngaro temporalmente afincado en España. La segunda, una comedia de intriga filmada en los parajes marroquíes donde transcurría la acción, se tituló *Sin uniforme* (1948). Con guión de la propia autora y diálogos de Eugenio Montes, se pretendió reproducir los esquemas de *Casablanca*, mezclando la intriga, el exotismo y la historia amorosa. Las reseñas críticas consultadas coinciden en la debilidad de un guión disparatado que lastra el desarrollo de un film que fue retirado una semana después del estreno.

Estas experiencias cinematográficas tuvieron su continuidad en el guión *Europa,* coescrito en 1949 con Manuel Suárez Caso. Fue premiado por el Sindicato Nacional del Espectáculo, pero como tantos otros galardonados no fue rodado. Se llega así al que sería su título cinematográfico más destacado, *Surcos* (1951), dirigido por José A. Nieves Conde y producido por Atenea Films, una empresa presidida por Natividad Zaro. Como tal presentó al director una veintena de hojas en las que desarrollaba una historia de Eugenio Montes, según Imanol Zumalde (PÉREZ PERUCHA (ed.), 1997:294-6). Este texto inicial fue modificado por el director en colaboración con Gonzalo Torrente Ballester:

> Felipe Gerely [...] me presentó un relato de unas veinte hojas de contenido sainetesco. La autora era Natividad Zaro, también figuraba Eugenio Montes. Me gustó la historia, y las posibilidades que aportaba. Pedí libertad absoluta para poder desarrollarla con el guionista que yo designara. Y cuando le dije que sería Torrente Ballester, no se opuso y me dejó manos libres. Natividad fue muy correcta durante el rodaje, no intentó tocar nada, pero no me extraña que no siguiera colaborando conmigo, lo comprendo (LLINÁS, 1995:76).

Dudo que el texto inicial fuera sainetesco, lo cual sería insólito dadas las trayectorias de Eugenio Montes y Natividad Zaro. Supongo que José A. Nieves Conde utiliza este término, un comodín, para descalificar el argumento y justificar su transformación. En cualquier caso, *Surcos* es un film cuya autoría debemos atribuir a Gonzalo Torrente Ballester y José A. Nieves Conde, que compartieron militancia ideológica y política con los precursores del proyecto, Eugenio Montes y Natividad Zaro.

La trayectoria cinematográfica de Natividad Zaro también incluye el esquema argumental del ya comentado *Amanecer en Puerta Oscura*, film con el que su productora, Atenea Films, inició una serie de coproducciones entre Italia y España que concluiría en 1965. José Mª Forqué recuerda así aquella película:

> A Natividad Zaro yo la llamaba la Modesty Blaise española, porque era muy emprendedora y se le ocurrían las cosas más insólitas. Me propuso una idea suya que fue el esquema argumental de *Amanecer en Puerta Oscura*; acepté encantado y solicité que Alfonso Sastre, amigo de siempre y gran escritor, colaborase conmigo en el desarrollo de la historia (SORIA, 1995:48).

No obstante, esta primera película no marca la línea seguida por la productora, que se inclinaría por los géneros populares del momento. Natividad Zaro firmó junto con otros profesionales italianos los guiones de algunos *peplum* y *spaguetti-western*: *La rebelión de los gladiadores* (1958), *Las legiones de Cleopatra* (1960), *El gladiador invencible* (1961), *Desafío en Río Bravo* (1964), *Cuatro dólares de venganza* (1965)... y otros que se suman a la proliferación de títulos de ambos géneros que tuvieron su momento de esplendor gracias a las coproducciones con Italia. En esta fase de su filmografía pesaría más su condición de productora que la de guionista, en realidad colaboradora en la redacción de los guiones. Y, por otra parte, resulta difícil hablar de autoría en unos productos que sólo en contadas ocasiones fueron permeables a los matices de un creador. Supongo que la posibilidad que tuvo Atenea Films para desarrollar esta tarea se relaciona, al menos en parte, con las largas estancias de Natividad Zaro en aquel país en compañía de Eugenio Montes, quien llegó a ser embajador

en Italia. Estas circunstancias y una indudable capacidad de iniciativa la llevaron por unos derroteros cinematográficos alejados de sus inicios y al margen de sus olvidadas obras teatrales.

IV.5.10. Faustino González-Aller

Faustino González-Aller (1919-1983) es otro de los nombres poco habituales en las historias del teatro. Este periodista y novelista como dramaturgo se dio a conocer con su obra, escrita en colaboración con el guatemalteco Armando Ocano, *La noche no se acaba*, que obtuvo el Premio Lope de Vega en 1950 y fue estrenada un año después en el Teatro Español. Ambos autores continuaron su colaboración en la comedia *La estatua fue antes Pichurri*, estrenada en el Teatro Beatriz, el mismo donde Faustino González-Aller presentó en 1953 su primera obra en solitario, *Menta*, por la que fue considerado como un autor ambicioso y original. Estos estrenos y cierto renombre parece que le permitieron incorporarse al cine como guionista. Entre 1954 y 1964 colabora en varias películas que pasaron desapercibidas hasta que volvió a escribir obras dramáticas, *El taxidermista* (1965) y *La flauta en flor* (1970), cuyos estrenos no he conseguido documentar.

Su carrera cinematográfica estuvo vinculada a la de Javier Setó, director de *Duelo de pasiones* (1954), en la que debutó como dialoguista a partir de un argumento de Julio Coll y Germán Huici. Se trata de un *thriller* producido por Hispamer del que no he localizado reseñas críticas. Para el mismo director, Faustino González-Aller escribió en 1955 el argumento de *Ha pasado un hombre*, un film prácticamente desconocido de Planeta Films, una empresa sin relieve alguno. Las escasas referencias que nos han llegado indican que intentó sin éxito recrear una situación dramática en la que Carlos Casaravilla, uno de los actores de la época más marcados por su físico, encarnaba a un despótico aventurero llamado Eric Kramer. En el mismo año se estrenó *La mestiza*, con argumento de Faustino González-Aller y dirección de José Ochoa, que había debutado ese mismo año con

Juicio final y tendría una tan corta como irrelevante trayectoria como director de largometrajes. Se trata de una nueva producción de Hispamer en la que se continuaba la línea ya seguida con *Duelo de pasiones*. En este caso es un *thriller* ambientado en Tánger e interpretado por algunos actores extranjeros en un intento, supongo, de exportar la película dándole un aire internacional y renunciando a los géneros más relacionados con la cinematografía española de la época. Las andanzas del negociante Alex Wagner, enamorado de una mestiza que actúa en un cabaret de Tánger, no interesaron a un público reacio a estas miméticas películas que, con escasos medios, intentaban seguir los pasos de géneros fundamentalmente cultivados por los norteamericanos.

Con buena parte del equipo técnico y artístico de *Ha pasado un hombre*, Planeta Films produjo casi de forma simultánea la versión cinematográfica del drama *Menta*, con guión del autor y dirección de Javier Setó. El film se tituló *El puente del diablo* y, al parecer, conservó la atmósfera realista y claustrofóbica del drama original. Según se desprende del único comentario hallado sobre esta tan extraña como desconocida película, dicha atmósfera se consigue gracias a una acción concentrada en la modesta vivienda donde viven encerrados sus personajes, acosados por la estrechez económica y sus egoísmos (MÉNDEZ LEITE, 1965:223).

Faustino González-Aller participó como guionista en la coproducción hispanoitaliana titulada *Todos somos necesarios* (1956), dirigida por José A. Nieves Conde. Se trata del film más destacado de la filmografía del dramaturgo. Frente al anonimato del resto, en esta ocasión nos encontramos ante un producto más ambicioso que en el Festival de San Sebastián de aquel año recibió el premio al mejor guión de una película española. Faustino González-Aller crea una historia dramática y tensa que fue rodada con no pocas dificultades técnicas. De acuerdo con su reiterada intención de sumarse a unas líneas argumentales que tienen su origen en el cine norteamericano, narra la situación extrema vivida por tres expresidiarios que salen de la cárcel y regresan a la ciudad en un tren que quedará aislado por una intensa nevada. Uno de ellos, interpretado por Alberto Closas, es un

médico inhabilitado que se enfrenta al dilema de operar o no a un niño que se encuentra grave y no puede esperar hasta ser rescatado. El título ya indica el desenlace, puesto que mientras uno de los expresidiarios, un ratero, fallece en el intento de llegar hasta la próxima estación para recabar la ayuda de un médico, el condenado por ser responsable de la muerte de un paciente se rehabilita, es también necesario, salvando la vida del niño. Dramatismo, tensión y una buena historia que demuestra las posibilidades de un guionista que, sin embargo, a partir de este momento casi diría adiós al cine.

Efectivamente, sólo ocho años después encontramos de nuevo a Faustino González-Aller en una producción cinematográfica, *Jandro* (1964), con la que finalizaría su filmografía. En esta película dirigida por el irregular Julio Coll colaboró como coguionista a partir de un argumento de Antonio Momplet, un curioso cineasta cuya trayectoria biográfica y profesional merecería ser analizada en profundidad. El guión también fue firmado por el director, Rafael J. Salvia, Luis de Diego, José Luis Martínez Molla y Alfonso Sastre. Semejante nómina de guionistas impide conocer la responsabilidad individual de Faustino González-Aller en este drama de mineros asturianos protagonizado por un insólito Arturo Fernández (véase 4.2.1.). Su último contacto con el cine se dio en *El cadáver exquisito* (1969), de Vicente Aranda, donde colaboró como meritorio de producción.

Con este título finaliza la trayectoria de un guionista que, profesionalmente hablando, fue un periodista que tuvo en sus inicios literarios un corto e intenso contacto con el teatro. Ya en el período democrático publicó varias novelas hasta su fallecimiento en 1983, pero por entonces estaba desvinculado del teatro y el cine. Es un ejemplo más de la difícil continuidad de unos autores que suelen acumular premios y reconocimientos críticos en sus inicios teatrales, intentan dar el salto al cine ante la imposibilidad de asentarse profesionalmente como dramaturgos y, al final, se decantan por otra salida profesional dadas las carencias industriales de una cinematografía que sólo permitía colaboraciones esporádicas. Las de Faustino González-Aller se encaminan en la línea de un cine comercial que

intentaba ser digno, pero con múltiples carencias y sobrado de mimetismo. Era un cine posible en la década de los cincuenta, sin duda la mejor del franquismo desde el punto de vista cinematográfico, pero inviable en la década de los sesenta. De ahí, y de las circunstancias profesionales del frustrado guionista, se deriva un abandono tan silencioso como fue la presencia de Faustino González-Aller en el cine.

IV.5.11. Antonio Guzmán Merino

Más intensa fue la trayectoria cinematográfica de Antonio Guzmán Merino (1894-1967), que debutó como autor teatral en 1928 con *Los Gonzalones*, estrenada en el Teatro Español por la prestigiosa compañía de María Guerrero y Díaz de Mendoza, aunque sólo estuvo tres días en cartel. No parece que tuviera más fortuna en las temporadas siguientes, donde hemos encontrado unos pocos estrenos aislados repartidos durante el período republicano y la Guerra Civil. Por aquellos mismos años ya había entrado en contacto con el cine como colaborador en los semanarios *Popular Films* y *Cinegramas*. Asimismo, fue dialoguista en *Diego Corrientes* (1936) y *La Marquesona* (1939), de Ignacio F. Iquino y Luis Fernández Ardavín, respectivamente.

Desde 1940 hasta su fallecimiento en 1967, Antonio Guzmán Merino compatibilizó el teatro con el cine y se convirtió en uno de los guionistas más prolíficos de la época, especializándose en películas folklóricas casi siempre ambientadas en su Andalucía natal. También fueron frecuentes las adaptaciones de obras literarias, algunas de ellas estrenadas como *La Gitanilla* (1940), dirigida por Fernando Delgado, y otras premiadas pero no rodadas como la que en 1963 realizó a partir de *El estudiante de Salamanca*, de Espronceda. También, según Juan de Mata Moncho Aguirre, tuvo la fortuna de que Orson Welles le comprara en 1955 los derechos del guión titulado *Lucero*, aunque finalmente el proyecto se frustró (2001:477). No obstante, lo fundamental de su trayectoria cinematográfica va por otros derroteros más folklóricos tras el polémico caso de *El crucero Baleares*

(1941), una película censurada y suspendida por las autoridades de Marina en 1941 y prohibida definitivamente el 6 de noviembre de 1948. El guión de Antonio Guzmán Merino no fue el causante de tan drástica decisión. Pero, tal vez algo escarmentado, pasó de la épica de los vencedores al convencional cine folklórico con una película que obtendría un gran éxito comercial: *Canelita en rama* (1942), dirigida por Eduardo García Maroto a partir de un guión suyo —basado en su homónima obra teatral— que sirvió para el triunfante debut de la tonadillera Juanita Reina.

Canelita en rama es una película que, desde el punto de vista del argumento, podría incorporarse a la lista de las adaptaciones cinematográficas de las obras de los Álvarez Quintero. Aunque el texto sea original, son tantos los elementos sacados del reiterativo y peculiar mundo de los sevillanos que a veces se roza el plagio. Los diez números musicales que se incluyen reducen el guión a una situación apenas desarrollada y unos personajes sin matices. Tampoco son necesarios, puesto que los espectadores estarían acostumbrados a verlos en el teatro quinteriano y formaban parte de un imaginario popular vigente por entonces. Rocío, la protagonista, se comporta como la Consolación de *El genio alegre*, adaptada poco antes por Fernando Delgado, con quien también había colaborado Antonio Guzmán Merino. Es el primer paralelismo de una larga serie que se extiende a las figuras del señorito y del administrador con absoluta nitidez. Nada diferencia el personaje interpretado en el cine por Alberto Romea del que en esta ocasión fue encarnado por Félix Fernández. Los elementos cómicos vinculados a los criados y personajes secundarios también se repiten en unos diálogos que, excepto por la ausencia de rasgos dialectales, tanto nos recuerdan las técnicas utilizadas por los Álvarez Quintero. El acierto de Antonio Guzmán Merino, quien también fue jefe de producción de la película, radica en reutilizar unos elementos de éxito probado combinados con el debut de una tonadillera pronto convertida en figura popular. Juanita Reina muestra escasas dotes para la interpretación, pero evita cualquier riesgo al sentirse como protagonista de una obra quinteriana, lo cual le marca un estilo al que ya estaban acostumbrados lo espectadores. Rostro

despejado, sonrisa eterna, cuerpo erguido, manos zalameras, dicción relamida... y muchas canciones son algunas de las claves de su interpretación, probablemente más orientada por Antonio Guzmán Merino que por Eduardo García Maroto. El primero estuvo identificado con un trabajo coherente con su trayectoria y que tendría una inmediata continuidad, mientras que el segundo se conformó con introducir escenas aisladas de sabor documental que nos recuerdan las inquietudes de quien estaba tan lejos del mundo quinteriano.

El éxito de *Canelita en rama* en Andalucía, donde quedó como programa casi obligado durante años, sirvió para que la productora sevillana Rafa Films (por Rafael González Rico, su propietario) amortizara los costes y la explotara en Hispanoamérica, según cuenta el director en unas declaraciones donde manifiesta su distancia con respecto al argumento:

> Cuando leí el manuscrito se me cayó el alma a los pies porque empecé a darme cuenta de que con cada película que llegaba a mis manos me sumergía un poco más en la vulgaridad. El guión se basaba en los apuros de un marqués que había tenido una hija natural con una gitana y decidía llevársela, no como hija, sino como protegida. El hijo del marqués se enamoraba de la gitanilla sin saber que era su hermana. Los gitanos que habían criado a la niña explotaban al marqués y al final resultaba que la gitanilla, transformada en una preciosa señorita, no era hija del marqués. Caía sobre mí una especie de maldición que me enfrentaba al dilema de, o bien dirigir películas del tipo de *Oro vil, Reolina, Schottis* o *Canelita en rama*, o no trabajar. Porque yo había soñado con un tipo de cine muy diferente; pero, después de haber creado una familia, era tarde para tomar decisiones heroicas (1988:145).

Eduardo García Maroto se expresa en parecidos términos en la entrevista concedida años después a Augusto Martínez Torres (2000:51), pero el éxito obtenido animaría a Antonio Guzmán Merino a seguir en la línea folklórica. Y no sólo como guionista, puesto que entre 1944 y 1947 dirigió tres películas con argumentos propios ambientadas en Andalucía. *Macarena* es una nueva producción de Rafa Films con Juanita Reina y Miguel Ligero como protagonistas de un argumento convencional y concebido para el lucimiento de estas populares estrellas. El guión de *El centauro* fue premiado por el Sindicato Nacional del Espectáculo. No se

conserva copia localizada y, gracias a las reseñas, sabemos que es un drama desarrollado en los ambientes taurinos, donde encontramos la rivalidad entre dos familias, los amores de los hijos y el desenlace feliz con boda y reconciliación de todos los enfrentados. Por último, *María de los Reyes*, de la que tampoco se conservan copias, con Amparo Rivelles como protagonista de una película que cuenta con la dirección, el argumento, el guión, los diálogos y las canciones de Antonio Guzmán Merino.

Tan activo sujeto fue también periodista y poeta, pero tras estas películas abandonó la dirección y su carrera cinematográfica se reparte entre la realización de cortometrajes donde la temática andaluza vuelve a ser fundamental y una larga serie de colaboraciones en los argumentos y guiones de películas que, salvo excepciones, pasaron sin pena ni gloria. Entre sus méritos, dentro de la línea que cultivó, figura haber servido al lucimiento de Antonio Molina en *El pescador de coplas* (1953), al de la popular pareja Carmen Morell y Pepe Blanco en *Amor sobre ruedas* (1954) y, sobre todo, haber ayudado a Antonio del Amo para descubrir y lanzar a la fama al Joselito de *El pequeño ruiseñor* (1956), una película fundamental por lo que supuso para tan popular niño cantante pronto convertido en figura internacional. Al parecer, Antonio Guzmán Merino le había descubierto en una emisión radiofónica y, en colaboración con el citado director, escribió un folletín melodramático que, a los sones de la canción *Campanera*, presenta las claves reiteradas en posteriores películas de un lacrimógeno niño que tantos corazones conmovió con su voz. Y dada su especialización en este subgénero, no sorprende que el último guión de Antonio Guzmán Merino fuera el de *Amor a todo gas* (1968), donde Peret intentó trasladar a la pantalla sus populares rumbas.

En definitiva, un autor teatral de escaso relieve que encontró en el cine un medio que no le dio popularidad, concepto que nunca va asociado al trabajo de guionista, pero sí la oportunidad de llegar a un público mayoritario con sencillos argumentos puestos al servicio de cantantes. Supo amoldarse a sus necesidades para crear unas historias que permitían su lucimiento y una fácil comunicación con los espectadores. Las productoras, por lo tanto,

le buscaron como garantía a la hora de promocionar unos improvisados actores que tanta popularidad alcanzaron en el cine del período franquista.

IV.5.12. Jesús Vasallo

Tampoco destacó Jesús Vasallo (1919-1993) en su faceta de autor teatral. Dedicado profesionalmente al periodismo como director de varios rotativos nacionales, este también guionista estrenó algunas obras, fundamentalmente en la década de los cincuenta: el «poema escénico en cinco estampas» titulado *La última nave* (1953), y los dramas *La reina loca* (1956) —«drama de amor y celos» coescrito con Federico Muelas—, *Guerreras rojas* (1957) y *El último concierto* (1958), este último en colaboración con Francisco Abad. Ninguna tuvo repercusión crítica o popular.

La obra que más nos interesa es *La reina loca*, drama histórico estrenado en Huesca el 15 de agosto de 1956. Desde el punto de vista teatral, resulta anacrónica, pero es significativa la recuperación, una vez más, de la historia ya llevada a los escenarios por Manuel Tamayo y Baus, *Locura de amor* (1855), y que en 1948 fue popularizada por Juan de Orduña gracias a su célebre adaptación. Jesús Vasallo y Federico Muelas no añaden nada significativo a un desatado drama que siempre ha girado en torno a lo establecido por Manuel Tamayo y Baus, pero es probable que esta nueva versión teatral sea una consecuencia del éxito de la película de Juan de Orduña. Las influencias en este sentido son obvias y estaríamos ante un ejemplo de una obra escrita como consecuencia de un éxito cinematográfico. Era, no obstante, un fruto tardío, anacrónico y condenado al olvido.

