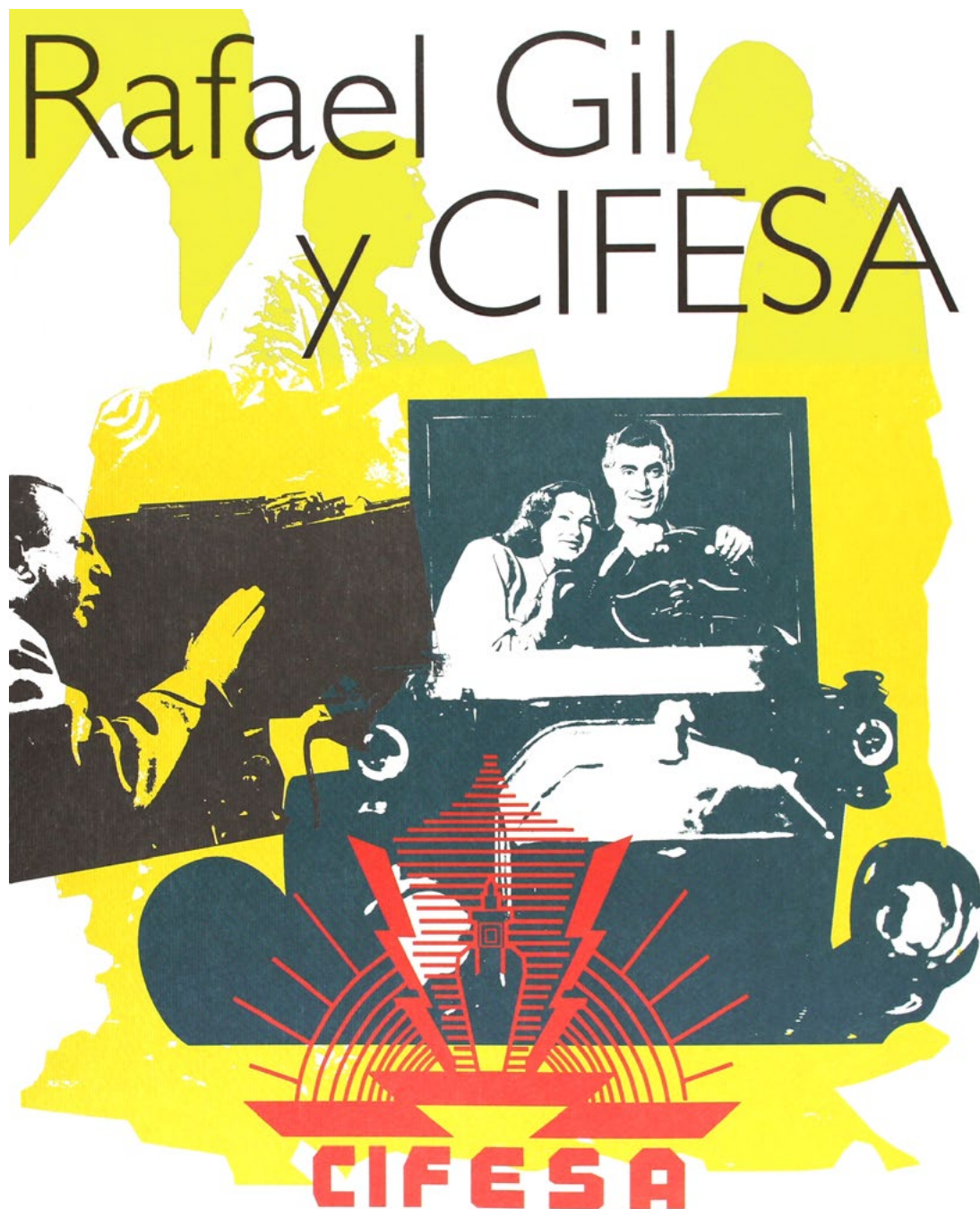


Cuerpo(s) para nuestras letras: Rafael Gil y CIFESA (1940-1947)



José Luis Castro de Paz

Catedrático en la Universidad de Santiago de Compostela

Texto publicado como introducción del libro:

Rafael Gil y CIFESA, Filmoteca Española-Ministerio de Cultura, Madrid, 2007

***Cuerpo(s) para nuestras letras:
Rafael Gil y CIFESA (1940-1947)***

Para mis hijas, Beatriz y Alejandra

Cuando empecé a hacer cine, pude realizar el cine con el que siempre había soñado. Leía a Galdós, a Unamuno, o a Fernández Flórez y pensaba: '¡Qué gran película hay aquí!'. Por eso mis primeras películas son cuentos de Fernández Flórez, de Alarcón, de Jardiel Poncela, etc.

Rafael Gil

0. Introducción. Los inicios cinematográficos de Rafael Gil. La administración y el cine después de la Guerra Civil.

Nacido el 22 de mayo de 1913 en el Teatro Real de Madrid, del que su padre —licenciado en filosofía y letras, abogado y catedrático de latín— era conservador, y acostumbrado al ambiente artístico y cultural desde muy joven, Rafael Gil estudia bachillerato en el Colegio de San José, integrado en el Instituto de San Isidro, donde desarrolla una juvenil pero ya profunda afición a la literatura y al cine. Crítico desde muy temprana edad tras serle aceptados los primeros textos que envía a la revista *Gran Sport* en 1930, publicará artículos sobre cinematografía y críticas de estreno tanto en periódicos (*Campeón*, 1933-34; *La Voz* 1931-32; *ABC*, 1932-36) como en las más importantes revistas especializadas durante la II República (*Popular Films*, *Films Selectos*, *Nuestro Cinema*), sin faltar tampoco asiduas colaboraciones radiofónicas y una no menos activa labor de organizador y difusor de actividades cinematográficas. Gil es, junto a Antonio Barbero, Luis Gómez Mesa, Manuel Villegas López y Benjamín Jarnés —con el que le unirá una estrecha relación personal— fundador en 1933 del GECCI (Grupo de escritores cinematográficos independientes), que además de sus programaciones —en las que el futuro realizador verá y admirará por vez primera títulos de cineastas de gran influencia en su concepción del cine como King Vidor, Frank Capra o Ernst Lubitsch— y de la organización de su biblioteca cinematográfica, llega a publicar textos teóricos como *Luz del cinema* (1935), del propio Gil. Por esas mismas fechas se aproxima al cine experimental a través de su contacto y colaboración con Gonzalo Menéndez Pidal, Cecilio Paniagua y José Val del Omar, con quienes organiza rodajes en 16 mm (*Semana Santa en Murcia*, *Semana Santa en Cartagena*) y llega a escribir y dirigir un cortometraje titulado *Cinco minutos de españolada*, con fotografía de Menéndez Pidal e interpretado por Sarita Madariaga y Alfredo Antonino. Poco antes del inicio del conflicto bélico, no obstante, inicia una quizás circunstancial pero significativa relación profesional con CIFESA, al participar junto a Carlos Pahissa como ayudante de operador de Fred Mandel en la hoy desaparecida *Nuestra Natacha* (Benito Perojo, 1936).

De profundas convicciones religiosas y familia y pensamiento conservadores, su complicada situación en el Madrid bélico no le impide participar como segundo ayudante de dirección en la producción de Roptence *En busca de una canción* (1937), dirigida por un discreto y elegante Eusebio Fernández Ardavín, del que Gil siempre se considerará discípulo (“fue quien me enseñó a hacer cine”, declararía respetuoso),¹ con el que volverá a trabajar y al que muchos años después rendirá —en un sincero texto publicado en 1965 por la entonces Filmoteca Nacional de España— emotivo homenaje póstumo. Movilizado por el ejército republicano, su previa labor cinematográfica hace que se le destine a las unidades de propaganda de la 46 División “El Campesino” y del Estado Mayor del ejército del Centro y rueda documentales como *Sanidad* (1937), *Soldados campesinos* (con Antonio del Amo, 1938), *¡Salvad la cosecha!* (con Arturo Ruiz Castillo, 1938), *Ametralladoras* (1939) o *Resistencia en Levante* (1939), en los que siempre aseguró tratar en lo posible de “evitar que se hiciera una propaganda contra las ideas que yo tenía”. La protección de su amigo del Amo resultará trascendental para su supervivencia durante tan conflictivo periodo.

Finalizada la contienda y tras el triunfo franquista, Gil saludará el nuevo Régimen en títulos documentales como *La corrida de la Victoria* y *La copa del Generalísimo en Barcelona* (ambas de 1939, para CIFESA), *Flechas* (1939, producida por el Frente de Juventudes de FET y de las JONS) o *Luz de Levante* (1940, de nuevo para CIFESA), donde reconstruía el ya *mítico* punto de vista de José Antonio Primo de Rivera desde su prisión alicantina. La realización de algunos otros cortometrajes sobre las tierras de España (como *Feria en Sevilla*, una vez más para la empresa valenciana o, ya en 1941, *Isla de Tenerife/Canarias occidentales* y *Fiesta canaria*, ambas con comentarios de Ernesto Giménez Caballero), y el titulado *Luna gitana* (de nuevo producido por CIFESA e interpretado por Juan de Orduña), constituyen los ejes centrales de su trabajo fílmico inmediatamente posbélico, a la espera de una ansiada oportunidad de situarse tras la cámara para dirigir un largometraje de ficción. Tal posibilidad —motivada en parte por la indiscutible, llamativa y, como veremos, en parte coyuntural reactivación de la producción tras el

¹Castro, Antonio, *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres, 1974, pág. 192.

fin de la contienda— le será ofrecida por la productora valenciana CIFESA, que recupera enseguida su destacado primer lugar en la industria cinematográfica española. Veamos pues, antes de introducirnos en el análisis histórico y textual de los títulos realizados por el cineasta para la empresa de los Casanova, la nueva situación de la cinematografía española tras el fin del conflicto bélico.

En efecto, al finalizar la Guerra, la administración —intentando en cierto modo seguir los modelos cinematográficos puestos en marcha en Alemania e Italia— va a pensar en el cine como un arma moderna y muy poderosa de cara a influir en la sociedad y transformarla en función de sus objetivos políticos. Falange —de enorme peso en los inicios del Régimen y que tiene a su cargo la que podría denominarse revista *oficial* de cinematografía, *Primer Plano*—; la Iglesia, decidida no sólo a frenar posibles *excesos*, sino incluso a proteger y propiciar films que defendiesen y divulgasen los postulados católicos de la vida; el interés personal del propio general Franco por el cine y su convencimiento de que se trataba de un sector fundamental que la producción nacional habría de autoabastecer para colaborar a la nivelación de la balanza de pagos y el consiguiente y repentino entusiasmo de un capital bancario hasta entonces bien reacio a participar en la industria del cine, pero capaz ahora de considerar secundario el beneficio económico frente a la prioritaria necesidad de desarrollar un *cine nacional* ante la perniciosa influencia de ciertas cinematografías extranjeras, liberales y democráticas; estos son los principales factores que, de acuerdo con Félix Fanés, deben tenerse en cuenta para comprender por qué, por vez primera en la historia de España, la administración interviene decididamente en el cine.²

Y son también, por tanto, las circunstancias que explican cómo en el calamitoso estado de un país asolado por la Guerra, herido y hambriento,³ se

²Fanés, Félix, *El cas CIFESA: Vint anys de cine espanyol (1932-1951)*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, pág. 135-143.

³La Guerra Civil produce un descenso progresivo de la renta per cápita, que a finales de 1939 se situaba en torno al 73% del nivel de principios de 1936. La producción industrial había descendido en un 31% y la agrícola en un 21% en relación con el último año prebélico. El modelo económico autárquico, autosuficiente, se revela rápidamente quimérico, especialmente en el sector alimentario. Con los salarios estancados y los precios en continua subida, el nivel de vida no deja de descender. Mientras crece el contrabando y el mercado

produzca el resurgir de la industria cinematográfica española. Resurgir, por cierto, de enorme fuerza y pujanza, bajo los auspicios del nuevo estado que va a la vez a reprimir y proteger, controlar y estimular, por medio de una compleja red de normas y leyes, a la industria cinematográfica. Control y censura, pues, por un lado; estímulos y ayudas a la iniciativa privada, por otro.

Represión y protección que —ejes vertebradores de la política cinematográfica franquista— tomarán cuerpo en un enrevesado conjunto de normas y medidas, constituyéndose un complejo entramado burocrático del que forman parte diversos ministerios, pero también sindicatos y organismos falangistas, militares y eclesiásticos, y cuya gestión y orientación —a falta de unos criterios sobre lo que estaba o no prohibido, que no se conocerían oficialmente hasta 1962— fluctuarán durante la década al compás de los avatares del Régimen y, en directa relación, de los cambios de la situación internacional.⁴ Así, por ejemplo, la ya citada preeminencia falangista en los primeros años se observa nítidamente desde la puesta en marcha del aparato censor cinematográfico, cuando en 1938 se nombra a Manuel Augusto García Viñolas primer jefe del Departamento Nacional de Cinematografía de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda, dirigida por Dionisio Ridruejo y dependiente del Ministerio de Gobernación. De dicho Departamento dependerán tanto la Comisión de Censura Cinematográfica como la Junta Superior, ésta última para revisiones y apelaciones. La censura previa de guiones se establece en julio de 1939. Y todavía en 1941 el trasvase de todas las competencias cinematográficas a la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y JONS, en cuyo seno nacerá la Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro, inicialmente encabezada por Carlos Fernández Cuenca, parece suponer el momento más alto de la influencia falangista, pero señala a la postre el desvaimiento de sus principios y el inicio de una pérdida de poder que se consumará, tras la derrota del Eje, con la creación en 1946 de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, dependiente de los sectores

negro, la población sufre hambre y penurias sin que ciertas medidas sociales (como la prohibición de los despidos) consigan mitigar sus demoledores efectos.

⁴Cfr., en especial, González Ballesteros, Teodoro, *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*, Madrid, Universidad Complutense, 1981 y Gubern, Román, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo 1936-1975*. Barcelona, Península, 1981.

católicos del Ministerio de Educación Nacional y que respondía a una situación internacional que aconsejaba al Régimen explotar su fuerte carácter católico, que lo distinguía del fascismo.⁵

Pero, como se ha afirmado repetidas veces, la intervención directa de la censura fue prácticamente irrelevante durante el periodo en lo que al cine español se refiere,⁶ de forma que las medidas de protección y apoyo a la producción se convertirán en mecanismos de control mucho más determinantes, al favorecer ciertos tipos de películas en detrimento de otros, cuestión obviamente a considerar por las compañías productoras, ya que si se obtenía una ínfima calificación por parte de las comisiones correspondientes, el fracaso (e incluso la descapitalización total si se trataba —como ocurría con frecuencia— de una empresa débil) era(n) prácticamente inevitable(s).⁷

Por otro lado —en una medida de catastróficos resultados— una Orden del Ministerio de Industria y Comercio de 23 de abril de 1941 establece la prohibición de proyectar films en cualquier idioma distinto al castellano y, por tanto, la obligatoriedad de doblar a éste todas las rodadas en cualquier otro. Inspirada en una

⁵El reglamento de Régimen interno de dicha Junta (B.O.E. de 11 de octubre de 1947) otorgaba al vocal eclesiástico, nombrado por el diocesano del lugar, la posibilidad de vetar cualquier película en lo que se refiere a la edad del público, al dogma y a la moral (González Ballesteros, Teodoro, *op. cit.*, págs. 152-153).

⁶Fanés, F., *Op. cit.* págs. 144 y sgs. Aunque sus atribuciones eran determinantes (censura previa de guión, concesión de permisos de rodaje y licencias de exhibición —que en ocasiones suponía el remontaje de alguna parte del film o la supresión de determinados planos e incluso secuencias para ser concedida—, clasificación por edades, concesión de la categoría de Interés Nacional, condición de no exportabilidad de determinados films, categoría de las películas), la existencia de “*filtros disuasorios previos*” (Fanés, F. *op. cit.*) impedía una disidencia directa, lo que hacía que su intervención fuese, a la postre, muy secundaria. Sin embargo, el total desconocimiento demostrado por los censores sobre el *trabajo de cineasta* permitió que ciertos discursos visuales eminentemente antifranquistas se colasen sin problemas aparentes con las comisiones censoras. Por otra parte, si en efecto la mayoría de los productores, directores, actores y técnicos cinematográficos “*no tenían la menor intención de cuestionar la situación política dada*” (Monterde, J.E., *op. cit.*, pág. 190) la puesta en pie de una película, espectáculo popular que ha de atrapar y mantener la atención del espectador, provoca aristas por las que lo voluntaria y conscientemente visible, solía ser *traspasado* —como veremos— muy frecuentemente.

⁷Véase un completo estudio sobre la política de subvenciones y ayudas en el periodo en Vallés Copeiro del Villar, Antonio, *Historia de la política de fomento en el cine español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992.

norma mussoliniana similar y ligada sin duda al furor nacionalista de la inmediata postguerra, responde también a los intereses de importantes sectores de la distribución y la exhibición, que ya en 1935 habían expuesto su opinión en favor del doblaje en diversas encuestas y estudios sobre el tema.⁸ Sea como fuere —y como el joven e inquieto Gil no se cansará de señalar públicamente—, la medida no hacía sino entregar el mercado a las más poderosas industrias extranjeras (y especialmente, claro está, a la norteamericana), a la vez que se convertía en una nueva forma de censura de los cines foráneos al eliminar acentos y giros —geográficos, pero también de clase— y transformar la *gran diégesis clásica* en un convencional mundo limado de aristas y conflictos.

Pero todavía más complejas —y a la postre erradas— habrían de resultar las formas adoptadas para poner en práctica una política de subvenciones capaz de cubrir la diferencia entre costes y recaudación debida al reducido mercado de explotación, endémico mal que iba a suponer con frecuencia la descapitalización de las empresas productoras (incluso desaparecidas tras un sólo film, y aunque en muchos casos creadas con fines vinculados sin duda con la tradición picaresca, en otros se trataba de compañías seriamente comprometidas con operaciones de un indiscutible interés fílmico potencial que no siempre pudieron pasar de frustrados proyectos).⁹ Para paliar el problema se crean el Crédito Cinematográfico Sindical, importantísima fuente de financiación del cine español desde 1942 y hasta su entrada en crisis en la década siguiente, y los sustanciosos premios anuales del Sindicato Nacional del Espectáculo; unos y otros, claro está, no dejarán de repercutir —de forma compleja y variada— en el tipo de cine realizado.

Pero las normas más determinantes serán aquellas que equivocadamente vinculen el desarrollo del cine español a la importación y el doblaje de películas extranjeras. Ofreciendo licencias para importar y doblar películas a los productores

⁸Cfr. Fanés, F., *Op. Cit.*, págs. 146 y sgs., que cita diversas opiniones favorables al doblaje en revistas especializadas durante los últimos años de la República.

⁹El *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950*, dirigido por Ángel Luis Hueso (Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1998), contabiliza 193 compañías productoras para un total de poco más de 400 films. Los datos son suficientemente elocuentes.

españoles —el número de las cuales variaba en función de la categoría concedida a cada título por una comisión clasificadora de ocho miembros— como *compensación* por realizar films nacionales, el estado había encontrado una forma bien poco gravosa de premiar y incentivar la producción. Pero tan alambicado sistema —basado en fluctuantes (industriales, políticos o morales) criterios al margen de todo código— acabaría por generar elevadas dosis de corrupción, y en ocasiones un auténtico mercado de compra-venta de licencias en el que las películas españolas en cuestión se convertían en valiosa moneda de cambio.

En definitiva, se favorecía la competencia, y se establecían todavía nuevos y más efectivos sistema de control. Pero la producción española iba a experimentar pese a todo un indiscutible resurgir que, apoyándose en (y en ocasiones enfrentándose con) tan complicados mecanismos, habría de ofrecer tendencias y películas de enorme interés y variedad, capaces además, no pocas veces, de ganarse el favor de su público. Y es aquí donde, sin duda, hemos de situar —con lógicas y marcadas diferencias entre ellos— los siete títulos que Rafael Gil rueda para CIFESA entre 1941 y 1947, objeto central de las líneas que siguen.

1. *Los comienzos. Guiones, premios, una opera prima y dos personajes claves: Wenceslao Fernández Flórez y Antonio Casal.*

Mientras realiza los ya citados documentales en la más inmediata posguerra, Gil no pierde el tiempo. Buscando abrirse un hueco en proyectos de largometraje de diferentes productoras, lo mismo colabora en (o realiza en solitario) las adaptaciones de *Leyenda rota* (Roptence, Carlos Fernández Cuenca, 1939) o *La marquesona* (CIFESA, 1939, Eusebio Fernández Ardavín, a partir de la comedia de Antonio Quintero y Pascual Guillén, publicada en 1934) que se enfrasca en convertir en guión el folletín escénico de Luis Fernández Ardavín para la elegante y delicada película de su hermano Eusebio *La florista de la reina* (Ufisa, 1940), participando además en el primero y el último de los títulos citados como ayudante de dirección. Pero serán dos contratos sucesivos que ven sus frutos en 1940 y 1941 los que determinen —en distinto grado— su futuro inmediato. En primer lugar, y sobre todo, la escritura junto a Juan de Orduña del guión de *La gitana* (CIFESA, Fernando Delgado, 1940), por

el que recibirá un premio del Sindicato Nacional del Espectáculo, y que supone su primer contacto fílmico con el mundo cervantino; en segundo, y no menos relevante en cierto sentido, su colaboración asimismo en el guión de *Unos pasos de mujer* (Suevia Films-Cesáreo González, 1941, Eusebio Fernández Ardavín), primera aproximación con su firma al universo —tan querido para él desde años atrás— del escritor coruñés Wenceslao Fernández Flórez (1885-1964), cuya extraordinaria trascendencia en el futuro cine de Rafael Gil habremos de considerar de inmediato.¹⁰

De hecho, su ya comentada, destacada y reconocida actividad en diversos ámbitos profesionales vinculados al cinema hubo de influir decisivamente en la para él sorprendente llamada de Luis Lucia Mingarro —secretario de Vicente Casanova Giner— encargándole, en la primera mitad de 1941, la dirección en los estudios Kinefón de Barcelona de un título de muy modesto presupuesto cuyo guión técnico y literario habían elaborado Luis Marquina y el propio Lucia: *El hombre que se quiso matar*.¹¹ Aunque sabía que su tarea como director se iba a ver sin duda coartada por un guión *cerrado* que incluía ya número y tipo de los planos y describía con meticulosidad la angulación y los movimientos de la cámara —y cuya detallada elaboración habría de hecho de influir en los guiones técnicos, ya realizados por él, de los siguientes títulos de Gil—, el ilusionado joven veía en el proyecto la posibilidad de incorporarse a la nómina de realizadores de la productora, y sabía que contaba a su favor con la profunda admiración que —como adelantábamos— profesaba hacia la obra del gran escritor coruñés, cuyo relato *Huella de luz* había deseado convertir en película desde muy joven.

¹⁰Además, y finalmente, el film lo ponía en contacto —aletargado durante la mayoría de los años que han de ocuparnos, pero fructífero a la postre— con la empresa del emprendedor vigués, la otra gran productora del cine español en esta y las décadas siguientes, y de la que llegará a ser uno de los más fieles colaboradores. Cfr., al respecto, Castro de Paz, José Luis y Cerdán, Jostexo (coords.): *Suevia Films-Cesáreo González. Treinta años de cine español*, A Coruña, CGAI/IVAC/AEHC/Filmoteca Española, 2005.

¹¹“Después de hacer 4 ó 5 películas con Ardavín, Cifesa me dio la oportunidad, una oportunidad que yo no esperaba. Un día me dijo Luis Lucia (...): ‘te voy a mandar a Barcelona a hacer una película. Para que vean allí que no es tan complicado’ (Castro, A., *Op. Cit.*, pág. 192).

Aunque Fernández Flórez había iniciado muy temprano su desprejuiciada y con el tiempo en extremo fecunda relación con el cinematógrafo —al aparecer como figurante en *La malcasada* (F. Gómez Hidalgo, 1926), escribir los argumentos originales de *Una aventura de cine* (Juan de Orduña 1927) y *Odio* (Richard Harlan, 1933) y adaptar junto al director Edgar Neville su relato “El malvado Carabel” para la película del mismo título realizada en 1935— su figura adquirirá verdadero protagonismo en el cine español tras la Guerra Civil, en la que abraza la causa de los sublevados. Enormemente popular en la época gracias a su actividad periodística (*ABC*, *Semana*, *La Codorniz*), su amistad personal con el general Franco no impide que sea observado con reticencia por ciertos sectores del Régimen debido a sus posiciones pasadas, y aunque pese a ello goza de una muy destacada *posición pública*, no debe olvidarse —además, y no es cuestión menor, de la indiscutible calidad de su escritura— que casi todas las obras del autor llevadas al cine en los años cuarenta fueron publicadas en la década de los veinte, antes pues de la proclamación de la II República y, algunas de ellas, en pleno periodo primorriverista.