El momento de máxima actividad como autor teatral de Jesús Vasallo coincidió con su presencia en el cine como guionista. En 1950 y en colaboración con Ramón Ferrando, escribió el argumento de la comedia sentimental titulada *Flor de lago,* dirigida por Mariano Pombo —un director del que no he encontrado datos— a partir de un guión de Manuel Suárez Caso y Natividad Zaro. Junto con Clemente Pamplona fue responsable del

guión de *Cerca del cielo* (1951), dirigida por Domingo Viladomat, un pintor que tuvo una anodina carrera cinematográfica, y el citado Mariano Pombo. Se trata de un film protagonizado por el Padre Venancio Marcos, popular representante del nacionalcatolicismo, que se centra en los problemas de un obispo durante la Guerra Civil. Su carácter propagandístico, coherente con la labor como periodista desarrollada por Jesús Vasallo, no caló entre el público.

En la misma línea ideológica encontramos *Los ases buscan la paz* (1954), dirigida por Arturo Ruiz Castillo, con guión de Clemente Pamplona y nuestro autor. Se trata de una película protagonizada por Kubala. Narra su huida de Hungría y aprovecha la circunstancia para combinar el alegato anticomunista con la típica historia de unos futbolistas que tuvieron una destacada presencia en el cine español de los cincuenta. Si tenemos en cuenta que Antonio Ozores encarna a Fedor, un agente comunista que intenta convertir a Kubala en un espía al servicio de su país, comprenderemos el «surrealismo» de un film basado en la popularidad de su protagonista y que pretendió utilizar los moldes de un relato de aventuras.

Dos años después, Jesús Vasallo volvió a trabajar con Arturo Ruiz Castillo en la coproducción hispanofrancesa titulada *Pasión en el mar*, un «melodrama costumbrista» ambientado en las costas onubenses que ha sido analizado por Nacho Lahoz (PÉREZ PERUCHA (ed.), 1997:398-400). De nuevo figura como coguionista junto a Clemente Pamplona en un film que, según el citado especialista, contiene destacados elementos críticos fruto de la labor de Arturo Ruiz Castillo, cuyo «liberalismo» convendría matizar a la vista de su trayectoria global y el perfil ideológico de sus colaboradores. Es cierto que el drama está salpicado de momentos que recogen tareas de las gentes del mar y que las mismas permiten observar un régimen de explotación. Pero el centro de la película discurre por caminos distintos y hasta contrarios a los de un film testimonial, perspectiva por otra parte poco compatible con la elaborada puesta en escena de Arturo Ruiz Castillo y su inclinación por unos argumentos complejos. El guión queda relegado a un segundo plano en una película apreciable por la cuidada labor

de un director que impregna con su personalidad el desarrollo argumental y la inclusión de imágenes inusuales en el cine español de la época. Pero, desde la perspectiva que nos interesa, no añade nada significativo para caracterizar el trabajo de Jesús Vasallo, capaz de adaptarse como coguionista a propuestas tan heterogéneas como ajenas y en absoluto relacionadas con su obra teatral. En esta ocasión, es un ayudante de Arturo Ruiz Castillo, verdadero responsable de *Pasión en el mar*.

La trayectoria cinematográfica de Jesús Vasallo siguió ligada a la de Clemente Pamplona, ahora convertido en director de la dramática *Pasos de angustia* (1957), la hasta cierto punto costumbrista *Farmacia de guardia* (1958) y la ya comentada *Don José, Pepe y Pepito* (1959). En las tres colaboró el poeta falangista Federico Muelas, a quien conocería como correligionario y periodista. Incluso es verosímil que la condición de licenciado en Farmacia de este olvidado autor justificara el tema y el objetivo del relato literario en que se basa el guión de la segunda película citada, en la que también participó Tono sin aportar nada significativo. Empeño difícil en una «cine-comedia» lastrada por la mediocridad del reparto, la realización rutinaria y el tono moralista. Se suma, por otra parte, a la tendencia coetánea de exaltación de profesiones y oficios, en este caso los farmacéuticos.

Jesús Vasallo también trabajó con Federico Muelas en la adaptación de su obra *El último concierto,* que en 1960 dirigió Rafael J. Salvia con el título *Vida sin risas*. Se trata de un drama protagonizado por una madre soltera a la que se le retira la custodia de su hijo recién nacido que, bajo la severa autoridad de su padre, se convierte en un célebre concertista. Los intentos de recuperarla por parte de la madre no conmovieron a los espectadores, a pesar de contar con un reparto integrado por Concha Velasco, Fernando Rey, Arturo Fernández, Tony Leblanc y José Isbert.

Termina así la trayectoria cinematográfica de Jesús Vasallo, desde entonces alejado del cine y el teatro. En realidad, su relación con el primero parece ser el fruto de unos contactos personales con un reducido grupo de amigos y colaboradores. Clemente Pamplona rodó su última película en 1962 y Arturo Ruiz Castillo en 1964. Federico Muelas dejó también por

entonces de escribir para el cine. No debe extrañarnos, pues, que su amigo abandonara unas labores que no asumió como guionista profesional al servicio de productoras o directores, sino como integrante de un grupo de amigos que trabajaron en el cine. Sus películas son relativamente dignas, pero no conectaron con el público, salvo la protagonizada por Kubala y por razones extracinematográficas. Ya en la década de los sesenta no tenían un hueco dentro de las tendencias por entonces dominantes en el panorama cinematográfico. Jesús Vasallo decidió, por lo tanto, dedicarse exclusivamente a su trabajo como destacado periodista del régimen franquista.

IV.5.13. Pedro Mario Herrero

La trayectoria teatral del también periodista Pedro Mario Herrero se sitúa en los límites del período estudiado. Su trabajo como guionista se extiende a lo largo de la década de los sesenta, pero sólo se dio a conocer en los escenarios en 1973 con *La balada de los tres inocentes*, una farsa que alcanzó un considerable éxito durante dos temporadas. Tan alentador resultado le animó a escribir *No le busques tres piernas al alcalde* (1975) que, con la colaboración de Antonio Garisa, también tuvo una buena respuesta del público. Esta trayectoria quedó cortada bruscamente y el polifacético Pedro Mario Herrero siguió escribiendo comedias y farsas, pero se alejó de los escenarios dejando tras de sí un único título notable que ha sido repuesto en distintas temporadas. Su caso es singular dado que primero trabajó como guionista en las más insólitas y diversas películas, dirigió algunas de ellas y después se convirtió en un dramaturgo cuya obra apenas guarda relación con su trayectoria cinematográfica. Pero nada debe sorprendernos en un Pedro Mario Herrero capaz de protagonizar las aventuras reales y de ficción más variadas.

Según Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, llegó al cine gracias a su amistad con el productor y distribuidor Ramón Llidó, quien le presentó a Tulio Demicheli, el director argentino para quien escribiría sus primeros

guiones: *La banda de los ocho* (1961), *Los elegidos* (1963) y *La primera aventura* (1964) (1998:322-3). Tras haber intervenido en la fundación de la productora Alpe Films, con la misma emprendió la dirección de su primer largometraje: *La barrera* (1965), una no localizada película de temática infantil que alcanzó un premio en el Festival de Cine para la Juventud de Cannes. Con dicha productora y parte del equipo de la anterior, en 1966 estrena *Adiós, Cordera*, un desafortunado film basado en el homónimo relato de Leopoldo Alas. No consiguió la más mínima repercusión comercial o crítica, a pesar del trabajo de José Mª Prada, amigo y habitual en los repartos de Pedro Mario Herrero. Igual suerte tuvo *Club de solteros* (1967), un desastroso trabajo cuya visión produce sonrojo. En esta lamentable película se apuntan personajes y situaciones que reaparecerían en sus citadas obras teatrales, pero enmarcados en un guión absurdo y mal planteado. A pesar de acumular fracasos, continuó con la dirección de *No disponible* (1969), una comedia para la que contó con su amigo Alfredo Landa, cuya popularidad no alteró la triste suerte de su carrera cinematográfica. Se trata de su película más estimable gracias al argumento en torno a un fracasado boxeador y una prostituta encarnada con acierto por Analía Gadé. La mala realización, o la incapacidad del guionista para convertirse en director, hizo fracasar este sugerente guión, como reconoce su protagonista en la entrevista concedida a *Nickel Odeon* (nº 5, 1996:185). Pero este relativo acierto da paso a una nueva película extraña e insólita, *Si estás muerto, ¿por qué bailas?* (1970), que a pesar de ser protagonizada por Alfredo Landa no suele figurar en las filmografías del actor que, en esta ocasión, abandona la celtibérica comedia sexy para convertirse en un tal Murphy que, junto con La Polaca ¡¡!!, se ve inmerso en una misteriosa historia ambientada en la neblina londinense. No debe extrañarnos que el propio actor la considere «muy rara» en la citada entrevista.

No obstante, la desenfrenada carrera hacia lo insólito de Pedro Mario Herrero culminaría en *Cao Xa* (1971), una desastrosa aventura cinematográfica emprendida con su productora Sello Films. Por entonces, el director había sido corresponsal de guerra en Vietnam y pretendió reflejar

esa experiencia en una película rodada allí que sólo contó con un actor profesional, José Mª Prada, que ya había trabajado en los anteriores films de Pedro Mario Herrero y aceptó el reto de un problemático rodaje en un país todavía en guerra. El desfase entre los objetivos y los medios disponibles era de tal calibre que la película sorprende por su pobreza, mala realización y absurdo planteamiento. No se puede hablar de un testimonio del conflicto —se obvia la presencia norteamericana—, ni de un relato de aventuras. Tampoco tiene entidad para ser un testimonio religioso o anticomunista, como se ha afirmado en reseñas escritas a base de referencias. Sólo alguna escena documental rodada en Saigón queda de tan desastrosa película que tardó mucho en ser montada —la copia consultada incluye referencias a lo sucedido en 1973, dos años después de la fecha oficial de la producción— y no tuvo la más mínima repercusión en las pantallas.

Ya en el período democrático siguió presente en el cine como director y guionista, pero sin la continuidad observada en esta insólita serie de films que poco nos anuncian del autor de *La balada de los tres inocentes*. Esta apreciable, y hasta interesante a veces, farsa fue estrenada en Madrid el 17 de enero de 1973, bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena y con un reparto encabezado por José Sacristán, aunque la obra fue escrita para un Alfredo Landa que se negó a interpretarla tras los cambios impuestos por la censura. Pedro Mario Herrero conoce los resortes del género en un texto cómico que utiliza los tópicos de una comedia de enredo y una serie de efectos dramáticos bien colocados para asegurar el entretenimiento del público. La respuesta del mismo fue positiva y en ningún momento se vio condicionada por la absurda decisión de la censura, que prohibió la inicial localización en un pueblo español finalmente sustituido por otro italiano.

La adaptación cinematográfica no se hizo esperar para aprovechar el éxito comercial. La dirigió en 1975 Mariano Ozores quien, con su oportunismo y pensando en lo que pedía el público mayoritario por entonces, aceptó la propuesta del productor y la tituló *Los pecados de una chica casi decente*. Un título gratuito que no se corresponde con la farsa original ni con la propia película, aunque indica la orientación de los cambios introducidos

por el director y guionista, quien no contó con un Pedro Mario Herrero que evidenció su enfado en un artículo publicado en *Nickel Odeon* (1996). El resultado es una más de las películas de un realizador tan previsible como Mariano Ozores, que tuvo un apreciable resultado comercial gracias al protagonismo de Lina Morgan y Alfredo Landa. También debemos reconocer que por entonces el prolífico guionista y director todavía no había caído en sus peores excesos y en esta ocasión contaba con una obra que era difícil estropear. Supo ajustarse a la misma en lo esencial y realizó una comedia discreta capaz de entretener gracias a la trama de enredos y equívocos concebida por Pedro Mario Herrero.

Alfredo Landa, tan fiel a su amigo, también intervino en la adaptación de *No le busques tres piernas al alcalde* que, con el título más explícito y coyuntural de *El alcalde y la política* (1979) fue dirigido por Luis Mª Delgado. El guión fue escrito por el propio autor y se adapta con sentido comercial a la nueva y cambiante situación política del momento. Dada la fecha de esta intranscendente comedia, queda fuera de nuestro estudio.

Tal vez sea Pedro Mario Herrero un autor que sólo deba ser recordado por una obra, como tantos otros. *La balada de los tres inocentes* fue, según él, escrita a petición de Alfredo Landa, aunque el actor manifiesta en una jugosa entrevista que fue el guionista y dramaturgo quien solicitó que la interpretara:

> Un día vino a verme y me dijo que me había escrito una función de teatro. Yo salía para San Sebastián al día siguiente y me quedé con la función de teatro, que se llamaba *Balada de los tres inocentes*. Llego a San Sebastián, leo la función y me quedo deslumbrado, porque era una función acojonante. Pero soy un cabezón. Le llamé y le dije que la obra era fenomenal y que tenía que hacerla yo. Pero la censura le dice que el sargento no es un sargento de la Guardia Civil, que es imposible pasar ese detalle. Le dije que me la dejase, que mi padre fue comandante de la Guardia Civil e intentaría sacar algo de jugo al hecho de ser hijo del Cuerpo. Como yo era vecino de una hija de Ignacio Martel, almirante de la Armada, hablé con éste, que me atendió muy bien. Tanto que me llamó el coronel-censor y le dije que si se cambiaba al sargento de la Guardia Civil, aquello no tenía gracia. Y pese a todas las buenas palabras, no permitieron la obra en los términos que había escrito Pedro Mario Herrero. Y aquí entra mi cabezonería. Le dije que yo no la hacía. Pedro Mario me ofreció dar una vuelta a la obra y que en vez de suceder en España se situase en Sicilia, y en lugar de Sargento de la Guardia Civil fuera un

> sargento de los carabinieri. Pero me puse cabezón y dije que lo bonito era que fuera un sargento de la Guardia Civil. Y no la hice [...] Luego la hice en cine [...] No era lo mismo, aunque creo que quedó una película bastante válida, dentro de su género. Esto siempre ha de tenerse en cuenta (*Nickel Odeon*, nº 5, 1996, p. 186).

Al margen de los métodos y argumentos utilizados para intentar modificar la decisión de una censura que parecía ajena al momento histórico, estas y otras declaraciones de Alfredo Landa demuestran hasta qué punto se involucraba en un proyecto teatral que, en su adaptación cinematográfica y a causa de unas prosaicas decisiones de producción, casi le dejó indiferente. Por otra parte, no se entiende el cambio de opinión que le llevó a aceptar un trabajo cinematográfico que sufrió la misma presión de la censura en la sustitución de la Guardia Civil por los *carabinieri*. Aunque el supuesto pueblo cercano a Nápoles sea Patones (Madrid) y chirrie en una película tan española semejante localización ficticia, Alfredo Landa aceptó el trabajo que antes había rechazado sin poder mejorar lo hecho en el teatro. La pobreza de medios de la producción y la dirección de Mariano Ozores lo imposibilitaban. Supongo que peor sería la conclusión del autor, que podría haber disfrutado de un éxito comercial en las pantallas tras tantas películas insólitas y desconcertantes. Alfredo Landa afirma desconocer las razones por las que no asumió la dirección de la adaptación, aunque de su educada respuesta se deduce una desconfianza hacia la competencia de Pedro Mario Herrero como director. Al menos, podría haber sido el guionista, aunque supongo que semejante presencia no habría cambiado nada sustancial de la película de un Mariano Ozores tan seguro de sí mismo.

IV.5.14. Eloy Herrera

También en las postrimerías del franquismo, incluso en la transición política, cabe situar la coyuntural obra teatral de Eloy Herrera. Antes debutó como guionista en una cinta folklórica interpretada por Estrellita Castro, *La niña del patio* (1967) que, bajo la dirección del desconocido Amando de Ossorio, quedó sin estrenar y marcó el ocaso de la célebre tonadillera. En

1970, Eloy Herrera colaboró en la tercera versión cinematográfica de *La tonta del bote*, dirigida por un desconcertado Juan de Orduña. La presencia en el guión de auténticos especialistas como Rafael J. Salvia y Margarita Robles nos hace dudar de la entidad del trabajo de Eloy Herrera, quien se haría coyunturalmente popular unos años después con un teatro poco relacionado con su fugaz y nada significativa trayectoria como guionista.

Tras algunas comedias ligeras que pasaron desapercibidas, alcanzó un éxito de público con las más de mil representaciones de *Un cero a la izquierda* (1976), burdo panfleto antidemocrático que disfrutó del apoyo de un sector del público que manifestaba así su oposición al cambio de régimen político. Afortunadamente, queda fuera del período seleccionado y, en cualquier caso, fue el preámbulo del ocaso de un autor que abandonó su faceta cinematográfica tras la intervención como guionista en la adaptación de su citada obra, que fue dirigida en 1980 por un Gabriel Iglesias que cuenta con una filmografía coherente con la farsa adaptada. No creo que sea lamentable el olvido en que ha caído Eloy Herrera, cuya obra sólo sirve para evocar un episodio vulgar de utlización del escenario para la propaganda política.

IV.5.15. José Mª Zabalza

En esta nómina de personajes anónimos y extraños que, procedentes del teatro, trabajaron en el cine de los años cincuenta y sesenta también se encuentra José Mª Zabalza. Su proceso fue, en parte, inverso al de la mayoría de sus compañeros, puesto que tras licenciarse en la especialidad de Dirección por el I.I.E.C. y dirigir dos largometrajes con guiones propios pasó al teatro. Estrenó en 1959 su primera obra, *Camerino sin biombo,* un melodrama sobre la prostitución con tintes moralistas que, según Luis Gómez Mesa, fue escrito pensando en su posible adaptación cinematográfica, que finalmente llevaría a cabo el propio director en 1965 (1978:281). Sus siguientes obras compartieron una escasa repercusión. Oscilaron entre el melodrama religioso con supuestas notas escandalosas

muy del gusto de un truculento autor, *Autopsia de María Magdalena* (1960), y la comedia dramática (*Pensión Rosita* y *Ginebra para cenar*, de 1962). Mientras tanto, según Juan de Mata Moncho Aguirre, la titulada *Las arañas viajan de noche* fue prohibida por la censura (2001:602). Supongo que no sería por sus planteamientos ideológicos, irrelevantes en este autor, sino por lo «escandaloso» de los temas que abordó con escasa fortuna. Desde mediados de los años sesenta, y siendo productor cinematográfico, se centró en esta faceta y al parecer abandonó el teatro. Sus únicos textos a partir de entonces fueron los guiones de una singular filmografía y algunas novelas aisladas publicadas en el período democrático.

La filmografía de José Mª Zabalza es tan abundante como desafortunada, tanto en lo que se refiere a la calidad como al éxito que en pocas ocasiones le ha acompañado, a pesar de haber cultivado todos los subgéneros de la época. Comenzó con un drama de metafórico título, *También hay cielo sobre el mar* (1955), que ni siquiera se estrenó, y una comedia que apuntaba rasgos interesantes como fue *Entierro de un funcionario en primavera* (1958). Tras un intervalo dedicado fundamentalmente al teatro, en 1964 creó la productora Uranzu Films para sus tres siguientes films: *Julieta engaña a Romeo* (1964), una comedia de enredo que ya indica el acercamiento a géneros populares; *Algunas lecciones de amor* (1965), un film de *sketchs* de acuerdo con la moda de la época y centrado en una visión «costumbrista» acerca de los comportamientos de los españoles en las relaciones amorosas; y *Camerino sin biombo* (1965), fiel adaptación de su homónima obra.

José Mª Zabalza en esta última mantuvo el mismo número de personajes (un hombre y tres mujeres) y el lugar de la acción (un cabaret de poca categoría). La obra original tiene un argumento que pasa sin apenas modificaciones al cine. Tal vez esa posibilidad ya estuviera en la mente del dramaturgo cuando la estrenó en 1959 y la repuso en 1962. *Camerino sin biombo* es un melodrama protagonizado por tres prostitutas, aunque en la versión cinematográfica se suavice este rasgo y se las presente como artistas que alternan en una sala de fiestas de San Sebastián. Una joven —

en la versión teatral—, otra que empieza a perder sus encantos y será asesinada por la anterior y una tercera que, dando un desenlace esperanzador a una obra que no renuncia al moralismo, consigue escapar del claustrofóbico local. Tanto en la obra original como en el guión abundan los diálogos inverosímiles convertidos en sermones moralizadores, así como las situaciones tópicas y las frases hechas. El autor intentaría plasmar algunas de sus inquietudes, pero el resultado se ve negativamente afectado por su afán de explicitar lo obvio en detrimento de la observación de personajes y ambientes. La adaptación fue una modesta producción que no aporta nada significativo. Sólo la interpretación de Carmen Lozano, habitual en los personajes de prostituta, salva algunos momentos en donde Paloma Valdés y Genma Cuervo nos aburren con unos interminables diálogos tan melodramáticos como convencionales. La dirección de José Mª Zabalza se limita a filmar una representación más de una obra que ha perdido todo su interés.

Camerino sin biombo, con sus limitaciones, fue un punto de inflexión en su trayectoria cinematográfica, puesto que a partir de su desafortunado estreno se suceden títulos englobados en los subgéneros de la época. En 1970 José Mª Zabalza, o Joseph Trader, rodó tres *westerns* simultáneamente. Un año después dirigió una paupérrima versión de la historia del hombre lobo. Y, tras otras películas vulgares, desemboca en el cine S con títulos como *Bragas calientes* (1982), una de las peores películas del subgénero según Joe Krankol y Tomás Pérez Niño (1996:26). Se hizo así famoso en los ambientes profesionales por lo cutre de sus producciones, aspecto en el que superó a Ignacio F. Iquino. Sin duda, un final triste para un dramaturgo y cineasta que apuntó cualidades en sus inicios y se atrevió a plantear temas conflictivos, pero que pronto cedió ante su falta de talento y la supuestamente más fácil vía del cine de subgéneros, auténtico sumidero de cineastas de la época que en su juventud manifestaron inquietudes.

IV.5.16. Francisco Prada

Algunos autores están condenados al anonimato o al olvido por el tipo de teatro o los géneros que cultivaron. Es el caso de Francisco Prada (1892-1975), quien se dio a conocer en la postguerra con comedias ligeras, sainetes y, sobre todo, revistas en las que fue un especialista. Muchos de sus títulos nos remiten a una historia del espectáculo que, en gran medida, está por hacer y constituye una grave carencia bibliográfica que padecemos los historiadores del teatro. En colaboración con otros autores y con la imprescindible música de compositores como el padre de Ignacio F. Iquino, Ramón Ferres, Francisco Prada fue sumando revistas y espectáculos musicales con una excelente aceptación por parte del público, fundamentalmente el barcelonés: *El difunto es un vivo* (1939), *Un enredo de familia* (1943), *Las siete mujeres de Adán* (1948), *Las cuatro copas* (1951), *Manolo ante el peligro* (1954), *Busco tonta parra fin de semana* (1956) y un largo etcétera que se prolonga hasta los años sesenta en los que este teatro inició su ocaso. Son obras desenfadadas que invitan al entretenimiento y la evasión, algo fundamental en unos géneros que eran un oasis entre tanta seriedad y solemnidad.

Sin embargo, Francisco Prada tardó algún tiempo en encontrar esta vía que tantos éxitos le deparó. En 1934 le vemos en un tono radicalmente diferente cuando publica una lamentable y maniquea obra sobre los acontecimientos acaecidos en Asturias aquel mismo año. *Caminos de sangre* es un mediocre relato propagandístico que denigra a los mineros asturianos e ignora la represión que siguió al movimiento revolucionario. No aporta nada salvo la evidencia de la ideología del autor, que ya en los meses inmediatamente posteriores al fin de la contienda bélica se decanta por otro tipo de obras. En efecto, el 30 de junio de 1939 se estrenó en el Teatro Fontalba de Madrid el «disparate cómico» titulado *El difunto es un vivo*, escrito en colaboración con Ignacio F. Iquino, que sería adaptado al cine. Este «disparate» es un ejemplo de la tendencia a la evasión que manifestó

un teatro concebido al margen de la realidad coetánea. Francisco Prada y su inseparable colaborador en tareas teatrales y cinematográficas presentan una interminable sucesión de enredos y equívocos puestos en escena con recursos cómicos algo rancios, incluso para aquella época. Consiguieron las sonrisas de un público aliviado y contento por el simple hecho de continuar vivo, como el difunto de la obra que poco después, en 1941, se convertiría en la base del primer largometraje en el que colaboró Francisco Prada. Antes y coincidiendo con el estreno protagonizado por Rafael L. Somoza, el texto se publicó en una editorial que contaba con dos colecciones: Ediciones Biblioteca Films, dedicada a relatos novelados de películas extranjeras, y Biblioteca Films Nacional, que incluía los de las españolas. No constituye una rareza bibliográfica, pues desde antes y hasta la década de los sesenta abundan estas casi siempre anónimas novelizaciones de películas.

En 1942 el prolífico Francisco Prada es un autor que cuenta con numerosos estrenos de juguetes cómicos, sainetes y zarzuelas. También cultiva la novela de folletín para jóvenes casaderas con títulos como *La mariposa sin alas*. La reproducción del último párrafo nos ahorra cualquier comentario crítico:

> La voz de Luci, emocionada, tiembla como el gorjeo de un ruiseñor herido. El divino tesoro de su voz se ha roto en su garganta, aquella voz que ya no volverá a entusiasmar a los públicos. Ha muerto para siempre la artista. La mariposa ya no puede volar alrededor de la luz, porque no tiene alas, pero las tiene su corazón para revolotear a la luz de un cariño que no ha de morir nunca; pero las tiene su alma para vivir una vida feliz en un hogar que acaba de crearse. Y al doblar la página romántica de la historia romántica de dos vidas se escucha el primer beso purísimo en el que se funden en un solo latido el latido de dos corazones (1942:187).

Citamos este tipo de obras para constatar que no estamos ante un autor cuyo estilo, temas y géneros nos hagan pensar en el cine. Su trabajo como guionista, en colaboración exclusiva con Ignacio F. Iquino, se realizó al margen de que su escritura demandara una adaptación al medio cinematográfico o revelara rasgos capaces de ser relacionados con las cualidades propias de un guionista. Las obras consultadas nos llevan a pensar lo contrario. No debe extrañarnos, sobre todo si recordamos la

trayectoria de las producciones de un Ignacio F. Iquino capaz de afrontar, mediante la improvisación, las más variadas iniciativas cinematográficas. Todo es posible en su trayectoria y el éxito teatral de su amigo, que también era colaborador del padre del productor, le llevaría a contar con él al margen de que realmente fuera capaz de escribir guiones. Quienes conocieron las peculiares condiciones de trabajo en I.F.I. saben que estas menudencias relacionadas con los guiones no preocupaban demasiado. Podían ser de temas marianos en los años cuarenta o esquemas argumentales de películas pornográficas en los ochenta. Ignacio F. Iquino lo rodaba todo deprisa y corriendo.

Estas condiciones de producción condicionan la escasa calidad de las seis películas en las que colaboró Francisco Prada como guionista al servicio de CAMPA-CIFESA, después I.F.I., y bajo la dirección de Ignacio F. Iquino. En otras ocasiones, la productora contrató a diferentes directores. Juan Bosch dirigió, por ejemplo, *El terrible de Chicago* (1967), un involuntario gangster interpretado por Cassen con un guión inicialmente titulado *El enemigo público Nº 13*, y *La viudita ye-yé* (1968). La protagonista fue Mary Santpere, que también había trabajado en los espectáculos teatrales escritos por Francisco Prada. En esta ocasión, el guión le obliga a buscar un marido más feo que ella para recibir una herencia. Una excusa que permite dar rienda suelta a una comicidad fundamentalmente teatral —se trata de la adaptación de una homónima obra de Francisco Prada— que con tan escasos medios y nula reflexión fue llevada a las pantallas por Ignacio F. Iquino. En esta como en otras películas, la colaboración de su amigo se redujo a aportar la obra original, por lo que conviene revisar el listado de los guiones que le han sido atribuidos en los catálogos publicados.

Francisco Prada también colaboró con el popular actor Paco Martínez Soria tanto en teatro como en cine. Ambos escribieron una versión libre de *La educación de los padres*, de José Fernández del Villar (1888-1941), que fue representada con éxito por la compañía del cómico aragonés. En 1971 Vicente Coello —el guionista de la mayoría de las películas del actor— y Mariano Ozores la adaptaron al cine bajo la dirección de Pedro Lazaga. Este

guión es un trabajo basado exclusivamente en la versión de los citados y también está puesto al servicio del lucimiento de un cómico omnipresente en sus películas.

Este proceso es posible que se repitiera en *La tía de Carlos* (1981) de Luis María Delgado. Ya en 1967 Francisco Prada y Paco Martínez Soria habían publicado una «versión libre y moderna» de esta comedia de Brandon Thomas, que fue un nuevo éxito popular de la compañía del actor, director y adaptador a raíz de su estreno en junio de 1966. Algunos catálogos citan como fuente de la película una supuesta versión de Dionisio Ramos, otro autor asiduo colaborador del cómico. Es improbable que duplicara el trabajo ya hecho por su colega Francisco Prada para el propio Paco Martínez Soria. Estos últimos pudieron trabajar tanto a partir del original inglés como de la traducción publicada en 1897 y escrita por Don Pedro Gil, seudónimo de Ceferino Palencia. Se trata de un texto reeditado en 1915 y 1919, en esta última ocasión en la popular colección La Novela Corta (nº 108) y, por lo tanto, accesible. A partir de la versión de Francisco Prada, concebida como una adaptación a las peculiaridades de un actor tan reiterativo en sus trabajos teatrales y cinematográficos, es probable que Vicente Coello redactara el guión —depositado en la Biblioteca Nacional— de una de las últimas y más desafortunadas películas protagonizadas por Paco Martínez Soria. Por lo tanto, la misma podría sumarse a la lista de argumentos de Francisco Prada, pues fue su versión y no la obra original el material utilizado por el guionista.

> Carlos Aguilar señala la, según él, homónima obra de Dionisio Ramos como el original utilizado (1995:1259). Esteve Riambau y Casimiro Torreiro lo corroboran, aunque señalan que el original es de Brandon Thomas (1998:219). No he podido volver a ver esta adaptación cinematográfica, cuyas semejanzas con la versión de Prada y Martínez Soria son claras. En cualquier caso, convendría poner en duda estas atribuciones, aunque lo único obvio es que tanto Francisco Prada como Dionisio Ramos y Vicente Coello escribían al dictado de un Paco Martínez Soria que encargaba obras a la medida de sus posibilidades.

Por otra parte, es posible que la citada versión de Francisco Prada y Paco Martínez Soria fuera la base de *La tía de Carlos en minifalda* (1967),

pues además de la significativa coincidencia de fechas es una producción de I.F.I. con un guión de Ignacio F. Iquino y Augusto Fenollar, que dirigió esta modesta película protagonizada por Cassen.

IV.5.17. José Manuel Ruiz-Castillo

José Manuel Ruiz-Castillo Ferrero, sobrino del cineasta Arturo Ruiz Castillo, irrumpió con apenas veinte años en el teatro cuando ganó el Premio Calderón de la Barca de 1953. La obra, *Un diablo llamado Leopoldo*, fue estrenada en 1956. Por entonces consiguió ser un asiduo autor puesto en escena por los minoritarios teatros de cámara: *Regreso* (1954), *Cita* (1955) y *La noche pasa* (1956). Su primera comedia estrenada en circuitos comerciales —*Recién casados, no molestar*— la dirigió e interpretó en 1957 Adolfo Marsillach. Este profesional dedicado a la publicidad, realizador de cortometrajes, director teatral, guionista televisivo... no tuvo continuidad en los escenarios y a muchos sorprendió su reaparición con *Eutanasio* (1996), una divertida comedia galardonada con el I Premio Hogar Sur de Puerto Real, que evidencia huellas de Miguel Mihura.

El primer contacto con la industria del cine lo tuvo en 1958 al ser llamado por Arturo Ruiz Castillo para adaptar *Cita*, que había sido estrenada en 1955 en el Teatro Lara por el grupo de la Escuela Oficial de Periodismo que el propio autor había fundado. Esta a veces sorprendente y tensa película se tituló *Culpables* y ya tuve ocasión de analizarla en mi libro *El teatro en el cine español*. Se trata de un film digno, bien construido y realizado, que apenas tuvo difusión comercial. A partir de este título, José Manuel Ruiz-Castillo se profesionalizó como guionista, aunque colaborando en producciones alejadas de las inquietudes mostradas en sus primeros trabajos teatrales. Poco prestigio alcanzaría con cintas de Pedro L. Ramírez (*¿Dónde pongo este muerto?,*1961), Luis Lucia (*Las cuatro bodas de Marisol*, 1967) y, en especial, de Luis Mª Delgado (*Mónica Stop*, 1967; *Dele color al difunto*, 1968; *La garbanza negra que en paz descanse*, 1971, etc.).

El título más notable de su filmografía es *El extraño viaje* (1964), una polémica, maldita y esperpéntica película dirigida con especial acierto por Fernando Fernán-Gómez. El argumento, a partir de una idea de Luis G. Berlanga, fue escrito en colaboración con Pedro Beltrán, a quien se le suele atribuir junto al director todo el mérito de una película reivindicada por la crítica. Resulta difícil esclarecer la verdadera colaboración en la misma de José Manuel Ruiz Castillo, que por entonces escribía guiones tan distantes. Tampoco en su obra teatral encontramos antecedentes de la singular historia ambientada en Mazarrón y su tratamiento cinematográfico. Fernando Fernán-Gómez sólo habla de Pedro Beltrán cuando se refiere a la película. No obstante, es posible su participación, nunca decisiva, en una película que atravesó numerosas dificultades desde la escritura del guión hasta su tardío estreno. En cualquier caso, aparece como un punto y aparte dentro de una filmografía gris que defraudó las expectativas creadas por el joven dramaturgo de los años cincuenta.

Por otra parte, me extraña mucho que José Manuel Ruiz Castillo interviniera en el rocambolesco proceso de redacción del guión de *Plácido* (1961), como indican Esteve Raimbau y Casimiro Torreiro (1998:503). A pesar de que el mismo pasara por tantas manos hasta el punto de que cabe cualquier atribución, lo sustancial es de Luis García Berlanga y Rafael Azcona, sin que las posibles sugerencias de otros colaboradores acreditados o no tuvieran mayor incidencia en el resultado final de tan magnífica película.

IV.6. DRAMATURGOS Y GUIONISTAS OCASIONALES

En los anteriores epígrafes hemos agrupado autores teatrales que como tales y en su trabajo como guionistas han tenido un mínimo de continuidad. Sin embargo, en el azaroso mundo del cine y el teatro encontramos una amplia nónima de nombres que, circunstancialmente, han escrito algún guión o han estrenado alguna obra. Suelen tener dos facetas: una que les define, como dramaturgos o cineastas, y otra en la cual participan de forma esporádica. Esta discontinuidad no guarda relación con el interés de las obras o las películas, aunque son pocos los guiones valiosos y menos las obras teatrales con un mínimo de eco. En cualquier caso y como tantas veces nos ha recordado Fernando Fernán-Gómez, el éxito teatral o cinematográfico en aquella época tenía un escaso valor y no aseguraba nada. Tampoco la continuidad. Por eso, y por completar el panorama iniciado en los anteriores capítulos, conviene abrir este cajón de sastre con un denominador común: los protagonistas son autores teatrales que han escrito algún guión finalmente convertido en película o, con menor frecuencia, cineastas que también sintieron atracción por el mundo del escenario y estrenaron alguna obra. A pesar de tan vaga agrupación, todavía habrá excepciones relativas.

IV.6.1. Luis Delgado Benavente

Luis Delgado Benavente (Madrid, 1915-¿?), aparte de narrador y pintor, fue un dramaturgo que a principios de los años cincuenta obtuvo los más destacados galardones teatrales. Ganó, consecutivamente, el Premio Calderón de la Barca por *Días nuestros* (1951) y *Humo* (1952). El Ciudad de Barcelona de 1952 por el drama *Tres ventanas*, estrenado por el Teatro de Cámara de Barcelona y el Teatro Universitario de Madrid el 20 y 22 de abril

de 1953, respectivamente. Culminó tan intensa trayectoria con el Lope de Vega por *Media hora antes* (1955), estrenado el 23 de mayo de 1956 en el Teatro Español bajo la dirección de José Tamayo. Se trata de un drama ambientado en un país imaginario. Aborda un caso de conciencia y traición que, en algunos momentos, se sitúa en una línea que nos recuerda vagamente la de *Escuadra hacia la muerte* (1953). Ese mismo año también había estrenado *Jacinta*, un drama dirigido por Modesto Higueras al frente del Teatro Nacional de Cámara. Es un nuevo ejemplo de un teatro inquieto, de buena factura técnica, que pretende conmover las conciencias. Una concepción del drama tan coherente con aquellos tiempos como poco atractiva en la actualidad. Algunos excesos melodramáticos y tremendistas están en la base de esa caducidad que no impide reconocer el mérito del autor.

Luis Delgado Benavente también ejerció como crítico teatral y en 1955 le vemos, junto a Alfonso Sastre y otros inquietos dramaturgos de la época, firmar un manifiesto en la sede santanderina de la U.I.M.P., que tanto nos recuerda lo acaecido por entonces en las cinematográficas conversaciones salmantinas. Sus obras y estas tomas de postura le granjearon notoriedad entre el público universitario y el de los teatros de cámara. Su teatro, influido por Priestley y Thorton Wilder, según Ruiz Ramón (1992:318-9), no se asentó en los escenarios comerciales y, pocos años después de los citados premios, Luis Delgado Benavente desaparece como tantos otros autores inquietos que a principios de los cincuenta, un período fundamental, intentaron renovar el teatro y se sintieron frustrados ante los problemas que jalonaron su camino. La «crónica de una marginación» que Francisco Caudet trazara al estudiar el caso de Alfonso Sastre tiene otras manifestaciones menos relevantes y con distintas motivaciones, pero no menos frustrantes, que fueron protagonizadas por autores que han sido olvidados.

La única colaboración cinematográfica de Luis Delgado Benavente la encontramos, con dudas, en *La muralla feliz* (1947), una comedia dirigida por el polifacético Enrique Herreros a partir de la homónima obra de quien al

parecer también fue guionista. De la película sólo se conserva el negativo del sonido, por lo que no hemos podido contrastar los datos aportados por Ángel Hueso (1998:274). Según su ficha, el trabajo de Luis Delgado —no se dice nada de la obra original y no figura el segundo apellido— recibió el Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo al mejor argumento valorado en 40.000 pts., el doble de las 20.000 pts. que solucionan los problemas de la familia Aguirre que protagoniza la película. Pero lo relativamente sorprendente es que este ingenuo guión nada tiene que ver con la orientación teatral posterior de Luis Delgado, decantado en los cincuenta por una línea creativa sin posible plasmación en las pantallas. Tal vez radique en esta circunstancia su alejamiento con respecto a un cine que acogió generosamente su primer trabajo, pero no le habría permitido continuar en una tendencia como la asumida con problemas en los cincuenta. ¿O fue otro Luis Delgado? No conviene desechar esta opción si, además de lo indicado, pensamos que un director como Enrique Herreros difícilmente iba a contactar con un por entonces joven autor teatral alejado de la línea del dibujante y colaborador de *La codorniz*.