Profundamente críticas con la situación de una España injusta, atrasada y cursi, *hondamente desesperanzadas* —para utilizar las propias palabras del escritor—,¹² impregnadas hasta sus estratos más profundos de un particularísimo *realismo* fatalista y de un humor tierno pero desencantado, o sorprendentemente modernas por una concepción narrativa reflexiva y autoconsciente, las novelas breves de Fernández Flórez van a dar lugar a películas muy diferentes entre sí en función de las particularidades textuales de cada una, del periodo en el que tiene lugar su adaptación y, cómo no, del talante y del talento del cineasta en cuestión, pero habrán de convertirse, con frecuencia altamente significativa y en especial en el caso que nos ocupa, en fragmentarios esbozos, llamativos atisbos u originales transformaciones de uno de los caminos por los que surge la revitalización fílmica, característica del cine español, de unas tradiciones estéticas propias, cruzándose luego —en un a menudo fértil proceso de mestizaje— con los modelos de representación dominantes (especialmente, claro está, el cine clásico de Hollywood) pero sobre *el humus* de unas formas culturales enraizadas en la tradición nacional; no

¹²Citado por Mainer, José Carlos: “introducción”, en Fernández Flórez, W.: *El bosque animado*, Madrid, Espasa, 1997 (20ª edición), pág. 16.

en vano —y como escribiría en sus memorias Fernando Fernán-Gómez, gran admirador como Gil del escritor gallego— el *olor a cocido* “debía ser el olor natural de nuestro cine, como era también el olor de algunas de sus novelas”.¹³ A la vez, la trascendencia pública e intelectual que el Régimen concedió a Fernández Flórez iba a permitir a jóvenes cineastas como Rafael Gil (pero también al Antonio Román que adapta “La casa de la lluvia” en 1943) realizar en ocasiones un tipo de cine alejado (aunque no siempre *aparentemente*) de las tendencias cinematográficas postuladas por las muy diversas fuerzas políticas, sociales y económicas que apoyaban al nuevo Régimen y referirse —utilizando en su provecho tanto la capacidad crítica de sus textos como su prestigio literario y conservadurismo personal—, casi siempre en clave metafórica (pero también de forma inconsciente, legible *a su pesar* en las *fracturas* y las hondas *heridas* que parecen surgir de entre los bordes de los textos), a la dura posguerra de los primeros cuarenta.¹⁴

La lógica del azar contribuye, así, a que el inquieto Rafael Gil comience su carrera como realizador de largometrajes con la adaptación del negrísimo relato “El hombre que se quiso matar”, pero es el en cierta forma inesperado éxito de este título inicial el que va a permitir al debutante director poner en pie poco después —tras *Viaje sin destino* (1942)— su ansiada versión de *Huella de luz* (1942-1943). En principio, entonces, *El hombre que se quiso matar* ha de incluirse en un periodo de coyuntural euforia y crecimiento empresarial en el que CIFESA coproduce con otras empresas y organiza los proyectos en función de su diferente coste. La que nos ocupa, por ejemplo, es financiada al 50% por UPCE, y su muy bajo presupuesto recibe incluso públicas críticas en la prensa.¹⁵ El propio realizador comentaba,

¹³Fernán-Gómez, Fernando, *El tiempo amarillo*, Madrid, Debate, 1990, pág. 454.

¹⁴De hecho, entre 1942 y 1949 se ruedan las siete adaptaciones del autor que conocerá el cine de la década, reduciéndose a tres en los años cincuenta y a sólo dos en los sesenta. Aunque en el decenio la primera versión cinematográfica de una obra de Fernández Flórez fue la ya citada *Unos pasos de mujer*, no existe actualmente copia localizada de la misma.

¹⁵“Algunos productores nacionales —entre ellos la entidad ‘Cifesa’, lo que es lamentable dada la importancia de la marca y su historial en el cine español— han hecho caso omiso, y desdeñando los beneficios de la traída de films, insisten en producir películas de 400.000 pesetas, y aun de 800.000 (...). Una de esas películas es *El hombre que se quiso matar*” (Aramis, “Cine español. Estreno de *El hombre que se quiso matar*. En el cine Avenida”. Sin referencia. Sin fecha. Colección hemerográfica Rafael Gil hijo).

muchos años después, la poca confianza que parecía existir en el proyecto desde su mismo inicio:

“[I]a película, mientras la estaba haciendo, como era una producción muy barata tenía muy mal ambiente dentro de la casa, y cuando se vio el copión, a mí no me gustó nada, y a los de Cifesa tampoco; entonces me contrató Casanova para seguir en Cifesa de ayudante de dirección. Yo dije que sí porque lo necesitaba para vivir...”¹⁶

Rodada entre el 20 de octubre de 1941 y el 15 de enero de 1942, y tras superar gracias a las diligentes gestiones de la productora una “suspensión temporal e indefinida en todo el territorio nacional” por parte de la correspondiente comisión censora,¹⁷ la película se estrena finalmente el 16 de febrero en el madrileño cine Avenida. Quizás sorprendido por la muy positiva respuesta del público, Casanova llama a Gil —que se encuentra ya preparando como ayudante de dirección la interesante y oscura *Malvaloca* de Luis Marquina (1942)— y le ofrece un contrato de un año de duración y 100.000 pesetas de sueldo total para dirigir tres películas, de las que —como veremos— sólo rodará dos: *Viaje sin destino* y *Huella de luz*.

Interesa pues, detenerse en la accidentada *opera prima* de Rafael Gil, intentado desentrañar no sólo las posibles causas de su éxito popular, sino también los aspectos semánticos y estilísticos que el film permite vislumbrar de cara a una sosegada comprensión de la importancia del cineasta en la primera década posbélica. Así, por de pronto, nos encontramos con *El hombre que se quiso matar* ante un film —como luego tantos otros títulos de extraordinaria relevancia en la historia de nuestro cinema, incluido *Bienvenido, Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1952)— narrado a modo de fábula por una *voice-over* externa a la diégesis, en lo supone la versión fílmica de la más sencilla de las formas de autorreferencialidad de las que solía hacer gala la obra del escritor.¹⁸ Dicha posición llamativa y

¹⁶Castro, A., *Op. Cit.*, pág. 192-193.

¹⁷Expediente de censura de *El hombre que se quiso matar*. Archivo General de la Administración (AGA). Alcalá de Henares. Sección Cultura. 36/03186.

¹⁸“*En la ciudad provinciana y tranquila, un hecho sorprendente ha venido a truncar la paz de los hogares. El suceso tuvo su origen en una fábrica que se alza majestuosa y espléndida en las afueras de la población. Es su única conquista industrial y el orgullo de todos los*

auditivamente demiúrgica del apacible y didáctico narrador extradiegético envuelve y acolcha un discurso de auténtica ferocidad crítica que sólo la firma del autor gallego pudo —aunque no sin problemas— hacer permisible.

Liberado de las convenciones sociales por su pública decisión de suicidarse, el *pobrecito* Federico Solá, joven y brillante arquitecto sin futuro que malvive en una pensión que ni siquiera puede pagar, se convierte en un ser peligroso y molesto para el cuerpo social que, hasta ese momento, lo había maltratado (representado, entre otros, por un periodista, un empresario, un tendero y un ocioso *niño bien*, todos ellos reunidos al final esperando ansiosamente la *feliz* consumación de la promesa). Desde el instante del anuncio público de su fatal decisión —que tiene lugar en una secuencia resuelta por medio de un hábil trabajo de compleja y aquí todavía naciente relación dialéctica entre la posición de la enunciación y el punto de vista del personaje que constituirá, pocos títulos después, el gran hallazgo de un Gil meticuloso y brillante creador de *atmósferas*, y en la que Solá escupirá todo su rencor (“¿No anunciáis acaso la boda de dos imbéciles o el nacimiento de un niño tarado?”)—, las lacras de un país asolado, en quiebra moral y económica (hambre, escasez, abusos de poder de los patronos sobre la clase obrera, enchufismo...) serán una y otra vez denunciadas (y aprovechadas) sin ambages por un personaje incontrolable y al que nada puede negársele, y por medio además de unos diálogos de indiscutible talento que, directamente extraídos de la novelita original y a medio camino entre la tradición del sainete y la del esperpento valleinclanesco, ayudan a entender el porqué de la consideración de maestro para Fernández Flórez por parte de los *jóvenes* humoristas de *La codorniz*.

vecinos de la comarca. También esta fábrica de cementos ‘El Castor’ era la ilusión de nuestro héroe, un pobre muchacho como a simple vista puede verse, que ahora mismo va a contarnos su extraña historia”. Como se ve, no hace falta recurrir a la hitchcockiana *Rebecca* (1940, estrenada en España a finales de 1942) para explicar la presencia de la *voice-over* de Fernando Rey en el trascendental film berlanguiano. Y está por estudiar el posible impacto en dichos ejemplos tempranos de los noticiarios y documentales de guerra, en los que Rafael Gil tenía, como sabemos, sobrada experiencia. Algunos títulos de transición, como el notable cortometraje *Vivan los hombres libres* (Edgar Neville, 1939), que incorpora ciertos elementos de ficción a un documental bélico del periodo final, parecen apuntar en la dirección que señalamos.

Con sorprendente capacidad discursiva pese a tratarse de su primer film, y valiéndose de los materiales profundamente corrosivos de la historia original, la amargura y la crítica se colaban sin reparo por entre los mimbres de la comedia, estableciendo una primera y jugosa prueba de esa particular simbiosis de *realismo*, *costumbrismo* y *fantasía* que habría de caracterizar buena parte de los textos fílmicos basados en la obra de Fernández Flórez.

Pero además de lo dicho —como por lo demás, y por diferentes caminos, ocurrirá en las mejores comedias españolas de los años cuarenta—, la interpretación del protagonista de *El hombre que se quiso matar* habrá de constituir un factor decisivo tanto en la configuración espectacular del film como en su exitosa recepción espectral. Necesitado de un actor joven capaz de encarnar ese característico personaje del autor gallego, verdadera personificación de su manera de entender el humor (“...pone siempre un velo ante su dolor. Miráis sus ojos y están húmedos, pero mientras, sonríen sus labios”), que lleva en el rostro la frustración de quien es incapaz de superar unas barreras inaccesibles tanto para su deseo como para su miseria material, Gil elige al actor formado en el teatro —y al que acababa de ver en el papel de Manucho Loureiro, debut de su carrera cinematográfica y no demasiado alejado del universo fernándezflorezco, en la inaugural producción de Cesáreo González *¡¡Polizón a bordo!!* (Suevia Films, Florián Rey, 1941)— Antonio Casal Rivadulla, con quien, pese a tratarse aquí de su versión más oscura,¹⁹ comienza a perfilar el tipo de entrañable galán de clase media, modesto y débil, honrado y soñador, finalmente triunfante, por medio del cual, gracias a la pasmosa naturalidad con que lo encarna, logrará el actor la plena identificación del público. Lo que quisiéramos resaltar, de nuevo, es cómo la transposición audiovisual llevada a cabo por el director del texto de Fernández Flórez —basada a su vez en el guión de Lucia y Marquina— apuntala buena parte de sus fructíferos resultados en la elección de un actor determinado. Porque si el relato adaptado —y los que le sucederán, porque otro de los grandes méritos de Gil será lograr trasladar el *rostro* de Casal, cincelado sobre

¹⁹Pero también la más decidida. Aquí, como vimos, y a diferencia la mayoría de las comedias de la época —e incluso de *Huella de luz*, a la que nos referiremos de inmediato—, será el personaje el que logró casi *por la fuerza* el ascenso laboral y social y el amor de una mujer de clase superior.

la pluma de Fernández-Flórez, a otros universos diegéticos— puede clasificarse dentro del tipo que —al estudiar la obra del escritor— José-Carlos Mainer denominó *costumbrismo utópico*,²⁰ el cineasta selecciona, para dar cuerpo a este *héroe costumbrista*, un actor que, formado de manera autodidacta en el teatro popular, en los géneros más profundamente anclados en la tradición hispana (zarzuela, sainete, revista, género chico, pero también el circo y las variedades), se hallaba en el *lugar* idóneo para acceder a un público que ha demostrado, a través de la historia del cine español, su —permítasenos la expresión— comunicación *natural* con aquellos textos contruidos sobre un sustrato cómico que, en continua transformación al compás de los tiempos, es también el de su propia experiencia y la de sus antepasados.

En efecto, Antonio Casal, nacido en Santiago de Compostela en 1910 y de tempranísima vocación actoral desarrollada muy incipientemente en A Coruña, se había instalado en Madrid en 1928, introduciéndose enseguida en los círculos teatrales, y muy poco después, como meritorio, en la compañía de José María Linares Rivas, que actuaba entonces en el teatro Maravillas. Tras otro breve periodo en la compañía Barroso-Vargas, debuta realmente en 1933 en la de Manolo París, pasando luego a la de Ana Adamuz y más tarde a la de Casimiro Ortas. Aunque su progresiva convicción de no servir para la comedia lo había llevado a intentar educar su voz —elogiada por sus potencialidades como barítono— para la zarzuela, estudiando con el maestro Tabuyo, el estallido de la Guerra Civil hace que retorne a los escenarios para sobrevivir, ingresando en la Compañía del Teatro de la Comedia. Tras luchar en el bando republicano, Casal es contratado por la compañía de Társila Criado y Jesús Tordesillas, donde inicia su definitiva especialización en papeles de *galán cómico*, para los que él mismo todavía duda en estar dotado. Las risas del público le desconciertan y tarda en convencerse de la modernidad de su peculiar *forma cómica*, basada en la proverbial y casi *keatoniana* seriedad de su rostro. En el “Paralelo” barcelonés comparte el cartel de la zarzuela “La del manojito de Rosas” con Marcos Redondo y de ahí pasa, en pleno éxito a la compañía de María Fernanda Ladrón de Guevara donde, como galán cómico, estrena “La madre guapa”, de su

²⁰Mainer, José-Carlos, *Análisis de una insatisfacción: las novelas de Fernández Flórez*, Madrid, Castalia, 1975.

amigo y paisano Adolfo Torrado Estrada. Cuando la obra llega a Madrid —y con probabilidad gracias a la intervención del propio Torrado, guionista del film, ante Cesáreo González— el realizador Florián Rey y su director de fotografía Enrique Guerner lo prueban y contratan para el papel del fracasado emigrante Loureiro en la citada *¡¡Polizón a bordo!!* Es más que probable, pues, que sea aquí donde Gil se convenza de la existencia en el joven gallego de una sólida materia prima sobre la que construir ese melancólico *españolito de a pie*, peculiar y única simbiosis de personaje y actor, que Casal logrará *encarnar* en sus títulos dirigidos por el madrileño, de eficacia tan incontestable como esencialmente vinculada a elementos constitutivos bien determinados y a un tiempo marcado de forma no menos decisiva por las cruentas huellas de la historia.

De esta forma, si tanto *El hombre que se quiso matar* como *Viaje sin destino*, *Huella de luz* o, ya en 1944, *El fantasma y doña Juanita* presentan indiscutibles y básicas reminiscencias —tanto en lo que se refiere a la articulación causal de los aconteceres narrativos como, sobre todo, a la formalización visual y sonora del espacio y el tiempo— con el dominante modelo clásico de Hollywood, el Solá/Poveda/Saldaña/Ruiz cincelado por Gil y encarnado por Casal tendrá un cuerpo y una voz directamente vinculados con bien arraigadas formas del espectáculo popular español. Ese *descentramiento* del que habla Santos Zunzunegui o la *gratuidad gestual* que analiza Juan Miguel Company en relación con el trabajo del actor santiagués,²¹ el tan peculiar juego de directa apelación al espectador que parece surgir de un personalísimo tratamiento del aparte tan característico de nuestro teatro popular, unido todo ello a su *seriedad* y melancólico rictus y a su triste y acuosa mirada son elementos que, coincidentes sin duda con lo que los personajes surgidos de la pluma de Fernández Flórez requerían, encontraron además terreno abonado en el tan oscuro *tiempo histórico* en el que las películas se realizaron. Como el rostro dolorido tras el maquillaje del payaso de circo —que el mismo encarnará en *El fantasma y doña Juanita*—, la tristeza que brota bajo la máscara romántica y soñadora de Casal acaba por atravesar siempre los límites precisos de tal o cual

²¹Cfr. Zunzunegui, Santos, “El hombre sin atributos” y Company Ramón, Juan Miguel, “Vacaciones de la ternura”, ambos publicados en Castro de Paz, J. L. (coord.), *Antonio Casal, comicidad y melancolía*, Ourense, II Festival de Cine Independiente de Ourense, 1996.

diégesis. Mito modesto y de trazos efímeros pero imperecedero, la inolvidable *sonrisa de la desilusión* del personaje compuesto por Casal/Gil/Flórez llegará a convertirse en metáfora, en cicatriz simbólica, de la incurable herida y la honda negrura de la posguerra.²²

En fin, la crítica, tras el estreno, coincide plenamente con el público, y alaba casi sin reservas el sorprendente y “explosivo”²³ film. Si bien no faltan insinuaciones sobre la inoportunidad o *ambigüedad* moral del *tema* elegido,²⁴ tanto la prensa diaria como la especializada destacan unánimemente la labor de Casal en un papel que profundiza en la senda abierta por ¡¡*Polizón a bordo!*!, congratulándose en general de “la unión de dos auténticos valores nacionales —el novelista W. Fernández Flórez y el director—”:²⁵

“Rafael Gil es uno de los hombres mejor preparados para hacer cine. Como teórico, ha demostrado muchas veces la seguridad de sus conocimientos; como autor de documentales ha dado pruebas de su valía; lo que unido a su resuelta vocación cinematográfica le presenta con

²²Pero la trágica situación del país iría cambiando lentamente —entre otras razones, porque el inicio de la Guerra Fría modificaba sustancialmente la situación internacional aumentando la importancia estratégica de España y facilitaba importantes iniciativas de los países occidentales hacia el Régimen franquista— y haría que el *imaginario colectivo* modelase un tipo de héroe más *sainetesco*, optimista, activo y vital. No puede dejar por ello de sorprender la sutileza e inteligencia con las que *La fiesta sigue* (1948), un tan interesante e insólito como desconocido film realizado por Enrique Gómez para Sagitario Films, pone en escena, literalmente y apenas transcurridos veinte minutos de película, la muerte del *personaje* bondadoso y derrotado de Casal, cediéndole, eso sí, lugar preferente en el paraíso de los desaparecidos, superados por el tren de la historia, y sustituyéndolo por un también excelente pero totalmente diverso y más vinculado a la tradición picaresca Tony Leblanc como nuevo —y más resistente— españolito de a pie. Es lógico, por ello, que Rafael Gil recurra a Leblanc cuando, tan tarde como en 1970, realice una nueva versión, con idéntico título, del relato de Wenceslao Fernández Flórez.

²³*Marca* (3 de noviembre de 1942).

²⁴Cfr., por ejemplo, *Solidaridad Nacional* (s.f.); Moro, Vicente, “Estrenos. *El hombre que se quiso matar*. En Alcázar”, en *La prensa* (24 de febrero de 1942), quien señala que en otras manos más inexpertas —a las de Gil y Lucia, lo que da idea de la confianza que despertaba la labor anterior del debutante director— “las consecuencias... hubiesen sido lamentables”; o Merlín, “Dorado. *El hombre que se quiso matar*” en *El noticiero* (Zaragoza, 11 de junio de 1942), quien desapruueba explícitamente el tema del suicidio “desde el punto de vista moral”.

²⁵*Hoja del Lunes* (2 de marzo de 1942).

títulos suficientes para destacar como un realizador de los que tan necesitados estamos. En su primera película de largo metraje, Rafael Gil ha vencido, pese a la cantidad de obstáculos que él mismo acumuló al elegir un asunto difícil, que precisaba de un guión más sólido que el elaborado por Lucia. Sin embargo, a fuerza de agilidad y dominio, Rafael Gil va salvando las dificultades y extrae del tema toda su cómica eficacia”.²⁶

2. *El pasado revivido o la romántica melancolía del final feliz: Huella de luz, El fantasma y doña Juanita.*

“Nostalgia: la vida presente ha fracasado y la humanidad encuentra su mayor consuelo al recordar el pasado. Y ningún arte como el cinema es tan elocuente al evocar.”

(Rafael Gil)

Cuando una vez realizadas cinco películas —incluida la producción de Rey Soria Films *Lecciones de buen amor* (1944), basada en la obra de Jacinto Benavente, rodada entre *Eloísa está debajo de un almendro* (1943) y *El clavo* (1944)— Rafael Gil reflexiona públicamente sobre su todavía breve pero ya sólida filmografía, no duda —como buen crítico y ensayista que es— en intentar, pese a las dificultades y el azoramiento que todo autor experimenta al analizar su propia obra, señalar las tendencias “estilísticas” que cree reconocer en la misma:

*“Dos líneas y estilos he seguido en mis primeras películas. Por un lado, *Viaje sin destino* y *Eloísa está debajo de un almendro*. Y por otro, *El hombre que se quiso matar*, *Huella de luz* y *Lecciones de buen amor*. La intriga y el humor frente a la ternura suavemente satírica”.*²⁷

Sigamos pues la trayectoria trazada por el propio realizador y, posponiendo unas páginas el análisis de la reflexivamente disparatada *Viaje sin destino* —una sólo aparente paradoja de la que Gil extrae fructíferos resultados—, continuemos profundizando en la línea que denomina “ternura suavemente satírica” —hacia la que en efecto tenderían films como *Huella de luz* o la posterior *El fantasma y doña Juanita...* después del potente exabrupto inicial— y detengámonos en estos dos

²⁶Sin referencia. Sin fecha. Colección hemerográfica Rafael Gil hijo.

²⁷Gil, Rafael, “Después de cinco películas”, *Primer plano* (1944).

últimos títulos, tan profundamente emparentados y próximos que podríamos incluso, utilizando la matemática intersección de conjuntos, situar *Huella de luz* como centro de un esquema tripartito del que *El hombre que se quiso matar* formaría parte por el lado crítico y *El fantasma y doña Juanita* por el romántico y melancólico, siendo la segunda película del cineasta basada en un relato de Fernández Flórez la pieza clave que recogería y expandiría elementos de las otras dos.

Sin duda, y en cierto sentido, las dos adaptaciones del escritor coruñés forman una especie de díptico que, desde el punto de vista comercial, constituye la temprana prueba *en positivo* de una de las fórmulas puestas en marcha por CIFESA tras la finalización de la contienda: la comedia *de calidad* en la cual al valor añadido que pudiese otorgar a la película la obra original de la que se partía, se sumase un cuidado trabajo de dirección, que el propio Casanova se encargaba públicamente de resaltar. Si, como vimos, *El hombre que se quiso matar* se trataba todavía de un proyecto de muy escasa envergadura económica, su respuesta popular y los elogios críticos recibidos por el realizador habían puesto al presidente de la compañía sobre la pista del efecto que produciría la conjunción (incluso publicitaria) de *ambos* elementos: “más que un film de tema —declarará el productor— es un film de dirección (...). La realización ha sabido infundir al tema de nuevos matices y valores. Por fin los elementos técnicos crean sobre el argumento”.²⁸

Pero es que, además, nos encontramos ante dos film que, pasados por el tamiz de la comedia americana —incluyendo la recurrente presencia del final feliz— y mitigados en su crudeza original por la censura, incorporan en su entramado textual, como ya vimos en el primer caso, un moderado —pero en todo caso el máximo admisible— *verismo* crítico que iba a permitir a Gil enlazar, tímidamente, con la estela del cine social de su muy admirado King Vidor.²⁹

²⁸ “La historia y las historietas de una película española. Lo que cuentan los creadores de *Huella de luz*”, *Primer plano* n° 143 (11 de julio de 1943). Las previsiones del productor se verían sobradamente cumplidas tanto por el éxito de público como por el primer premio del Sindicato Nacional del Espectáculo obtenido por la película.

²⁹“En *Tierra canaria* —declarará el director a Antonio Castro— se dejaba notar mucho la influencia del King Vidor de *El pan nuestro de cada día*. Aquellos hombres que llevaban el agua a través de un carril muy pequeño, con un gran esfuerzo, influyó tanto en mí, que hice en mi corto una escena equivalente (...). La primera vez que me di cuenta de que

En *Huella de luz* —cuyo guión elabora el propio director a partir de una sinopsis del escritor, autor también de los diálogos—, Gil recurre de nuevo a la tan peculiar presencia estelar de Antonio Casal,³⁰ y, consciente de la dureza y la amargura del relato original —en el que Saldaña sufre una enfermedad incurable que condiciona todo el trayecto narrativo—, transforma los problemas físicos del protagonista en pasajera debilidad y, a la vez, modifica esencialmente el final del mismo, haciendo que los sueños de Saldaña se vean cumplidos y convirtiendo lo patético y fatal en optimista y romántico, en la línea de la comedia americana de Frank Capra. Con todo, y pese a las dudas iniciales, Gil habrá de mostrarse tras el estreno muy satisfecho con el resultado de los cambios realizados (“... creo sinceramente que el final feliz es una de sus virtudes. Si la película tiene por

el cine valía la pena, fue precisamente cuando ví *El mundo marcha* de King Vidor. (...). Era un director sincero, como todos los americanos de su generación, y el primero que confirió un sentido social al cine. Trataba los problemas de la gente de la calle, de la gente del campo...” (Castro, A., *Op. Cit.*, págs. 191-192). Y no debe extrañar, tras lo dicho, que fuese el propio Gil quien, según todos los indicios, se interesase muy tempranamente en la adaptación cinematográfica de “La familia de Pascual Duarte”, cuya primera edición aparece a finales de 1942 publicada por Aldecoa (Burgos). La posible versión de la novela celiana se convirtió, casi desde esa fecha, en interminable motivo de rumores que anunciaban, cada cierto tiempo, un inminente acuerdo para llevarla a cabo. Pese a la extrema dificultad que podría haber supuesto, llegado el caso, la aprobación por parte de la censura de la película basada en una novela fuertemente criticada por *Ecclesia* y cuya segunda edición iba a ser prohibida por ello en noviembre de 1943, la enorme popularidad de la que enseguida gozó la *opera prima* de Camilo José Cela la había convertido en un *clásico* que Gil creía, tal era su supuesto *status*, capaz de capear el temporal censor. De ahí que inicie, al parecer, conversaciones con el escritor para elaborar conjuntamente un guión a tal fin (Cfr., por ejemplo, “Rafael Gil llevará al cine *La familia de Pascual Duarte*”, *Marca*, 8 de diciembre de 1945). Sobre las interesantes aunque no demasiado fructíferas relaciones de Cela con el cine durante los años que analizamos véase nuestro “*Caminos inciertos. Camilo José Cela en el cine español (1946-1975)*”, en Castro de Paz, J.L. y Pena Pérez, Jaime J. (coords.), *Las imágenes y el inventor de palabras: Camilo José Cela en el cine español*. Ourense, VI Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 2001.

³⁰Junto a él destacará en el reparto la bellísima Isabel de Pomés, paradigmático modelo de Mujer Imaginaria, y la acogedora corpulencia y la poderosa voz de un Juan Espantaleón a quien Gil rescata del teatro, por el que prácticamente había abandonado el cine tras algunos breves papeles de reparto en los años treinta. El actor desarrollará la mayor parte de su carrera a las órdenes de Gil y de Juan de Orduña, especializándose en sólidos papeles de composición, generalmente positivos y marcados por su presencia física y por su voz, hasta su retiro a mediados de los años cincuenta.

propósito exaltar a los humildes, creo que la mejor manera es llevándoles este mensaje de esperanza y optimismo que es hoy el final de *Huella de luz*”).³¹

Film de inusual riqueza, atisbo de un cine auténticamente español en palabras de su director³² y uno de los títulos más característicos y exitosos del periodo de esplendor de CIFESA (1939-1945), en él se inscriben con nitidez algunas de las contradicciones de la posguerra. Los premios oficiales y los casi unánimes elogios críticos³³ colman, por una parte, las pretensiones comerciales iniciales y —como señalábamos— dan prueba de los óptimos resultados que pueden alcanzarse apoyándose en una cierta legitimidad artística, fundamentada tanto en la base literaria como en un esmerado tratamiento fílmico, en cuya resolución habrían también de ser definitivas, desde aquí y en adelante, las contribuciones del director de fotografía Alfredo Fraile (1912-1994) y del escenógrafo Enrique Alarcón (1917-1995, debutante en *Huella de luz* como decorador jefe) que se convierten en estrechos colaboradores, y en definitiva en *coautores*, de unos films dirigidos por Rafael Gil progresivamente cuidados en lo plástico, *orfebrescos* en su elevado concepto de la *atmósfera*, sutiles en el tratamiento dramático y simbólico del espacio y el decorado, de la luz y la sombra.

Junto a estos aspectos —sobre los que profundizaremos más adelante—, la historia de un débil oficinista, Octavio Saldaña (excelente de nuevo Antonio Casal, proyección identificativa del espectador, como emblemático trabajador de clase

³¹“La historia y las historietas de una película española. Lo que cuentan los creadores de *Huella de luz*”, *Primer plano* nº 143 (11 de julio de 1943).

³²“Algo de esto existía en Florián Rey y en Fernando Delgado (...) que consiguió con su película *Las de Méndez* un reflejo perfecto de la clase media española. Yo he tratado de hacer algunas películas muy españolas, como mis películas de Fernández Flórez, de Mihura, pero no han sido los mayores éxitos de mi vida” (Castro, A., *Op. Cit.*, pág. 195).

³³La respuesta crítica es extraordinariamente positiva, calificando incluso la película como una de las más importantes de la historia del cine español. García-Luengo, en una extensa e individualizada crítica publicada en *Primer Plano*, alababa con precaución e inteligencia la complejidad que el film ocultaba tras su aparente ligereza: “...revelar las situaciones y los estados de ánimo de manera directa y, al mismo tiempo, llena de insinuaciones, de suerte que al espectador elemental le baste y aún le sobre, y al espectador de más complejos horizontes se le deje entrever toda una serie de problemas susceptibles de desarrollar...” (García-Luengo, “*Huella de luz*, o la aparición de la sencilla ternura”, *Primer plano* nº 135 [16 de mayo, 1943]).

media), que, tras ser invitado a unas lujosas vacaciones, conseguirá, merced a su honradez y fidelidad, el ascenso laboral y el amor de la bella y adinerada protagonista Lelly Medina, ofrece, junto a algunos de los más reiterados rasgos temáticos de la comedia del primer franquismo (ascenso social y amor interclasista, equívoco de la personalidad —que en su llamativa repetición, ha sido visto como sintomático reflejo del trauma bélico—; el decorado como simbólica figuración del deseo), sustanciales particularidades.

Así, su “sencilla [y sincera] ternura” no oculta la presencia de la miseria cotidiana (el modestísimo piso de Saldaña y su madre;³⁴ una paupérrima alimentación por la que se ven obligados a competir incluso con los gatos y de la que no se ocultan sus devastadoras huellas en la salud; los improvisados y muy visibles remiendos de ropa y calzado), pero dichas tendencias *realistas* se integran en un texto vertebrado metafóricamente —como González Requena supo ver— por un Hecho Histórico, oculto pero decisivo: la victoria de la Guerra Civil como inicio de una Nueva Era.³⁵ De esta forma, Sánchez-Bey, el patrón benefactor, vigilante de la rectitud moral frente a las corrupciones democráticas —ridiculizadas en los representantes de la República de Turolandia— cuida y premia a su subordinado, desempeñando con *paternal* y *autoritario* esmero una labor que nadie hizo por él en el *pasado*, enamorado sin éxito, pese a su empeño —un empeño del que, por cierto, carece Saldaña, que necesitará en todo momento la sabia guía de su Jefe para salir de su *miseria*—, de la madre de la joven Lelly (recuérdese el ya citado final feliz, ausente en el relato original y que convierte el guión en una especie de cuento con *hado* bueno). Dicha transformación de sentido se torna nítida si se compara el argumento del film con el relato original, en el que Saldaña es un joven redactor del diario conservador *El Paladín* y a la vez secretario del diputado y cacique Sánchez-Bey. La *conversión* del cacique en benéfico Jefe de poderes cuasi mágicos y el ya aludido final indican la compleja modificación operada en el texto.

³⁴La eficaz Camino Garrigó, presente en los repartos de todas las películas protagonizadas por Casal y con la que el actor llega a establecer una muy sutil y eficaz conexión interpretativa.

³⁵González Requena, Jesús, “Rafael Gil: cinco films”, en Pérez Perucha, J. (coord.), *Cifesa, de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso*, *Archivos de la Filmoteca* n°4 (diciembre-febrero, 1990), págs. 74-85.

Inspirándose en modelos norteamericanos —Ernst Lubitsch, especialmente Capra— y con ciertas reminiscencias de la comedia italiana de *teléfonos blancos*, Gil logra dotar de coherencia fílmica a tan dispares elementos, combinando lo sentimental y lo cómico con atinado ritmo e inscribiendo lo fantástico en su misma escritura (p.ej., las puntuaciones y *raccords* plásticos, no narrativos, en el dinámico episodio de la verbena). El sutil recurso de la dirección del movimiento de la cámara (privilegiando derecha o izquierda según predomine el registro cómico o el *miserabilista*) y la secuencia de la *conversión* de Casal en rico heredero, dan muestras de su capacidad para elaborar un discurso, una mirada sobre el material tratado. Así, por ejemplo, mientras Saldaña se *disfraza* con elegantes trajes en la lujosa residencia de Sánchez-Bey, el encuadre va aislando su imagen y la del mayordomo en un espejo, hasta que éste ocupa la totalidad del mismo. Sólo a través de aquel vemos surgir a su otro yo, quien, sin episodio alguno de transición, aparece ya en el hotel, escenario de los sueños. Lujo y miseria, realismo y fantasía, pasado y presente, fascinación y reflexión. Tales son los fértiles contrastes que nos propone *Huella de Luz*.

Pero continuemos indagando. Si se repara con atención, otra de las características que estrecha los lazos entre las dos adaptaciones de textos de Fernández-Flórez es la presencia —que, como veremos, habrá de extenderse de algún modo y en semánticamente decisiva metástasis a todos los films de Rafael Gil del “periodo CIFESA” que aquí analizamos—, más o menos definida según el caso, de una *segunda ficción* incrustada en la primera, entre vivida y soñada, sólo posible en definitiva gracias al poder demiúrgico del narrador o de su mago/hado delegado; deseado reverso, contraplacado positivo, en fin, de la mezquina realidad cotidiana que ha tocado vivir a sus protagonistas. Sin duda esa situación ambigua e irrepetible, espacio(s)/tiempo(s) entre la vida y la muerte de los desgraciados personajes masculinos de los relatos originales —la resolución de suicidarse del arquitecto Solá (*El hombre que se quiso matar*) que lo convierte en la película en un locuaz, valeroso y decidido quijote dispuesto a ayudar a los desesperados y a lograr el amor de su Dulcinea durante sus cuatro días postreros; la *vida* ficticia del moribundo Saldaña en el balneario de Montoso, fingiéndose un rico aristócrata y conquistando a Lelly

Medina en *Huella de luz*—, parece lógicamente favorecer de partida tal presencia de ese *desdoblamiento ficcional*, pero lo más sorprendente es que —como ocurre en *El fantasma y doña Juanita*— Gil transforma en ocasiones la obra original para incorporar dicho y tan singular dispositivo narrativo. Así, mientras en el “Romance del fantasma y doña Juanita” de José María Pemán —escrito hacia 1925 y que Gil tiene en mente adaptar al cine desde mediados de los años treinta—, la decimonónica e imposible historia de amor entre la joven Juanita y el fracasado payaso oculto bajo la triste apariencia del administrador del circo es narrada al lector por un pregonero que, con ayuda de su tamboril, relata de viva voz una historia ya convertida en leyenda, el director, de nuevo, y como en *Huella de luz*, transforma la estructura narrativa de la obra pemaniana para convertir el presente en reconstruida *evocación*³⁶ del pasado, nostalgia invertida que, si permite el final feliz en lo que al personaje joven se refiere, amortigua a la vez sus efectos al hacer recaer sobre el anciano protagonista la irremediable melancolía de la pérdida y del ineluctable paso del tiempo hacia la muerte. Si Sánchez-Bey se convertía en la película de 1942 en fracasado aunque rico antecedente de Saldaña, enamorado de *la misma Mujer* —lo que mantenía el tono pesimista del original sin escatimar el *necesario happy end*—, la introducción de una sobrina de doña Juanita que romperá su compromiso de matrimonio con un hombre adinerado y mayor para casarse con el *pobre* Antonio Casal —de nuevo el mismo personaje, pasivo, melancólico, impotente— tras oír el relato/flash-back en la que su anciana tía le narra su perdido amor con el desgraciado payaso (también Casal), acaba por convertir ambos films en complementarios —pues se nos presenta ahora “el pasado del amor fracasado y ya no el presente del amor realizado”—³⁷ y señeros ejemplos de una “peculiar forma de mirar al pasado” característica del cine de la posguerra española y que Héctor Paz Otero denominó, muy ajustadamente, “el recuerdo reconstruido”:

³⁶“Y la evocación. (...) He añadido un prólogo y un epílogo precisamente para extraer la lección del fantasma y doña Juanita” (Sánchez, Alfonso, “El director y su estilo. Rafael Gil y José María Pemán desvelan el misterio de un fantasma”, *Primer plano*). Y no hay duda sobre dicha revisitación del pasado, ya que de igual forma que ocurre con Casal, la Juanita joven es interpretada por la misma actriz que Rosa, su sobrina en el presente diegético (Mary Delgado).

³⁷González Requena, J., *Op. Cit.*

“El cine español de los años cuarenta ofrece algunos ejemplos de personajes que pretenden resarcirse de su Destino, personajes consumidos por un fracaso o una derrota, personajes, en fin, cuyo único consuelo consiste en poder reconstruir su pasado con la ayuda de la fantasía. (...).

De ahí la importancia de un recuerdo tocado por el amor, porque lo convierte en un recuerdo imborrable que consigue la perpetuidad gracias a la proyección que se hace del objeto amado sobre la imagen de otros individuos que, por una variada serie de circunstancias, evocan la figura del desaparecido (...).”³⁸

Tal es pues la profundidad de ambos títulos, y tal la complejidad de su análisis histórico y estilístico, pues si por un lado parecen inscribir tan notable como silenciosamente la victoria en la Guerra Civil (“el Pasado como lugar de la herida, el Presente como tiempo de plenitud”),³⁹ por otro mantienen vivo, y ofrecen cuerpo y pantalla, al perdedor anónimo, al derrotado por el deseo, por el tiempo y por la vida.

3. Humor, disparate y reflexión: Viaje sin destino, Eloísa está debajo de un almendro y el cine dentro del cine.

Si, como vimos, *El hombre que se quiso matar* era situada por su autor en la línea de la “ternura suavemente satírica” de *Huella de luz*, sus vinculaciones son también muy profundas con *Viaje sin destino*, segundo título de su filmografía e inaugural de la otra vertiente “estilística”, definida por el cineasta como de “intriga y

³⁸Paz Otero, Héctor, “El recuerdo reconstruido”, en Becerra, Carmen, (ed.), *Lecturas: Imágenes* n° 5, Vilagarcía de Arousa, Mirabel Editorial, 2006. El autor, que parte del análisis de la obra de Wenceslao Fernández Flórez, sitúa en ésta uno de los materiales más fértiles que habrían de componer el *humus* histórico y cultural sobre el que dichas películas acabarían por germinar: “... la conciencia del derrotado que Fernández Flórez, debido a circunstancias biográficas personales, plasmó en su obra de forma reiterada, por efecto de la Guerra Civil se extendió a toda la sociedad española de los primeros años de la posguerra. Podríamos decir que la Guerra sembró España de personajes fernández-florezcós” (*Ibidem*). Y sin duda, es muy probable, incluso, que la transformación —ese “desdoblamiento del dolor”, previo al final feliz— que sufre el relato “Huella de luz” (y que pasará luego a *El fantasma y doña Juanita*) surja asimismo de la pluma de Fernández Flórez. Así se desprende de la sinopsis inicial manuscrita que el escritor realiza para la película y a partir de la cual Rafael Gil elaborará su guión (conservada en la colección particular de Rafael Gil hijo). En cualquier caso, dicho recurso dramático y narrativo tiene algún popular antecedente en el cine norteamericano (cfr., por ejemplo, *Primavera* [Maytime, Robert Z. Leonard, 1937]).

³⁹González Requena, J., *Op. Cit.*, pág. 75.

humor” y que habrá de confirmar la notable y ponceliana *Eloísa está debajo de un almendro*. Tanto es así, que cuando durante un Simposium sobre la productora valenciana dirigido por Julio Pérez Perucha y celebrado en el seno de la 2ª Mostra de Cinema Mediterrani en noviembre de 1981 Jesús González Requena se aproxime por vez primera de forma rigurosa y monográfica a la filmografía de Gil para CIFESA, clasificará la opera prima del realizador “en el vértice entre lo que denominamos la comedia miserabilista (*comedia humana* se decía en los tiempos del franquismo [*Huella de luz*]) y la comedia disparatada [*Viaje sin destino, Eloísa está debajo de un almendro*]”:

“[E]l primer film de Gil puede ser ubicado a medio camino (...): si en su punto de partida nos encontramos con el habitual Antonio Casal de las primeras, en su desarrollo argumental el film introducirá algunas ‘situaciones disparatadas’[propias de las segundas]”.⁴⁰

Y así es, en efecto, ya que —como anticipamos en su momento— ciertos elementos cómicos que rozan el humor disparatado y absurdo y provienen directamente del texto fernándezflorezco, parecen anticipar —pese a su carácter todavía esencialmente verbal— algunos de los recursos de los dos títulos centrales de dicha *veta* humorística.

Puede sorprender, en cualquier caso —y refiriéndonos ya a *Viaje sin destino*—, la presencia del ensayista cinematográfico, escritor humorístico, dramaturgo y guionista José Santugini Parada (1903-1958) en el primer título con “guión técnico” del realizador, quien muy probablemente tuviese ya algo que decir sobre el tono genérico de su segundo proyecto. Quien sin profundizar en el tópico continúa identificando demasiado rápidamente a Rafael Gil con un adaptador/ilustrador sólido y académico de textos de autores conservadores, podrá extrañarle —aunque no lo haría tanto si reparase en las sorpresas que se escondían ya en su inicial transposición fílmica de Fernández Flórez— que Gil recurra al joven humorista toledano, muy alejado de tal calificativo, más próximo culturalmente a la “*otra generación del 27*” que a la del director madrileño y que habría de colaborar posteriormente en la escritura de títulos tan excéntricos y relevantes como *La torre*

⁴⁰*Ibidem*, pág. 79.

de los siete jorobados (Edgar Neville, 1944), *Doña Francisquista* (Ladislao Vajda, 1952) o *Carne e horca* (L. Vajda, 1953). En todo caso, y dado el tupido tejido que los sucesivos films del director parecen ir hilando entre sí, la modesta película —de nuevo coproducida por UPCE dentro de los mismos parámetros industriales del film anterior y rodada en los barceloneses estudios Trilla-Orpheia entre abril y junio de 1942— se presenta, voluntariamente o no, como un eficaz ensayo para la posterior adaptación de la célebre comedia teatral de Enrique Jardiel Poncela, concebida a su vez por Gil como una prueba —entre otras cosas, de un reparto encabezado por Amparo Rivelles y Rafael Durán— para la decisiva obra maestra *El clavo*, de 1944.

Mezcolanza paródica de géneros (policíaco, terror, comedia amorosa), la campaña publicitaria previa al estreno de *Viaje sin destino* hace ya hincapié en su inesperado tono, “original y peculiar mezcla de miedo y risa; de hilaridad y toques terroríficos”,⁴¹ en su constante cambio de registros, capaz de combinar “lo cómico con lo abracadabrante”⁴² en una línea que la en ocasiones sagaz crítica de la época entronca tanto con *Una de miedo* (Eduardo García Maroto) como, directamente, “con la última comedia de Jardiel Poncela”⁴³ (“Los habitantes de la casa deshabitada”). Se valora, por otra parte, la fusión de lo español con la nítida influencia norteamericana y su búsqueda de un modelo para nuestra comedia alejado de lo entonces despectivamente calificado como “pintoresquismo”.

Más allá de la posible lectura histórica de los oscuros presupuestos últimos que podrían esconderse bajo su intrascendente superficie —unos personajes de clase media-alta atrapados *voluntariamente* en un caserón solitario y empobrecido, controlados en todos sus actos por un gran ojo cinematográfico al que nada parece escapársele—, nos interesa detenernos en la explicitación visual y narrativa de esa doble estructura ficcional que su título anterior (y también el siguiente) hereda(n) de alguna forma del original literario. Desde luego, y si —insistimos— parece ser la

⁴¹*Informaciones* (octubre de 1942).

⁴²*Hoja del Lunes* (26 de octubre de 1946), pág. 6.

⁴³Cueva, José de la, “Estrenos. Rialto. *Viaje sin destino*”, *Informaciones* (17 de octubre de 1942).

escritura de Fernández Flórez la que más directamente influye en la sorprendente, llamativa y decidida vocación autoconsciente, reflexiva y metacinematográfica de nuestro cine posbélico —pese a que su origen primero deba rastrearse en algunos de los espectáculos matrices de nuestro cine y en último termino en la “novela de novelas” que el propio Gil llevará a la pantalla en 1947 (*Don Quijote de la Mancha*)—, la constante presencia de efectos deconstructores que desvelan de algún modo el carácter artificioso de la representación ha de ponerse también con probabilidad en relación con el trauma bélico, y habrá de merecer, todavía y sin duda, profundas investigaciones en el futuro. Por citar sólo algunos casos, podemos hallarla desde en las tempranas, alocadas y eficaces comedias arrevistadas de Ignacio F. Iquino (*¿Quién me compra un lío?*, 1940)⁴⁴ hasta en las sorprendentemente anarquizantes parodias metafílmicas de Ramón Barreiro (*El sobrino de don Búffalo Bill*, 1944), pasando por el demiúrgico y asfixiante sistema textual del denso melodrama de ambientación histórica *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948).⁴⁵

Pues bien, si en el primer Gil esa doble ficción era ya un rasgo reflexivo inequívoco de raíz literaria, dicho dispositivo nunca será tan explícito —e incluso directa y *argumentalmente* visible— como en *Viaje sin destino*, de la que ya se señalaba en la época su “problema pirandelliano de los personajes que van en busca de un autor”.⁴⁶ Porque aquí dicho *desdoblamiento ficcional* es el que estructura la totalidad del relato —dado que el viaje del título, al que los “turistas” se someten de manera despreocupada y voluntaria, lo es hacia una “casa misteriosa” preparada a tal efecto para la ocasión; aventura que, por otro lado y en un rasgo de estricta modernidad, acabará contagiando al primer nivel ficcional del film—, y el cineasta se valdrá para ello de la presencia de una pantalla de cine ubicada en el sótano del caserón desde la que el narrador/organizador, de acusmática voz finalmente desvelada, observa y controla la evolución de ese *representado relato terrorífico*,

⁴⁴También coproducción (con Aureliano Campa), rodada en Barcelona, de la empresa valenciana, “segundo centro” productivo donde CIFESA permitía —en palabras de Fanés— películas más “absurdas y vagamente nihilistas” que las realizadas en Madrid. Lo interesante, con todo, es cómo Gil trasladará a un cine de mayor empaque y presupuesto ciertos rasgos de este inicial “periodo catalán”.

⁴⁵ Puede consultarse, al respecto de estas cuestiones, nuestro *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Barcelona, Paidós, 2002.

⁴⁶Sin referencia. Sin fecha. Colección hemerográfica Rafael Gil hijo.

incorpora a su antojo los “efectos especiales”... y proclama a la vez su amor a la hasta entonces esquiva heroína.