IV.6.2. Rafael Duyós

Más sorprendente es encontrar al poeta falangista Rafael Duyós como posible responsable de un guión cinematográfico. El autor del *Romancero azul* durante la Guerra Civil intervino en algunos documentales recitando sus encendidos poemas de circunstancias. Pero su nombre no reaparece en este medio hasta 1945, fecha de *Estaba escrito*, una película de la que no se conservan copias localizadas y basada, según Juan de Mata Moncho Aguirre (2001:476), en una homónima obra teatral suya que fue dirigida por Alejandro Ulloa, de quien no he conseguido recabar otros datos. Esta atribución no coincide con la catalogación de Ángel Hueso, quien señala la obra *Laila* del mismo Rafael Duyós como la adaptada (1998:158). No más conocidas son las obras teatrales escritas por el poeta en la postguerra —no he localizado ediciones de las mismas ni tampoco referencias críticas— y la

película quedó olvidada tras su fugaz paso por la cartelera. Todo parece indicar que este melodrama de amores imposibles ambientado en Tánger, si es cierto que el guión lo escribió el propio autor —según Juan de Mata Moncho Aguirre— o Manuel Tamayo, según Ángel Hueso, supondría un eslabón aislado en la trayectoria creativa de Rafael Duyós, quien fue apagándose tras los intensos años de un conflicto bélico en el cual realizó polémicas misiones en el mundillo teatral de los españoles desplazados a Buenos Aires.

IV.6.3. Álvaro de la Iglesia

Más intensa fue la relación con el cine del popular humorista que durante tantos años dirigió *La codorniz*. Aparte de una labor que le ha permitido pasar a la historia del humor, Álvaro de la Iglesia tuvo tiempo para ser un prolífico autor de novelas, relatos y otros libros difícilmente clasificables que consiguieron una aceptable respuesta popular que contrasta con el olvido en que cayeron tras su fallecimiento en 1981. Algo similar a lo ya comentado de Noel Clarasó, con quien colaboró en el guión de *¡Arriba las mujeres!* (1964), dirigida por Julio Salvador. Esta película se suma a otras mediocres que jalonan la última fase de su trayectoria. El guión de los dos humoristas es un vulgar vehículo para el lucimiento de Jaime de Mora y Aragón, que también fue responsable de la musiquilla junto con Augusto Algueró.

Sorprende que mientras en unos pocos films de los años cuarenta y cincuenta asoma, con timidez, el humor codornicesco gracias a algunos colaboradores de la revista, el director de la misma no trabajara en esa dirección. Un ejemplo es la adaptación de su comedia *El escándalo del alma desnuda*, escrita con Janos Vaszari, realizada por Juan José Alonso Millán y dirigida por Ramón Fernández con el oportunista título *Matrimonio al desnudo* (1975). Tenía más morbo la hipotética desnudez de Analía Gadé y Arturo Fernández que la del alma, pero esta lamentable película se suma a otras rodadas por aquellos meses por Pedro Lazaga —*Yo soy Fulana de Tal*

(1975) y su continuación, *Fulanita y sus Menganos* (1976)— basadas en una novela de un humorista que jugaba con el escándalo en una época en la que tantos estaban dispuestos, por necesidad fisiológica, a ser escandalizados. De ahí lo coyuntural de su éxito y el olvido en que han caído tanto las novelas como las obras teatrales de quien sólo será recordado por haber dado cobijo en *La codorniz* a brillantes colaboradores.

Por último, también es preciso indicar que Álvaro de la Iglesia fue guionista de la serie televisiva titulada *Historias naturales*. Fue emitida durante la temporada 1967-1968 con un relativo éxito y se basaba en unos textos cuya fórmula se asemeja a la del «teatro breve» que se daba por este medio en sus inicios.

IV.6.4. José Luis Navarro Bassó

La relación de José Luis Navarro Bassó con el teatro se da fundamentalmente como actor, pero también es el autor de unas comedias y revistas estrenadas sin demasiada fortuna y casi desde el anonimato a lo largo de la década de los cincuenta. Ninguna parece haber sido editada. Si los pocos datos recopilados son ciertos, abandonó esta faceta para dedicarse entre otras trabajos a ser el guionista de una larga serie de subproductos dirigidos en su mayoría por José Mª Elorrieta, también conocido por los seudónimos Elio Riett, Joe Lacy, Joseph de Lacey y J. Douglas. Este director había filmado en los años cincuenta algunas películas modestas y simpáticas que tuvieron eco popular: *El fenómeno* (1956), protagonizada por un Fernando Fernán-Gómez divertido y sorprendido ante el éxito de un film en el que nadie confiaba, y *El hincha* (1957), una relativa continuación que tendría a la pareja formada por Ángel de Andrés y Mary Santpere como eje de una simpática película acerca de la pasión futbolística.

Fernando Fernán-Gómez recuerda así a un director que en Madrid hizo algo similar a la labor de Ignacio F. Iquino en Barcelona:

> Elorrieta fue uno de los héroes de nuestro cine. En una época en que ya no gustaban las películas de nuestra guerra, ni las de curas, ni las históricas, ni las de novelas antiguas, ni las de casi nada... En una época

> en que estaba divulgadísima la idea de que las películas españolas eran malas, salvo escasísimas excepciones —una o dos al año—, cuando todo esto lo decía la prensa diaria, y los críticos de las revistas especializadas y la mayoría del público, cuando casi ninguna película española era rentable y muchas no llegaban ni a amortizarse, Elorrieta llegó, sin que ninguna llegase a tener verdadero éxito, a dirigir, a producir cincuenta y dos. Se pasaba la vida urdiendo combinaciones de producción, buscando socios capitalistas, créditos, aceptando y descontando letras, inventando actores que cobrasen poco, descubriendo decorados ya utilizados en los que se pudiese rodar de nuevo, interiores naturales en los que dejasen rodar gratis (1998:419).

Trabajar como guionista para este productor y director era un seguro de anonimato. Pero estos derroteros de una comedia popular en los que continuó hasta finales de la década se truncaron en los sesenta al colaborar como productor, director y guionista en coproducciones. Las mismas en aquellos años suelen ser sinónimo de subproductos como el *spaghetti western*, en el que trabajaron el director y nuestro antiguo autor teatral. Este último también colaboró con Rafael Romero Marchent, otro de los habituales en las coproducciones, a veces realizadas con México. Sus títulos son una definición para quienes de adolescentes veíamos aquellas películas en programas dobles de cines de barrio: *Santo contra el Dr. Muerte* (1973)... Terminó su trayectoria como guionista al servicio de un José Luis Sáenz de Heredia en penoso declive, *Solo ante el streaking* (1975), y un Pedro Lazaga capaz de hacer competir en un insólito duelo interpretativo a Carmen Sevilla (Dra. Stevens) y a un José Mª Iñigo que desnuda a las mujeres con la mirada en *Terapia al desnudo* (1975). El broche de su carrera fue un guión (¿?) escrito en colaboración con Eduardo Manzanos: *Tren especial para Hitler* (1977), una de las decenas de películas del «destape», en esta ocasión combinado con una patética recreación de la estética nazi y sado.

Estos títulos de la trayectoria de José Luis Navarro Bassó nos indican que estamos ante un profesional al servicio de productoras y directores sin ambiciones o que las habían dejado atrás. Dado lo reiterativo de esta última circunstancia, convendría reflexionar sobre los numerosos cineastas que en la década de los cincuenta intentaron hacer algo digno y terminaron en los sesenta y setenta filmando bodrios que suponen una absoluta renuncia a

sus presupuestos iniciales. No creo que sea distinta la evolución de algunos dramaturgos, aunque en los escenarios no se dio con la misma intensidad la presión de una industria como la cinematográfica. Resulta sintomático que un amplio colectivo de productores, guionistas, directores, dramaturgos, actores... fuera dejando atrás unos inicios prometedores en aquella década de los cincuenta para adentrarse en trayectorias presididas por la mediocridad. Era también la mediocridad de un período histórico incapaz de renovarse, de abrirse a nuevos caminos. Con sus limitaciones y siempre con la censura y el dirigismo que le caracterizó, la dictadura franquista fue capaz de alentar, o permitir, un cine de relativo interés e inquietud creativa en los cincuenta. También en ese momento asistimos a la aparición de nuevos autores que pronto chocarán con la realidad de un régimen dictatorial. Pero, pasados esos años, todo apunta hacia una lenta agonía capaz de frustrar a tantos creadores que intentaron sobrevivir apuntándose a un posibilismo de tristes resultados. Hubo intentos renovadores como los protagonizados por los jóvenes del Nuevo Cine Español, pero sus mayores ya no se apuntaron a esa línea y casi todos parecen haber renunciado a lo que les definió en unos momentos donde, a veces, parece darse un espejismo pronto borrado por los estrechos límites impuestos por la dictadura.

IV.6.5. Manuel Pilares

Un ejemplo de lo arriba indicado es Manuel Pilares (1921-1992), un singular personaje y autor que padeció las limitaciones de un régimen político con el que se enfrentó desde su perspectiva de creador. Su trayectoria literaria es más conocida por sus volúmenes de poesía social o por sus relatos, pero también es el autor de la obra teatral *La puerta giratoria*. Un título aislado que nos permite incorporarle a la lista de dramaturgos que tuvieron una presencia en el cine español como guionistas. Este trabajo lo inició de la mano de dos amigos de las tertulias del Café Gijón: Eduardo Manzanos y Fernando Fernán-Gómez, y en colaboración con

José García Nieto, poeta asiduo de las mismas e impulsor del grupo Juventud Creadora.

La trayectoria de Manuel Pilares como guionista se inicia en 1952 con *El andén*, dirigida por Eduardo Manzanos y con un guión basado en la homónima novela del citado que unos meses antes había obtenido el Premio Café Gijón, patrocinado por Fernando Fernán-Gómez. José García Nieto y Manuel Pilares son los coguionistas de una apreciable película que comenté en otro estudio (1997). El mismo equipo es el responsable en 1953 de *Buenas noticias*, una simpática y modesta comedia protagonizada por el entrañable José Luis Ozores, convertido en esta ocasión en un cartero dispuesto a repartir buenas noticias entre los habitantes de su pueblo. Hay una notable coherencia entre ambas películas y es obvio que en ellas queda reflejada, con limitaciones, esa perspectiva realista y social de Manuel Pilares manifestada de manera suave, con notas de humor y perfiles menos críticos que en sus textos literarios por razones obvias.

Su trayectoria tan ligada a relaciones personales se interrumpe entre 1953 y 1958, fecha de *La vida por delante* de Fernando Fernán-Gómez. En esta genial comedia y en su continuación, *La vida alrededor* (1959), intervino Manuel Pilares como guionista en colaboración con el propio director y actor. No creo necesario recordar la importancia de unos títulos ampliamente estudiados, pero convendría prestar más atención a la intervención del amigo de quien, por razones obvias, pasa por ser el verdadero creador de estas comedias. El propio Fernando Fernán-Gómez escribe en sus memorias palabras elogiosas sobre Manuel Pilares, con quien compartió amistad, inquietudes y una perspectiva creadora que alcanza una de sus más destacadas manifestaciones en los citados títulos. No creo que fuera una colaboración de carácter técnico, una puesta en orden de las ideas originales del director que volcó tanto de sí mismo en ambas comedias, sino una sintonía perfecta entre dos autores y amigos que compartían un mismo mundo creativo, poblado por esos eternos perdedores y supervivientes que protagonizan lances cotidianos con ternura, humor y sentido crítico.

A partir de estas fechas ya no volvemos a encontrar títulos notables en la filmografía de Manuel Pilares. *El vagabundo y la estrella* (1960) es una fracasada película de Mateo Cano y José Luis Merino, protagonizada por el tenor Alfredo Kraus, que tardó mucho tiempo en ser estrenada. *Labios rojos* (1960), de Jesús Franco, ha sido considerada por los pocos críticos que se han ocupado de tan singular y prolífico cineasta como una de sus mejores películas, pero constituyó un rotundo fracaso comercial que en parte determinaría la posterior trayectoria de «Jess Frank». En 1961 Manuel Pilares adapta al cine la comedia *Cuidado con las personas formales* de Alfonso Paso, dirigida por un Agustín Navarro que por entonces había alcanzando cierta notoriedad comercial. Lo mismo haría en 1970 con *Los extremeños se tocan*, «dirigida» por Alfonso Paso a partir de la obra original de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández. El guión fue firmado por el director y Manuel Pilares, quien poco pudo aportar en un típico trabajo de encargo. Lo mismo sucede en la adaptación que hizo para la coproducción *El puente de los suspiros* (1963). Son películas en las que demuestra oficio a la hora de adaptar textos literarios poco o nada vinculados con su propio mundo creativo.

Algo distinto podría haber sucedido en *Milagro a los cobardes* (1961), de Manuel Mur Oti y basada en *La puerta giratoria*, la única obra teatral de un Manuel Pilares que intervino junto al director en la adaptación. No tenemos datos acerca de la posible edición o representación de dicha obra. Incluso dudo sobre su existencia como drama. En cualquier caso, nos encontramos ante una extraña y algo monótoma película en torno al día de la Crucifixión en la que se respetó su planteamiento teatral: un escenario único y casi cerrado, tiempo muy limitado, pocos personajes, acción escasa y abundante diálogo (MARÍAS, 1992:143-4). El resultado es una película al margen de cualquier tendencia de la época, una apuesta arriesgada en la que es preciso reconocer el buenhacer de guionistas, actores y director, que fueron galardonados sin que esta circunstancia se tradujera en una respuesta favorable por parte del público. Más allá de la situación concreta que se dramatiza con el habitual énfasis del director, la obra es una reflexión

sobre la ingratitud, la fe y el miedo que en nada se parece a otras creaciones del propio Manuel Pilares y produce cierto desconcierto. Oscilar entre Fernando Fernán-Gómez y Manuel Mur Oti pasando por Alfonso Paso es un ejercicio complejo y contradictorio, que dificulta cualquier clasificación de un guionista sin su hueco específico en el cine de la época. Tampoco lo tuvo el supuesto y esporádico autor teatral, que probablemente no conseguiría estrenar una obra insólita como *La puerta giratoria*, que ni siquiera figura como tal en los títulos de crédito de la adaptación cinematográfica. ¿Existió?

IV.6.6. Vicente Soriano de Andía

Según el catálogo de Juan de Mata Moncho Aguirre, Vicente Soriano de Andía debutó en 1922 como autor teatral (2001:480). Este dato produce cierto asombro si observamos que, según la misma fuente, había nacido en Borja (Zaragoza) en 1913. Aunque la representación la diera una compañía infantil, no es probable que estemos ante un autor tan precoz y cabe la posibilidad de que se trate de otro Vicente Soriano cuando, según el catálogo de Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches, el 5 de agosto de 1922 se produce el estreno del entremés cómico titulado *El maldito sino* (1990:336). En este mismo catálogo y en su continuación dedicado a las temporadas desde 1926 a 1931 no hemos encontrado ningún otro dato de Vicente Soriano, por lo que aparte de no ser tal vez el que nos interesa tampoco tuvo continuidad sobre los escenarios. Algo distinto sucedió con Vicente Soriano de Andía, que en los años cuarenta fue el autor de un importante número de comedias, entremeses, revistas, zarzuelas y sainetes, escritos en parte con otros colegas: Pepe Alfayate y Santos Macriño.

Ninguna de estas obras le ha permitido figurar en las historias del teatro, pero —según Juan de Mata Moncho Aguirre— su mayor éxito lo alcanzó en 1946 al estrenar la compañía de Valeriano León y Aurora Redondo su obra *Don Genio y la sombra*, clasificada como «comedia cómica, un poco misteriosa» y de la que era coautor Santos Macriño, tan desconocido para nosotros como el propio Vicente Soriano de Andía. La

trama de esta comedia de humor absurdo pasó a la pantalla bajo el título de *La otra sombra* (1948), película de la que no se conservan copias localizadas. El director fue Eduardo García Maroto y el protagonista volvió a ser Valeriano León. Según fuentes no especificadas en el citado catálogo, el autor colaboró en la adaptación por lo que, hasta cierto punto, le podríamos considerar como un dramaturgo convertido en guionista, aunque de forma fugaz y sin confirmar. De hecho, según la ficha realizada por Ángel Hueso la adaptación de un texto original del que no se dan referencias corrió a cargo de Francisco Ramos de Castro y el propio director (1998:300).

Eduardo García Maroto explica en sus memorias que la adaptación surgió a propuesta de Francisco Blanco Lavín —uno de los intérpretes de la versión fílmica de *Los cuatro Robinsones* (1939), del mismo director— en la que constituye su única experiencia como productor de Consorcio Cinematográfico (1988:155). Su objetivo, al parecer, era aprovechar el éxito de una obra teatral cuyo sentido del humor entre absurdo y fantástico no se aleja demasiado del de la insólita película de 1939. En cualquier caso, la actividad como guionista del casi anónimo Vicente Soriano de Andía debe ponerse en duda y citarse como mera anécdota bibliográfica.

IV.6.7. Emilio Romero

A lo largo del presente trabajo hemos visto varios casos en donde la trayectoria teatral era compatible con la periodística. Son dos orígenes frecuentes entre los guionistas y en ocasiones ambos coinciden en una misma persona. Un nuevo ejemplo es Emilio Romero, más conocido por su vertiente periodística pero que, además de novelista y ensayista, también es autor teatral. La mayoría de sus estrenos se dan en la década de los sesenta, cuando según las memorias de Adolfo Marsillach era un personaje temible que hacía valer su poder en estas y otras circunstancias (1998:271). Sus obras se reparten entre las comedias y un teatro de clara intención ideológica coherente con sus reaccionarias posturas como periodista. Su

mayor éxito fue *Verde doncella* (1967), una comedia de *boulevard* más ligera y legible que sus obras de tesis, aunque tenga una moralina rancia.

Esta comedia fue llevada al cine por Rafael Gil en 1968 y con el mismo título. El guión correspondió al omnipresente Rafael J. Salvia. Se contó con un reparto de actores populares encabezados por Sonia Bruno, Juanjo Menéndez y Antonio Garisa, que intentaron la continuidad del éxito alcanzado en los escenarios. No consta la intervención de Emilio Romero en esta adaptación de un argumento que, en lo esencial, tanto nos recuerda éxitos norteamericanos como *Indecent proposal* (1993) de Adrian Lyne. Es cierto que cuesta sustituir a Demi Moore por Sonia Bruno —tan pronto alejada del cine—, aunque el físico de Antonio Garisa da una credibilidad a su personaje que no tiene Robert Redford. El argumento es fundamentalmente el mismo: la ruptura de una enamorada y humilde pareja tras la aceptación por parte de ella, y a cambio de veinte millones de pesetas —de los años sesenta—, de «la proposición indecente». Rafael Gil, lejos de sus buenos tiempos y cercano a la ideología de Emilio Romero, refuerza la moralina de una obra ya rancia en su versión original, oportunista, previsible, plagada de recursos fáciles que buscaban el aplauso de un público adicto dispuesto a escandalizarse un poco para reafirmarse en su conservadurismo.

Según Juan de Mata Moncho Aguirre, Emilio Romero participó como coguionista en la adaptación de una de sus más difundidas novelas: *La paz empieza nunca*, que en 1960 fue llevada al cine por León Klimovsky con una escasa fortuna que en nada recuerda el éxito popular de la citada obra. La misma se aprovechó de unas circunstancias similares a las que poco después provocaron el éxito teatral de *La casa de las chivas*, también adaptada por el citado director.

La única intervención de Emilio Romero como guionista se da en *Uno del millón de muertos* (1976), dirigida por Andrés Velasco y producida por José Frade con su habitual olfato para cualquier tema que pueda interesar al gran público. Sin embargo, las andanzas de una novicia en plena Guerra Civil apenas interesaron a unos espectadores que ya reclamaban obras más

incisivas e imparciales sobre aquellos acontecimientos históricos. Emilio Romero todavía pensaba triunfar con la fórmula que le permitió alcanzar importantes tiradas para sus novelas, pero el cine y los espectadores habían evolucionado. El resultado fue un fracaso que supuso la despedida del periodista de su fugaz trabajo como guionista. En cualquier caso, ésta y la teatral son facetas secundarias de quien sólo pasará a la historia del período franquista como periodista y novelista con mucho más sentido de la oportunidad que calidad.

IV.6.8. Adolfo Marsillach

La presencia del polifacético Adolfo Marsillach (1928-2002) casi era previsible en este catálogo, como en cualquier otro que agrupe a quienes intervinieron en distintas facetas creativas durante el periodo franquista. Aunque sin continuidad y sin alcanzar las cotas de calidad de sus trabajos teatrales como actor y director, sus comedias constituyen un bagaje apreciable que incluye éxitos tan destacados como *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?* (1980), que en 1992 sería adaptada al cine por José Sacristán con escasa fortuna. Sin embargo, la lectura de sus polémicas e interesantes memorias nos hace pensar que no sentía especial apego por una faceta que consideraba secundaria. Más evidente es su radical distanciamiento con respecto al cine, donde nunca se encontró satisfecho a pesar de su prolongada presencia y algunos trabajos notables. Si como actor sus opiniones son durísimas, no debe extrañarnos que apenas hable sobre su única experiencia como director cinematográfico en *Flor de santidad* (1972) y calle acerca de su intervención como guionista junto a José Antonio Medrano y Pedro Lazaga en *El tímido* (1964), una comedia dirigida por este último en la que Adolfo Marsillach encarnaba un tipo habitual en su carrera.

En cualquier caso, esta actividad como guionista fue aislada y sin parangón con la realizada en el medio televisivo, donde alcanzó notables y polémicas cotas de popularidad en series que coinciden con las de su amigo

Jaime de Armiñán, quien le llevó como actor a este medio en *Galería de maridos*. Pronto, en la temporada 1961-1962, pasó a ser también guionista en *Silencio... ¡Se rueda!,* donde con ironía y autocrítica abordó el ambiente cinematográfico provocando la respuesta de quienes se sentían aludidos. En la edición de los guiones, Adolfo Marsillach manifiesta:

> Sólo quiero dar una visión personal de ese mundo del cine. Para que tenga gracia debo hacerlo con humor, y espero que la gente lo vea con buen humor (1962:97).

Años después, en sus memorias, indica que

> Detrás de la satírica intención se escondía otra más maliciosa y que, cuidadosamente, procuré ocultar: mi propósito era que, señalando los defectos, las torpezas y los vicios del cine español, se entendiese que estaba acusando a un amplio sector de nuestra sociedad que parecía vivir complacida bajo el régimen de Franco. Una tontería, desde luego, porque nadie se dio cuenta de mi maquiavélico designio... (1998:229).

No lo consiguió, pero continuó por la misma línea en la temporada siguiente con *Silencio... vivimos*:

> El propio título de esta segunda serie lo explica todo: intenté aplicar la misma fórmula —crítica, ironía y humor— que había utilizado para el cine, trasladándola, de un modo más amplio, a las incomprensiones y molestias de la aventura de vivir. Tuvo mucho éxito, aunque carecía del elemento denunciador del primer *¡Silencio...!* (1998:238).

En los guiones editados asoma también un pesimismo vital, un escepticismo del que siempre hizo gala Adolfo Marsillach. No obstante, su fórmula no se aleja de la utilizada en su gran éxito teatral, *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?*, que juega además con la memoria colectiva en unos momentos de transición. Estas series y el trabajo como guionista desarrollado en la mismas fueron las que llevaron a la condición de escritor a un actor que así lo reconoce: «A la televisión le debo mi descubrimiento como escritor» (BAGET, 1993:97). Un descubrimiento que facilitaría sus posteriores incursiones en el teatro y la narrativa, incluyendo en este último género unas memorias inteligentemente escritas para recrear de modo polémico su propio personaje.

IV.6.9. Luis Fernández-Ardavín

Dentro de la amplia nómina de autores populares que cayeron en el olvido también debemos incluir a Luis Fernández-Ardavín, prolífico dramaturgo y poeta nacido en 1891. Desde 1915 cultivó el teatro en verso comenzando por el revitalizado drama histórico de la época para derivar hacia otros géneros en boga: el folletín de aventuras, el melodrama de adulterio, la comedia popular arrevistada, la zarzuela, la comedia histórica, el folletín rural hasta llegar al drama sentimental y romántico. Todos han caído en el olvido y han arrastrado a un autor que tuvo sus mayores éxitos antes y después de la Guerra con obras como *La dama de armiño, El bandido de la sierra, La Bejarana, Rosa de Madrid, El florista de la reina*...

Su relación con el cine fue temprana y relativamente intensa. Hermano del director Eusebio y tío del también director César Fernández-Ardavín, debutó en 1925 con el cortometraje *El reloj del anticuario*, dirigido por su hermano con argumento suyo. En 1926 ambos llevaron adelante la adaptación cinematográfica del drama *El bandido de la sierra* y de la zarzuela *La bejarana.* Entre 1930 y 1931 colaboró en la redacción de los diálogos en castellano de dos películas rodadas en los estudios de la Paramount en Joinville (Francia). Por aquellas mismas fechas, figura entre los dramaturgos encuestados por Juan Antonio Cabero para la revista *Cinema* favorables a la irrupción del cine sonoro. También se encuentra entre quienes en 1932 crean la productora C.E.A., de corta y frustrante trayectoria, pero que agrupó a los dramaturgos más asentados en el teatro comercial de la época. En la misma y bajo la dirección de su hermano, intervino en la adaptación de la novela *La bien pagada*, de José Mª Carretero, tan popular por entonces con el seudónimo de El Caballero Audaz. Incluso en plena Guerra Civil, en 1937, de nuevo con su hermano interviene como guionista de *En busca de una canción*. En definitiva, Luis Fernández-Ardavín mostró un interés por el cine que, unido a su vinculación

familiar con uno de los directores más destacados de la época, le llevó a ser el dramaturgo más activo como guionista en aquellos años.

Sin embargo, tras la Guerra Civil su actividad como guionista disminuye notablemente y se corta en 1950, doce años antes de su fallecimiento, coincidiendo con el declive del cine histórico impulsado por el régimen durante la inmediata postguerra. En 1943, y siempre con la dirección de su hermano, es el responsable del argumento de *El abanderado*, una película producida por Suevia Films y ambientada en la Guerra de la Independencia con el sabor histórico e ideológico del cine de la inmediata postguerra. Alfredo Mayo, en la cima de su popularidad, encarna un protagonista que sigue las directrices de otras películas coetáneas. En ese mismo año interviene como coguionista junto a Ricardo Mazo, Federico Ortega e Inocencio Guzmán en el guión de *Forja de almas*, una biografía del franciscano y pedagogo Padre Andrés Manjón (1846-1923), que fue protagonizada por Alberto Romea y exalta los valores del imperante nacionalcatolicismo. Esta circunstancia no impidió la publicación de críticas negativas que en parte achacaron los males del film al guión. Según la ficha de catalogación elaborada por Ángel Hueso, se dio una peculiar división de tareas (1998:174-5). Ricardo Mazo e Inocencio Arias fueron los responsables del texto «original», lo que supongo que equivaldría al argumento. Federico Ortega se encargó de la «aportación biográfica», que equivaldría a la documentación sobre este personaje histórico de entresiglos. Por último, y en una tarea insólita, Luis Fernández-Ardavín es el responsable del «fondo poético», que sería equivalente a la visión literaria de dicho personaje.

En 1947 el tándem Fernández-Ardavín rueda para Suevia Films su última película: *La dama del armiño*, basada en el homónimo «drama en cuatro actos y en verso» de Luis, no en una novela con el mismo título según figura en varios catálogos. En el guión de este «edificante» drama histórico ambientado en el Toledo de Felipe II, con El Greco como protagonista encarnado por Jorge Mistral, también participó Rafael Gil. La obra fue estrenada en el Teatro Abreu, de Méjico, el 20 de abril de 1921 con un

reparto en el que intervinieron Josefina Díaz Ortega, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza. Una compañía especializada en este género que también puso en escena dramas históricos en verso de Eduardo Marquina, Francisco Villaespesa y José Linares Rivas. Pocos meses después, en 1922, fue estrenada en Madrid con éxito, pues tuvo cuarenta y cuatro representaciones y se repuso, ya sin el mismo eco, en 1923, 1924 y 1927. Después sufrió el olvido en que cayó el género hasta que fue rescatada por el cine, a pesar de que nada en su formato original hiciera pensar en esa posibilidad. De hecho, la labor de Rafael Gil sería compleja para transformar una larguísima obra de plúmbeo verso en un texto con virtualidad cinematográfica. Las modificaciones son importantes y ejemplifican las dificultades a la hora de utilizar un material literario de dudosa pertinencia para una adaptación, aunque en un género como el histórico tan impuesto por circunstancias extracinematográficas todo parecía estar justificado.

La trayectoria en el cine de Luis Fernández-Ardavín finaliza con un trabajo menor, los diálogos, de una nueva película ambientada en tiempos de la invasión napoleónica: *Sangre en Castilla* (1950), dirigida por Benito Perojo. Estos diálogos a partir de un texto de Fernando Alarcón también fueron firmados por Ángel Pageo.

IV.6.10. José Mª Palacio Acebes

La trayectoria teatral de José Mª Palacio Acebes (1923-1993) es mínima y reducida a su etapa juvenil, mientras que la cinematográfica se prolonga desde 1953 hasta la década de los ochenta con numerosos trabajos como *script* en Ágata Films, ayudante de dirección, director y, sobre todo, guionista. Valga como dato significativo que en la Biblioteca Nacional se encuentran depositados treinta y dos guiones suyos y ni una sola obra teatral. Al margen de la ausencia de ediciones localizables, resulta imposible especular acerca de qué queda de comedias como *Armando y Julieta* o *Tres variaciones sobre una frase de amor*, estrenadas ambas en 1946, en las

películas donde intervino como coguionista, pues nunca firmó un texto en solitario. Esta circunstancia, propia de quien escribía por encargo de las productoras y al servicio a menudo de directores especializados en la comedia popular, diluye su hipotética personalidad creadora, relegada en unos fillms que van desde el adoctrinamiento de *Suspenso en comunismo* (1955) hasta los típicos productos que explotaban la popularidad de los cantantes: *Canción de juventud* (1962), *Rocío de la Mancha* (1963), *Marisol rumbo a Río* (1963), *Pero ¿en qué país vivimos?* (1967), pasando por un mimetismo para hacer un cine negro en películas como *Rueda de sospechosos* (1964)... Unos productos firmados por directores como Luis Lucia, Fernando Palacios, Ramón Fernández, Mariano Ozores y, sobre todo, Pedro Lazaga, de quien José Mª Palacio Acebes fue guionista en diez ocasiones.

Apenas tiene sentido abordar estas películas desde la perspectiva del guionista. No creo que quien trabajó como eficaz artesano al servicio de directores y productoras con ideas predeterminadas acerca de sus películas pudiera introducir algún elemento creativo propio. Sergio Alegre entrevistó a José Mª Palacio con motivo de su intervención en el guión de *La espera* (1956) de Vicente Lluch, película relacionada con la División Azul (1994:272-8). Las respuestas dan la impresión de un hombre apenas identificado con los guiones que por motivos económicos escribió, incluso en contra de su ideología. Habla duramente del cine de la época y de la censura que a menudo le planteó problemas, a pesar de lo inocuo de los guiones encargados. Se queja de que las pocas películas con pretensiones que consiguieron rodar eran siempre un fracaso de público. Se lamenta de la farsa de un cine que sólo pretendía conseguir licencias de importación. En definitiva, no recuerda con nostalgia «un mundo muy provinciano», en donde un guionista como él tuvo que asumir un triste papel.

IV.6.11. Antonio Quintero Ramírez

Es probable que recordemos a este autor si le asociamos con el poeta Rafael de León y el músico Manuel Quiroga. Los tres formaron un trío fundamental para la historia de la copla popular y todavía siguen siendo considerados como los más reconocidos creadores de la misma. No sucede lo mismo con la prolífica trayectoria teatral de Antonio Quintero (1895-1977), quien solo o en colaboración estrenó numerosas obras, tanto comedias como musicales, casi siempre de tema andaluz y en consonancia con sus coplas. Esta orientación también tuvo su reflejo cinematográfico en España e Hispanoamérica. Bajo la dirección de cineastas especializados en el mismo género como Benito Perojo y Gonzalo P. Delgrás, su presencia se hace habitual en películas que jalonan la historia del género folklórico, andalucista o, hasta cierto punto, «la españolada».

Aunque su primer guión está fechado en 1929 con un título, y un argumento, ya definitorio de su trayectoria, *La copla andaluza*, es en la postguerra donde se concentran sus aportaciones cinematográficas, al margen de las obras suyas que fueron adaptadas sin su participación. Si nos ceñimos a sus trabajos como dialoguista o guionista, el primer resultado fue *El barbero de Sevilla* (1938), dirigida por Benito Perojo con diálogos de Antonio Quintero a partir de la homónima obra de Beaumarchais. Se trata de una película de Hispano-Film-Produktion coproducida con los nazis en Berlín con Miguel Ligero y Estrellita Castro como protagonistas. Ya en España, Fernando Mignoni dirige *Martingala* (1939), basada en la homónima obra de Antonio Quintero y Felipe Sassone, responsables de los diálogos de esta versión en la que encontramos a una jovencísima Lola Flores.

Su colaboración con Benito Perojo continúa en *Mariquilla Terremoto* (1939), la última película de la Hispano-Film-Produktion, basada en la homónima comedia de los Álvarez Quintero y con un guión del propio director en el que Antonio Quintero es responsable de los diálogos adicionales. Un trabajo que suponemos haría gustosamente dada su

afinidad con los sainetistas sevillanos. En el mismo año Julián Torremocha dirige *Gracia y Justicia*, con un guión de Antonio Quintero basado en su homónima comedia escrita con Pascual Guillén y estrenada por aquellas mismas fechas. De nuevo Andalucía y los gitanos son los ejes de una película que tuvo escaso eco, a pesar de que se presentó como la continuación de la célebre *Morena Clara* (1936). La estrecha relación con Benito Perojo se confirma en *Héroe a la fuerza* (1941), una comedia a la medida del tipo tantas veces encarnado por Miguel Ligero. En esta ocasión el director es el responsable de un guión escrito en colaboración con Antonio Quintero —autor de los diálogos— y basado en una obra del italiano Sergio de Pugliese. Más relieve alcanzó Benito Perojo con *Goyescas* (1942), una de las más destacadas películas interpretadas por una Imperio Argentina que se desdobla en Petrilla y la Condesa de Gualda. En esta ocasión la obra original de Fernando Periquet fue adaptada libremente por el director con la colaboración de nuevo para los diálogos de Antonio Quintero, ayudado por el también dramaturgo Luis Vargas. Termina así una relación que convirtió al dramaturgo en un eficaz y adecuado colaborador de un director que apostó por un género que coincidía con el cultivado por su amigo en los escenarios.

Otro director en una línea similar es Gonzalo P. Delgrás, quien en 1947 rueda *Oro y marfil*, basada en la homónima obra estrenada en 1934 por Antonio Quintero y Pascual Guillén y contando con el primero para el guión. La pareja compuesta por Nati Mistral y Mario Cabré protagoniza una historia adaptada en parte a los años cuarenta, pero sin necesidad de efectuar cambios sustanciales para narrar las relaciones entre un mujeriego señorito andaluz y una humilde mujer que le reconducirá al matrimonio.

Tercio de quites (1951) es una coproducción hispanomexicana basada también en una obra teatral de Antonio Quintero y Pascual Guillén, seudónimo de Manuel Desco Sanz. La presencia de ambos como dialoguistas no implica en este caso una labor verdaderamente relacionada con el guión, que correría a cargo de Emilio Gómez Muriel, el director, y Miguel Mezquiriz.

A partir, pues, de la década de los cincuenta la presencia de Antonio Quintero en los guiones se hace esporádica o en tareas menores, salvo en *El emigrante* (1958), de Sebastián Almeida. No tuvo gran éxito, pero ha pasado al imaginario popular asociada a la copla interpretada por Juanito Valderrama que da título a una película que, a pesar de la fecha, no nos habla de la emigración que por entonces ya era masiva, sino de la de finales del siglo XIX.

En definitiva, un conjunto de películas que alcanzaron cotas de dignidad con Benito Perojo y que jalonan la triunfante trayectoria de un género en boga durante la postguerra. No creo que Antonio Quintero tuviera un especial interés por el cine ni que estuviera específicamente preparado para desempeñar las funciones de un guionista. En este caso es el auge de una tendencia cinematográfica con un correlato teatral muy próximo lo que permite la inserción del letrista y dramaturgo en estas tareas. Los directores y productores contarían no sólo con sus obras —el caso de *Morena Clara* (1936) es el más destacado—, sino también con su trabajo en tareas secundarias desde un punto de vista cinematográfico, pero que contribuirían a dar personalidad peculiar a aquellas películas con coplas, gitanos simpáticos, señoritos mujeriegos y tan bellas como castas mujeres siempre dispuestas a enarbolar una peineta. Era lo que había permitido triunfar a Antonio Quintero en los escenarios y lo que facilitó su presencia entre quienes prolongaron aquellos éxitos en las pantallas. En cualquier caso, los a menudo elogiosos estudios sobre estos últimos no debieran obviar el nombre y la aportación de un dramaturgo que contribuyó a sentar las bases de una tendencia tan fructífera. Benito Perojo, Florián Rey, Imperio Argentina, Miguel Ligero, Estrellita Castro... debieron mucho a Antonio Quintero y su triunfo no debería eclipsar su reconocimiento.

IV.6.12. Antoni Ribas

Antoni Ribas (Barcelona, 1935) es conocido por su condición de director cinematográfico y guionista de sus propias películas, pero en su

juventud escribió varias obras teatrales (*El vacío, Jaque al rey y a la reina*...) sin continuidad tras sus primeros contactos con el cine en 1958. Tampoco influyeron en una trayectoria cinematográfica que incluye títulos de evidente resonancia (*La ciudad quemada*, 1976), otros de una inusual envergadura (*Victoria,* 1983-1984) y la adaptación de la más polémica obra de José Martín Recuerda (*Las salvajes en Puente San Gil*, 1966). Este último fue su primer largometraje como director y podría haber supuesto un acercamiento del Nuevo Cine Español, ya en declive por entonces, a autores como el granadino y los de su generación. Pero es un título tan aislado como apreciable que no tuvo continuidad.

IV.6.13. José Luis Sáenz de Heredia

Aunque José Luis Sáenz de Heredia (1911-1992) es conocido por su condición de director cinematográfico, fue también un polifacético autor con cualidades literarias. Lo comprobamos al leer sus guiones, verdaderos relatos que podrían ser editados como tales, y al recordar el éxito obtenido como autor de revistas musicales en la década de los cuarenta. Ya en el período republicano, y mientras mantenía sus primeros contactos con el cine de la mano de Luis Buñuel, había escrito obras teatrales que no llegaron a los escenarios. Pero su éxito en esta faceta vendría en los cuarenta de la mano de Celia Gámez. En 1941, y en colaboración con Vázquez Ochando, estrenó *Yola*, «zarzuela cómica moderna en un prólogo y dos actos» cercana a la opereta vienesa y alejada de las humoradas españolas de los años veinte, con música de Irueste y Juan Quintero. La lectura de esta en realidad comedia musical produce una agradable sorpresa. José Luis Sáenz Heredia escribe un texto teatral a partir de su formación cinematográfica. El resultado es una obra alejada de la tradición musical española, renovadora, en donde la obligada castidad y blancura no se traduce en mojigatería, sino en un espíritu fresco, desenfadado y frívolo que transmite una sensación de optimismo coherente con la del mejor musical norteamericano de la época. Conservador a ultranza, pero sin moralina y con un aire de frívola elegancia,

el autor nos recuerda una vez más su identificación con los amigos de «La otra Generación del 27».