Del mismo modo sorprende, en otro registro, el flash-back que narra la historia del anciano casero loco (interpretado por Alberto Romea), puesto en forma con los modos retóricos y visuales del cine mudo, en clara voluntad de reflexivo homenaje.⁴⁷ En definitiva, que también “[d]el cine, la representación y sus artefactos”⁴⁸ se habla ya, si se quiere embrionaria pero en cualquier caso muy evidentemente, en las películas tempranas de Rafael Gil, y su novedad es tal en 1942 que la crítica, pese a la evidente modestia del proyecto, no duda en señalar su posición “vanguardista” en el contexto del cine español de los primeros años cuarenta:

“(...) he aquí que una película como *Viaje sin destino*, en la que sus fines son completamente intrascendentes, tenga para nosotros la trascendencia de enseñarnos como debiéramos hacer siempre esta clase de cintas (...). La realización de Gil es ágil, sin posar un momento, con la dicción de los personajes precisa y ligera, dando la sensación de movilidad y rapidez requeridas, su pericia de realizador actual saca partido de unos decorados discretos y no muy variados”.⁴⁹

Este aspecto citado en negativo en el párrafo anterior —el poco cuidado puesto en (y la escasez de) los decorados— habría de ser superado ya en *Huella de luz* que, como anticipábamos, va a contar por vez primera con un equipo creativo visual formado por el decorador (Enrique Alarcón), el director de fotografía (Alfredo Fraile) y el propio realizador que, siempre bajo la dirección de éste, trabajará de forma conjunta y asociada, al modo —por ejemplo y salvando las distancias de todo tipo— de los equipos de la UFA en el cine alemán de la República de Weimar.

⁴⁷Recurso, por cierto, sorprendente en la época y muy alabado por la crítica tras el estreno del film. Cfr., por ejemplo y entre otros muchos, Cueva, José de la “Estrenos. Rialto. *Viaje sin destino*” (17 de octubre de 1942): “Lo mejor de la película (...) es el acierto humorístico de intercalar como explicación retrospectiva un trozo de película muda de hace más de veinte años, en que figura como intérprete el propio Alberto Romea, que es quien en la cinta de ahora nos relata el episodio de su vida, que vemos en imagen rancia. El efecto es magnífico, porque nos dice de los años transcurridos más que cuando pudiera alcanzar una visión intentada ahora. La rapidez y dureza de los movimientos, el escaso relieve de las figuras y objetos, la deficiente caracterización, el color del celuloide, todo ello contribuye a revestir de verdad la mayor mentira”.

⁴⁸González Requena, J., *Op. Cit.*, pág. 79.

⁴⁹Mas-Guindal, Antonio, *Primer plano* (1942).

Juntos, en fértil compenetración,⁵⁰ perfilarán un estilo visual extraordinaria y muy sutilmente elaborado, de raíces inequívocamente pictóricas y apoyado en una planificación casi siempre *mostrativa* y omnisciente, de meticulosa economía dramática y rica elaboración de atmósferas, “logrado en buena parte gracias a la expresiva iluminación, al tiempo que utilizaba (...) al máximo las posibilidades (...) [del] rodaje en estudios”.⁵¹ Si a todo ello sumamos la presencia unificadora y constante en sus películas para CIFESA (desde *Viaje sin destino*) de las partituras del maestro Juan Quintero (1903-1980), que había debutado como compositor cinematográfico en solitario en *La florista de la reina* y cuyo suntuoso y *narrativo* estilo se basaba en melodías extensas de estructura tradicional y textura diáfana y en el recurso al leit-motiv y a las repeticiones por motivos dramáticos, tendremos ya buena parte de los materiales significantes de la paleta con la que Rafael Gil habrá de ofrecernos en este periodo algunas de sus creaciones más logradas.⁵²

Dicho estilo, en cualquier caso siempre supeditado en su definitiva formulación textual a las necesidades narrativas y dramáticas de cada película concreta, parecía con todo tender —como el propio Fraile reconocería a Francisco

⁵⁰“... El decorador era muy importante y con Alarcón éramos muy amigos, y seguimos siéndolo. Yo le decía a veces ‘Mira enrique (...), a mi me gustaría que hicieras esto de una forma determinada. No me metía en el diseño, ni en la construcción de decorados, pero sí, por ejemplo, en los colores. Rodando en blanco y negro, los decoradores, si te llevas bien con ellos, siempre te ayudaban, y viceversa, porque de esta forma el resultado final era mejor. Cuando trabajábamos juntos Rafael Gil, Enrique Alarcón y yo, preparábamos mucho la película, estábamos muy juntos. Claro, no podíamos interferir de ninguna manera en el trabajo del director, pero nos poníamos de acuerdo en los decorados y teníamos en cuenta la opinión de los otros” (Declaraciones de Alfredo Fraile a Llinás, Francisco, en Llinás, F. (coord.), *Directores de fotografía en el cine español*. Madrid, Filmoteca española, 1989, pág. 172.

⁵¹Gorostiza, Jorge, “Enrique Alarcón” en Borau, José Luis (dir.), *Diccionario del cine español*, Madrid, Alianza editorial/Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998.

⁵²“El cine es ante todo plástica. Y en España se ha olvidado o descuidado mucho esto. Por eso desde que nos hemos preocupado de la fotografía y del decorado, nuestro cine va teniendo más calidad y más carácter internacional. Alarcón y Fraile sienten como yo (...) el cine (...) ... Dirección, fotografía, decorado” (declaraciones de Rafael Gil a Belén, “El trío roto. En *El fantasma doña Juanita* no actúan juntos Gil, Alarcón y Fraile”, *Primer plano* n° 208, octubre de 1944). El hecho de que la ausencia de Fraile por incompatibilidad de fechas en dicho título motive un amplio reportaje en la citada revista da idea del nivel de compenetración y prestigio que el trío llega a alcanzar a mediados de la década.

Llinás muchos años después (“[m]e gustaban, [más que las comedias], las películas de contraste, (...), hacer *El clavo*, *La Guerra de Dios* (...) o *Don Quijote de la Mancha*”—⁵³ hacia el terreno melodramático. Así parece pensarlo también Gil que, al decidirse a realizar a continuación de *Huella de luz* la adaptación del gran éxito teatral de Enrique Jardiel Poncela *Eloísa está debajo de un almendro*, nos ofrece una vez más una película que, encabalgada sobre ciertos elementos de las anteriores, supone en otros aspectos (y no sólo en el reparto, como señalábamos) un boceto *ambiental* de ese excelso melodrama —memorable obra maestra del cine español— que, basado en un breve relato de Pedro Antonio de Alarcón incluido en el volumen “Cuentos amatorios” (1881), rodará en 1944.

Otra vez alejándose de un posible encasillamiento —de todo punto inexistente— en cierto tipo de autores literarios *bien vistos* por el Régimen,⁵⁴ Gil se decide a adaptar la citada y ya entonces triunfal en cartel obra de Jardiel Poncela (1901-1952),⁵⁵ estrenada en el madrileño teatro de la Comedia —donde alcanzaría

⁵³Llinás, Francisco “Entrevista a Alfredo Fraile”, en Llinás, F. (coord.), *Directores de fotografía en el cine español*. Madrid, Filmoteca española, 1989.

⁵⁴Tópico todavía extendido y que alcanza a la totalidad del cine del periodo. Incluso si pasamos por alto el hecho crucial de que, en última instancia, el *trabajo de cineasta*, cuando es tal, puede proponer versiones fílmicas de sentido bien alejado de los *mensajes* vehiculados por la obra literaria original, no hace falta demasiado esfuerzo para darse cuenta de que la supuesta monopolización de dichas adaptaciones (Pedro Antonio de Alarcón, Palacio Valdés, el padre Coloma, José María Pemán, Concha Espina o, incluso, Wenceslao Fernández Flórez...) —tal y como afirma la historiografía al uso— se ve *empañada* por muy personales y en ocasiones excelentes versiones de obras de —además de Jardiel Poncela— Benito Pérez Galdós (*Marianela*, Benito Perojo, 1940), Emilio Carrere (*La torre de los siete jorobados*, Edgar Neville, 1944), Miguel de Unamuno (*Abel Sánchez*, Carlos Serrano de Osma, 1946), Pio Baroja (*Las inquietudes de Shanti Andía*, Arturo Ruíz Castillo, 1946), Emilia Pardo Bazán (*La sirena negra*, Carlos Serrano de Osma, 1947), Carmen Laforet (*Nada*, Edgar Neville, 1947), Antonio y Manuel Machado (*La duquesa de Benamejé*, Luis Lucia, 1949) o Antonio Buero Vallejo (*Historia de una escalera*, Ignacio F. Iquino, 1950), escritores que —como es de suponer— no gozaban de excesivo aprecio en el seno del Régimen ni para sus adaptaciones podía esperarse apoyo demasiado entusiástico por parte de las instituciones correspondientes.

⁵⁵En lo que supondría la primera película del nuevo contrato firmado con CIFESA por el cineasta tras el éxito de *Huella de luz*, que incorporaba un sustancial incremento de sus ganancias —tres films que le reportarían, cada uno, 125.000 pesetas— y del que también formarán parte *El clavo* y *El fantasma y doña Juanita*. Películas, todas ellas, producidas en exclusiva por la firma valenciana y para las que Gil contaría ya con elevados presupuestos, muy por encima de la media de la época. *Eloísa está debajo de un almendro* es, a la vez, la

las 230 representaciones— en la primavera de 1940. Miembro de pleno derecho de la —en palabras de López Rubio— “*otra generación del 27*”, de la que formaban parte, además de Jardiel y del propio López Rubio, Edgar Neville, Jerónimo y Miguel Mihura, Antonio de Lara “Tono” e, incluso en cierta medida, Claudio de la Torre, Enrique Herreros, Eduardo Ugarte o Antonio de Obregón, sus integrantes poseían en general una sólida y cosmopolita formación intelectual que, sin desdeñar ningún medio de expresión (humor gráfico, prensa escrita, novela, teatro, cine), estaba dando lugar a obras muy distintas entre sí, pero en general “presididas por una visión poco complaciente con las circunstancias históricas en las que aquellas veían la luz. Visión vehiculada al mismo tiempo por el humor desenfadado y la burla iconoclasta, y por ciertos procedimientos indirecta y parcialmente entroncados en las diversas vanguardias europeas tal y como fueron aclimatadas entre nosotros por la obra pionera del que podría considerarse involuntario mentor de tales jóvenes autores, Ramón Gómez de la Serna”.⁵⁶ En el caso de Jardiel Poncela, su inigualable conjunción de situaciones absurdas e inverosímiles con elementos “realistas”, entre los que no faltan personajes y diálogos recogidos directamente de la tradición sainetesca, se conjuga con su gusto por ciertos recursos provenientes del cinematógrafo —Jardiel había estado en Hollywood a comienzos del sonoro, como Neville, Gregorio Martínez Sierra, López Rubio y otros compañeros de generación— y una chispeante y paródica presencia de fórmulas reflexivas, decididas a “acabar con la ilusión de la ficción”;⁵⁷ elementos, todos ellos, que ayudan a comprender una elección de Rafael Gil nada coyuntural, y que se enfrentaba incluso y de hecho, con la animadversión y el desprecio que el comediógrafo sufría ya entonces por buena parte de la crítica más oficialista.⁵⁸

primera película rodada en unos estudios madrileños, los entonces todavía inconclusos Sevilla Films.

⁵⁶Cfr. una muy pertinente aproximación al asunto en Pérez Perucha, J., “Territorio de encrucijada”, en Castro de Paz, J.L y Pena Pérez, J. (coords.), *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español*, Ourense, Festival internacional de cine independiente de Ourense, 1997, págs. 51-60.

⁵⁷Valls, Fernando y Roas, David, *Enrique Jardiel Poncela*, Madrid, Eneida, 2001, pág. 26.

⁵⁸Y, sin duda, pese a una crítica muy mayoritariamente positiva, habría de notarlo. Así, por ejemplo, y tras su estreno en el cine Rialto de Madrid el 21 de diciembre de 1943, la prensa alaba la adaptación de Gil, pero critica “el humor *sui generis*” del comediógrafo (la

Así, y si por un lado le permitía ensayar con Fraile y Alarcón ciertos recursos visuales de cara a su ansiado proyecto de adaptar *El clavo* —y probar a la vez, como señalábamos, la que sería pareja protagonista de éste—, suponía un material idóneo para profundizar en sus búsquedas reflexivas, en el progresivo *engrase* fílmico de sus recurrentes ficciones desdobladas y en su cada vez más visible jugueteo con el *cine dentro del cine*. Y no tanto por el inolvidable e hilarante prólogo en la sala de cine con el que comienza la pieza ponceliana —que Gil reduce al mínimo en extensión y recoloca en la trama de su película, aunque a cambio introduzca en la secuencia resultante, en una última cascada reflexiva, definitivamente *cervantina* vuelta de tuerca, una explícita *autocita*, al hacer que el film que se proyecta en la misma, y al que acuden Fernando y el tío Ezequiel (Alberto Romea), a la búsqueda de Mariana y Clotilde, sea precisamente *Viaje sin destino*, con lo que Romea-espectador se ve a sí mismo como personaje en la *película dentro de la película*—,⁵⁹ ni por el sorprendente *montaje alternado* de que hace gala la obra,⁶⁰ sino, y sobre todo, por

película, se dice, “no tiene la truculencia, ni el humo, ni las situaciones amorosas llevadas a la exageración” de la obra original [*El Correo Catalán*, s.f.]; o, incluso, se afirma que “el argumento de esta comedia no puede ser más disparado y absurdo” (Sin referencia. Sin fecha. Colección hemerográfica Rafael Gil hijo). Incluso el propio realizador no sale siempre bien parado, atacándose su elección (“... hemos de censurar a Rafael Gil —con más que suficiente categoría para escoger los temas de sus films— esta adaptación de la obra teatral de Jardiel Poncela. Ninguno de los personajes de *Eloísa está debajo de un almendro* tiene el menor ápice de humanidad. Son todos ellos falsos y desorbitados” (Sin referencia. Sin fecha. Colección hemerográfica Rafael Gil hijo). Con todo, la respuesta del público volvió a ser excelente, y con cinco semanas de permanencia en cartel en el local de estreno se convertirá en una de las películas españolas más taquilleras de la década y, en definitiva, en uno de los mayores éxitos populares de la carrera del director.

⁵⁹Y aunque mucho años después Rafael Gil se limitara a señalar que había utilizado *Viaje sin destino* para que nadie se sintiese ofendido (“... preferí poner una película mía [...]. Lo hice sencillamente por decir: si hay que tomar el pelo a alguien, pues me lo tomo yo” [“Mesa redonda”, en Pérez Perucha, J. (coord.), *Cifesa, de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso*, *Archivos de la Filmoteca* n°4 (diciembre-febrero, 1990), pág. 129]), el hecho de que Clotilde se refiera a Raimundo, el tétrico jardinero de la misteriosa mansión del film dentro del film, diciendo que viéndolo se siente como en casa; que a continuación mire a los viajeros de dicha película entrando en el caserón y los compare con los miembros de la familia Ojeda y, finalmente, que observe con desdén al anciano loco Garviza (Alberto Romea) mientras le cuenta a su sobrina Mariana los desvaríos de Ezequiel (el mismo Romea) son claros indicativos del jocoso juego de *cajas chinas* puesto en pie por el director. Sobre todo si se repara en que el orden de las imágenes de *Viaje sin destino* que vemos no se corresponde con el de su aparición en el film para el que se rodaron...

⁶⁰Con muy buen criterio pese a las críticas recibidas, y buscando a la vez sin duda un *amoldamiento* genérico y narrativo acorde a los hábitos de lectura de sus públicos

esa a la vez cómica, dramática y viajera *vida delegada* que el personaje de Edgardo (Juan Espantaleón) desarrolla desde su cama a través de una máquina de cine convertida en españolísima máquina de tren,⁶¹ motivada por una antigua pero nunca curada herida deseante. Pero además, también aquí, enrocada y distorsionada en una rocambolesca e inverosímil historia a la vez melodramática, policíaca y terrorífica que se entremezcla sin cesar ante los atónitos y reconfortados ojos de los lectores/espectadores, se hallaba presente esa doble y a la vez idéntica relación de amor perdido, revivida por Fernando en *la misma Mujer* (Eloísa/Mariana, interpretada[s] por Amparo Rivelles), muchos años después del desesperado suicidio de su padre, versión mortal y definitiva de los fracasados ancianos de títulos anteriores.

Pero el interés del cineasta en la *materia prima* ponceliana está motivado, todavía, por otras razones de no menor calado y que nos sitúan ya ante algunos de los complejos problemas estéticos que Gil se planteaba entonces y que deben ponerse en directa relación con su voluntad de responder, desde España, a las transformaciones narrativas y visuales del cinema internacional, sobre todo en un momento en que —debido a la evolución del conflicto bélico mundial— las fronteras ibéricas comienzan a recibir de nuevo, tras algunos años de reestrenos norteamericanos de finales de los treinta y de un coyuntural pero evidente protagonismo en las carteleras de films germano-austriacos, nuevos títulos hollywoodienses. Así las cosas, Gil veía en “Eloísa está debajo de un almendro” una experimental *fórmula* española —embrionariamente presente ya en *Viaje sin destino*— capaz de responder a varios de los desafíos que, en forma de *evolución* estilística, ofrecía el más reciente cinema extranjero llegado a nuestras pantallas. Por una parte —y desde el punto de vista de

potenciales, habituados al relato hollywoodiense, Gil convierte en lineal lo que en la pieza teatral era un sorprendente intento de simultaneidad de acciones paralelas, solución extremadamente singular en el teatro, pero que carece de sentido *devolver* a un cine que domina dicho dispositivo, a través de David W. Griffith, desde los años diez del siglo XX. En otras palabras, que la película no podía limitarse a convertir en materia fílmica tal recurso, que, de ser así, habría perdido en el camino cualquier atisbo de “modernidad”.

⁶¹En una hilarante y disparatada versión de los *Hale's tours* del cine primitivo. Como señaló González Requena, “*Eloísa está debajo de un almendro* merece ser recordada por esa brillante secuencia en la que el señor Briones viaja en tren sin abandonar su propio dormitorio, metido incluso en la propia cama que, tras una desilusión amorosa, ha prometido no abandonar nunca: un disco aporta el sonido del tren, al fondo una transparencia muestra un paisaje que va siendo recorrido y el mayordomo da puntualmente las voces del jefe de estación” (*Op. Cit*, pág. 79).

la comedia—, se trataba de una obra cuyos disparatados y extremadamente brillantes diálogos podían ser adaptados a la perfección a la velocidad del recitado característica de las *screwball comedy* americana, algunos de cuyos títulos —como *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, Howard Hawks, 1938)— continuaban reponiéndose con éxito; pero contaba, a la vez, con algunos personajes —sobre todo la Clotilde interpretada por la inigualable Guadalupe Muñoz Sampedro,⁶² o la criada Práxedes (Angelita Navalón)⁶³ y sus verborreicos chorros de palabras— directamente vinculados con las desternillantes y surreales comedias de los Hermanos Marx. Sin embargo, y asimismo, ofrecía un *descoyuntado* y sarcástico pero a la postre eficazísimo mantenimiento de ciertos recursos cómicos y lingüísticos del teatro popular sainetesco (muy evidentes en los dos inolvidables mayordomos de los Briones y los Ojeda, las excéntricas familias protagonistas: Fermín [Joaquín Roa] y Leoncio [Juan Calvo]), especialmente efectivos en su comicidad al situarse ésta en un contexto radicalmente alejado de sus referentes originales.⁶⁴ En resumen, la intención de Gil, brillante y arriesgada al tiempo —porque de tal mezcolanza genérica y tonal acabaría por resentirse el film en ocasiones—, era utilizar los mimbres jardielponcelianos para poner en pie —si se nos permite la expresión— una *comedia americana genuinamente española*.⁶⁵

⁶²A la que probablemente había visto en un papel similar en la citada *¡¡Polizón a bordo!!* Allí, su interpretación de la alocada y descocada Claudina se aproximaba ya, en palabras de SánchezVidal, “al registro de matrona snob y panoli que Margaret Dumont solía interpretar en las películas de los hermanos Marx flanqueando a Groucho” (Sánchez Vidal, Agustín, *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1992, págs. 262 y sgs).

⁶³A la que, en un *encabalgamiento* más, recuperará en un brevísimo papel similar, como sirviente de la anciana tía, en la secuencia inaugural de *El fantasma y doña Juanita*.

⁶⁴Comicidad, por cierto —y es el momento de señalar que Gil piensa en esos años en adaptar una obra de Carlos Arniches, que habría de protagonizar Manolo Morán—, en la que Gil confiaba ciegamente, hasta el punto de que, en el folleto promocional editado por CIFESA, se recomienda a los exhibidores insistir en dichos personajes “característicos”.

⁶⁵Una necesidad de la que —por camino diverso pero complementario— también era consciente contemporáneamente Juan de Orduña. Y así, por ejemplo, no debe extrañar que *Ella, él y sus millones* se convierta en uno de los films españoles de más éxito en la temporada 1944-1945, pero ello sin duda no se debe (o no *esencialmente*) a su descolorida imitación del diseño de producción de la alta comedia hollywoodiense —con los lujosos decorados de Enrique Alarcón bañados con una iluminación en exceso fría y uniforme— sino por un trabajo sobre los registros interpretativos y la velocidad del recitado de los diálogos que, proveniente también del Howard Hawks de *La fiera de mi niña* o *Luna nueva* (*His Girl Friday*, 1940), toma cuerpo en unos excelentes actores que —con José Isbert o la

Por otro lado —y es ésta una más, y quizás determinante, de las razones básicas de la transformación radical que Gil impone a la estructura narrativa de la obra teatral—,⁶⁶ pretendía valerse asimismo de la genial hibridez genérica del original para, al mismo tiempo, hacer de la película una primera aproximación, incluso lejana y secundariamente argumental, al mayor éxito norteamericano del momento en nuestro país: *Rebeca* (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940), estrenada en los cines españoles a finales de 1942.⁶⁷ Así, y al hacer que Fernando Ojeda lea la trágica carta que su padre dejó escrita para él antes de suicidarse nada más comenzar el film —una más de las misivas que, en los títulos que nos ocupan, Gil utiliza, al modo quizás de sutil homenaje a la letra impresa, bien como aldabonazo del desarrollo narrativo, bien como clímax dramático del mismo— hace no sólo que —a diferencia de la obra— nos identifiquemos desde el inicio con el enigma que lo atormenta, focalizando el relato, en lo posible y *grosso modo*, a partir de su saber narrativo, sino —a la vez y no menos importante— otorga al omnipresente *fantasma* de Eloísa un misterioso y envolvente *peso ambiental*, muy similar al que ejercía en el film producido por David O'Selznick el omnipresente y enfermizo recuerdo de la primera señora de Winter.

Al mismo tiempo, y aunque todavía en fase de experimentación inicial, el trío Gil-Fraile-Alarcón investigaba ya en ese trabajo pictórico, lumínico y espacial que —sin renunciar a la subjetividad óptica, pero limitando al máximo su uso— habría de responder *a la española* a las nuevas búsquedas subjetivas que la película de Hitchcock había puesto sobre el tapete. Ya señalábamos cómo el más efectivo *locus experimental* —en opinión de sus propios hacedores— resultaba ser el terreno

propia Guadalupe Muñoz Sampedro— sitúan al film en la línea de lo grotesco, lo desmesurado y lo esperpéntico.

⁶⁶Un detenido análisis comparativo de dicha transformación puede consultarse en González García, Fernando, *Crise no Cinema Espanhol. As adaptações de textos literarios de Rafael Gil para a Cifesa: 1942-1945*, Viseu, Sétima Europa-Mostra de Cinema/Cine Clube de Viseu, 2001.

⁶⁷Así lo entendió también algún sector de la crítica. Señalemos, por ahora y verbigracia, cómo José de Juanes se refería implícitamente al film hitchcockiano al afirmar que el resultado “es una buena película española, capaz de codearse con las famosas que de fuera llegan” (*Arriba*, 22 de diciembre de 1943).

(melo)dramático, que propiciaba la búsqueda de recursos capaces de oscilar, en sutil y perpetuo vaivén, entre la objetividad (del narrador omnisciente) y la subjetividad (del personaje). En *Huella de luz*, por ejemplo, muy rara vez se recurre al plano subjetivo de punto de vista de Saldaña —salvo, sobre todo, en la aparición inicial y definitiva de Lelly Medina, que el joven observa, como hará muchos años después con Madeleine el Scottie hitchcockiano de *Vertigo* (1958), desde la barra de un bar—, pero Gil buscará subjetivizar la atmósfera que rodea al protagonista —transmitir en definitiva (y solidarizarse con) su estado emocional— en los momentos más dramáticos de su lastimoso periplo. Así, ocurrirá, por ejemplo cuando —como bien analiza Paz Otero en el artículo incluido en este mismo volumen— la variación de la luz sobre los árboles del pinar y la amplitud del tamaño del plano introduzcan en la secuencia un tono melancólico y sombrío tras el descubrimiento de la verdad por parte de la muchacha, posterior a una en principio festiva y materno filial comida campestre; o cuando, antes, como veíamos, la sencilla rima de la dirección del movimiento lateral de la cámara vincule la pesadumbre y la monotonía del modesto hogar y el impersonal local de la empresa Sánchez-Bey, espacios cotidianos en los que Saldaña ve transcurrir una vida triste y sin ilusiones.