También para la citada vedette argentina José Luis Sáenz de Heredia escribió *Si Fausto fuera Faustina* (1943), que el propio director llevaría a la pantalla años después bajo el título de *Faustina* (1957), interpretada por Fernando Fernán-Gómez, María Felix y Fernando Rey. Se trata de una ingeniosa y divertida comedia misógena con apuntes humorísticos de indudable calidad. En ningún momento asoma el famoso «lastre teatral» y José Luis Sáenz de Heredia vuelve a demostrar, en un buen momento de su carrera, un sentido del humor que le aleja de la imagen de sus películas más comprometidas con el régimen franquista. Pero no olvidemos que la suya fue una trayectoria en donde el individuo y el cineasta, o la imagen oficial de él, no siempre anduvieron por el mismo camino. En este último, de haberse dado otras circunstancias personales, podría haber figurado una brillante carrera literaria o teatral. Cualidades le sobraban y supo aprovecharlas en algunas de sus películas, pero careció de la necesaria continuidad en un teatro y un cine tan azarosos hasta para los autores y directores supuestamente más asentados y favorecidos.

IV.6.14. Rafael Sánchez Campoy

Rafael Sánchez Campoy (1914-1980) es un guionista que entre 1945 y 1977 participó en dieciocho películas, la mayoría de las cuales han quedado olvidadas. Su nombre suele aparecer, sin embargo, vinculado a *Los últimos de Filipinas* (1945), pues escribió el guión *Fuerte de Baler* que, según algunos catálogos, fue la base del utilizado en la citada película. Esta circunstancia motivó un pleito, pero lo significativo es que la posterior trayectoria como guionista de Rafael Sánchez Campoy se sume en la vulgaridad y lo anodino, llegando incluso a episodios tristes como el de *Hembra (Prohibido)* (1970) de César Fernández-Ardavín, analizado por Laura Antón Sánchez (2000:275-82). Algo similar sucedería con el de *La orilla* (1970) de Luis Lucia, una de las peores películas que recuerdo. En

definitiva, y sin necesidad de entrar en detalles, una vulgar trayectoria cinematográfica que, según Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, fue acompañada por otra como autor teatral. Ambos citan las obras *Fábula* y *Cesarión*, de las que me ha sido imposible encontrar datos acerca de sus hipotéticas representaciones o ediciones, aunque la última fue editada sin año, según figura en el catálogo de la Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo de la Fundación Juan March. Asimismo, debemos señalar la existencia de una larga serie de guiones o argumentos suyos depositados en la Biblioteca Nacional y que no fueron llevados a la pantalla o cambiaron de título. Casi todos ellos se sitúan en la órbita del cine de subgéneros de los años sesenta y setenta.

IV.6.15. Mariano Ozores

El prolífico Mariano Ozores ha sido también un autor teatral en el sentido estricto de la palabra, según nos recuerda en sus memorias (2002) al evocar su colaboración con la compañía de su propia familia, la Puchol-Ozores. Pero, al margen de unas obras no editadas, estamos ante un caso en el cual lo teatral tiene una decisiva influencia en lo cinematográfico. Sus películas como director son a menudo teatro filmado y sus argumentos revelan la herencia de géneros que fueron populares como el astracán y la revista. No creo que haya una voluntad explícita en ese sentido, pues lo rudimentario y precipitado de la puesta en escena de estos films rodados deprisa y corriendo es difícil que sea el resultado de una reflexión. Pero a la hora de poner la cámara delante de los actores como si fuera un espectador del patio de butacas, o en el momento de trazar unas elementales líneas argumentales, Mariano Ozores es deudor de un pasado teatral en el que se crió junto a su familia, los Ozores-Puchol.

IV.6.16. Agustín de Foxá

El poeta, novelista, académico, diplomático y dramaturgo Agustín de Foxá también tuvo una anecdótica presencia en el cine como guionista, justo antes de fallecer. Después de una trayectoria literaria jalonada de éxitos, en parte reivindicados hace pocos años salvándole así del ostracismo sufrido por su vinculación con el franquismo, fue el autor del argumento y los diálogos de *El Litri y su sombra* (1959), dirigida por Rafael Gil, quien también fue responsable del guión. Según el análisis de Manuel Palacio, la presencia de Agustín de Foxá «era una de las plusvalías del film en algunos sectores de la España de la época» (PÉREZ PERUCHA (ed.), 1997:474). Tal vez se recurriera a él con el objetivo ya visto en el caso de José Mª Pemán, pero también es cierto que el polifacético autor estaba capacitado para escribir esta saga de los Litri que interpretó el por entonces popular torero Manuel Báez, El Litri. En cualquier caso, fue un trabajo aislado que dio como resultado una película alejada de lo convencional en varios aspectos significativos y que revela conocimiento del mundo taurino. Dado que Rafael Gil apenas se movió en este ambiente, es probable que parte de la responsabilidad de esta circunstancia deba recaer en el argumento escrito por un Agustín de Foxá que, no lo olvidemos, también inspiró a Juan A. Bardem para el guión de *Calle Mayor* .

IV.6.17. Julio Coll

El prolífico guionista y director Julio Coll (1919-1993), del que ya hemos comentado algunas películas que tan lejos se encuentran de su gran éxito, *Apartado de correos 1.001*, también fue autor teatral en su juventud, según Ángel A. Pérez Gómez y José L. Martínez Montalbán (1978:77-9). Dada la variedad de géneros que cultivó a lo largo de su amplia trayectoria cinematográfica, es difícil subrayar una tendencia que le identifique y, desde luego, no creo que obras teatrales como *No hay botas de siete leguas* y *El*

sueño está en la noche influyeran en los guiones o el trabajo como director de quien fue un artesano a las órdenes de productoras u otros directores como Antonio Isasi Isasmendi.

IV.6.18. Gonzalo P. Delgrás

Este director (1897-1984), que debutó en 1939 y del que ya hemos comentado algunas películas, antes de la Guerra Civil fue un destacado actor con compañía propia y autor de obras estrenadas con relativo éxito, aunque no he localizado ediciones de las mismas. Su faceta como director cinematográfico sigue vinculada a sus orígenes teatrales y no abandonó la escritura, pues en compañía de su esposa, la también actriz y dramaturga Margarita Robles, escribió los guiones de buena parte de sus comedias que triunfaron durante los años cuarenta. Es significativo, por la valoración que implica, comprobar que en las memorias de la citada (1982) no se incluyen referencias a esta actividad como guionistas de ambos, mientras que se habla por extenso de sus trayectorias teatrales.

IV.6.19. Vicente Escrivá

El prolífico director y guionista valenciano (1913-1999) fue también en su juventud autor teatral. Así lo indican Ángel A. Pérez Gómez y José L. Martínez Montalbán, quienes afirman que escribió varias comedias (1978:101-4), pero no aportan más datos ni títulos de una faceta que en cualquier caso parece menor dentro de su trayectoria. No he localizado ediciones de sus comedias ni referencias críticas sobre las mismas.

IV.6.20. Eduardo Manzanos

Este guionista, director y productor (1919-1987) le hemos visto en varias ocasiones a lo largo de la presente monografía por su relación con diferentes dramaturgos que se incorporaron al cine de su mano. Pero

también fue autor. En la postguerra publicó algunos poemarios de escaso interés —*Arpegios de una lira* (1941) y *Siembra en el alma* (1944)— y, más adelante, obras teatrales, aunque en esta faceta no tuvo la continuidad observada en las arriba citadas. No obstante, y antes de terminar por los derroteros de los subgéneros en régimen de coproducción o los panfletos reaccionarios, en los años cincuenta y sesenta se observa una voluntad de seguir vinculado al teatro mediante la colaboración con dramaturgos y la adaptación de obras representadas. También como productor fue deudor del Café Gijón, en cuyo círculo encontramos a la práctica totalidad de quienes colaboraron con él como guionistas. Por último, debemos señalar que, aparte de los guiones de las películas relacionadas por Esteve Riambau y Casimiro Torreiro (1998:375-8), en la Biblioteca Nacional se encuentran depositados otros, a veces simples sipnosis, que no se realizaron o cambiaron de título: *Dick Turpin* (1962), *Dráculo* (1961), *Mensaje de Navidad* (1953), *La revancha de Scaramouche* (1963), *En el nombre del padre, del hijo y de la pistola* (1973)...

V. CONCLUSIONES

Resulta difícil establecer conclusiones generales en un trabajo de estas características, dada la dispersión y la heterogeneidad de los autores y las obras. Ya lo anunciábamos en la Introducción y se confirma al repasar un considerable conjunto de textos, películas, títulos... que apenas puede ser subdividido y agrupado en los diferentes epígrafes establecidos en la presente investigación.

No obstante, y por encima de los casos particulares, prevalece una sensación de frustración cuando se compara la amplitud del corpus teatral y cinematográfico analizado con la aportación creadora de los dramaturgos en su faceta como guionistas.

No creo necesario repetir las circunstancias negativas que dificultaron el trabajo cinematográfico de unos autores que, casi sistemáticamente, vieron frustradas sus aspiraciones en el caso de que las tuvieran. El análisis de las trayectorias de Miguel Mihura y Alfonso Sastre explica una polémica aclimatación que fue imposible para algunos destacados dramaturgos. Pero, como historiador del teatro, tal vez convendría finalizar esta investigación con una reflexión poco frecuente en la medida que supone una cierta puesta en cuestión de los autores a los que solemos dedicar nuestros trabajos.

Debemos admitir excepciones en cualquier afirmación generalizadora, pero considero que entre los dramaturgos del período franquista no abundan quienes se tomaron en serio el trabajo como guionistas. Repito, hay excepciones y creo haberlo demostrado en los diferentes capítulos. Pero la impresión general es un acercamiento al mundo del cine basado en un afán económico que se relaciona con la necesidad del pluriempleo. En otras ocasiones, las causas debemos buscarlas en los círculos de amistades o en rocambolescas circunstancias que no suelen revelar un verdadero interés por lo cinematográfico. Dado este punto de partida, y máxime teniendo en

cuenta el escaso prestigio intelectual de un cine español que se desenvolvía en un estrecho marco industrial y artístico, pocos se plantearon hacer algo serio en su faceta como guionistas.

Por otra parte, es cuestionable la necesidad que tenía el cine del período franquista de un teatro que, en sus vertientes renovadoras, iba por derroteros no siempre asumibles desde una perspectiva cinematográfica igualmente renovadora. Como es obvio, debían ser los cineastas los artífices de la renovación y pocos dramaturgos manifestaron una voluntad de convertirse en «cineastas», no ya sólo en el sentido literal, sino también en el de crear una obra porosa con respecto a lo cinematográfico. No estaban obligados a hacerlo y nada se les puede achacar en este sentido. Pero tampoco nos debe extrañar el relativo divorcio que hemos observado o la escasa compenetración de los elementos más renovadores del teatro y el cine del período franquista. Con las consabidas excepciones, claro está.

Si partimos de esta doble consideración, corroborada por muchos de los casos analizados en la presente investigación, evitaremos un victimismo inútil y frecuente a la hora de analizar las relaciones entre el cine y el teatro desde la perspectiva de este último. Son numerosas y obvias las circunstancias que nos hablan de ese «infierno» que para muchos dramaturgos supuso un cine pobre, raquítico, vulgar, en manos de verdaderos pícaros... y un largo etcétera resumido incluso, con más o menos acierto, por cineastas como el Juan A. Bardem de las conversaciones salmantinas. Pero las descalificaciones no deben ocultar la poco evidente voluntad manifestada por los dramaturgos para modificar parcialmente este panorama. No hablo de enfrentamientos o heroicidades imposibles en un marco de censura y estricto control por parte del régimen dictatorial, sino de la búsqueda de aquellos resquicios que aprovecharon, con muchas dificultades, algunos cineastas entre los que se encuentran guionistas pocas veces reconocidos. Hablo, en definitiva, de un posibilismo felizmente seguido por quienes nos han legado un significativo conjunto de películas dignas o interesantes realizadas durante el franquismo. Pero ese posibilismo, como cualquier otro, parte de un verdadero interés por el cine que en pocas

ocasiones he percibido con intensidad entre los dramaturgos que trabajaron como guionistas. Era difícil sentir ese interés a tenor de las experiencias sufridas. Estaba justificado, pues, el distanciamiento. Pero otros colegas suyos, más vinculados al cine y sin el teatro como escapatoria, aceptaron esas dificultades y, en ocasiones, alcanzaron sus objetivos.

En definitiva, he pretendido evitar un victimismo poco justificable desde el punto de vista histórico y amparado en prejuicios que convendría erradicar de los estudios sobre el teatro español de la época. Hay múltiples y reiteradas circunstancias negativas en el cine coetáneo que lo convirtieron en el «infierno» recordado por Miguel Mihura. Pero, si las numerosas colaboraciones de los dramaturgos como guionistas no han aportado un balance más brillante, también debemos buscar las causas en la actitud de quienes han desfilado por estas páginas. Y, en cualquier caso, ese balance incluye trabajos notables que hemos subrayado en una investigación lastrada por la mediocridad de una parte significativa del material analizado. A estos últimos debemos acudir preferentemente, sin olvidar nunca lo que supuso para muchos dramaturgos de la época un trabajo creativo en el campo del guión. A la luz de los datos aportados por anteriores investigaciones y la presente, seguir ignorándolo o despreciándolo creo que sería un error para cualquier historiador del teatro.

VI. BIBLIOGRAFÍA

- ABAJO DE PABLOS, Juan Eugenio Julio. 1996. *Mis charlas con Juan Antonio Bardem*, Valladolid, Quirón.

- ___ . 1997. *Mis charlas con José Luis Sáenz de Heredia*, Valladolid, Quirón.

- AGUILAR, Carlos. 1995. *Guía del vídeo-cine*. 5ª ed. ampliada, Madrid, Cátedra.

- ___ . 1999. *Joaquín Romero Marchent. La firmeza del profesional*, Almería, Diputación Provincial.

- AGUIRRE SIRERA, José Luis. 1998. "Antonio de Lara Gavilán, "Tono" (1896-1978)", en BURGUERA NADAL & FORTUÑO LLORENS, 1998:37-50.

- ALAS-BRUN. 1995. *De la comedia del disparate al teatro del absurdo (1939-1946)*, Barcelona, PPU.

- ALEGRE, Sergio. 1994. *El cine cambia la Historia: Las imágenes de la División Azul*, Barcelona, PPU.

- ALONSO MILLÁN, Juan José. 1965. *Mayores con reparos*, Madrid, Alfil.

- ___ . 1969. *Estado civil: Marta*, Madrid, Escelicer.

- ___ . 1970a. *El día de la madre*, en *Teatro español, 1969-1970*, Madrid, Aguilar, pp. 71-145.

- ___ . 1970b. *La idea fija*, Madrid, Escelicer.

- ___ . 1970c. *Juegos de sociedad*, Madrid, Escelicer.

- ___ . 1985. *Capullito de alhelí*, Madrid, Preyson.

- ___ . 1986. *Revistas del corazón*, Madrid, Antonio Machado.

- ___ . 1990. *¡Anda, mi madre!*, Madrid, SGAE.

- ___ . 1993a. *Ya tenemos chica*, Madrid, SGAE.

- ___ . 1993b. *Pasarse de la raya*, Madrid, Preyson.

- ÁLVARO, Francisco. 1974. *El espectador y la crítica*, T. XVI, Madrid, Prensa Española.

- ANTÓN SÁNCHEZ, Laura. 2000. *César Fernández-Ardavín: Cine y autoría*, Madrid, Egeda.

- ARMERO, Álvaro. 1995. *Una aventura americana. Españoles en Hollywood*, Madrid, Compañía Literaria.

- ARMIÑÁN, Jaime. 1959. *Café del Liceo*, Madrid, Escelicer.

- ___ . 1962. *Pisito de solteras*, Madrid, Escelicer.

- ___ . 1963. *Guiones de televisión*, Madrid, Rialp.

- ___ . 1965. *El último tranvía*, Madrid, Escelicer.

- ___ . 1966a. *Historias para televisión*, Madrid, Servicio de Información de TVE.

- ___ . 1966b. *Tiempo y hora*. Pról. de Adolfo Marsillach, Madrid, Ed. Alcalá.

- ___ . 1993. *Cine de la flor*, Madrid, Nickel Odeon.

- ___ . 1994. *Diario en blanco y negro*, Madrid, Nickel Odeon.

- ASCUNCE, José Ángel. 1999. *San Sebastián, capital cultural (1936-1940)*, San Sebastián, Mono-Gráficas Michelena.

- BAGET HERMS, Josep Mª. 1993. *Historia de la televisión en España (1956-1975)*, Barcelona, Feed-Back Ediciones.

- BAQUERO GOYANES, Álvaro. 1966. "El humor en el teatro de Ruiz Iriarte", en Jesús ROF CARBALLO (ed.), *El teatro de humor en España*, Madrid, Editora Nacional, pp. 187-199.

- BARDEM, Juan Antonio. 2002. *Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine*, Barcelona, Ediciones B.

- BEMPAR, Carlos. 2000. *Rovira-Beleta. El cine y el cineasta*, Barcelona, Laertes.

- BORAU, José Luis. 1990. *El Caballero D'Arrast*, San Sebastián, Filmoteca Vasca.

- BORAU, José Luis (ed.). 1998. *Diccionario del cine español*, Madrid, Alianza Ed.

- BERNAL, Francisco y OLIVA, César. 1996. *El teatro público en España, 1939-1978*, Madrid, Ed. Julia García Verdugo.

- BRASÓ, Enrique. 2002. *Conversaciones con Fernando Fernán Gómez*, Madrid, Espasa.

- BUERO VALLEJO, Antonio. 1954. *Madrugada*, Madrid, Alfil.

- ___ .1993. *Aventura en lo gris*, Int. de Mariano de Paco, Murcia, Universidad.

- ___ . 1994. *Obra completa*, ed. de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, Madrid, Espasa-Calpe, 2 vols.

- BURGUERA NADAL, Mª Luisa. 1990. Int. a Edgar Neville, *El baile. La vida en un hilo*, Madrid, Cátedra.

- ___ . 1994. *Edgar Neville: Entre el humorismo y la poesía*, Málaga, Diputación Provincial.

- ___ . 1999a. *Edgar Neville: Entre el humor y la nostalgia*, Valencia, Institució Alfons El Magnánim.

- ___ . 1999b. "Edgar Neville: Aquel brillo en la mirada", *Nickel Odeon*, nº 17, pp. 82-91.

- ___ . 2000. "La configuración del personaje en las novelas de guerra de Edgar Neville", en RÍOS CARRATALÁ, 2000c.

- BURGUERA NADAL, Mª Luisa y Santiago FORTUÑO LLORENS (eds.), 1998. *Vanguardia y humorismo. La otra Generación del 27*, Castellón, Universitat Jaume I.

- CABALLÉ, Anna. 1987. *Sobre la vida y obra de Paulino Masip*, Barcelona, Eds. Del Mall.

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

- CABEZÓN, Luis Alberto (ed.), 1997. *Rafael Azcona, con perdón,* Logroño, Ayuntamiento de Logroño e Instituto de Estudios Riojanos. Edición digital: cervantesvirtual.com.

- CALVO SOTELO, Joaquín. 1954. *Milagro en la Plaza del Progreso*, Madrid, Alfil.

- ___ . 1971. *Una muchachita de Valladolid*, Madrid, Escelicer.

- ___ . 1980. *La muralla*, ed. Enrique Ruiz-Fornells, Salamanca, Almar.

- CANO, José Luis. 1963. *Antología de la nueva poesía española*, Madrid, Gredos.

- CAPARRÓS LERA, José Mª. 1981. *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*, Barcelona, Universidad.

- ___ . 2000. *Estudios sobre el cine español del franquismo (1941-1964)*, Valladolid, Fancy Eds.

- CASTRO, Antonio. 1999. "El cine de Edgar Neville", en TORRIJOS (ed.), 1999:95-126.