En *Eloísa está debajo de un almendro*, por su parte, el uso de la subjetividad óptica es también cuantitativamente muy escaso y casi se limita —con alguna excepción irrelevante para lo que ahora nos interesa— al plano detalle subjetivo, de punto de vista de Fernando, del retrato fotográfico de la fallecida Eloísa, solución que habrá de repetirse —en densamente significativa, sonora y poética rima— con aquel primer plano en el que compartimos la mirada del hombre, fija en el (*mismo*) rostro iluminado de Mariana bajo los almendros, momento en el que un efecto especial incide en el muy llamativo e inaudito reflejo sobre uno de sus pendientes. El plano, literalmente, *se ilumina* creando una composición fuertemente pictórica ante los fascinados ojos del muchacho. El efecto, onírico e irreal —y apenas justificable diegética(pero sí subjetiva)mente—, transmite con sobrecogedora pertinencia el tránsito imaginario y fantasmático de Eloísa a Mariana, definitivamente convertida para Fernando en lo que la madre de la joven había representado para su malogrado progenitor. *Imago Fascinante*, capaz de ocultar con su esplendor cualquier otra imagen visible, elaborada con restos de imágenes ancestrales, objeto de deseo único

y e inalcanzable, solo él será capaz de ocultar y tapar el vacío absoluto hacia el que el héroe no puede resistirse, y ocupará su mirada, con los destellos dejados por su halo, incluso en *ausencia*. La esencia hitchcockiana de tal composición es, aquí, profunda y esencial, probablemente incluso mucho más de lo que Rafael Gil llegase entonces a sospechar.⁶⁸

En general, sin embargo, no será éste el recurso empleado —lo que hace que, en su económica restricción, multiplique su inolvidable efecto y acentúe como cañamazo el impacto de los demás dispositivos utilizados—, sino otros que, omniscientes, busquen obtener el complejo e indefinible *tono atmosférico*, ambiguamente subjetivo, de la búsqueda (de Fernando) y la pérdida (de su padre).⁶⁹ Y si los efectos lumínicos y, en general, ese gusto de Fraile “por la estética claroscurota (...), [por los] juegos de contraste entre luces y sombras” —y, muy en especial, por el trabajo sobre la sombra esbatimentada— y esa “querencia hacia el empleo de iluminaciones zonales y puntuales, y hacia el gusto por pintar y modelar con la luz”⁷⁰ tienen aquí una función todavía más compositiva, abstractamente

⁶⁸Aunque, optimista y romántico, nunca indagará como Hitchcock en la falacia última, en la trampa imaginaria, que se esconde tras los siempre inútiles anhelos del deseo.

⁶⁹Que son, de nuevo y como siempre en Gil, *el mismo*. De hecho —y ya hemos visto algunos casos—, en todos los films de “pasados revividos” *la(s) dos) pareja(s)* está(n) interpretada(s), en su juventud, por los mismos actores. En *Huella de luz* y *Eloísa está debajo de un almendro* la fotografía, huella indeleble del tiempo ido, identifica a Lelly Medina con su madre (Isabel de Pomés), a Eloísa con Mariana. La vinculación es siempre materno/paterno filial, bien simbólicamente (Sánchez-Bey respecto a Saldaña), bien literal. Incluso en el caso singular de *El fantasma y doña Juanita*, ésta (de joven, como su sobrina Rosita, Mary Delgado) es, en la lógica última del texto, la madre que nunca pudo tenerla, al perder al hombre. La aparentemente anodina pero magistral secuencia inicial del film de 1944 (y posterior a *El clavo*) es una prueba, estrictamente fílmica, de cuanto decimos. La anciana busca a su sobrina por la lujosa pero solitaria vivienda, pero no la encuentra (no está, y nunca la veremos, como hija inexistente que *es*, dentro del hogar, siquiera en *sus* aposentos, ocupados por un apesadumbrado y desposeído traje de novia, significativamente oculto tras la cortina-telón). Doña Juanita supervisa los preparativos de la fiesta de compromiso —*el suyo*, que nunca tuvo lugar— y las mesas, suntuosamente colocadas y adornadas pero vacías y en lastimosa semipenumbra, esperando todavía al payaso desaparecido medio siglo antes, son recorridas, con lúcido pero solidario detalle, por la cámara de Rafael Gil.

⁷⁰Rubio Munt, José Luis, “Aplicación simbólica del esbatimento por los directores de fotografía españoles de la primera generación de posguerra: el caso de Alfredo Fraile”, en VV. AA. *La herida de las sombras. El cine español en los años cuarenta*, AEHC, Cuadernos de la Academia nº 9 (2001), pág. 147.

dramática y tonal, que simbólica —colaborando sin duda a subrayar “la atmósfera de lobreguez, misterio, turbación y locura”⁷¹ que preside el film—, los decorados, sin obviar dicha funciones tonales, contribuyen ya decididamente, acompasados a la ajustada planificación de Gil, al *dibujo* psicológico de los personajes. Tal es el caso, por ejemplo, del plano general que sitúa a Fernando ante el inmenso portalón de la mansión, tras su llegada de Ginebra. El pasado, turbio y misterioso, sobrepasa en absoluto la estabilidad emocional del recién licenciado, literalmente engullido por un tormentoso y trágico pasado familiar, que el espacio/decorado recoge y lanza sobre él.⁷²

Gil podía estar, entonces, satisfecho de sus probaturas, y así se lo manifestará a Vicente Coello pocos meses después:

“*Eloísa* me ha servido esta vez de experimento para intentar esa cosa tan difícil del ‘clima cinematográfico’. La he hecho con vistas a *El clavo*. Necesitaba afirmarme en un nuevo estilo dramático, poético, tan distante de mis primeras realizaciones humorísticas”.⁷³

4. *El clavo*: un film esencial o el cine del orfebre romántico y melodramático.

Buena parte de los rasgos estilísticos que veíamos comenzar a brotar en *Eloísa está debajo de un almendro* alcanzarán su plena madurez, en efecto, en una de las más hermosas y fascinantes películas españolas de la década de los cuarenta: *El clavo*.

Desprestigiada una vez más por un amplio sector de la historiografía española que incluye en idéntico saco —de perezoso e imprudente brochazo— todos los films “de época” realizados durante la posguerra, tildado de académico ejemplo de un

⁷¹*Ibidem*, pág. 148.

⁷²Y parece absurdo, por ello, reprochar a Enrique Alarcón, como en ocasiones se ha hecho, una llamativa ausencia de realismo en sus decorados. Lo que se busca —bien al contrario— es sujetarse a una lógica interna que oscila sutilmente, como las hojas de los almendros durante los créditos iniciales del film, entre el verismo narrativo superficial y los laberintos imaginarios; que pretende, en suma, *formar parte* de un sujeto de la enunciación que aproxima su *posición* —su trabajo de montaje y puesta en escena, en definitiva— a una cierta mirada interna, subjetiva... vista desde el exterior.

⁷³Coello, Vicente, “Relato en tres tiempos de una gran película española”, *Primer plano* n° 208 (8 de octubre de 1944).

supuesto “caligrafismo a la española” y de una conservadora versión ilustrada del no menos reaccionario cuento de Pedro Antonio de Alarcón, para nosotros representa, bien al contrario, uno de los más tempranos y acabados ejemplos de una dolorosa *herida* textual que, con sorprendente constancia, *infecta* las mejores películas de la década. Presente sobre todo (aunque no sólo, como vemos) en films realizados hacia el final del periodo por los cineastas más conscientes de su trabajo, toma cuerpo en un similar nudo semántico y formal que, presentando quizás su expresión más nítida y perfilada en la asombrosa *Vida en sombras* (Lorenzo Llovet-Gràcia, 1948), atraviesa, como dolorosa cicatriz, la carne diegética de todas ellas, cualquiera que sea su adscripción genérica: *La casa de la lluvia* (Antonio Román, 1943), *El clavo, Barrio* (Ladislao Vajda, 1947), *La sirena negra* (Carlos Serrano de Osma, 1947), *Cuatro mujeres* (Antonio del Amo, 1948), *La calle sin sol* (de nuevo Rafael Gil, 1948, con guión de Miguel Mihura), *Siempre vuelven de madrugada* (Jerónimo Mihura, 1948, también escrita por su hermano), *Ha entrado un ladrón* (Ricardo Gascón, 1949), *Un hombre va por el camino* (Manuel Mur Oti, 1949)... La pérdida irremediable del objeto amoroso (encarnado en la diégesis por una mujer, *asesinada, prohibida, desaparecida...o traidora*) y la soledad y la melancolía (e incluso la locura) resultantes pueden leerse como metáforas de un país desolado, angustiado, poblado de agobiantes y sombríos recuerdos, soportando un complejo de culpa que brota incontrolable. Tristezas, destrucciones y soledades históricas, entonces, convertidas en textuales y lúcidas *heridas del deseo*.

En principio, y por un lado, supone la eclosión definitiva del melodrama en una filmografía que —acabamos de referirnos a ello— tendía a escorar, temática y estilísticamente, hacia el género de la pérdida y la melancolía. Por otro, y pese a la plena asunción por parte de Gil de los riesgos que suponía adaptar “Eloísa está debajo de un almendro” en un momento en el que la crítica cinematográfica parecía inclinarse —frente al teatro popular, sainetesco y zarzuelero, que había dominado cuantitativamente las transposiciones literarias durante el periodo republicano— a favor de la novela y el relato breve,⁷⁴ el cuento de Alarcón le permitía ajustarse a

⁷⁴Cfr. sobre el tema, las reflexiones de González García, F., *Op. Cit.*, págs. 47-53. También, y en especial sobre los problemas para extirpar los *resabios* republicanos del cine populista y sainetesco, nuestro *Un cinema herido*, ya citado.

dichos parámetros, que él mismo había defendido ya antes de la Guerra en su ensayo *Luz de cinema*, y, a la vez, llegar al melodrama *puro* sin renunciar a esa querencia a la *doble ficción* que caracterizaba toda su obra previa. De hecho, podemos a estas alturas reflexionar sin dificultad sobre cómo si buena parte de esos films anteriores pueden ser considerados comedias (aunque se apelliden “miserabilistas”) es *sólo* gracias a ese desdoblamiento entre pasado (dramático) y presente (feliz), *fractura* narrativa, históricamente fechada, que *El clavo* fundirá cual crisol en dos niveles simultáneos e irreconciliables; uno soñado e imposible (el “protagonizado” por la Enigmática Blanca, heredera directa de la Mariana del film anterior, y su amado Javier Zarco), el otro trágico y dramáticamente triunfante, dominado por el azar y el destino (y sufrido por los *otros dos personajes*: la asesina enamorada Gabriela y el juez Zarco).

Además, y en otro orden de cosas, la película es concebida —por vez primera en la carrera del director madrileño— como una superproducción de elevado presupuesto (en torno a 3.200.000 de pesetas, con participación de más de 2.000 extras)⁷⁵, que se quiere explícitamente la respuesta de CIFESA tanto al incontestable éxito de la notable *El escándalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1943, basada en otro texto de Alarcón) como al enorme impacto que la ya citada *Rebeca* de Alfred Hitchcock había provocado en crítica y público, hasta el punto de que —en una línea que bien puede ejemplificar José Luis Gómez Tello, que califica *El clavo* como

⁷⁵El propio Rafael Gil nos ofrece más datos sobre la producción, cuyos diálogos encarga al insigne dramaturgo Eduardo Marquina, en una entrevista realizada el 25 de mayo de 1944, un día antes del tiraje de la primera copia: “El rodaje duró exactamente desde el 22 de diciembre hasta el 4 de mayo. Eran muchas las complicaciones de toda índole que tenía, y aunque es cierto que perdimos algunos días a causa de la escasez de fluido eléctrico, determinada por la sequía, no hemos malgastado el tiempo. (...) [E]n la acción de la película cuentan nada menos que cuarenta y cuatro decorados, algunos de ellos enormes como (...) el que agrupa, porque juegan simultáneamente en las escenas en movimiento, el vestíbulo de un hotel con dos pisos practicables, la gran plaza provinciana en que se alza el edificio y numerosas calles adyacentes. Y hay una escena que Amparito Ribelles y Rafael Durán interpretan con verdadera maestría que empieza en el hotel y termina a muchos metros de distancia, seguidos los personajes en un solo plano” (Sin referencia. Sin fecha. Colección hemerográfica de Rafael Gil hijo). En efecto, y como señalaba en su momento Vicente Coello, “Vicente Casanova le ha concedido [a Gil] un amplio crédito profesional. *El clavo* (...) habrá de significar uno de los más decisivos esfuerzos del cine nacional para romper la triste mediocridad al uso” (Coello, V., *Op. Cit.*). El film será declarado de interés nacional y se le concederán —como a *El escándalo*— quince permisos de importación.

“nuestra *Rebecca*” en su entregada crítica de estreno para la revista *Primer plano*—⁷⁶ las comparaciones atraviesan buena parte de los innumerables escritos elogiosos que se prodigan en periódicos y revistas, tanto especializadas como de información general, en los meses posteriores. En uno de ellos, publicado en Barcelona en noviembre de 1944, el autor señala algunos aspectos ciertamente relevantes que habrán de servirnos como punto de partida para nuestro análisis posterior:

“*El clavo* fue un proyecto constantemente mimado por Gil; con el bajo el brazo llegó a los estudios para rodar su primera película; dándole forma, madurándolo, consiguió el humorismo delicioso de *Viaje sin destino* y *Huella de luz* (...). Él ha declarado que *Eloísa está debajo de un almendro* le sirvió para medir sus fuerzas con el problema que podía representarle la realización de *El clavo* tal y como la había proyectado, que no era otra que el logro de la ‘atmósfera’, esa ‘atmósfera’ densa que nos explica sin palabras, pero con un realismo imponente, la época, el ambiente, las pasiones”.⁷⁷

Es el momento, por tanto y al fin, de reflexionar más en profundidad sobre la dialéctica tradición/estilo personal que se esconde en esa constantemente citada *preocupación atmosférica* que caracteriza la puesta en forma de Rafael Gil.

Recientes reflexiones historiográficas han venido, por vías distintas, a incidir en el enorme peso que nuestra tradición pictórica (y teatral) ha tenido en la configuración de algunos de los modos de estilización que particularizan el cine español a través de su historia, hasta el punto de que parece difícil trazar un mapa—siquiera somero—de su(s) configuración(es) estilísticas sin detenerse a reflexionar sobre el mismo.⁷⁸ Esa es—surgida a la vez de una de las más singulares

⁷⁶Gómez Tello, J. L., “Ante el estreno triunfal de *El clavo*. Las tres dimensiones de una gran película española”, *Primer plano* n° 208 (8 de octubre de 1944). En buena parte de las críticas el film se compara sobre todo con *Rebecca*, pero también con otros films como “*Cumbres borrascosas*, *Luz de gas* o *La loba*”. Una película dramática y, entonces, “muy del gusto de la época, si se tienen en cuenta los éxitos actuales” (Sin referencia. Sin fecha. Colección hemerográfica de Rafael Gil hijo).

⁷⁷Sin referencia. Colección hemerográfica de Rafael Gil hijo.

⁷⁸Nos, por referimos, por un lado, a la intervención de Julio Pérez Perucha, titulada “La tradición pictórica en el cine español del periodo mudo”, en el seminario *La pintura en el cine: una aproximación*, celebrado en Valencia del 7 al 11 de noviembre de 2005 y dirigido por Vicente Ponce. Por otro, a las reflexiones sobre el tema de Fernando González en un notabilísimo artículo sobre el clavo (“*El clavo*, de Rafael Gil en la búsqueda de un modelo para el cine español”, *Archivos de la Filmoteca*, n° 45 [octubre, 2003], págs. 74-93).

consecuencias formales de la extrema endeblez de la industria cinematográfica española desde el periodo mudo, que había motivado un trabajo en general más enfocado a la disposición interna del plano que hacia (más caras y complejas) investigaciones ligadas en el ámbito del *découpage*⁷⁹ la tradición, ambiental y *mostrativa*, en la que Rafael Gil está inmerso culturalmente, y nada debe sorprender por ello que — pese a los referentes americanos (muy especialmente King Vidor) una y otra vez citados por el cineasta como modelos referenciales para su trabajo— un análisis detenido de sus detallados guiones técnicos⁸⁰ —sobre todo a partir de *El hombre que se quiso matar*, del que, como vimos, Gil no era autor— permita comprobar una serie de rasgos comunes a todos ellos bien sintomáticos y en estrecha relación con lo dicho: un total de planos que oscila aproximadamente entre los 400 y los 450, con bien detalladas panorámicas y *travellings*, y entradas y salidas de campo de los personajes. En cuanto a la escala, son muy escasos los planos cercanos (primeros planos o de detalle) y destacan abrumadoramente desde el punto de vista cuantitativo los medios, (sobre todo) americanos o tres cuartos y de conjunto. Esa contención escalar —limitando al máximo la aspereza de los extremos— expresa la búsqueda por parte de Gil de una *distancia justa* que, sin alejarse de los personajes, privilegia —como señaló Fernando González— el ambiente en el que se desenvuelven y, “[e]n íntima relación con esto, hay que resaltar que rara vez se señalan contracampos que funcionen como subjetivas de un personaje”.⁸¹ En definitiva,

Nosotros mismos hemos mediado en el tema en dos ponencias recientes (“La huella de la pintura en el cine español tras la Guerra Civil”, en el seminario *La pintura en el cine...*, ya citado, y “*Don Quijote de la Mancha* de Rafael Gil”, leída en el curso del Congreso Internacional *El Cine y el Quijote*, celebrado también en la ciudad del Turia entre el 15 y el 17 de noviembre de 2005).

⁷⁹Pérez Perucha, J., “La tradición pictórica en el cine español del periodo mudo”, ya citado.

⁸⁰Que, con conclusiones similares, Fernando González García (*Crise no Cinema Espanhol. As adaptações de textos literarios de Rafael Gil para a Cifesa: 1942-1945*, ya citado) realizaba para las adaptaciones a partir de las copias conservadas en la Biblioteca Nacional y nosotros (contando también con *Viaje sin destino*) de los utilizados durante los rodajes por el propio Rafael Gil y que incluyen en ocasiones significativas anotaciones y eventuales modificaciones a mano (colección particular Rafael Gil hijo).

⁸¹*Ibidem*.

“[c]on independencia del texto y sus características Gil opta por una visión externa que subordina la acción y los personajes a la creación de una atmósfera”.⁸²

Pero lo realmente interesante es, a partir de aquí, analizar en profundidad los dispositivos visuales —a los que ya nos hemos referido brevemente en páginas anteriores— de los que Gil-Fraile-Alarcón van a valerse, desde la conciencia de un estilo propio que va formándose progresivamente y que *ve la luz*, más allá de su *huella* y en todo su (melodramático) esplendor, en la película que ahora nos ocupa. El papel de Alfredo Fraile —obligado parece insistir— es trascendental en esa evolución. Siguiendo las férreas instrucciones del director, que “daba indicaciones muy exactas de lo que quería”,⁸³ Fraile ahondaba desde *Huella de luz* en su voluntad de lograr un estilo fotográfico reconocible, siempre en beneficio del ambiente de cada film particular —“la fotografía la determinaba el argumento”, declararía—, pero directamente marcado por la tradición heredada de el austriaco instalado en España desde 1934 Heinrich Gaertner (Enrique Guerner), que había trabajado como ayudante u operador principal en un elevadísimo número de films alemanes junto a directores tan relevantes como, por ejemplo, Robert Wiene. Influido también por los directores de fotografía europeos instalados en Hollywood (como Karl Freund o Eugen Schüfftan), Fraile vuelve “su mirada hacia (...) Hollywood (...) [y] termina por descubrir la estética de la Fox y, sobre todo, la de su más prestigioso director de fotografía: Arthur Miller”.⁸⁴ En fin, y junto a un tipo de material sensible pancromático que generaba altos contrastes, a la tendencia generalizada en España al modelo de iluminación denominado “clásico-barroco”⁸⁵ y a las propias técnicas lumínicas de la época, su gusto y conocimiento de la pintura española y en especial

⁸²*Ibidem.*

⁸³Llinás, F., “Entrevista a Alfredo Fraile”, *Op. Cit.*

⁸⁴Rubio Munt, J. L., *Op. Cit.*, pág. 144-145. En un importante artículo sobre la fotografía cinematográfica española de los años cuarenta y cincuenta, Vicente Sánchez-Biosca reparaba ya en los cruces de modelos y la confluencia de tendencias que se producen entre las grandes corrientes fotográficas que se hallan en la base del cine español. Dos modelos de iluminación casi programáticos, norteamericano y germano, que se encuentran en los films mixturándose y “siempre eliminando lo más programático de uno y otro” (Sánchez-Biosca, V., “Fotografía y puesta en escena en el film español de los años 1940-1950”, en Llinás, F. (coord.), *Op. Cit.*, págs. 57-92.

⁸⁵Revault, D’Allones, Fabrice, *La lumière au cinéma*, París, Editions Cahiers du Cinéma, 1991.

de la estética claroscurista de José de Ribera,⁸⁶ acaba por modelar un estilo muy contrastado y sutil de gran potencialidad dramática y simbólica. Con todo, y como anticipamos, sólo “será en 1944 [con *El clavo*] cuando Fraile consolide definitivamente el control sobre la sombra esbatimentada y cuando comience a indagar a fondo las posibilidades simbólicas de la aplicación del esbatimento”.⁸⁷

Lo más curioso y extraordinariamente complejo —como apunta Fernando García en su ya citado trabajo sobre el film— es que dicho dominio de sus armas lumínicas, puestas al servicio de Gil —y con relación a *El clavo* llega a hablarse ya en la época de “pintura, grabado o aguafuerte”⁸⁸ e incluso de “orfebrería”—,⁸⁹ tiene lugar en un texto que pretende, sin renunciar a su estilo, *responder a Rebeca*, culmen entonces, como veíamos, de la modernidad hollywoodiense. Esa “contestación española”, que tenía para la crítica de la época profundas implicaciones ideológicas —el citado Gómez Tello, por ejemplo, opone la potente y poética “alucinación literaria” de Gil a la páfida “sugestión cinematográfica” de Hitchcock, la “católica españolidad” de *El clavo* a la “corticalidad, heretismo y materialismo” de *Rebeca*—, era, por lo demás, consciente por parte de Rafael Gil, quien en una entrevista ya citada, publicada en *Primer plano* en octubre de 1944, señalaba cómo, pretendiendo hacer una película “muy nuestra”, quería, a la vez, introducir en España un tipo de film “como *Luz de gas*, por ejemplo. En que la ‘atmósfera’ parece salir de los personajes...”, iniciando, aquí, “la modalidad cinematográfica de *Rebeca*...”.⁹⁰ El problema, con todo, residía en hallar un punto medio que, partiendo de la tradición plástica del cine español —que evolucionaba en Gil hacia una formulación personal y propia—, le permitiese participar fílmicamente de las búsquedas subjetivas a las que el propio Gil se refiere implícitamente y que tanto habían sorprendido en el primer film de Alfred Hitchcock realizado en Hollywood.

⁸⁶Rubio Munt, J.L., “Alfredo Fraile y la pintura de José de Ribera”, *D’Art* n° 21 (1995).

⁸⁷Rubio Munt, J.L., “Aplicación simbólica del esbatimento...”, *Op. Cit.*, pág. 149.

⁸⁸Sin referencia. Noviembre de 1944. Colección hemerográfica Rafael Gil hijo.

⁸⁹Sin referencia. Sin fecha. Colección hemerográfica Rafael Gil hijo.

⁹⁰Coello, V., *Op. Cit.*

Como es sabido, la escritura fílmica hitchcockiana, más que en el montaje paralelo o alternado a la manera de Griffith —aunque sin renunciar a él—, se basa en el campo-contracampo o —también se ha expresado así—, su suspense es más de *découpage* que de montaje, porque es ahí donde (se) juega la mirada. Lo que nos interesa ahora resaltar es que, en principio, y dado que tal apreciación es válida también para comprender (y no entra en contradicción con) el funcionamiento del modo de representación clásico en su conjunto, Hitchcock no iba a tener ningún problema en adaptarse al *studio system*, asumiendo sus normas sin fricciones aparentes. Bien al contrario, si se ha podido afirmar, como hace Elisabeth Weiss, que el cambio de estilo más importante en la obra de Hitchcock se produce con su llegada a Hollywood, es porque “the American predilection for stylistic realism matched his own interests”.⁹¹ Cada vez más preocupado por obtener la identificación emotiva del espectador con sus personajes, Hitchcock abandonaría las llamativas técnicas de herencia expresionista de su periodo británico para encaminarse hacia una mayor invisibilidad de la técnica, que Weiss parece identificar con un mayor realismo. Se trataba de lograr introducir al espectador en la mente del personaje, pero sin recurrir a “distracting techniques” que, en el periodo americano, Hitchcock trabajaría más en el ámbito de la banda sonora (cuyas *alteraciones* distorsionan menos al espectador que las visuales). Weiss observa aquí una curiosa paradoja:

“Thus Hitchcock paradoxically gives up expressionism, a film style originally developed to penetrate a character's mind, when he is most seriously interested in exploring the psyche”.

Si los film realizados por Hitchcock en los británicos estudios Gaumont, desde *El hombre que sabía demasiado* (*The man who knew too much*, 1934), muestran ya a un estilo *clásico*, relativamente invisible, éste se combinaba con “occasional outbursts of expressionism” que no llegan a desaparecer a partir de 1940, pero, desde entonces, “the exaggerations of technique or plot are motivated within the context of

⁹¹Weiss, Elisabeth: “The evolution of Hitchcock's aural style and sound in *The Birds*”. En Weiss, E. y Belton, J.: *Theory and practice film sound*, New York, Columbia University Press, 1985, págs. 298-311, la cita pág. 301.

the films because are presented as the perception of one or another character”.⁹² En otras palabras, no es ya el narrador sino los personajes los que perciben de manera extraña, limitándose aquel a utilizar las técnicas necesarias para re-presentar de manera *realista* la percepción del personaje. La evolución, en definitiva, podría definirse de acuerdo con Tom Gunning como “a shift from melodrama to psicodrama”.⁹³ No es extraño, si esto es así, que sea en Hollywood donde Hitchcock afine una gran *forma narrativa* cuyas historias —valga la extrema simplificación— suelen girar, como en *Rebeca*, en torno a un personaje que se ve conducido al centro del conflicto y que puede caracterizarse, con frecuencia, como un *voyeur* implicado en el asunto por su irremediable deseo de mirar, por su obsesión escopofílica.⁹⁴

Gil, por su parte, trataba de salir airoso de la compleja tarea de, a la vez que ofrecía por vez primera un *estilo* plenamente definido y logrado —y basado, insistimos, en una *personal* reformulación de la tradición ambiental, pictoricista y mostrativa española—, introducir la subjetividad del personaje masculino sin recurrir (salvo en momentos concretos, aunque desde luego con más peso cuantitativo y cualitativo que los aislados ejemplos de films anteriores) al ortodoxo punto de vista subjetivo —cuyo hitchcockiano *exceso* era sin duda una de las causas últimas de los ataques que el film sufría por parte de la crítica española—,⁹⁵ sin *caer*, en fin, en un *psicodrama* “moralmente reprochable”.

El primer paso, desde luego, dependía de la adaptación. De acuerdo a los patrones ensayados en *Eloísa está debajo de un almendro*, Gil transforma el relato para ajustarlo a sus necesidades. Unifica las diversas voces narrativas de las cartas que organizan el cuento y convierte en uno sólo a sus dos personajes masculinos, a la vez que introduce un muy sólido conjunto de personajes secundarios que, si por un lado densifican humanamente la historia, dotándola de un espesor costumbrista del

⁹²*Ibidem*, 301-302.

⁹³Gunning, Tom, Comunicación oral recogida por Elisabeth Weiss (*Ibidem*, pág. 301).

⁹⁴Cfr., al respecto, Castro de Paz, J. L., *Alfred Hitchcock*, Madrid, Cátedra, 2000.

⁹⁵Cfr. otro significativo ejemplo en la crítica de *El escándalo* escrita por Ernesto Giménez Caballero (*Primer plano*, noviembre de 1943).

que carecía, por otro refuerzan el sentimiento de exclusión absoluta en el que el texto coloca a la pareja protagonista. Asimismo linealiza la acción para ajustarla a los cánones del modo narrativo clásico, focalizando el relato —al menos hasta su mitad— en el saber narrativo de Javier Zarco; y, todavía, modifica el final, ofreciendo así una versión más compleja y socialmente comprometida que el inapelable y aleccionador *deus ex machina* al que recurría el escritor para, *matando* a Gabriela, cerrar trágicamente su obra con la intervención final de la justicia divina. Y aunque es cierto que “El clavo” fue escrito por un Alarcón joven todavía romántico y subversivo, estamos plenamente de acuerdo con Juan Miguel Company cuando señala que la película supone —a diferencia de *El escándalo*, por ejemplo, y aunque con frecuencia se haya escrito lo contrario— una “contralectura rigurosa” del original. Melodrama de particularísima atmósfera, oscura y surreal, *El clavo* pone en pie su dolorosa fascinación sobre un melancólico juego de breves y escurridizas capas temporales en las que la efímera felicidad amorosa —“lacerante dimensión del recuerdo”— se escabulle hacia un destino inexorable, convirtiéndose la ley escrita “en herida practicada sobre los personajes a través de las instituciones —judiciales, religiosas— que sobre ellos gravitan y determinan sus acciones”,⁹⁶ atrapando en resistentes y dolorosas redes a sus propios ejecutores.

La película así, va a ofrecer una suntuosa y prolija gama de recursos de pura orfebrería visual para compaginar la poderosa potencia enunciativa con el deseante punto de vista masculino (“todo el inicio de (...) [la] primera parte está plagada de *raccords* y reencuadres que siguen la dirección de su mirada, movimientos de *travelling* o en panorámica que subrayan sus intenciones, sus éxitos y sus fracasos”).⁹⁷ De esta forma, la primera vez que Zarco ve a Blanca, tras un plano medio del hombre mirando de perfil, la vemos a ella, elegante y misteriosa, en un ambiente rural y pastoril y rodeada de ovejas —inadecuación que potencia el impacto de la Presencia Femenina— desde su punto de vista... O así parece, dado

⁹⁶Company, J. M., “El clavo”, ya citado. Cfr. también, del mismo autor, “Entre la cruz y la espada. Pedro Antonio de Alarcón en el cine español”, en *El aprendizaje del tiempo*, Valencia, Episteme, 1995.

⁹⁷González, Fernando, “*El clavo* de Rafael Gil en la búsqueda de un modelo...”, *Op. Cit.*, pág.84.

que, a la vez que *su mirada* se mueve en panorámica para seguir el con todo elegante *baile* que la mujer realiza para esquivar el ganado, él mismo entra en campo, dejando así la gestión de su mirada, como aclaratorio anticipo, a cargo de un enunciador que, manteniendo siempre una densa autonomía, no dejará de encabalgarse y superponerse con el punto de vista del protagonista,⁹⁸ en un constante proceso de proximidad y reflexión sobre esa misma cercanía, que hallará su cenit en el “delirio” del baile en la corte, donde Gil coloca por fin todo su poder, potencialmente omnisciente y objetivo, del lado de la subjetividad del hombre que *sueña* bailar con la ya condenada.

A la vez, y si ese clima de sueño fantástico, onírico y surreal, que desprenden las inolvidables imágenes del film —y que ha llevado a comparar su entonación con la de la excelente *Sueño de amor eterno* (*Peter Ibbetson*, Henry Hathaway)— ha de ponerse, en buena parte, en esa sutil dialéctica entre ambas miradas, no dependerá menos de ese ya citado trabajo sobre el claroscuro y la sombra esbatimentada. José Luis Rubio Munt lo ha resumido con tal precisión que merece la pena recurrir a sus palabras pese a la extensión de la cita:

“Todo el film se halla, en este sentido, salpicado de esbatimientos premonitorios. Lo que en otros films anteriores de Fraile cumplía básicamente una función compositiva, se transforma ahora en una reiterativa presencia premonitoria: la sombra esbatimentada de un enrejado que no vemos se proyecta sobre Javier Zarco cuando echa una carta en un buzón con forma de cabeza de león; las sombras esbatimentadas de rejas que acompañan al reencuentro (...) en Madrid; la sombra esbatimentada del ventanal del estudio del juez Zarco; la sombra esbatimentada de un ventanal circular enrejado que no vemos y que se proyecta sobre el muro de la sala en la que Blanca está siendo juzgada por el propio Javier Zarco; y, en fin, las sombras de las rejas que acompañan a Blanca en el calabozo, antes de ser trasladada a la prisión. Durante el juicio, cuando Javier Zarco descubre que la criminal a la que deberá juzgar es su propia amada y que el móvil del mismo no es otro que el amor que ella siente por él, la sardónica tensión interna del juez Zarco se halla recalcada por la amplia e intensa sombra esbatimentada

⁹⁸Pero no será sólo a través de planos complejamente (semi)subjetivos, o que de cualquier forma puedan imputarse el hombre como sujeto cuya mirada los sustenta. El plano medio frontal de los dos personajes principales en el interior de la diligencia y la iluminación que provoca zonas de luz y de sombra en el rostro femenino —y no en el del ya *prendido* Zarco, uniformemente en semipenumbra— es, también y de algún modo, reflejo *ambiental* de su subjetividad. En otras palabras, que los anhelos deseantes del futuro (y desgraciado) juez son dibujados por el film desde su mismo inicio.

que la estatua que representa la Justicia proyecta a sus espaldas. Del propio crimen, que no es mostrado al espectador, podremos retener tan sólo una imagen casi onírica: el compacto esbatimento, cuidadosamente compuesto, que, en forma de enorme sombra chinesca, nos muestra a Blanca, a la sirvienta y al doctor junto al cadáver del indiano”.⁹⁹

Si ello es así, la sutileza del uso no ya simbólico sino incluso del *simplemente* compositivo y dramático de las sombras, alcanzará también cotas excelsas. Un solo ejemplo habrá de bastarnos aquí. Aunque la película comienza con un tono de suave comedia romántica —en una necesariamente fugaz despedida de lo que habían sido sus films anteriores—, cuando en un plano que puede leerse como de punto de vista de don Gregorio (Pedro Mascaró), el padrino del bautizo que se está celebrando en la posada donde la diligencia se detiene por la mañana, éste agradezca la presencia y participación en el brindis del festejo del “joven matrimonio” forastero, vemos a Zarco y la mujer en plano medio, sonrientes en la mesa en la que desayunan, pero la llegada del mesonero que va a servirles el licor oscurece súbitamente el hasta ese instante iluminado rostro de ¡Blanca! justo cuando el anfitrión se refiere a la institución matrimonial, de la que —como del bautizo de un hijo propio que nunca nacerá— están espacial y socialmente excluidos.¹⁰⁰

La película se estructurará, desde aquí, a partir de una dialéctica de encuentros/separaciones que “actuará por repetición a lo largo del film delimitando en grandes bloques su ritmo dramático”.¹⁰¹ Repeticiones que no son tales, porque avocándose hacia la tragedia que sobre los protagonistas se cierne sin que lo sepan, parecen más bien *versiones* de lo mismo sin embargo cada vez más oscuras y siniestras, más densamente premonitorias, más temporalmente *cargadas* de pasado, en un proceso en espiral hasta la desoladora derrota postrera. Estructura que es, también, la de una relación amorosa que sólo puede existir *subjetiva* y *oníricamente*, en desmesuradamente amplios y lujosos hospedajes —si la *lógica realista* tuviese para Enrique Alarcón, aquí y como hemos visto, algún sentido— de todo punto

⁹⁹Rubio Munt, J. L., Aplicación simbólica del esbatimento...”, *Op. Cit.*, pág. 149.

¹⁰⁰ “Una lectura retroactiva del film, partiendo de su final, nos demostraría hasta que punto todo él está construido en torno a la figura de la exclusión” (Company, J. M., “El clavo”, ya citado).

¹⁰¹González Requena, J. *Op. Cit.*, pág. 79.

improbables en una pequeña ciudad de provincias, en extraños y amenazantes bailes de carnaval, en espacios urbanos nocturnos y cafetines despoblados, radicalmente solitarios. Y cada encuentro posterior (en la calle madrileña, en el proceso judicial, en la prisión) tendrá ya un pasado —más y más *material memoria*—, a partir del que edificar la melancolía del tiempo ido sobre la que el género melodramático se cimenta y construye. González Requena lo ha señalado muy oportunamente:

“Se trata de una estructura idónea, sin duda, para que el melodrama efectúe su trabajo sobre el tiempo. El tiempo melodramático no es nunca un puro devenir —como es regla, por ejemplo, en el cine de aventuras—, sino que participa de un continuo espesamiento. Es un tiempo que se espesa, que se hace consciente, pues ya no es, como en los films de acción, el mero espacio de un recorrido. Sus acontecimientos, más que elementos de una cadena —narrativa— que conduce a uno u otro fin, son datos de una biografía, huellas de una herida que apelaré tarde o temprano a nuestra memoria. Ahí reside la indiscutible fuerza del plano final de *El clavo*: en el no sólo se opera una significación (la separación definitiva de los amantes) sino que se moviliza un recuerdo (el primer plano del filme en el que el azar les reunió por vez primera). A ello se deben las evidentes semejanzas entre ambos planos: movilizan un recuerdo y, a su través, hacen presente el espesor del tiempo que separa, en su inexorable suceder, el feliz primer encuentro de la trágica separación definitiva”.¹⁰²

Por ejemplo, cada *nuevo* encuentro, cada vez que ingenuamente renueven sus ilusiones en un futuro unido y feliz, ciertos elementos reaparecerán como inequívocos presagios de la tragedia. Cuando tras su primera noche amorosa —que, siguiendo las enseñanzas de su admirado Ernst Lubitsch y burlando a la censura, Gil narra con un audaz movimiento de cámara en panorámica vertical hacia arriba que muestra, desde el exterior del hotel y a través de la ventana, la iluminada habitación de Blanca y la entrada en ella de ambos personajes, mientras la de Javier permanece cerrada y en penumbra— Blanca y Javier se refugien de una lluvia *excesiva* en casa de unos campesinos y vistan sus costumbristas trajes de boda (de nuevo simulacros: el hogar de otros, las prendas de otros), Gil nos ofrecerá un plano subjetivo (de punto de vista de la pareja), con sus propias ropas vacías, secándose junto a un fuego del que también están excluidos; después, y asimismo desde su punto de vista, la numerosa prole de los campesinos, hijos de los otros —*los* ya crecidos niños del bautizo inicial, que no les pertenecen— permanecen inmóviles, incomprensiblemente

¹⁰²*Ibidem*, pág. 80.

dormidos, como muertos sobre la rústica mesa de madera. Y todavía, tras su encuentro en Madrid —cuando el espectador ya sabe que Blanca y la asesina Gabriela son la misma persona, una vez abandonada la focalización narrativa construida sobre el saber de Zarco— la presencia de un ciego tocando al violín el “Vals de las flores” que bailaran en el pasado metaforiza su absoluta ceguera. Aún, y finalmente, la presencia del falso hogar y la falsa familia de Blanca, en un patético simulacro de reunión familiar del que el espectador conoce su desoladora inutilidad.

Y es ese espesamiento del tiempo —que se acompaña de un trabajo sobre la composición del plano igualmente cada vez más denso, que traduce a formas visuales la progresiva *herida* del pasado que lo atraviesa—, producido a lo largo de esos encuentros *repetidos*, así como ciertos elementos del guión (el asesinato del marido con un clavo introducido en el cráneo, su hallazgo *fortuito* en el tétrico cementerio local...), los que acabarán aproximando el film —como señalaron ya los más lúcidos analistas que de él se han ocupado— hacia el terreno de lo fantástico, de las pasiones malditas, de la fatalidad irremediable. La herida de la memoria, de nuevo y finalmente triunfante, en un camino marcado, entre dos diligencias, de lo dramático a lo trágico:

“En ese impecable juego de contraste y atmósferas del que está impregnado el film tal vez la felicidad existe, precariamente, en el falso juego de las máscaras de un carnaval hecho para ser recordado a través de las devastaciones del tiempo y los amores imposibles; pero existe, fundamentalmente, porque puede ser destruida”.¹⁰³

5. Realismos, grabados o... “una espesa cortina de incienso”: Don Quijote de Mancha (1947/48).

El proyecto de realizar una gran superproducción española de la novela cervantina poco después del fin de la segunda gran contienda mundial nace de la confluencia en principio no demasiado feliz de un cúmulo de factores internos y externos a la productora valenciana. De un lado, la crisis productiva de la empresa, motivada por las “listas negras” que siguieron al final de la Guerra en 1945 y

¹⁰³Company, J. M., “El clavo”, ya citado.

obligaron a CIFESA a modificar su política, a partir de ahora centrada prioritariamente en grandes producciones históricas (o/y literarias) supuestamente capaces de revivir el éxito de *El clavo*.¹⁰⁴ De otro, la necesidad simultánea de competir con la ya más que emergente “Suevia Films-Cesáreo González” cuyos éxitos “de ambientación histórica”, también dirigidos por Gil, habían puesto a Casanova —en buena medida— sobre la pista de por donde debería ir la nueva orientación de su empresa.¹⁰⁵ Pero la idea concreta de llevar *Don Quijote* a las pantallas, surge, asimismo, de otras dos circunstancias del todo diversas pero a la postre definitivas: el ofrecimiento en tal sentido de Rafael Gil —hombre culto y buen conocedor de la obra de Miguel de Cervantes, sobre la que, como vimos, ya había escrito un guión y con el que sentía tener *afinidades* profundas— y la conmemoración en 1947 del IV centenario del nacimiento del escritor. Tal efemérides no sólo explica entonces el proyecto de CIFESA, sino también el que, por ejemplo, éste frustrase definitivamente otro a punto de iniciarse en las mismas fechas y que preparaban Jaime de Mayora y Camilo José Cela —quien pensaba no sólo en escribir el guión, sino incluso en interpretar al Ingenioso Hidalgo—¹⁰⁶ y se vea acompañado en el tiempo de otra adaptación cervantina, la de *El curioso impertinente* producido por Valencia Films y dirigido por Flavio Calzavara en 1948.

No deben extrañar —y dejamos al margen las consabidas, aburridas y muy frecuentes afirmaciones acerca la “imposibilidad” de igualar la obra maestra de

¹⁰⁴Cfr, el capítulo “La segona empena” (1947-1952) de Felix Fanés, *El cas CIFESA: vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, págs. 237-274.

¹⁰⁵En cualquier caso —y pese a lo que a menudo se ha afirmado— la idea de rodar *Don Quijote de la Mancha* es previa al gran éxito de público de *Reina Santa*, ya que surge en una reunión inmediatamente anterior a que Gil viaje a Lisboa para rodar exteriores de dicho film en septiembre de 1946. En cualquier caso, el anuncio oficial del rodaje de *Don Quijote* fue formulado por el propio cineasta ante los micrófonos de RNE el cuatro de marzo de 1947.

¹⁰⁶Este era realmente el primer proyecto de los posteriormente artífices de *El sótano* (1948). Según declaraciones de Cela, estaba a punto de tomar cuerpo cuando “se puso en marcha el *Don Quijote* de Gil y Rivelles” (Declaraciones de C. J. Cela en Coello, “Hablando de cine con Camilo José Cela. Actor novel, que hubiera querido interpretar *Don Quijote*”, *Triunfo*, 14 de julio, 1949). Muchos años después Cela firmaría los guiones para la serie televisiva *El Quijote*, producida por Emiliano Piedra para Televisión Española y dirigida por Manuel Gutiérrez Aragón.

Cervantes o aquellas otras que limitan el interés del film a una discutible aplicación didáctica— las contradictorias opiniones vertidas ya tras su estreno sobre la película protagonizada por unos excelentes Rafael Rivelles (Don Quijote) y Juan Calvo (Sancho Panza). De hecho, tras ser durante tiempo considerable Rafael Gil centro de encendidos y hasta apasionados debates acerca de la posición española en el contexto de la evolución internacional de los estilos cinematográficos a partir de el *El clavo*, *Don Quijote de la Mancha* venía a ocupar una en cierta forma esperada posición límite, a partir de la que no parecía poder irse más allá: por un lado, como *versión fílmica definitiva* que se quería de la inmortal obra de Cervantes,¹⁰⁷ suponía un orgullo nacional, un hito de la cinematografía española, la demostración de la madurez de una filmografía desesperadamente necesitada de ella, y su éxito o fracaso artístico tenía (o debía tener) consecuencias de algún alcance;¹⁰⁸ por otro, constituía una prueba de fuego de cara a los críticos más sagaces que habían reparado tanto en las búsquedas reflexivas del joven Gil desde sus inicios como en su serena pero concienzuda búsqueda de un estilo *eclécticamente personal* que trataba de conjugar dificultosamente las enseñanzas de la —valga la extrema simplificación— *transparencia* hollywoodiense —que, como vimos, la *Rebecca* hitchcockiana había escorado en él, si bien con extrema precaución, hacia derroteros e investigaciones vinculadas a la focalización narrativa y a la subjetividad visual del personaje— con un voluntariamente hiperexpresivo, pictórico, *mostrativo*, espesamente catalítico y casi orfebresco estilo visual.

Lo aparentemente paradójico, con todo, es que mientras algunos esperaban —dadas las características y las *inmensas posibilidades* de la novela adaptada— una versión que expandiese la limitada pero muy meditada asunción del director de la subjetividad óptica —u ofreciese al menos nuevos territorios de problematización—

¹⁰⁷Y esa era, desde luego, la intención de Vicente Casanova. El cuidado puesto en todos los aspectos de la producción, el elevadísimo presupuesto de más de cinco millones de pesetas, la significativa solicitud de la aprobación del guión por parte de la Real Academia Española y la inusual campaña de prensa consiguiente —que incorpora incluso la edición de números monográficos de revistas como *Radiocinema* (nº 140, 1 de octubre de 1947), cuando la película todavía está en fase de montaje— permiten hacerse una idea de la trascendencia (y las esperanzas puestas en) (d)el film.

¹⁰⁸Y, de hecho, la alusión al “Quijote” como novela a la que habría que acudir una vez alcanzada dicha madurez es frecuente en la crítica de cine española desde el mismo fin de la Guerra Civil.

y de los mecanismos reflexivos habituales en su cine, Gil decide centrar todo su esfuerzo en un proceso —en su propias palabras— de “contención *realista*” que —añadamos nosotros— habrá de enhebrarse en el mismo tejido que su elaborado y pictoricista trabajo de composición de los encuadres. Una especie, entonces, de *límite invertido*, justo cuando el material de partida parecía ofrecer *a priori* amplio campo de experimentación en la dialéctica realismo/fantasía que centraba buena parte del interés de su obra anterior. Un último y llamativo eslabón —pues también puede decirse así— de la curiosa trayectoria de un Gil preocupado por las ficciones internas que transforman y multiplican reflexivamente el relato, pero que atrapa sus propias osadías en formalizaciones altamente contenidas.

Pero la idea conceptual de la adaptación estaba clara para el realizador y se resume en una significativa frase suya, utilizada, además, como titular de la entrevista publicada en el citado número monográfico de la revista *Radiocinema*: “El Quijote no puede verse más que cómo lo escribió Cervantes”. El objetivo, en fin —y a partir de una “síntesis literaria” realizada con “meticulosidad suma” por Antonio Abad Ojuel y aprobada por Armando Cotarelo en nombre de la Real Academia Española—,¹⁰⁹ era construir una versión escrupulosamente respetuosa, humana y *realista*. Afirmación sin duda comprensible en boca del director —e incluso de ciertas críticas de la época, tanto positivas¹¹⁰ como negativas—¹¹¹ pero del todo sorprendente en analistas e historiadores contemporáneos.

¹⁰⁹El propio Abad Ojuel sintetiza así la narración del film: “Presentación de Don Quijote, en una de las noches en que ‘del mucho leer y poco dormir se le secó el cerebro’, y de su primera salida, en la que es armado caballero en la venta. Encuentro con los mercaderes y retorno a la aldea, después del primer vapuleo, sobre los lomos del borriquillo de un labrador amigo suyo. Presentación de Sancho Panza, y segunda salida, con las aventuras de los molinos de viento, la pendencia con el Vizcaíno, la aventura de los rebaños que creyó ejércitos, las de la venta del moro encanado, ganancia del yelmo de Mambrino, aventura de los galeotes, internamiento y penitencia en Sierra Morena y retorno a la venta y, posteriormente, a la aldea, encantado sobre un carro de bueyes. Y, por fin, tercera salida, con el encuentro con el Caballero de los Espejos, aventuras en el palacio de los Duques —con las burlas del encantamiento de Dulcinea y de “Clavileño” y la Trifaldi— y marcha a Barcelona, donde, derrotado por el Caballero de la Blanca Luna, decide regresar a su aldea, en la que cristianamente muere” (Juan de Alcaraz, “Guionista del cine español. Antonio Abad Ojuel habla acerca de su adaptación de ‘Don Quijote de la Mancha’, *Radiocinema* n° 140, 1 de octubre de 1947, sin pág.).

¹¹⁰“... [S]in estridencias, ateniéndose a un realismo mágico, respetando el ambiente y la figura del divino hidalgo” (Rafael García Serrano, *Arriba*, 10 de marzo de 1948); “...

Sorprenden, en efecto, valoraciones del film todavía no lejanas en el tiempo que lo califican como una “meticulosa e (in)fiel traducción transtextual” o, en otro caso, y por ejemplo, como un texto “fiel, académico, solvente y aburrido”.¹¹² Y no sólo porque parezca necesario recordar —como escribió Jorge Urrutia hace ya bastantes años— que en última instancia toda identidad cine-literatura es imposible, dado que los signos cinematográficos y los literarios sólo existen por formar parte de unas operaciones que no se repiten en ambos lenguajes, sino, y sobre todo, porque —desde el punto de vista del historiador cinematográfico y/o de la literatura— y retomando las ajustadas palabras al respecto de Pérez Bowie,

“la adaptación no es solamente una transposición, una especie de calco audiovisual, sino un modo de recepción e interpretación de temas y formas lingüísticas. (...) [E]s, en sí misma, un modo de lectura. Por ello no basta decir que el fenómeno se inscribe dentro de las alternativas *ilustración/recreación* o *fidelidad/originalidad*, sino que se trata de una intersección, y no solamente confluencia, de literatura y cine (aunque también de literatura y teatro, de teatro y cine, de pintura y cine)”.¹¹³

En definitiva, y siguiendo a Michel Serceau, toda práctica adaptativa lleva inherente “una transferencia histórico-cultural”¹¹⁴ que habrá que estudiar más allá de “las relaciones inmediatas y explícitas que (...) mantiene con la obra original e insertarla

humildad y reverencia” (Gerardo Diego, *ABC*, 11 de marzo de 1948); “... respeto, profundidad, pulcritud y ambición...” (Carlos Fernández Cuenca, *Rafael Gil*, Madrid, 1955), entre otras muchas.

¹¹¹“(...) Gil no ha hecho una traducción cinematográfica de ‘Don Quijote’, sino una traducción literal, excesivamente realista, que agobia, abruma y aburre” (“Estos quince días en Madrid”, *Cinema*, abril, 1948); En ella sólo se refleja, como una calcomanía, “lo puramente epidérmico, aparental, de la creación literaria” (Juan Francisco de Lasa, *Cinema* mayo, 1948).

¹¹²Y que parecen reproducir todavía la fórmula, brillante pero sólo humorística, que le dedicó al film tras su estreno la revista *La codorniz*: “guardarropía + bostezos + dos horas = de interés nacional”.

¹¹³José Antonio Pérez Bowie, *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo*, Salamanca, Librería Cervantes, 2004, pág. 12.

¹¹⁴Michel Serceau, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*, Liège, Éditions du Céfal, 1999.

en la red de obras literarias y cinematográficas que la preceden y a la vez de aquellas que son producidas en el mismo campo histórico y cultural”.¹¹⁵

¿A qué *realismo* (en positivo) o ilustración epidérmica (en negativo) se referían y suelen referirse todavía, entonces, los críticos y estudiosos del film *Don Quijote de la Mancha* dirigido por Rafael Gil?

Si reparamos por una parte en la ya citada posición oficialista que desde el final de la Guerra Civil parece preferir tendencialmente la adaptación cinematográfica de novelas prestigiosas frente a un teatro popular que había protagonizado el mayor porcentaje de versiones fílmicas durante el mudo y la República; si por otro reflexionamos sobre el extraordinario, monumental peso específico de “El Quijote” de Miguel de Cervantes y nos hacemos eco del (históricamente fechado) deseo de devolverla a *la tierra española*, al “implacable sol de La Mancha”, y liberarla de esa académica y/o extranjerizante pero en cualquier caso “espesa cortina de incienso [que] desvanecía y agigantaba los contornos de sus figuras, hasta una idealización casi inasequible”¹¹⁶ podremos quizás comenzar a comprender mejor la *lógica* del proyecto.

Había que *documentar* la ficción quijotesca, hacerla *vivir* sobre su *tierra originaria*, alejarla de Pabst y aproximarla a Biadiú, *para pintarla a continuación*, valiéndose para ello de las armas más adecuadas de entre las que guardaba el arsenal estilístico —auténtico taller de *orfebre* cinematográfico— de Rafael Gil. De ahí esa sólo aparente contradicción de elementos y dispositivos visuales que el cineasta combina con todo el rigor a su alcance (que no es poco), aunque sea cierto que los orígenes de los mismos están muy alejados unos de los otros. De lo que se trata, en definitiva, es de *crystalizar* en imagen viva, de una vez y para siempre, el *Don Quijote-símbolo español*, un Alonso Quijano inmortalizado en meticuloso y en extremo detallista *grabado fílmico*, capaz —en el futuro— de ilustrar los libros de

¹¹⁵J. A. Pérez Bowie, *Op. Cit.*

¹¹⁶*Triunfo*, 3 de enero de 1948.

texto y los cuentos de los niños como cierta pintura histórica y decimonónica había hecho con “los más grandiosos eventos” de la Historia de España.¹¹⁷

Sólo con que nos detengamos en la imagen fija que acompaña a los créditos iniciales del film —Don Quijote leyendo ensimismado en su casa, poco antes de la visita de Sansón Carrasco, como en su momento sabremos— comprenderemos el peso como *fijador de realismo* que la película busca para sí misma. De hecho, y mientras la contemporánea *Locura de amor* (1948) de Juan de Orduña —con la que nuestro film comparte, además de productora, responsable de ambientación general y vestuario: Manuel Comba, biznieto del pintor Eduardo Rosales; y construida asimismo sobre un mostrativo y metalingüístico sistema textual que privilegia los efectos de rigidez espacial, reencuadre y reelaboración en planos que se quieren autónomos y autosuficientes—¹¹⁸ cita en similar ocasión el cuadro *Juana la Loca en Tordesillas* de Francisco Pradilla, Rafael Gil y Alfredo Fraile —sin renunciar por ello, en ocasiones puntuales del film, a referirse, o citar incluso explícitamente, grabados de Gustavo Doré o de Herman Paul, a los que se reconoce así *precursores* en una tarea que empero sólo parece tener aquí su culminación definitiva— utilizan como apertura un plano, *ya definitivamente convertido en icono*, de su propio texto, anticipando el proceso que enseguida habrá de comenzar y abriendo asimismo definitivas vías interpretativas.

Es como sí pretendiese retrotraer el personaje hasta la persona real —la cámara entra en su pueblo, en extraordinario *travelling* de aproximación, en la primera secuencia, “rodando” dinámicamente sus primeras señales de locura; se retirará hacia atrás, respetuosa y reflexiva, mostrando el público popular que (ad)mira asombrado al *ya* personaje, tras comenzar la segunda parte— para, de

¹¹⁷Y de ahí los álbumes de cromos, libros ilustrados, fotonovelas y todo tipo de publicaciones que acompañaron el lanzamiento —en verdad extraordinario— de la película y que continuarían reeditándose durante décadas. Esta “joya” cinematográfica nacional podía no ser vista/leída —como la propia novela, lo que da idea de lo logrado del proyecto... a largo plazo—, pero era, desde luego, “la mejor película del año”. Eso explica por qué *Don Quijote de la Mancha* obtuviera tal reconocimiento (con más de 18.000 votos) en una encuesta popular elaborada por *Triunfo* en 1948 cuando fue un estrepitoso fracaso en taquilla.

¹¹⁸José Luis Téllez, “De historia y de folklore (Notas sobre el 2º periodo Cifesa)”, en J. Julio Pérez Perucha (ed.), *CIFESA, de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso*, *Archivos de la filmoteca* nº 4 (diciembre-febrero, 1989-1990).

inmediato, *fijarlo iconográficamente* con todo lujo, en —como rezaba la publicidad de la época— “la edición príncipe” de la novela en el séptimo arte, y ofrecérselo al cine y a la cultura españolas después de eliminar esa pesada cortina de incienso; eliminación a cuya búsqueda tampoco es ajena la elección de un reparto en el que actores genéricos tan genuinamente costumbristas como Manolo Morán y Julia Caba Alba prestan sus rostros *reales* e inconfundibles. Y el proceso puede observarse, por vías diversas y secuencia a secuencia, a lo largo del texto hasta un final que, coherentemente, se acompañará de la presencia escrita de la frase “y esto no fue el fin, sino el principio...”. Una y otra vez, por ejemplo, Gil localiza al personaje en un mundo realista, nítido, con generosa profundidad de campo, para tratar de inmediato de *reencuadrarlo*, atraparlo en *poses quijotescas*, reenmarcado por la estructura de un pozo, el dintel de una puerta, el mediopunto de un arco o el vano de una ventana. Pero es sobre todo en el complejo tratamiento del punto de vista donde el cineasta pone a la vista todas sus cartas y desvela la absoluta coherencia del proyecto. Siguiendo tal vez las recomendaciones de Ortega y Gasset cuando señalaba en sus *Meditaciones del Quijote* la necesidad de reparar en que este es a la vez un libro y un personaje del mismo, recurrirá siempre a una posición tercera, neutra, querida como próxima a la cervantina, sin compartir nunca la subjetividad óptica del caballero —aunque permitiendo que ciertas y muy ligeras insinuaciones melódicas de la partitura de Ernesto Halffter la insinúen en cierta *forma*—, que se traduce generalmente en un plano medio largo o americano pero siempre oblicuo de Don Quijote mirando, seguido de lo que él está viendo, pero no cómo él lo ve. Durante el encuentro con los mercaderes toledanos que le propinarán su primer apaleamiento, por ejemplo, y tras ofrecernos esos planos como “comienzo de la aventura”, el narrador optará por colocarse detrás de los desconocidos, en una posición retrasada que compone ya el grabado que se quiere iconográficamente definitivo del pasaje, con Don Quijote de frente y a caballo como enfebrecido defensor de Dulcinea. Con todo, y sin embargo, el clímax espacial previo al enfrentamiento definitivo entre los antagonistas (Don Quijote/mercaderes), incorporará al juego de campos-contracampos (de nuevo oblicuos) una sutilísima y difícilmente perceptible variación de la posición de la cámara en lo que a Don Quijote se refiere, mostrándolo en un ligero contrapicado que engrandece no la fuerza, pero sí el *valor* romántico del caballero.

Y, casi finalmente, no menos elaborado para el fin pretendido resulta el trabajo de iluminación de Alfredo Fraile, tanto sobre unos paisajes que se jacta razonablemente de conocer y comprender —a diferencia, en su opinión, del Nicolas Farkas de la película de Pabst— como sobre los 310.116 m² que ocupaban los treinta decorados de su muy cercano Enrique Alarcón. Porque aunque, claro está, ese pretendido *realismo* lumínico —que hacía al operador debatirse entre la sencillez y pureza de la atmósfera de la Mancha y la fotografía de contrastes que tanto apreciaba, como si un modelo narrativo y transparente y otro mostrativo y orfebresco se enfrentaran también en su cabeza— partía de una sólida y apabullante tradición pictórica que tenía para Fraile a José de Ribera como eje central, aquí, y sin abandonar su “fidelidad a los modelos cloroscuristas”, no se trataba de buscar sutiles utilizaciones simbólicas de la luz y la sombra esbatimentada en beneficio del sentido dramático y narrativo del texto a la manera, por ejemplo, de la citada *El clavo* o de los extraordinarios *thrillers* contemporáneos escritos por Miguel Mihura que Gil rodará a continuación (*La calle sin sol*, 1948; *Una mujer cualquiera*, 1949), sino de obtener un “chispeo constante de luces y sombras” globalmente pictórico donde —en palabras de Rubio Munt— “todo el juego [lumínico] que discurre ante nuestros ojos tiene por finalidad recrear y cristalizar ese genial símbolo que es Don Quijote mismo” y que logra, finalmente, que la función simbólica de las sombras esbatimentadas llegue “a amalgamarse con su pura función plástica”.¹¹⁹

Terminemos, en fin, reproduciendo las palabras de un lúcido Wenceslao Fernández Flórez que comprende y admira la operación que Gil pone en pie, para señalar que la fértilmente alcanzada aspiración de su película es aumentar las *sugestiones de belleza* de la obra literaria por caminos semejantes —aunque más amplios— a los que sigue para conseguir un mismo efecto un ilustrador con sus dibujos: “la movilidad —concluye— tiene [aquí] que ceder ante el sentido plástico, que es relieve en acción sobre el friso de los pensamientos imponderables”.¹²⁰ Al lograrlo, y fijarlo en celuloide sobre el venero de la tradición fílmica, pictórica y costumbrista española, Rafael Gil nos da —en opinión compartida por pocos pero a

¹¹⁹Rubio Munt, J. L., *Op. Cit.*, págs. 153-154.

¹²⁰Wenceslao Fernández Flórez, “El Quijote en el cine”, *ABC*, 14 de marzo de 1948.

mi entender indudable— la más coherente versión cinematográfica de la obra de Cervantes que en la historia del cine ha sido.

Concluye así para Rafael Gil un periodo creativo de extraordinaria envergadura; siete películas que, en efecto, marcaron una época y se vieron, a la vez, profundamente marcadas por ella. Un periodo en el que el joven cineasta parece decidido a dar *cuero(s)* a nuestras letras, sin que ello signifique en modo alguno —como se ha repetido tan cansina y perezosamente— su inmediato y ya casi definitivo adocenamiento como “adaptador literario” asalariado de Vicente Casanova (o, más tarde, de Cesáreo González).

Si quisiéramos penetrar por la fácil senda a través de la cual la crítica suele buscar *rasgos autorales* en la filmografía de un determinado director, bien podríamos señalar no sólo la decisiva *veta fernándezflorezca*, contemporánea y costumbrista, sino la extensión de su *tono* hacia otros títulos, tanto a través de esos analizados *desdoblamientos ficcionales* —que parecen complejizarse y expandirse de film a film— como de las búsquedas reflexivas que constituyen, en algunos aspectos, la punta de lanza del cine del periodo. Un *corpus* que es, al tiempo, una muestra excelente de la evolución del cine español tras el conflicto bélico, de las distintas etapas y fórmulas productivas de la empresa valenciana a lo largo de década tan compleja, así como de la progresiva y personal destilación estilística que Gil, apoyándose en las tradiciones pictóricas, teatrales y cinematográficas hispanas —incluidas las republicanas—, y mixturándolas fructíferamente con elementos narrativos y visuales provenientes del modelo clásico de Hollywood, perfila y ajusta en sus iniciales títulos cómicos hasta alcanzar su primera y ya plena madurez creativa con el célebre melodrama *El clavo* (1944), una de las cimas fílmicas del periodo.

Un estilo sin duda ecléctico pero construido a partir de un firme trabajo de cineasta que —sin renunciar al punto de vista subjetivo— tiende a priorizar, *subjetivizándolos*, los componentes internos al plano (iluminación, decorado, dirección de actores, vestuario...) desde una posición externa, y que acabará por determinar ese espesor atmosférico, subyugante y poderoso en sus mejores ejemplos,

que hará de Rafael Gil uno de los más destacados cultivadores del melodrama español, de influencia incontestable en relevantes films españoles y latinoamericanos de generaciones posteriores. Incluidos, sin ir más lejos y entre otros muchos, los títulos señeros de Juan Antonio Bardem *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1956), lo que demuestra, una vez más y por si fuera necesario, que resulta imposible una aproximación sosegada y cabal a la cinematografía española de las décadas siguientes —incluso a la disidente o opositora al régimen de Franco— sin profundizar primero en la obra de los más destacados realizadores del turbio e historiográficamente apasionante decenio posbélico. Y Rafael Gil fue, sin duda, uno de los más relevantes.

6. Epílogo: Gil después de CIFESA.

Finalizada para Gil su relación laboral con CIFESA, y pese al gran prestigio alcanzado como adaptador literario, su preferencia por referirse al conflictivo presente que le toca vivir queda patente en los proyectos que —entre sólidos films *de encargo* que realiza con su habitual y profesional solvencia— trata de poner en pie personalmente. Tal ocurre, como paradigmático ejemplo, en los dos excelentes títulos con guiones de Miguel Mihura que realiza a finales de la primera década posbélica (*La calle sin sol*, 1948, inmediatamente posterior a su célebre versión de *Don Quijote de la Mancha*, y *Una mujer cualquiera*, 1949, tras *Mare Nostrum*, a partir de Blasco Ibáñez y finalizada ese mismo año). La primera de ellas se alza como un mucho más que solvente drama urbano contemporáneo y suburbial que dibuja una tétrica y desasosegante Barcelona, surgida de la pluma de Mihura a partir de una idea del director, y constituye sin duda una apuesta arriesgada para Suevia Films, que acepta el envite al tratarse de una oferta del muy cercano Rafael Gil, que llevaba tiempo moviendo el proyecto y, probablemente, tenía ya firmados contratos de distribución con Goya P.C. y Exclusivas Floralva. Por su parte, *Una mujer cualquiera* es un film realmente magistral en el que el sólido eclecticismo del cineasta se transforma —por íntima conexión con su material de partida— en ajustado y contenido rigor formal. En ambos casos —apoyándose de nuevo en los decorados de Enrique Alarcón y en excelsos trabajos lumínicos de Alfredo Fraile y

Ted Pahle respectivamente, capaces cada uno a su modo de sacar el máximo rendimiento significativo de las sombras— sorprende la decidida inmersión de la diégesis en oscuros crímenes y familias destruidas (hijos muertos, matrimonios de conveniencia), contemporáneas acciones situadas en los ambientes *lumpen* de las grandes ciudades españolas (Barcelona en *La calle sin sol*, Madrid en *Una mujer cualquiera*), mostradas como claustrofóbicas, sórdidas, inhóspitas y oscuras, lugares para la prostitución o el negocio fácil (el tráfico de cocaína en *Una mujer cualquiera*, protagonizada por una María Félix cuyo hermoso rostro se ve progresivamente *enrejado* gracias a la sabia utilización, de nuevo, de las sombras esbatimentadas de ciertos elementos del decorado) y donde los vecinos constituyen un peligro de extorsión más que la posibilidad de una ayuda. Audaz mezcla de cine negro, voluntad verista y fondo costumbrista (la siempre eficaz presencia de Manolo Morán, Juan Espantaleón, Julia Caba Alba o Ángel de Andrés), estos singulares *thrillers* de Rafael Gil se presentan como muy destacados *lugares* de estudio acerca de la compleja pero extremadamente interesante evolución histórica, genérica y textual del cine de época tan oscura.

La muy activa década de lo cincuenta —en la que realiza una media de dos o tres películas por año, la mayoría para Aspa Films o/y Suevia Films-Cesáreo González— nos ofrece, de nuevo, a un Gil trabajando a destajo en los *subgéneros* más *oficialistas* del cine español, pero capaz en ocasiones de extraer de sus materiales excelente partido significativo. De su (mal llamado) *ciclo religioso* (*Sor Intrépida*, 1952; *La guerra de Dios*, 1953; *El beso de Judas*, 1953; *El canto del gallo*, 1955; *Un traje blanco*, 1956), por ejemplo, *La señora de Fátima* (1951), título habitual y profundamente denostado, acusado de encapsular con descaro —e incluso mayor eficacia y éxito que el resto— los mensajes del “nacional-catolicismo” franquista, puede también ser leído, en riguroso análisis *a pie de texto*, como un film profundamente descreído que describe con singular materialismo y admirable pertinencia el proceso político y psicológico de la alucinación religiosa. Puesta en pie por Aspa Films Producciones Cinematográficas con grandes dificultades, tras ver su director Vicente Escrivá como se frustraba la prevista coproducción que desde 1949 proyectaba entre CIFESA y Lisboa Films, todos los derechos de explotación de la película, tanto en España como en el extranjero son vendidos a Suevia durante el rodaje. Es González quién disfruta, pues, de los beneficios económicos de los cinco

permisos de importación obtenidos, así como capitaliza el renombre (a nivel eclesiástico, incluso) que la película obtiene, dentro y fuera de España y, especialmente, en países católicos como Irlanda, Austria o Portugal. Pese a todo ello, e incluso a la bendición apostólica de Pío XII, la construcción textual del film permite designar las “apariciones marianas” como proyección fantasmática nacida en el castigado imaginario de la atribulada Lucia.

Sin embargo, otra vez y no por casualidad, los títulos más relevantes del periodo habrán de venir de la mano de Miguel Mihura (la costumbrista *¡Viva lo imposible!*, 1957, con Paquita Rico, Manolo Morán y Miguel Gila) y de su nostálgico retorno al universo fernándezflorezco en la muy interesante y oscura *Camarote de lujo* (1958), interpretada de nuevo por Antonio Casal. Ambientada en La Coruña en los trágicos años de la salida masiva de emigrantes gallegos desde el puerto herculino, dicho mundo de hambre y miseria de los trabajadores y de aprovechados consignatarios de buques que sacan partido de las desdichas de aquellos está puesto en escena con sorprendente crudeza y escasa inclinación al sentimentalismo. Ambos films, no por azar, constituyen los inaugurales proyectos de su propia compañía productora, Coral Films, en torno a la cual realizará la mayor parte de los títulos de la segunda y mucho menos relevante mitad de su carrera (*Es mi hombre*, 1966; *Un adulterio decente*, 1969; *Los buenos días perdidos*, 1975; *Las alegres chicas de Colsada*, 1982...). Con todo, todavía colaborará con el productor Cesáreo González en la transformación juvenil de Joselito (*La nueva vida de Pedrito de Andía*, 1965, basada en la novela de Rafael Sánchez Mazas) y dirigirá para él algunas entregas fílmicas de una de las nuevas estrellas de Suevia Films a comienzos de los años sesenta: Sara Montiel (*La reina del Chantecler*, 1962; *Samba*, 1964).

Desde aquí, progresivamente, y como habría de sucederle a otros destacados cineastas de su generación, su filmografía entra en un proceso de declive en el que, sin embargo, y junto a versiones meramente alimenticias de las más reaccionarias “novelas” de Vizcaíno Casas (*Y al tercer año resucitó*, 1979; *De camisa vieja a chaqueta nueva*, 1982, que, con todo, no pueden en modo alguno enturbiar el muy eminente lugar de Gil en la cinematografía española), conviven empeños todavía cultural y fílmicamente relevantes, como una nueva transposición de *El hombre que se quiso matar* (1970), protagonizada por Tony Leblanc; la adaptación unamuniana

Nada menos que todo un hombre (1971); una sólida versión de “El abuelo” de Pérez Galdós con guión de Rafael J. Salvia y protagonizada por Fernando Rey (*La duda*, 1972); *La guerrilla*, a partir de la obra homónima de Azorín (1972) o, incluso, *El mejor alcalde, el rey* (1973), basada en el clásico de Lope de Vega.

FILMOGRAFÍA

A. RAFAEL GIL Y CIFESA. *Largometrajes*

El hombre que se quiso matar (1942)

Producción.: CIFESA, UPCE. **Productor ejecutivo:** Jesús Castro Blanco (jefe de producción). **Nacionalidad:** Española.

Director.: Rafael Gil. **Argumento:** basado en el cuento homónimo de Wenceslao Fernández Flórez. **Adaptación, guión técnico y diálogos:** Luis Lucia Mingarro. **Fotografía:** Isidoro Goldberger. **Música:** José María Ruiz de Azagra. **Montaje:** Juan Serra Oller. **Decorados:** Emilio Ferrer. **Color:** B/N. **Paso:** 35 mm.

Ayudante de dirección: Jesús Castro Blanco. **Script:** Remedios Sicilia. **Operador:** Emilio Foriscot (2º op.). **Foto-fija:** Salvador Torres Garriga. **Regidor:** Jenaro Solsona Ronda **Maquillaje:** Luis Alcaraz. **Vestuario:** Casa Paquita. **Construcción decorados:** José Salvador. **Sonido:** Jaime Torrén. **Sistema sonido:** R.C.A. **Laboratorios:** Cinefoto (Barcelona). **Estudios:** Kinefón (Barcelona). **Rodada en:** Barcelona.

Distribución: CIFESA. **Metraje:** 2.200 mts. **Estreno:** Avenida (Madrid), el 16 de febrero de 1942. **Calificación:** Autorizada únicamente mayores 16 años (CE). **Rodaje:** del 20 de octubre de 1941 al 15 de enero de 1942. **Revelado de la primera copia:** 29 de enero de 1942. **Localización:** Copia en Filmoteca Española (Madrid).

Intérpretes: Antonio Casal (Federico Sola), Rosita Yarza (Irene Argüelles), Irene Mas (Juanita), Camino Garrigó (Juanita, la patrona), Manuel Arbó (señor Argüelles), Xan das Bolas (Gerardo, el huésped), José Prada (presidente del Círculo), José Ramón Giner (catador), José Acuaviva (periodista), Alejandro Nolla (fabricante), Eloísa Muro (madre de Irene), Alberto López (Jorge), Ángel Alcázar (Bragao), Pedro Mascaré (dueño del bar «Ámbar»), José Palomero (portero fábrica), Eduardo Hernández (limpiavías), José Pujadas (don Rodrigo), Vicente Aparicio (portero del círculo), Jesús Castro Blanco (tendero).

Viaje sin destino (1942)

P.: CIFESA, UPCE. **Pr. Ej.:** Joaquín Cuquerella Álvarez (jefe de producción). **Nac.:** Española.

D.: Rafael Gil. **A.:** José Santugini. **G.:** Rafael Gil (guión técnico). **Dgs.:** José Santugini. **F.:** Isidoro Goldberger. **Mus.:** Juan Quintero. **Mon.:** Juan Serra. **Dec.:** Emilio Ferrer. **Col.:** B/N. **Paso:** 35 mm.

Ayte. D.: Antonio Sau Olite. **Script:** José Luis Robles. **Ayte. Op.:** Pedro Rovira. **Reg.:** Genaro Solsona. **Maq.:** Rodrigo Gurucharri. **Vest.:** Asunción Bastida, Modas Capistros, Gil, Creaciones Feli. **Const.:** Enrique Bronchalo. **Son.:** Enrique de la Riva. **Ayte. Son.:** Jaime Estela. **Sist. Son.:** Rivatón. **Lab:** Cinefoto (Barcelona). **Est.:** Trilla-Orpheia (Barcelona).

Distr.: CIFESA. **Metr.:** 2.009 mts. **Estr.:** Alcázar (Barcelona), el 25 de septiembre de

1942. Rialto (Madrid), el 12 de octubre de 1942. **T. Cartel.:** 14 días en Alcázar. **Cal.:** 3, Rosa (CM), Tolerada menores 16 años (CE), 2ª (IM). **Rod.:** 16 de abril al 20 de junio. **Rev. Prim. Cop.:** 17 de agosto. **Prem.:** Séptimo premio del Sindicato Nacional del Espectáculo con 100.000 ptas.

Int.: Antonio Casal (Poveda), Luchy Soto (Rosario), Alberto Romea (Garviza), Blanca Pozas (doña O), Miguel Pozanco (Hernando), Manuel Arbó (Riaza), José Prada (Bráñez), Camino Garrigó (Paula), Vicente Vega (seductor), Joaquín Cuquerella (chófer), Jorge León (Venancio), Fuensanta Lorente (mujer fatal), Pedro Cabré (presidente), Manrique Gil (consejero 4º), Valeriano Ruiz París (consejero 5º), Alberto López (Costes), Joaquín Torrens (vagabundo), Pedro Mascaró (gerente).

Huella de luz (1942-1943)

P.: CIFESA, UPCE. **Pr. Ej.:** Joaquín Cuquerella Álvarez (jefe de producción). **Nac.:** Española.

D.: Rafael Gil. **A.:** Según la obra homónima de Wenceslao Fernández Flórez. **G.:** Rafael Gil (guión técnico). **Dgs.:** Wenceslao Fernández Flórez. **F.:** Alfredo Fraile. **Mus.:** Juan Quintero. **Mon.:** Juan Pallejá. **Dec.:** Enrique Alarcón. **Col.:** B/N. **Paso:** 35 mm. **Ayte. D.:** José Antonio Nieves Conde. **Script:** José Antonio Nieves Conde. **Ayte. Op.:** Pedro Revira, Juan Mariné. **Foto-fija:** Emilio Godes. **Ayte. Prod.:** Carmen Paz. **Reg.:** Genaro Solsona Ronda, Fernando Navarro. **Maq.:** Joaquín Turell. **Vest.:** Asunción Bastida. **Atrz.:** Ramón Miró (mobiliario). **Const.:** Enrique Bronchalo. **Son.:** Enrique de la Riva. **Ayte. Son.:** Jaime Estela. **Sist. Son.:** Rivatón. **Lab.:** Cinefoto (Barcelona). **Est.:** Trilla-Orphea (Barcelona).

Distr.: CIFESA. **Metr.:** 2.090 mts. **Estr.:** Fémima (Barcelona), el 5 de marzo de 1943; Palacio de la Música (Madrid), el 22 de marzo de 1943. **T. Cartel.:** 18 días en Fémima. **Cal.:** 1, Blanca (CM), Recomendable menores (CE), 1ª (IM). **Rod.:** 5 de octubre al 11 de noviembre. **Rev. Prim. Cop.:** 25 de enero de 1943. **Prem.:** Primer premio del Sindicato Nacional del Espectáculo con 400.000 ptas. **Loc.:** Copia en Filmoteca Española (Madrid).

Int.: Antonio Casal (Octavio Saldaña), Isabel de Pomés (Lelley), Camino Garrigó (madre de Octavio), Juan Espantaleón (Sánchez Bey), Ramón Martori (Medina), Fernando Freyre de Andrade (Moke), Juan Calvo (Mike), José Prada (Cañete), Nicolás Díaz Perchicot (mayordomo), Ana María Campoy (Isabel), Julio Infiesta (Jacobito), Alejandro Nolla (gerente del hotel), Francisco Hernández (don Eduardo), Joaquín Torrens (conserje), Fernando Porredón (Emilio), Mary Delgado (chica coja).

Eloísa está debajo de un almendro (1943)

P.: CIFESA. **Pr. Ej.:** Enrique Balader (jefe de producción). **Nac.:** Española.

D.: Rafael Gil. **A.:** Según la comedia homónima de Enrique Jardiel Poncela. **Adap.:** Rafael Gil. **G.:** Rafael Gil. **Dgs.:** Rafael Gil. **F.:** Alfredo Fraile. **Mus.:** Juan Quintero. **Mon.:** Sara Ontañón. **Dec.:** Enrique Alarcón (bocetos). **Maquetas:** Enrique Alarcón.

Col.: B/N. **Paso:** 35 mm.

Ayte. D.: José Antonio Nieves Conde. **Script:** Miguel Tudela. **Op.:** Juan Mariné (2º op.). **Ayte. Op.:** César Fraile. **Ayte. Prod.:** Juan Manuel de Rada. **Reg.:** Fernando Navarro, Enrique Rivas. **Pel.:** Fernando Alonso. **Maq.:** Antonio Turell. **Vest.:** Pedro Rodríguez. **Sast.:** Humberto Cornejo. **Atrz.:** Ramón Miró (mobiliario). **Const.:** Enrique Alarcón. **Son.:** Jaime Torrens. **Sist. Son.:** R.C.A.. **Lab.:** Madrid Film (Madrid). **Est.:** Sevilla Films S.A.(Madrid). **Distr.:** CIFESA. **Metr.:** 2.300 mts. **Estr.:** Rialto (Madrid), el 21 de diciembre de 1943. **Cal.:** Grana, Tolerada menores 16 años (CE), 2ª (IM). **Prem.:** Cuarto premio del Sindicato Nacional del Espectáculo con 250.000 ptas. **Loc.:** Copia en Filmoteca Española (Madrid).

Int.: Amparo Rivelles (Mariana), Rafael Duran (Fernando), Guadalupe Muñoz Sampedro (Clotilde), Alberto Romea (Ezequiel), Juan Espantaleón (Edgardo), Joaquín Roa (Fermín), Juan Calvo (Leoncio), José Prada (Dimas Perca), Ana de Siria (Micaela), Mary Delgado (Julia), Ángelita Navalón (Práxedes), Ramón Polo (chófer de taxi), Enrique Herreros (acomodador del cine), Nicolás Díaz Perchicot (presidente del Liceo), Emilio Ruiz (comisario), Manuel Arbó (conserje del Liceo).

El Clavo (1944)

P.: CIFESA. **Pr. Ej.:** Enrique Balader (jefe de producción). **Nac.:** Española.

D.: Rafael Gil. **A.:** Según el cuento homónimo de Pedro Antonio de Alarcón. **Adap.:** Rafael Gil. **G.:** Rafael Gil. **Dgs.:** Eduardo Marquina. **F.:** Alfredo Fraile. **Mus.:** Juan Quintero. **Mon.:** Juan Serra Oller. **Dec.:** Enrique Alarcón. **Col.:** B/N. **Paso:** 35 mm.

Ayte. D.: José Antonio Nieves Conde, Luis Berraquero. **Script:** José Luis Robles. **Op.:** Tomás Duch (2º op.). **Ayte. Op.:** César Fraile. **Pel.:** Vasco Sapucci. **Maq.:** Wladimir Tourjansky, Antonio Turell. **Vest.:** José Caballero (figurines), Juan A. Morales (figurines), José Monfort (vestuario Amparo Rivelles), Raula. **Sast.:** Humberto Cornejo. **Atrz.:** Ramón Miró. **Const.:** Enrique Alarcón. **Son.:** Jaime Torrens. **Sist. son.:** R.C.A. **Lab.:** Madrid Film (Madrid). **Est.:** Sevilla Films (Madrid). **Rodada en:** Cuenca.

Distr.: CIFESA. **Metr.:** 2.700 mts. **Estr.:** Palacio de la Prensa (Madrid), el 5 de octubre de 1944, estreno patrocinado por la Asociación de la Prensa de Madrid. Astoria (Barcelona), Coliseum (Barcelona), el 10 de octubre de 1944. **T. Cartel.:** 26 días en Palacio de la Prensa. **Cal.:** Autorizada únicamente mayores 16 años (CE), 1ª (IM), Interés Nacional, 5 permisos (DO). **Rod.:** 22 de diciembre de 1943 al 4 de mayo de 1944. **Rev. Prim. Cop.:** 26 de mayo de 1944. **Prem.:** Primer premio del Sindicato Nacional del Espectáculo con 400.000 ptas. **Fest:** Festival de Locarno (1947). **Loc.:** Copia en Filmoteca Española (Madrid).

Int.: Amparito Rivelles (Blanca), Rafael Duran (Javier Zarco), Juan Espantaleón (Juan), Milagros Leal (señora autoritaria), Joaquín Roa (Berrugo), Irene Caba Alba (vieja testigo), Ramón Martori (fiscal), Rafaela Satorres (doña Blanca), Manuel Arbó (don Eduardo), Jesús Tordesillas (presidente del Consejo), Adela González (criada ordinaria), José Franco (gerente del hotel), José Portes (Ramírez), Julio Infiesta (Reyes), Félix Fernández (Bizquerria), Pablo Muñoz (señor nervioso), Enrique Herreros (señor bajito), José Ramón Giner (mozo de Javier Zarco), José María Lado (Alfonso Gutiérrez del Romeral, el indiano y la víctima), Pedro Mascaró (el padrino), Camino Garrigó

(viajera de la diligencia), Juan Calvo (campesino), Conchita Fernández (Juanita), Pablo Hidalgo (esposo viejecito), Juanita Manso (esposa viejecita), Alfonso de Córdoba (Carrasco), Manuel Requena (granjero).

Acogida al crédito del Sindicato Nacional del Espectáculo con 951.853,70 ptas.

El Fantasma y doña Juanita (1944)

P.: CIFESA. Pr. Ej.: Juan Manuel de Rada (jefe de producción). Nac.: Española.

D.: **Rafael Gil**. A.: Según la obra "Romance del fantasma y doña Juanita" de José María Pemán. Adap.: Rafael Gil. G.: Rafael Gil. Dgs.: José María Pemán. F.: Michel Kelber. Mus.: Juan Quintero. Mon.: Juan Serra Oller. Dec.: Enrique Alarcón. Col.: B/N. Paso: 35 mm.

Ayte. D.: José Antonio Nieves Conde. **Scrípt**: José Luis Jerez Aloza. **Op.**: Francisco Sempere (2º op.). **Foto-fija**: Antonio López Ballesteros. **Ayte. Prod.**: Miguel Tudela. **Pel.**: Vasco Sapucci. **Maq.**: Wladimir Tourjansky. **Ayte. Maq.**: Antonio Turell. **Vest.**: Monfort. **Sast.**: Serra. **Atrz.**: Ramón Miró (mobiliario). **Elec.**: Gracia (jefe de eléctricos). **Const.**: Emilio Alonso. **Reg.**: Fernando Navarro, Enrique Rivas **Son.**: Jaime Torrens. **Sist. Son.**: R.C.A. **Lab.**: Madrid Film (Madrid). **Est.**: Sevilla Films S.A. (Madrid).

Distr.: CIFESA. **Metr.**: 2.000 mts. **Estr.**: Rialto (Madrid), el 31 de marzo de 1945; Fémina (Barcelona), el 31 de marzo de 1945. **T. Cartel.**: 28 días en Rialto; 17 días en Fémina. Cal.: 2, Azul (CM), Tolerada menores 16 años (CE), 1ª (IM), Interés Nacional. **Rodaje**: 26 de julio al 4 de noviembre de 1944. **Rev. Prim. Cop**: 19 de diciembre de 1944. **Prem.**: Quinto premio del Sindicato Nacional del Espectáculo con 250.000 ptas. Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos a Mary Delgado (mejor actriz). **Loc.**: Copia en Filmoteca Española (Madrid).

Int.: Antonio Casal (Toni Ruiz/José Palacios), Mary Delgado (Juanita/Rosa), Milagros Leal (Ernestina, la domadora), Camino Garrigó (Juanita anciana), Adela González (madre de Rosita), Juan Espantaleón (Pierre Brochard), Alberto Romea (don Laureano), Juan Calvo (don Elpidio), José Prada (Machuca), Casimiro Hurtado (director pista), José Portes (padre de Rosita), José Isbert (don Pancho, el cotilla), Manuel Requena (el barbero), José Jaspe (domador), Fernando Fresno (el bombero), Nicolás D. Perchicot (sacristán), Joaquín Roa (el alcalde), Enrique Herreros (el fakir), José Calle (empleado del circo), Ángelita Navalón (doncella), Manuel París (socio del casino), Julio Infiesta (un pollo patoso), Luis Rivera (otro pollo patoso), José Ramón Giner (el fotógrafo), Mariana Larrabeiti, Santiago Rivero, Julia Pachelo, Emilio Santiago, Juanita Manso, María Cañete.

Acogida al crédito del Sindicato Nacional del Espectáculo con 786.370,58 ptas.

Don Quijote de la Mancha (1947)

Prod.: CIFESA. Pr. Ej.: Juan Manuel de Rada (jefe de producción). Nac.: Española. F. Prod.: 1947.

D.: Rafael Gil. A.: Según la novela homónima de Miguel de Cervantes Saavedra. **Adap.:** Antonio Abad Ojuel. **G:**Rafael Gil (guión técnico). **F.:** Alfredo Fraile. **Mus.:** Ernesto Halffter. **Mon.:** Juan Serr. **Dec.:** Enrique Alarcón. **Ayte. Dec.:** Luis Pérez Espinosa. **Col.:** B/N. **Paso:** 35 mm.

Ayte. D.: José Luis Robles. **Script:** Pedro López Ramírez. **Op.:** César Fraile (2º op.). **Ayte. Op.:** Antonio Macasoli, Salvador Gil. **Foto-fija:** Julio Drtas. **Ayte. Mon.:** José Castellví. **Ayte. Prod.:** Miguel Tudela. **Reg.:** Fernando Navarro. **Pel.:** Francisco Puyol. **Ayte. Pel.:** José Echevarría. **Víaq.:** Francisco Puyol. **Ayte. Maq.:** Carmen Martín. **Vest.:** Manuel Comba, Eduardo Torre de la Fuente (figurines). **Sast.:** Humberto Cornejo. **Itrz.:** Antonio Luna (mobiliario). **Const.:** Enrique Bronchalo. **Son.:** Jaime Torrens. **Ayte. Son.:** Gabriel Basagañas. **Sist. Son.:** R.C.A. (Ultravioleta). **Asesores:** Ángel Monís (asesor de esgrima), Armando Cotarelo Valledor (asesor literario), Manuel Comba (asesor histórico). **Lab.:** Madrid Film (Madrid). **Est.:** Sevilla Films (Madrid).

Distr.: CIFESA. **Metr.:** 4.500 mts. **Estr.:** Rialto (Madrid), el 2 de marzo de 1948, estreno en Sesión de Gala patrocinada por el Ministerio de Educación Nacional. **Cal.:** 2, Azul (CM), Tolerada menores 16 años (CE), 1ª (IM), 2 permisos (IM), 5 permisos (DO), Interés Nacional. **Prem.:** Tercer premio del Sindicato Nacional del Espectáculo con 400.000 ptas; Premio a la mejor película española, a Rafael Rivelles (mejor interpretación masculina), a Antonio Abad Ojuel (mejor guión), a Alfredo Fraile (mejor fotografía) en el Certamen Cinematográfico Hispanoamericano. Premio a Rafael Rivelles del Círculo de Escritores Cinematográficos. **Fest.:** Certamen Cinematográfico Hispanoamericano. **Loc.:** Copia en Filmoteca Española (Madrid).

Int.: Rafael Rivelles (don Quijote), Juan Calvo (Sancho Panza), Sara Montiel (Antonia), Juan Espantaleón (cura), Manolo Moran (barbero) Fernando Rey (Sansón Carrasco), Maruja Asquerino (Luscinda), Nani Fernández (Dorotea), José María Seoane (Cardenio), Guillermo Marín (duque), Guillermina Grin (duquesa), Eduardo Fajardo (don Fernando), Milagros Leal (molinera), Carmen de Lucio («Tolosa»), Julia Caba Alba (ama), Manuel Requena (ventero 1º), Félix Fernández (ventero 2º), Julia Lajos (ventera 2ª), Arturo Marín (mayordomo/doña Dolorida), Casimiro Hurtado (barbero 2º), Santiago Rivero (cuadrillero 2º), Emilio Santiago (labriego Pedro Alonso), Mary Cruz Fuentes (Maritornes), Enrique Herreros (doctor Pedro Recio), Cándida Losada (mujer), Antonio Riquelme (porquero), Manolo Moran (barbero), Juan Vázquez (sastre), Francisco Berna! (labrador), Mariano Alcón (insulano 2º), Rafael Romero Marchent (lacayo), Antonio Almorós (Merlín), Agustín Laguillo (sabio Alquife), Matilde Artero (doña Rodríguez), Ángel de Andrés (caballero 1º), Conrado San Martín (caballero 2º), José Santoncha (galeote), Luis Rivera (galeote), Matilde Conesa (hija de los venteros), Manuel San Román (guardián 1º), Alfredo Fraile (fraile 1º), Ángel Álvarez (fraile 2º), Fernando Aguirre (Tomé Cecial), José Cuenca (mercader), José Prada, Francisco Rabal (sin acreditar).

B. Apéndice. FILMOGRAFÍA COMPLETA DE RAFAEL GIL COMO DIRECTOR

1935: *Cinco minutos de españolada*; 1937: *Sanidad* (Ministerio de Sanidad), Cm.; 1938: *Soldados campesinos* (con Antonio del Amo, 46 División “El Campesino”),

Cm.; *Resistencia en Levante* (Estado Mayor Central), Cm.; *¡Salvad la cosecha!* (con Arturo Ruiz-Castillo, Estado Mayor Central), Cm.; 1939: *Ametralladora* (Estado Mayor Central), Cm.; *La corrida de la Victoria* (CIFESA), Cm.; *La copa del Generalísimo* (CIFESA), Cm.; *Flechas* (Frente de Juventudes de FET y de las JONS), Cm.; *Luna gitana* (CIFESA), Cm.; 1940: *Luz de Levante* (CIFESA), Cm.; *Feria en Sevilla* (CIFESA), Cm.; 1941: *Islas de Gran Canaria (Canarias orientales)* (Exposición de las Islas Canarias), Cm.; *Isla de Tenerife (Canarias occidentales)* (Exposición de las Islas Canarias), Cm.; *Fiesta canaria* (Exposición de las Islas Canarias) Cm.; *Tierra canaria* (Exposición de las Islas Canarias), Cm.; 1942: *El hombre que se quiso matar*; *Viaje sin destino* ; *Huella de luz* ; 1943: *Eloisa está debajo de un almendro.* ; *Lecciones de buen amor* (Rey Soria Films); 1944: *El clavo*; *El fantasma y doña Juanita*; 1945: *Tierra sedienta* (Goya Films); 1946: *La pródiga* (Suevia Films-Cesáreo González); 1947: *Reina Santa* (Suevia Films-Cesáreo González); *La fe* (Suevia Films-Cesáreo González); *Don Quijote de la Mancha*; 1948: *La calle sin sol* (Suevia Films-Cesáreo González); *Mare Nostrum* (Suevia Films-Cesáreo González); 1949: *Una mujer cualquiera* (Suevia Films-Cesáreo González); *Aventuras de Juan Lucas* (Suevia Films-Cesáreo González); 1950: *Teatro Apolo* (Suevia Films-Cesáreo González); *La noche del sábado* (Suevia Films-Cesáreo González); 1951: *El gran galeoto* (Intercontinental Films); *La Señora de Fátima* (Aspa Films-Suevia Films-Cesáreo González); 1952: *50 años del Real Madrid* (Real Madrid Club de Fútbol), Cm.; *De Madrid al cielo* (Aspa Films); *Sor Intrépida* (Aspa P. C.); 1953: *La guerra de Dios* (Aspa P. C.) ; *El beso de Judas* (Aspa P.C.); 1954: *Murió hace quince años* (Aspa P.C.-Suevia Films-Cesáreo González); *La otra vida del capitán Contreras* (Saeta P. C.-Suevia Films-Cesáreo González); 1955: *El canto del gallo* (Aspa Films); 1956: *La gran mentira* (Aspa Films); *Un traje blanco*. España-Italia (Aspa P.C.-Lux Film); 1957: *¡Viva lo imposible!* (Coral P.C.); 1958: *Camarote de lujo* (Aspa P.C.); 1959: *La casa de la Troya* (Coral P.C.); *El Litri y su sombra* (Coral P.C.); 1960: *Siega verde* (Pirene Films); 1961: *Cariño mío* (Buhigas Films); *Tu y yo somos tres*. España-Argentina (Coral P.C.-Internacional); 1962: *La reina del Chantecler* (Suevia Films-Cesáreo González); 1963: *Chantaje a un torero* (Cesáreo González P.C.); *Rogelia* (Coral P. C.); 1964: *Samba* (Suevia Films-Cesáreo González); 1965: *La vida nueva de Pedrito Andía* (Suevia Films-Cesáreo González); *Currito de la Cruz* (Coral P.C.); 1966: *Es mi hombre* (Coral P.C.); *Camino del Rocío* (Coral P.C.—Cesáreo González P.C.); 1967: *La mujer de otro* (Coral P.C.); 1968;

Verde doncella (Coral P.C.); *El marino de los puños de oro* Coral P.C.); *Sangre en el ruedo* (Hidalgo-Andrés Velasco); 1969: *Un adulterio decente* (Coral P.C.); *El relicario* (Coral P.C.); 1970: *El hombre que se quiso matar* (Coral P.C.); *Sexto Centenario de la Coronación de Nuestra Señora de Lledo* (Coral P.C.), Cm.; 1971: *El sobre verde* (Coral P.C.); *Nada menos que todo un hombre* (Coral P.C.); 1972: *La duda* (Coral P.C.); *La guerrilla. España-Francia* (Coral P.C.-Universal Productions France); 1973: *El mejor alcalde, el rey. España-Italia* (Coral P.C.-Midega Films-Champions S.P.R.); 1974: *Novios de la muerte* (Coral P.C.); *Olvida los tambores* (Coral P.C.); 1975: *Los buenos días perdidos* (Coral P.C.); *A la Legión le gustan las mujeres... Y a las mujeres les gusta la Legión* (Coral P.C.); 1977: *Dos hombres... y en medio dos mujeres* (Coral P.C.); 1979: *La boda del señor cura* (5 Films); *Y al tercer año resucitó* (5 Films); 1980: *Hijos de papá* (5 Films); 1982: *De camisa vieja a chaqueta nueva* (Manuel Salvador); 1983: *Las autonomías* (Filmayer P.C.-Coral P.C.); *Las alegres chicas de Colsada* (Encite-Coral P.C.).