- CASTRO DE PAZ, José Luis. 1993. "Ramón Torrado, un asalariado del cine bajo el régimen de Franco". En GUBERN (ed.), 1993:289-298.

- ___ . 2001. "Un cinema herido: Huellas textuales de la Guerra Civil en el cine español de los años cuarenta". En FERNÁNDEZ COLORADO & COUTO, 2001:43-57.

- ___ . 2002. *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Barcelona, Paidós.

- CASTRO DE PAZ, José Luis y PENA PÉREZ, Jaime. 1993. *Ramón Torrado. Cine de consumo no franquismo*, A Coruña, CGA/Xunta de Galicia.

- CASTRO DE PAZ, José Luis y PÉREZ PERUCHA, Julio (eds.), s.a. *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español*, Ourense, Festival Internacional de Cine Independiente.

- ___ . 1999. *El cine de Manuel Mur Oti*, Ourense, Festival Internacional de Cine Independiente.

- CAUDET, Francisco. 1984. *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*, Madrid, Ediciones de la Torre.

- CEBOLLADA, Pascual. 1992. *Fernando Rey*, Barcelona, C.I.L.E.H.

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

- CLARASÓ, Noel. 1947. *El asesino de la luna*, Barcelona, José Janés.

- ___ . 1954. *El diablo toca la flauta*, Barcelona, Ed. Juventud.

- COBOS, Juan et alii. 1996. "Encuentro con Alfredo Landa", *Nickel Odeon,* nº 5, 163-211.

- COELLO, Vicente. 1981. *La tía de Carlos*, de Brandon Thomas. Aadaptación, guión y diálogos adicionales de ___ . Madrid, Filmayer P.C. (B.N.M.).

- CONDE GUERRI, Mª José. 1982. *El teatro de Enrique Jardiel Poncela*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y La Rioja.

- ___ . 1994. *Panorámica del teatro español: de la posguerra a la transición (1940-1980)*, Madrid, Universidad Complutense.

- COUTO, Mª Pilar. 2001. *Texto literario y texto fílmico. Estudio comparativo-textual. La obra novelística de Wenceslao Fernández Flórez y el cine:* El malvado Carabel, Universidade da Coruña. Edición digital en cervantesvirtual.com

- CRESPO, Pedro. 1987. *Jaime de Armiñán. Los amores marginales*, Huelva, Festival Internacional de Cine Iberoamericano.

- CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (ed.). 1993. *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona, Anthropos.

- DE LA IGLESIA, Álvaro. 1950. *El baúl de los cadáveres. Bodas de platino del monigote de papel*, Barcelona, Col. El monigote de papel.

- DE LARA, Antonio. 1945. *Guillermo Hotel*, Madrid, Biblioteca Teatral, nº 191.

- ___ y Miguel MIHURA. 1939. *María de la Hoz*, Madrid, La Novela del Sábado, nº 25, pp. 2-59.

- DELGADO BENAVENTE, Luis. 1955. *Tres ventanas*, Madrid, Ediciones Puerta del Sol.

- ___ . 1956. *Jacinta. Media hora antes*, Madrid, Alfil.

- DE MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio. 1997. *El teatro de Miguel Mihura*, Salamanca, Universidad, 2ª ed. ampliada.

- DÍAZ LÓPEZ, Marina. 1999. “Las vías de la hispanidad en una coproducción hispanomexicana de 1948: *Jalisco canta en Sevilla*”, *Cuadernos de la Academia*, nº 5, pp. 141-165.

- DÍAZ PADILLA, Fausto. 1985. *El habla coloquial en el teatro de Antonio Gala*, Oviedo, Universidad.

- DÍEZ PUERTAS, Emeterio. 2001. *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine. 1931-1999*, Valencia, Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay.

- ___ . 2002, “Miguel Mihura: *Yo no soy la Mata Hari*”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 27.1, pp. 69-88

- ERAUSKIN FERNÁNDEZ, David. 2000. *Edgar Neville (1899-1967). Vida, contexto y vetas culturales*, UPV. Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación. Trabajo de investigación inédito.

- ESCOBAR, Luis. 1957. *Fuera es de noche*, Madrid, Alfil.

- ___ .1959a. *El amor es un potro desbocado,* Madrid, Alfil.

- ___ . 1959b. *Elena Osorio*, Madrid, Alfil.

- ___ . 2000. *En cuerpo y alma. Memorias*, Madrid, Temas de hoy.

- ___ y Juan I. LUCA DE TENA. 1949. *El vampiro de la calle Claudio Coello*, Madrid, s.n.

- ESPAÑA, Rafael de. 1990. “Antonio Machado visto por el cine español”, en *Antonio Machado, hoy*, II, Sevilla, Alfar, pp. 67-83.

- FALQUINA, Ángel y PORTO, Juan José. 1974. *El cine español en premios*, Madrid, Ed. Madrid.

- FANÉS, Félix. 1981. *CIFESA, la antorcha de los éxitos*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo.

- FERNÁN-GÓMEZ, Fernando. 1986. *El vendedor de naranjas*. Pról. de Juan Tébar, Madrid, Espasa-Calpe.

- ___ . 1998. *El tiempo amarillo. Memorias ampliadas (1921-1997)*, Madrid, Debate.

- FERNÁNDEZ ARDAVÍN, Luis. 1954. *La dama del armiño*. Drama en cuatro actos y en verso. Madrid, Ediciones Alfil.

- FERNÁNDEZ COLORADO, Luis y Pilar COUTO (coords.). 2001. *La herida de las sombras. El cine español en los años 40*. Número monográfico de *Cuadernos de la Academia*, nº 9.

- FERNÁNDEZ DEL VILLAR, José. 1971. *La educación de los padres*. Comedia en dos actos. Nueva versión de Francisco Prada y Francisco Martínez Soria, Madrid, Escelicer.

- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Luis Miguel. 1992. *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela, Universidad.

- FERNÁNDEZ HEREDERO, Carlos. 1988. *Pedro Beltrán. La humanidad del esperpento*, Murcia, Filmoteca Regional.

- ___ . 1993. *Las huellas del tiempo. Cine español, 1951-1961*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana.

- FLÓREZ, Rafael. 1966. *Mío Jardiel. Biografía de un hombre que está debajo de un almendro en flor*, Madrid, EPESA.

- FOREST, Eva (ed.). 1997. *Alfonso Sastre o la ilusión trágica*, Hondarribia, Asociación Cultural Alfonso Sastre.

- FORN COSTA, José Mª. 1972. *Carta al juez* (guión cinematográfico), Barcelona, Producciones Cinematográficas Teide.

- FREIXAS, Ramón. 1996. "Comedia cinematográfica española 1961 a 1977: Carcajadas en vía muerta", *Nickel Odeon*, nº 5, pp. 42-60.

- FRUGONE, Juan Carlos. 1987. *Rafael Azcona*, Valladolid, Seminci. Edición digital: cervantesvirtual.com.

- FRUTOS, Francisco Javier y LLORENS, Antonio. 1998. *José Luis Dibildos. La huella de un productor*, Valladolid, Seminci.

- GALA, Antonio. 1985. *Paisaje con figuras*. Pról. de Pedro Laín Entralgo, Madrid, Espasa-Calpe, 2 vols.

- ___ . 1987. *Los buenos días perdidos. Anillos para una dama*, Int. de Andrés Amorós, Madrid, Castalia.

- ___ . 2000. *Ahora hablaré de mí*, Barcelona, Planeta.

- GALÁN, Diego. 1990. *Jaime de Armiñán*, Huesca, Festival Internacional de Films Cortos.

- GALLUD JARDIEL, Enrique. 2001. *Enrique Jardiel Poncela. La ajetreada vida de un maestro del humor*, Madrid, Espasa.

- GARCÍA-ABAD GARCÍA, Mª Teresa. 2000. *Perfiles críticos para una historia del teatro español:* La voz *y* La libertad, *1926-1936*, Boulder, University of Colorado.

- GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús. 1993. *¡Nos vamos a Hollywood!*, Madrid, Nickel Odeon.

- ___ . 2000. *El imperio Bronston*, Madrid, Ediciones del imán.

- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos. 1990. "Aproximación a la obra de Cesáreo González productor cinematográfico". En VV.AA. 1990:287-304.

- GARCÍA FUENTES, Enrique. 1994."El cine como tema en Jardiel oncela", *Notas y Estudios Filológicos*, nº 9, UNED, Navarra, pp. 107-117.

- GARCÍA HERRANZ, Jaime. 1930. *¡¡Señor!!... ¡calla!*. Ensayo de comedia, Madrid, Galo Sáez.

- ___ . 1962. *Fray Escoba*, Madrid, Secretariado Martín de Porres (Palencia).

- GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.). 1999. *Aproximación al teatro español universitario (TEU)*, Madrid, C.S.I.C.

- GARCÍA MAROTO, Eduardo. 1988. *Aventuras y desventuras del cine español*, Barcelona, Plaza y Janés.

- GARCÍA RIERA, Emilio. 1970. *Historia documental del cine mexicano*, México, Era, 2 vols.

- GARCÍA RUIZ, Víctor. 1987. *Víctor Ruiz Iriarte. Autor dramático*, Madrid, Fundamentos.

- ___ . 1999. *Continuidad y ruptura en el teatro español de la posguerra*, Pamplona, EUNSA.

- GARCÍA SERRANO, Federico. 1996. "La ficción televisiva en España: del retrato teatral a la domesticación del lenguaje cinematográfico", *Archivos de la Filmoteca*, nº 23-24, pp. 70-87.

- GASCA, Luis. 1998. *Un siglo de cine español*, Barcelona, Planeta.

- GÓMEZ, Enrique. 1954. *El guión cinematográfico. Su teoría y su técnica*. Pról. de Rafael Gil, Madrid, Aguilar, 2ª ed. ampliada (1ª ed., 1944).

- GÓMEZ, María Asunción. 2000. *Del escenario a la pantalla. La adaptación cinematográfica del teatro español*, Valencia, The University of North Carolina at Chapel Hill.

- GÓMEZ GARCÍA, Santiago. 1996. *El teatro de autor en España (1901-2000)*, Valencia, Asociación de Autores de Teatro.

- GÓMEZ MESA, Luis. 1967. *La novela y el teatro, fuentes argumentales del cine español*, Madrid, Uniespaña.

- ___ . 1978. *La literatura española en el cine nacional (Documentación y crítica)*, Madrid, Filmoteca Nacional.

- GÓMEZ SANTOS, Marino. 1955. *Crónica del Café Gijón*, Madrid, Biblioteca Nueva.

- ___. 1969. *Doce hombres de letras*, Madrid, Editora Nacional.

- GONZÁLEZ-ALLER Y VIGIL, Faustino. 1972. *La flauta en flor* y *El taxidermista*, Madrid, Literoy.

- ___ y Armando OCANO. 1952. *La estatua fue antes Pichurri*, Madrid, Alfil.

- GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira y Joaquín T. CÁNOVAS BELCHÍ, 1993. *Catálogo del cine español, 1921-1930*, Madrid, Filmoteca Española.

- GONZÁLEZ MEDINA, José Luis. 1997. "E. G. Maroto's *Canelita en rama* (1943): the politics of carnival, fascism and national(ist) vertebration in a postwar Spanish film", *Journal of Iberian and Latin American Studies*, nº 3, pp. 15-29.

- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás. 1943. "El teatro de José Mª Pemán", *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, nº 8, pp.181-186.

- GUBERN, Román. 1977. *El cine sonoro de la segunda República (1929-1936)*, Barcelona, Lumen.

- ___ (ed.). 1993. *El paso del mudo al sonoro en el cine español*. Actas del IV Congreso de la AEHC, Madrid, Complutense.

- ___ . 1994. *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca Española.

- ___ . 1999. *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama.

- ___, MONTERDE, Jose E., PÉREZ PERUCHA, Julio, RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro. 1995. *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra.

- GUERRERO ZAMORA, Juan. 1996. "Natividad y requiem de un lenguaje dramático", *Archivos de la Filmoteca*, nº 23-24, pp. 30-39.

- GUZMÁN MERINO, Antonio. 1942. *Canelita en rama*, Madrid, s.n.

- ___ . 1949. *Pedro Romero,* Madrid (multicopia, B.N.M.).

- ___ . 1956. *Roberto el Diablo*, Madrid, Hispamese Films.

- ___ . 1961. *¿Chico o chica?*, Madrid, Apolo Films.

- ___ . 1968. *Amor a todo gas*. Argumento, guión y diálogos de ___, Ramón Torrado y Víctor López Iglesias, Madrid, Picasa.

- HEININK, Juan B. 1990. *Cita en Hollywood*, Madrid, Mensajero.

- HEREDERO. Vid. Carlos FERNÁNDEZ HEREDERO.

- HERNÁNDEZ EGUILUZ, Aitor. 1999. "Saturnino Ulargui y un joven director llamado Edgar Neville", *Nickel Odeon*, nº 17, pp. 44-48.

- HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino. 1992. *Los que pasaron por Hollywood*, ed. de Juan B. Heinink, Madrid, Verdoux. Edición digital ampliada en cervantesvirtual.com.

- HERNÁNDEZ RUIZ, Javier. 2002. "Juegos con las sombras. Escritores cineastas: sus propias adaptaciones", *Cuadernos de la Academia*, 11-12, pp. 539-556.

- HERNANDO, César de Vicente. 1997. "Las otras escrituras de Alfonso Sastre (Un enfoque histórico)". En Eva FOREST (ed.), 1997:171-189.

- HERRERA, Eloy. 1978. *Un cero a la izquierda*, Pról. Jesús Vassallo de Mumbert, Madrid, Vasallo de Mumbert Ed.

- HERRERO, Pedro Mario. 1974. *Balada de los tres inocentes*, Madrid, Eds. MK.

- ___ . 1983. *No le busques tres piernas al alcalde*, Madrid, Preyson.

- ___ . 1996. "Elegido por el éxito", *Nickel Odeon*, nº 5 , pp. 153-154.

- HOLT, Marion P.. 1980. *José López Rubio*, Boston, Twayne Pub.

- HUESO, Ángel. 1998. *Catálogo del cine español. Películas de ficción, 1941-1950*, Madrid, Cátedra/Filmoteca.

- IZQUIERDO GÓMEZ, Jesús. 1993. *Obra teatral de Jaime Salom*, Granada, Universidad.

- JARDIEL PONCELA, Enrique. 1942. *El amor sólo dura dos mil metros*, en *Una letra protestada y dos letras a la vista*, Madrid, Biblioteca Nueva.

- ___ . 1943. *Exceso de equipaje*, Madrid, Biblioteca Nacional.

- ___ . 1990. *Usted tiene ojos de mujer fatal. Angelina o el honor de un brigadier*, ed. Ángel Gómez Yebra, Madrid, Castalia.

- KRANKOL, Joe y PÉREZ NIÑO, Tomás. 1996. *España erótica. Historia del cine S*, Madrid, Stripper.

- LABANYI, Jo. 2001. "Música, populismo y hegemonía en el cine folklórico del primer franquismo". En FERNÁNDEZ COLORADO & COUTO, 2001: 83-98.

- LAMET, Juan Miguel. 1996. *El cine y la memoria*, Madrid, Nickel Odeon.

- ___ . 1999. "El teatro de Edgar Neville", *Nickel Odeon*, nº 17, pp. 94-97.

- LANDÍNEZ GALLEGO, Esteban. 1973. *El teatro de Ruiz Iriarte*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.

- LARA, Fernando y RODRÍGUEZ, Eduardo. 1990. *Miguel Mihura en el infierno del cine*, Valladolid, Seminci.

- LEY, Charles David. 1981. *La costanilla de los diablos. Memorias literarias (1943-1952)*, Madrid, José Esteban Ed.

- LLINÁS, Francisco. 1995. *José Antonio Nieves Conde. El oficio de cineasta*, Valladolid, Seminci.

- ___ . 1997. *Ladislao Vajda. El húngaro errante*, Valladolid, Seminci.

- LÓPEZ, Pedro Amalio. 1998. "El teatro en televisión: el caso de *Estudio 1*", *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, nº 3, pp. 81-96.

- LÓPEZ ARANDA, Ricardo. 1998. *Teatro: obras escogidas*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2 vols.

- LÓPEZ IZQUIERDO, Javier. 2001. *El cine de los hermanos Mihura. Contra la constitución del amor*, Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense, 2001.

- LÓPEZ RUBIO, José. 1948. *Panorama del cine español*, Madrid, Instituto de la Cultura Hispánica.

- ___ . 1951. *Celos del aire*, Madrid, Eds. Alfil.

- ___ . 1952. *Alberto* y *Veinte y cuarenta*, Madrid, Eds. Alfil.

- ___ . 1962. *Diana está comunicando*, Madrid, Eds. Alfil.

- ___ . 1983. *La otra Generación del 27*. Madrid, Real Academia Española.

- ___ . 1987. *La Puerta del Ángel*, Madrid, Eds. Antonio Machado.

- LOZANO, José. 1997. "Edgar Neville: Madrid en Cinelandia", *Nickel Odeon*, 7, pp. 134-142.

- LUCA DE TENA, Juan Ignacio. 1939, *A Madrid 682*, Santander, Aldús.

- ___ .1956. *Don José, Pepe y Pepito*, Madrid, Eds. Alfil.

- ___ . 1959. *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, Madrid, Eds. Alfil.

- LUNA, Alicia. 2000. *Matad al guionista... y acabaréis con el cine*, Madrid, Nuer.

- MALLORQUÍ, José. 1960. *La llamada Anytt*, Madrid, Cid, Col. Dos, vol. 16.

- MANZANOS, Eduardo. 1941. *Arpegios de una lira*, Madrid.

- ___ . 1944. *Siembra en el alma. Poemas*, Madrid, Vda. de Pueyo.

- MAÑAS MARTÍNEZ, Mª del Mar. 1997. "El concepto de Hollywood en algunos textos y experimentos vanguardistas de Jardiel: la reflexión metacinematográfica", *Dicenda*, nº 15, pp. 229-249.

- MAÑAS NAVASCUÉS, Alfredo. 1962. *La historia de los Tarantos*. En *Teatro español 1961-1962*, Madrid, Aguilar, pp. 319-389.

- MARÍAS, Miguel. 1990. *Manuel Mur Oti. Las raíces del drama*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa/Filmoteca Española.

- ___ . 2001. "Carta abierta a Juan Cobos, pero ¿qué guión?", *Nickel Odeon*, nº 22, pp. 170-173.

- MARISCAL, Ana. 1984. *Cincuenta años de teatro en Madrid*, Madrid, Avapiés.

- MARQUERÍE, Alfredo. 1960. *Alfonso Paso y su teatro*, Madrid, Escelicer.

- ___ . 1973. *Realidad y fantasía en el teatro de Jaime Salom*, Madrid, Escelicer.

- MARSILLACH, Adolfo. 1962. *¡Silencio... se rueda!*, Pról. de Miguel Mihura, Barcelona, Ayma.

- ___ . 1964. *¡Silencio... vivimos!*, Pról. de José Mª de Gironella, Barcelona, Ayma.

- ___ . 1998. *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*, Barcelona, Tusquets.

- MARTÍN, Miguel. 1997. *El hombre que mató a Enrique Jardiel Poncela*, Barcelona, Planeta.

- ___ .1998. *Las cuatro vidas de Juan Ignacio Luca de Tena*, Barcelona, Planeta.

- MARTÍNEZ TORRES, Augusto (ed.). 1989. *Cine español (1896-1988)*, Madrid, Ministerio de Cultura.

- MARTÍNEZ TORRES, Augusto. 2000. *Cineastas insólitos*, Madrid, Nuer.

- MATHIAS, Julio. 1971. *Alfonso Paso*, Madrid, Epesa.

- MÉNDEZ LEITE, Fernando. 1965. *Historia del cine español*, Madrid, Rialp, 2 vols.

- MÉNDEZ LEITE, Fernando [Jr.]. 1975. *Historia del cine español en cien películas*, Madrid, Guía del Ocio.

- ___ . 1986. *Concha Velasco*, Valladolid, Seminci.

- ___ . 1999. "Capricho Edgar Neville: *Nada*", *Nickel Odeon*, nº 17, pp. 172-177.

- MIHURA, Miguel. 1957. *Mi adorado Juan*. En *Teatro español 1955-1956*, Madrid, Aguilar, pp. 118-190.

- ___ . 1962. *El chalet de Madame Renard*, Madrid, Escelicer.

- MINGUET BATLLORI, Joan M. 2001. "*Forja de almas* (1943), la parábola de la autoridad". En FERNÁNDEZ COLORADO & COUTO, 2001:207-217.

- MOLERO MANGLANO, Luis. 1974. *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Editora Nacional.

- MOLINA, Josefina. 2000. *Sentada en un rincón*, Valladolid, Seminci.

- MONCADA, Santiago. 1972. *Juegos de medianoche.* Madrid, Escelicer.

- ___ . 1984a. *Violines y trompetas*, Madrid, Preyson.

- ___ . 1984b. *Salvad los delfines*, Madrid, Preyson.

- ___ . 1988. *¿Y ahora, qué?*, Madrid, SGAE.

- ___ . 1993a. *Cena para dos.* Madrid, SGAE.

- ___ . 1993b. *El hombre del Taj Mahal*, Madrid, SGAE.

- MONCHO AGUIRRE, Juan de Mata. 1999. "*El baile* de Edgar Neville: Una película en tres actos", en Juan A. RÍOS & John D. SANDERSON (eds.), 1999: 27-34. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- ___ . 2001. *Las adaptaciones de obras del teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos*, Alicante, Universidad. Edición digital en cervantesvirtual.com

- MONLEÓN, José. 1966. "Alfonso Paso y su tragicomedia", en Juan ROF CARBALLO (ed.), *El teatro de humor en España*, Madrid, Editora Nacional, pp. 247-68.

- ___ . 1971. *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets.

- MONTERDE, José Enrique. 2001. "Hacia un cine franquista: La línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945". En FERNÁNDEZ COLORADO & COUTO, 2001:59-82.

- MUÑOZ CÁLIZ, Berta. 2001. "La censura teatral", *ADE*, nº 84, pp.234-240.

- NEVILLE, Edgar. 1957. *La piedrecita angular*. Madrid, Taurus.

- ___ . 1968. *Teatro selecto*, Madrid, Escelicer.

- ___ . 1969. *Obras selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva.

- ___ . 1976. *Las terceras de* ABC, Madrid, Prensa Española.

- OLIVA, César. 1989. *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra.

- ___ . 2001. “Jardiel y el humor”, *ADE*, nº 86, pp. 86-91.

- ORTIZ, Áurea. 2001. “La comedia española de los años cuarenta: Una producción diferenciada”. En FERNÁNDEZ COLORADO & COUTO, 2001:115-125.

- OZORES, Mariano. 2002. *Respetable público. Cómo hice casi cien películas*, Barcelona, Planeta.

- PACO, Mariano de. 1992. “Edgar Neville y el teatro”, *MonteArabí*, 13, pp. 49-54.

- PACO, Mariano de (ed.). 1993. *Alfonso Sastre*, Murcia, Universidad.

- ___ . 1995. “Los comienzos del teatro de posguerra (La escena española en torno al medio siglo), en Manuel J. RAMOS ORTEGA y Ana-Sofía PÉREZ-BUSTAMANTE (eds.), 1995: 55-70.

- ___ . 1996. “El teatro de Alfonso Sastre en la sociedad española”, *FGL. Boletín de la Fundación García Lorca*, nº 19-20, pp. 271-283.

- ___ . 1997. “José Mª Pemán ante el teatro”, *Montearabí*, nº 24-25, pp. 159-177.

- ___ . 2002. “Buero Vallejo y el cine”, en José ROMERA CASTILLO (ed.), 2002: 91-106.

- PALACIO, Manuel. 2001. *Historia de la televisión en España*, Barcelona, Gedisa.

- PASO, Alfonso. 1954. *Sierra Carbonera*. Madrid, s.n. (B.N.M.).

- ___ . 1960. *Cosas de papá y mamá*, Madrid, Alfil.

- ___ . 1961. *Prohibido enamorarse*, Madrid, Alfil

- ___ . 1964. *Los palomos*, Madrid, Alfil.

- ___ . 1965. *Guapo, libre y español*, Madrid, Alfil.

- ___ . 1966. *Este cura*, Madrid, Alfil.

- ___ . 1968a. *¡Cómo está el servicio!*, Madrid, Alfil.

- ___ . 1968b. *Los que tocan el piano,* Madrid, s.n. (B.N.M.).

- ___ . 1971a. *Los pobrecitos* (1956), Madrid, Escelicer, nº 352.

- ___ . 1974. *Falange y futuro*, Albacete, Jefatura Provincial del Movimiento.

- ___ . 1985. *No somos ni Romeo ni Julieta,* Madrid, s.n. (B.N.M.).

- PAZ GAGO, José Mª. 1999. "Teoría e Historia de la Literatura y Teoría e Historia del Cine", en José Luis CASTRO DE PAZ, Pilar COUTO CANTERO y José Mª PAZ GAGO, *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico,* Madrid, Visor, pp. 197-212.

- PEMÁN, José María. 1939. *De ellos es el mundo*... Película representable en un acto y cinco cuadros. Ilustraciones de Teodoro Delgado. Madrid, Ed. Castilla.

- ___ .1954. *La luz de la víspera*, Madrid, Alfil.

- ___ . 1955. *El fantasma y doña Juanita*, Madrid, Eds. Cid, Col. La novela del sábado, nº 94.

- ___ et alii. 1949. *La Duquesa de Benamejí*. [Según el drama de Manuel y Antonio Machado. Adaptación: Ricardo Blasco. Diálogos adicionales: Ricardo Blasco y ___ . Guión técnico: Luis Lucia]. Madrid, multicop (B.N.M.).

- PÉREZ BOWIE, José Antonio. 1996. *Materiales para un sueño. En torno a la recepción del cine en España 1896-1936*, Salamanca, Librería Cervantes.

- PÉREZ GÓMEZ, Ángel y MARTÍNEZ MONTALBÁN, José L. 1979. *Cine español, 1951/1978. Diccionario de directores*, Bilbao, Mensajero.

- PÉREZ PERUCHA, Julio. 1982. *El cinema de Edgar Neville*, Valladolid, Seminci.

- ___ . 1999. "Años de incertidumbre", *Nickel Odeon*, nº 17, pp. 150-156.

- PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.). 1984. *El cine de José Isbert,* Valencia, Ayuntamiento.

- ___ . 1997. *Antología crítica del cine español, 1906-1995*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española.

- PÉREZ RASILLA, Eduardo. 2001. "El teatro de Jardiel en el año de su centenario. Dos tópicos que convendría discutir", *ADE*, nº 86, pp. 70-85.

- PILARES, Manuel. 1951. *El andén*, Madrid, Gráficas Cinema.

- PRADA, Francisco. 1934. *Caminos de sangre. Asturias la desventurada*, Madrid, Ed. Castro.

- ___ . 1942. *La mariposa sin alas*, Madrid, Ediciones Patria Hispana, Col. Zafiro.

- ___ . 1967a. *El enemigo público Nº 13*. Argumento, guión y diálogos de ___. Barcelona, IFI.

- ___ . 1967b. *La tía de Carlos*, de Brandon Thomas; versión libre, moderna de ___ y Francisco Martínez Soria. Madrid, Alfil.

- ___ . 1968. *La viudita ye-yé.* Según la obra de Francisco Prada e Ignacio F. Iquino y Armando Matías Guiu. Adaptación de Ignacio. F. Iquino y Armando Matías Guiu, Barcelona, IFI.

- PRADA, Francisco e Ignacio F. IQUINO. 1939. *El difunto es un vivo*, Barcelona, Ed. Alas.

- [Véase también FERNÁNDEZ DEL VILLAR y TOHOMAS].

- PRADA, Juan Manuel de. 2001. *Desgarrados y excéntricos*, Barcelona, Seix Barral.

- QUESADA, Luis. 1986. *La novela española y el cine*, Madrid, Ediciones JC.

- RABAL, Francisco. 1994. *Si yo te contara*. Memorias recogidas y ordenadas por Agustín Cerezales, Madrid, El País-Aguilar.

- RAMOS ORTEGA, Manuel J. & Ana Sofía PÉREZ-BUSTAMANTE (eds.). 1995. *Literatura española alrededor de 1950: Panorama de una diversidad*, Cádiz, Universidad.

- RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro. 1998. *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española.

- ___ . 1999. *Historias, palabras, imágenes. Entrevistas con guionistas del cine español contemporáneo*, Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares.

- RÍOS CARRATALÁ, Juan A. 1995. *A la sombra de Lorca y Buñuel: Eduardo Ugarte*, Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad.

- ___ . 1997a. *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad.

- ___ . 1997b. “Los peligros del guión”, en Juan A. RÍOS y John D. SANDERSON (eds.), 1997: 11-20. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- ___ . 1997c. Introducción a Carlos Arniches, *La señorita de Trevélez. Los caciques*, Madrid, Castalia.

- ___ . 1999. “Edgar Neville y lo sainetesco”, *Nickel Odeon*, nº 17, pp. 102-109.

- ___ . 2000a. *El teatro en el cine español*, Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad.

- ___ . 2000b. *La ciudad provinciana. Literatura y cine en tomo a* Calle Mayor, Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad.

- ___ . 2001. *Cómicos ante el espejo*, Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad.

- ___ . (en prensa), “Fernando Fernán-Gómez, adaptador de Miguel Mihura”, *Studi Ispanici.*

- RÍOS CARRATALA , Juan A. (ed.). 2000. *El humor en España: Carlos Arniches y Edgar Neville*. Edición digital: cervantesvirtual.com.

- RÍOS CARRATALÁ, Juan A. & John D. SANDERSON (eds.). 1997. *Relaciones entre el cine y la literatura: el guión*, Alicante, Universidad. Edición digital en cervantesvirtual.com.

- ROBLES, Margarita. 1982. *Mis 88 añitos. Autobiografía de la actriz* ___ . Pról. de Juan Antonio Cabezas, Madrid, Agesa.

- RODRÍGUEZ MÁRQUEZ, Nacho & MARTÍNEZ UCEDA, Juan. 1992. *La televisión: historia y desarrollo (Los pioneros de la televisión)*, Barcelona, Editorial Mitre / RTVE.

- RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo. 2002. “Humor y surrealismo: la poesía del disparate. La otra generación del 27”, *Cuadernos de la Academia*, 11-12, pp. 273-294

- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio. 1986. *Literatura fascista española*, Madrid, Akal.

- ROMÁN, Manuel. 1993. *Memoria de la copla: la canción española. De Conchita Piquer a Isabel Pantoja*, Madrid, Alianza Ed.

- ROMERA CASTILLO, José (ed.). 2002. *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor.

- ROMERO, Emilio. 1988. *Las ratas suben a la ciudad. Verde doncella o el marido para después*. Int. Lorenzo López Sancho, Madrid, Espasa-Calpe.

- ROMERO FERRER, Alberto. 1991. "Notas a dos adaptaciones cinematográficas de los hermanos Machado", *Draco*, nº 3-4, pp. 111-121.

- ___ . 1996. *Los hermanos Machado y el teatro (1926-1932)*, Sevilla, Diputación Provincial.

- RUIZ IRIARTE, Víctor. 1943. *El puente de los suicidas*. Madrid, Imp. Gráficas Uguina. Reed. en *Tres comedias optimistas*, Madrid, Artegrafía.

- ___ . 1951. *Juego de niños*, Madrid, Alfil.

- ___ . 1956. *La guerra empieza en Cuba*, Madrid, Alfil.

- ___ . 1979. *El landó de seis caballos*, ed. Phyllis Zatlin Boring, Salamanca, Almar.

- RUIZ RAMÓN, Francisco. 1992. *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 9ª ed.

- SÁENZ DE HEREDIA, José Luis & Federico VÁZQUEZ OCHANDO. 1942. *Yola*. Zarzuela cómica moderna en un prólogo y dos actos. Música: Joaquín Quintero Muñoz y José Mª Irueste Germán, Madrid, Talía, año III, nº XXXIV.

- SALA NOGUER, Ramón y ÁLVAREZ, Rosa. 2000. *El cine en la zona nacional, 1936-1939*, Bilbao Mensajero.

- SALÓ, Manuel Mª. 1978. *Carta al juez*: argumento y guión. Diálogos: Víctor Ruiz Iriarte, Madrid, Azor Films.

- SALOM, Jaime. 1960. *El mensaje*, Madrid, Escelicer.

- ___ . 1962. *Culpables*, Madrid, Escelicer.

- ___ . 1971. *La playa vacía*, Madrid, Escelicer.

- ___ . 1973. *La casa de las chivas*. Madrid, Austral.

- SÁNCHEZ GARCÍA, Fernando. 1999. *La narrativa de José Mª Pemán*, Sevilla, Alfar.

- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. 1998. *Mario Camus*, Madrid, Cátedra.

- ___ . 2000. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.

- SÁNCHEZ SALAS, Bernardo. 1997. "Paulino Masip, un escritor español en el cine mexicano", *Secuencias*, nº 7, pp. 41-60.

- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. 1991. *El cine de Florían Rey*, Zaragoza, CAI.

- SASTRE, Alfonso. 1960. *La cornada*, Madrid, Escelicer.

- ___ . 1961. "Sobre un film de Bardem [incluye el guión de *A las cinco de la tarde*]", *Nuestro cine*, nº 2, pp. 24-57.

- ___ . 1991. *El banquete*, Bilbao, Hiru.

- ___ . 1994. *En la red*, Hondarribia, Hiru.

- ___ . 1998. *Noches lúgubres*, Hondarribia, Hiru.

- SIRERA, Josep Lluis. 1995. "Alfonso Paso, esplendor y limitaciones del teatro comercial de los sesenta", en Wilfried FLOECK (ed.), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel, Ed. Reichenberger, pp. 97-124.

- SOJO, Kepa. 1997. "La importancia del guión en *¡Bienvenido, Mr. Marshall* (1952): Aportaciones de Bardem, Berlanga y Mihura", en RÍOS CARRATALÁ & SANDERSON (eds.), 1997: 57-66.

- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio. 2001. *Historia de la novela española (1936-2000)*, Madrid, Cátedra.

- SORIA, Florentinto. 1990. *José Mª Forqué*, Murcia, Filmoteca Regional.

- SUÁREZ CARREÑO, José. 1950. *Las últimas horas*, Barcelona, Destino. Reed. en 1954 y 1957.

- ___ . 1952. *Condenados*, Madrid, Alfil.

- ___ . 1955a. *Proceso personal*, Barcelona, Destino.

- ___ . 1955b. *Juicio final*. Adaptación cinematográfica de la novela de ___ . Guión de José Suárez Carreño y José Ochoa, Madrid, Copiativ (BNM).

- ___ . 1962. *Llovidos del cielo*. A: ___. G: Arturo Ruiz-Castillo y ___. Madrid, Carmen Moreno (BNM).

- TÉBAR, Juan. 2000. "Hablando solo", *Nickel Odeon*, nº 21, pp. 72-75.

- TEJEDOR PÉREZ, Luis & José ALFAYATE. s.a. *Mi mujer me gusta más*, Madrid, Biblioteca Teatral, nº 179.

- ___ . s.a. *Tres alcobas*, Madrid, Biblioteca Teateral, nº 173.

- THOMAS, Brandon. 1967. *La tía de Carlos*. Versión libre de Francisco Prada y Francisco Martínez Soria, Madrid, Alfil.

- TONO. Ver Antonio de Lara

- TORRADO, Adolfo. 1940. *El famoso Carballeira*, Madrid, Talia.

- ___ . 1954. *La Papirusa*, Madrid, Revista Literaria Novelas y Cuentos, nº 1.202.

- TORRES-DULCE LIFANTE, Eduardo. 1999. "*La vida en un hilo*: el azar de la felicidad", *Nickel Odeon*, nº 17, pp. 166-170.

- TORRES NEBRERA, Gregorio. 1993. "Teatro y cine en Jardiel: dos ejemplos", en Cristóbal CUEVAS GARCÍA (ed.), 1993: 227-258. Reed. en *De Jardiel a Muñiz: estudios sobre el teatro español del medio siglo*, Madrid, Fundamentos, 1999, pp. 11-48.

- ___ . 2000. "La comedia durante el franquismo o la sonrisa de la platea", *ADE*, nº 82, pp. 115-127.

- TORRIJOS, José Mª. 1989. "El otro grupo del 27: Del humor al teatro", *Religión y Cultura*, XXXV, pp. 397-418.

- ___ . 1998. "El humor inverosímil de José López Rubio", en BURGUERA NADAL & FORTUÑO LLORENS (eds.), pp. 143-150.

- ___ . 1999. "Edgar Neville, inmensa humanidad", *Nickel Odeon*, nº 17, pp. 6-20.

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

- TUSSELL, Javier y ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo. 1998. *Pemán. Un trayecto intelectual desde la extrema derecha hasta la democracia*, Barcelona, Planeta.

- UTRERA, Rafael. 1981. *Modernismo y 98 frente al Cinematógrafo*, Sevilla, Universidad. Ed. digital en cervantesvirtual.com

- ___ . 1985. *Escritores y cinematografía en España. Un acercamiento histórico*, Madrid, Ediciones JC. Ed. digital en cervantesvirtual.com.

- ___ . 1987. *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*, Sevilla, Alfar. Ed. digital en cervantesvirtual.com.

- ___ . 1999. "*Carmen*: un mito literario en el cine español", en Carmen PEÑA ARDID (ed), *Encuentros sobre literatura y cine,* Zaragoza, Inst. de Estudios Turolenses, pp. 171-84.

- VV.AA. 1974a. *En torno a Pemán*, Cádiz, Diputación Provincial.

- VV.AA. 1974b. *Cine español, cine de subgéneros*, Valencia, Fernando Torres Ed.

- VV.AA. 1977. *Edgar Neville en el cine*, Madrid, Filmoteca Nacional.

- VV.AA. 1990. *Cinematógrafo II. Hora actual del cine de las autonomías en el Estado Español*, San Sebastián, Filmoteca Vasca.

- VV.AA. 1996. "Encuentro con Alfredo Landa. Días de *cocktails* y risas", *Nickel Odeon*, nº 5, pp.162-213.

- VASALLO, Jesús. 1947. *La última nave.* Poema escénico en cinco estampas. Pról. de Adolfo Torrado, Valencia, Edit. Sembrar.

- ___ y Federico MUELAS. 1952. *La reina loca*. Drama de amor y celos en dos partes y cinco actos. Madrid, Alfil.

- VÁZQUEZ ANEIROS, Aurora. 2002. *Torrente Ballester y el cine. Un paseo entre luces y sombras*, El Ferrol, Eds. Embora.

- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. 1972. "Pemán y *El Séneca*, una tragedia liberal", *Triunfo* (18-III-1972), pp. 19-23.

- VILCHES, Mª Francisca & Dru DOUGHERTY. 1990. *La escena madrileña entre 1918 y 1926*. Madrid, Fundamentos.

- ___ . 1997. *La escena madrileña entre 1926 y 1931*, Madrid, Fundamentos.

- VÍLLORA, Pedro Manuel. 2001. *Imperio Argentina. Malena Clara*, Madrid, Temas de Hoy.

- ZABALZA, José Mª. 1962. *Camerino sin biombo*, Madrid, Escelicer.

- ZARO, Natividad. 1960. *Surcos*. A: Eugenio Montes. G: Natividad Zaro y Gonzalo Torrente Ballester, Guadalajara, Suc. A. Concha (BNM).

- ZATLIN-BORING, Phyllis. 1982. *Jaime Salom*, Boston, Twayne Publishers.

- ZUNZUNEGUI, Santos. 2002. *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca.