

# La literatura cinematográfica o el cine literario de Carlos Blanco a través de dos guiones inéditos: *Una víbora en el bolsillo* y *Cervantes, la estocada secreta*

The film literature or the literary cinema of Carlos Blanco through two unpublished screenplays: *Una víbora en el bolsillo* and *Cervantes, la estocada secreta*

Javier MATEO HIDALGO

**Autoría:**  
Javier Mateo Hidalgo  
Investigador independiente, España  
[javiermateohidalgo@gmail.com](mailto:javiermateohidalgo@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0002-0985-5991>

**Citación:**  
MATEO HIDALGO, Javier (2024). «La literatura cinematográfica o el cine literario de Carlos Blanco a través de dos guiones inéditos: *Una víbora en el bolsillo* y *Cervantes, la estocada secreta*». *Anales de Literatura Española* (41), pp. 139-161. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.23439>

**Fecha de recepción:** 01/09/2022  
**Fecha de aceptación:** 12/02/2024

El autor declara que no hay conflictos de intereses.

© 2024 Javier Mateo Hidalgo

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.



## Resumen

El presente artículo propone el estudio de dos guiones inéditos escritos por Carlos Blanco Hernández (Madrid, 1917-2013), pionero en la forma literaria de escritura cinematográfica y uno de los más importantes guionistas del cine español. Los títulos, *Una víbora en el bolsillo* y *Cervantes, la estocada secreta*, plantean el desarrollo de tres personajes inspirados en personajes históricos del panorama literario español: por un lado, la biografía de Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga, que figuran con nombres distintos, aunque bastante similares; por otro, la vida del Cervantes maduro, desde su regreso de la batalla de Lepanto hasta el inicio de la escritura de *Don Quijote de la Mancha*. Ambos libretos, escritos durante la última etapa del guionista, quedaron finalmente sin ser filmados, y muestran no sólo la escritura «literaria» de un guionista atípico, sino su estilo personal e inconfundible.

**Palabras clave:** Guion; Blanco, Carlos; Cervantes; cine español; Historia del Cine; Martínez Sierra, Gregorio; Lejárraga, María

## Abstract

This article presents the study of two unpublished screenplays written by Carlos Blanco

Hernández (Madrid, 1917-2013), pioneer in the literary form of film writing and one of the most important screenwriters of Spanish cinema. Titled *Una víbora en el bolsillo* and *Cervantes, la estocada secreta*, these screenplays develop three main characters inspired by historical figures of Spanish literature: on the one hand, the biography of Gregorio Martínez Sierra and María Lejárraga, who appear under different names although quite similar; on the other, the life of the mature Cervantes, from his return from the Battle of Lepanto until the beginning of the writing of *Don Quixote de la Mancha*. Both film scripts were written by the screenwriter during his last years and both are currently unpublished. They show the «literary» writing of an atypical screenwriter with personal and unmistakable style.

**Keywords:** Screenplay; Blanco, Carlos; Cervantes; Motion pictures, Spain; History of cinema; Martínez Sierra, Gregorio; Lejárraga, María

### Introducción y dedicatoria

El desarrollo del periodo clásico del cine español, comprendido entre los años cuarenta y setenta del siglo XX, experimentó un enriquecimiento en la calidad de sus historias debido a la maestría de algunos de sus escritores, gracias a los cuales pudo profesionalizarse el trabajo de guionista.

Algunos de ellos resultan sobradamente conocidos, como son los casos de Vicente Escrivá, Rafael J. Salvia, Vicente Coello, Pedro Masó, Juan Miguel Lamet, Jaime de Armiñán, Rafael Gil, José Luis Sáenz de Heredia, Wenceslao Fernández Flórez o Miguel Mihura. El nexo común de todos fue la compatibilización de la escritura con otras facetas artísticas o profesionales, tales como la dirección, la dramaturgia escénica, la producción o el magisterio. Solo algunos autores de libretos destacarán por dedicarse única y exclusivamente a la escritura de guiones. Es el caso de Rafael Azcona, quien, tras pasar un primer periodo como novelista, autor de relatos, dibujante e incluso creador de chistes, consiguió afianzarse como guionista, siendo uno de los más relevantes de la historia del cine español.

No obstante, el caso más paradigmático por puro fue el de Carlos Blanco Hernández, pues se inició profesionalmente y terminó sus días dedicándose a la escritura de guiones. Algunos de sus textos como *Los peces rojos*, debido a su calidad y perfección, están considerados como cimas del guion español. A ello hay que añadir la particularidad de su estilo como guionista, pues según veremos en sus trabajos prevalecerá el lenguaje literario por encima del técnico, «novelizando» sus textos. Si bien el mismo Blanco consideraba que siempre

había podido escribir sobre lo que le gustaba<sup>1</sup>, lo cierto es que algunos de sus proyectos no llegaron a materializarse en películas, quedando inéditos.

Este artículo profundiza precisamente en esta parte desconocida de sus trabajos, correspondientes a su última etapa. En concreto, los títulos de *Una víbora en el bolsillo* y *Cervantes, la estocada secreta*.

Cabe, por tanto, introducir este texto con unos párrafos informativos como semblanza inicial de Carlos Blanco, al hilo de los cuales trazar un estado de la cuestión acerca de los principales trabajos que se le han dedicado. El gijonés llegó al cine por necesidad, tras la Guerra Civil y formando parte del «bando de los perdedores». La más «estricta necesidad de sobrevivir» unida a su pasión por el cine le llevaron a escribir su primer guion fílmico (Cobos, 2001: 19). Siendo asiduo al café Gijón descubrió el concurso de guiones, para el que escribió *Don Beltrán de la Cueva* y con el que se alzó ganador en 1946. Blanco se formó como guionista de forma autodidacta, viendo muchas películas y leyendo el guion de la película *Sin novedad en el Alcázar* (1940) que le proporcionó Joaquín Goyanes (Cobos, 2000: 114). La técnica de escritura guionística le «desconcertó», pues en ella los relatos resultaban difíciles de leer, atiborrados de siglas, con la acción y los diálogos separados en distintas columnas (Cobos, 2001: 27). En consecuencia, decide apostar por un lenguaje sencillo y narrativo, carente de artificiosidades. Es decir: apuesta por la escritura tradicional o literaria, abandonando toda síntesis que empobrezca o confunda en su lectura.

Su primer guion rodado fue *Cuando llegue la noche*, adaptación de una obra teatral de Joaquín Calvo Sotelo dirigida por Jerónimo Mihura en 1946. Tras obtener un nuevo premio de guiones organizado por Cifesa con su guion *La princesa de los Ursinos*, su texto fue llevado por Luis Lucia al cine en 1947. Un año después, llegaría un nuevo éxito de la productora escrito por él, *Locura de amor*, película basada en la obra de teatro de Manuel Tamayo y Baus, dirigida por Juan de Orduña. Con *Llegada de noche* (1949), Blanco inicia su colaboración con el cineasta José Antonio Nieves Conde, extendiéndose a otros títulos como *Los peces rojos* (1955). *39 cartas de amor* (Francisco Rovira Beleta, 1950) representa un proyecto muy personal a caballo entre la comedia y el romance. Su relación de amistad y profesional con José Luis Sáenz de Heredia fructificó en títulos como *Las aguas bajan negras* (1948), *Don Juan* (1950), *Los ojos dejan huellas* (1952), *Todo es posible en Granada* (1954), *Diez fusiles esperan* (1959) o *Los gallos de la madrugada* (1971).

---

1. Blanco lo expresó así: «Yo he hecho siempre, hasta donde he podido –sobre todo he tenido más cortapisas en los comienzos–, [...] lo que he querido, lo que me ha gustado. Y cuando me han ofrecido cantidad de cosas que no me gustaban –por ejemplo, *Rey de reyes*–no lo he aceptado» (Suárez, 2015).

La experiencia de Blanco en Hollywood llega a través de Leonard Goldstein, que trabaja para la Twenty Century Fox y le propone escribir un guion sobre toros. Será cuando escriba el libreto de *Zaïno*, donde incluiría al personaje de Washington Irving y cuyos actores barajados para la pareja protagonista fueron Montgomery Clift y Ava Gardner o Marlon Brando y Sophia Loren (Cobos, 2000: 100-101). Aunque el proyecto no acabó realizándose, la fama que se ganó con él y su amistad con el cineasta Hugo Fregonese le mantuvieron en América, donde continuó escribiendo para la Fox una adaptación de *Bola de sebo* de Maupassant, *Eran tres hermanas*. Para la RKO, escribió *Un gánster en el colegio* y *Melva* –basada en una historia de Gorki que acabó convirtiéndose, con los años, en *Los gallos de la madrugada* (Cobos, 2001: 74-76). Además, barajó un proyecto sobre la vida de San Ignacio de Loyola, intentando convencer a José Ferrer para que lo protagonizara. También llegó a entablar relación con Joseph L. Mankievicz o Jack Cardiff –quienes, junto a Robert Siodmak o Henri-Georges Clouzot se interesaron en dirigir *Los peces rojos*– (Rubio Alcover, 2014: 13-15), Greta Garbo, Jean Simmons –que casi le convence de adaptar con Ben Hetch su guion de *Locura de amor*–, o Gary Cooper, que iba a protagonizar un film sobre *Don Quijote* dirigido por el citado Fregonese (Cobos, 2000: 105-106). Samuel Bronston se ofrecería a producir éste y otros proyectos de Fregonese y Blanco, como el del almirante *Nelson* o *Rey de reyes* (García, 2000).

En Italia intenta sacar adelante la citada *Melva* a través de una producción con la Columbia y Peppino Amato, retitulándola *La mujer, el vagabundo y el mar* (Cobos, 2001: 72-76). En Roma busca llevar a cabo un proyecto sobre *Santa Teresa* y habla con Ingrid Bergman, Roberto Rosellini, Vittorio de Sica, Cesare Zavattini, Federico Fellini o Ana Magnani, (Cobos, 2000: 99).

La experiencia con México le llevó a trabajar con Emilio «El Indio» Fernández –con quien inició un proyecto sobre Pedro el Cruel–, Roberto Gavaldón o Mario Moreno –con estos dos últimos realizaría *Don Quijote cabalga de nuevo* (1973)– (Cobos, 2001: 91-95). Sus últimos guiones rodados fueron *La espada negra* y *Hierba salvaje*. Después, las nuevas generaciones de cineastas dejaron de pedirle textos. No obstante, continuó escribiendo hasta sus últimos días, dejando gran cantidad de manuscritos inéditos –como los dos que aquí se analizan–, esperando ser reconocidos y trasladados a la pantalla.

Tratando de establecer un estado de la cuestión sobre las investigaciones realizadas previamente sobre Blanco, se comprueba que la bibliografía es escasa y limitada, emprendida por investigadores, críticos e instituciones culturales que valoraron el trabajo de este autor y decidieron rescatarlo del ostracismo. Es el caso de Juan Cobos, quien entrevistó a Blanco para el número 21 de la revista Nickel Odeon en el año 2000, y que tituló precisamente como «Entrevista con

Carlos Blanco». Un año después, Cobos escogió como protagonista al escritor en su libro *Conversaciones con Carlos Blanco*, editado en 2001 con motivo de la 46 Semana Internacional de Cine de Valladolid. Por su parte, Manuel Vidal Estévez dedicó un capítulo del libro *Antología crítica del cine español (1906-1995)* al análisis del film *Los peces rojos*; en 2014, Agustín Rubio Alcover estudió el guion de esta película en un capítulo del volumen *La historia contada a través de los medios de comunicación*, en el artículo *Por dónde seguir. Situación, carencias y propuestas para el estudio histórico del cine español*; en 2016, la editorial Ocho y Medio publicó íntegro el citado libreto bajo el título *Los peces rojos. Guion cinematográfico de Carlos Blanco*. En 2015, el cineasta Alfonso S. Suárez realizó un documental titulado *La Voz Negra: conversaciones con Carlos Blanco*. En el año 2016, Nieves Martínez de Olcoz escribió el artículo *Regeneración, autobiografía y desfiguración en el guion cervantino de Carlos Blanco «Cervantes, la estocada secreta»*, pues fue amiga de Blanco y probablemente tuvo acceso al guion aquí analizado. Entre los años 2015 y 2017, los críticos Javier Ocaña, Carlos Fernández Heredero y Carlos Aguilar revisaron el trabajo de Blanco en *Los peces rojos*, *Los ojos dejan huellas* y *Don Quijote cabalga de nuevo*, en el programa de televisión *Historia de nuestro cine*, entre los años 2015 y 2017. Finalmente, el propio Aguilar dio a la imprenta en 2021 una monografía sobre el cineasta Hugo Fregonese titulada *Hugo Fregonese. Cine por doquier*. En ella se alude en diversas ocasiones a los proyectos filmicos que este realizador argentino trató de llevar a cabo con Carlos Blanco a raíz de su amistad, así como el origen de los mismos. Un documento bien valioso, recogido a través de los distintos testimonios que Fregonese dio en vida, los cuales rompen con la versión oficial que Carlos Blanco había dado en torno a sus guiones para *Don Quijote* y *Rey de reyes*.

No podría concluir la presente introducción sin afirmar que este trabajo no habría sido posible sin la generosidad de Agustín Rubio Alcover, profesor de la Universitat Jaume I en Castellón de la Plana y amigo de Carlos Blanco. Ambos guiones manuscritos obraban en su poder, regalo de Blanco como símbolo de amistad. El mes de enero de 2021 me los hizo llegar para su estudio, a fin de poder ponerlos en valor mediante su análisis y divulgación en forma de artículo de investigación. Espero que este trabajo pueda contribuir a reivindicar el estudio de la figura de Carlos Blanco.

### Carlos Blanco, un guionista «literario»

Carlos Blanco destaca no solo por la calidad de sus guiones, sino por la concepción estilística de los mismos. A diferencia del guionista tradicional, dota a sus textos de una lectura más familiar, destinada no solo a los profesionales

del cine sino también a quienes siendo lectores no están habituados al vocabulario guionístico. El propio Blanco se preguntaba por qué había que escribir un «guion de rodaje» y no un «argumento». Él prefería referirse a «guion de cine» o «guión contado en cine». Antes que el guión estaba el argumento, y éste, depende de una buena historia surgida de una idea inspirada. Sin todo ello, no sería posible el guion (Cobos, 2001: 59). Como él mismo afirma en el prólogo de *El oficio del rey*: «Aclaro, para quien haya leído otros guiones, que este es distinto. Siempre he escrito así. En todas las cinematografías donde he trabajado. España, Francia, Italia y Hollywood. Lo novelo. Le doy forma novelada para facilitar su lectura» (Blanco, 2006: 6-7). Es decir, Carlos Blanco concebía guiones como narraciones, donde desaparecía el aparataje técnico que impedía una lectura fluida y envolvente. De esta forma, primaba al lector, a quien considera un espectador en potencia:

El guion habitual se hace para el rodaje. Los míos, para el lector. El habitual incluye términos técnicos, interiores o exteriores, numera las secuencias e indica si es de día o de noche. Y saca aparte los diálogos como en el teatro. Yo busco que el lector sólo vea el relato. Que olvide que está leyendo un guion. Porque me importa mucho su opinión. Es un futuro espectador y me orienta sobre su postura ante la pantalla (Blanco, 2006: 7).

Pero, además, Blanco busca la «complicidad» de la imaginación del lector. «Sin ella estoy perdido», reconoce, añadiendo: «Por eso le voy dibujando el relato, lo trasvaso de mi cabeza a la suya. Despacio, dejando que se empape. Si logro que viva y sienta estoy salvado» (Blanco, 2006: 7).

Blanco se vale de un lenguaje conciso y escueto, no carente de evocación, para describir de una forma absolutamente visual los escenarios y las acciones de los personajes. De esta forma sustituye las acotaciones clásicas de los guiones o los libretos teatrales, dando una mayor cohesión al texto y permitiendo una lectura más fluida al lector. Incluso sus cambios de escena poseen un factor misterioso, incluyen en ocasiones puntos suspensivos, como dejando interrumpida una narración para comenzar otra desde un punto desconocido. Además, da por supuesta cierta información, suponiendo que el lector posee una inteligencia y cultura suficientes que le permitan desentrañar progresivamente el jeroglífico literario. *El oficio del rey* es un caso fehaciente, un ejemplo claro, pues trata de personajes históricos como Felipe II, Ana de Mendoza, Carlos de Austria, María I de Inglaterra, Carlos V o Isabel de Valois. Cada uno de ellos posee una previa biografía real que no merece explicarse. Es decir, Blanco elude ciertos datos que el lector debe conocer por sus conocimientos históricos: la conocida ausencia de un ojo de la Princesa de Éboli y su supuesta relación sentimental con Felipe II, el previo matrimonio de éste con María

Manuela de Portugal o la muerte de ella cuatro días después de dar a luz a Carlos de Austria, por ejemplo.

Con ese equipaje intelectual sobre las espaldas, leer el texto de Blanco conlleva sumergirse en unas situaciones únicas, donde la recreación visual se une a unos diálogos preñados de significado, en los que parece no sobrar ni faltar información. No solo se respeta la historia, su verosimilitud, sino que se permiten ciertos juegos de *flashback* y *flashforward*, voces en *off* de personajes que pueden reflexionar desde la vida o desde la muerte, rememorando su pasado. Sus personajes se construyen de esta forma progresivamente, dejando que el lector vaya familiarizándose con ellos, conociendo poco a poco sus secretos. En el caso de *El oficio del rey*, realiza un juego bien interesante al comparar a uno de sus personajes, Felipe II, con un actor que deba aprender un papel para encarnar a su vez a otro personaje. Una forma de imponer respeto como monarca, capaz de equipararle en personalidad a su padre, Carlos V. De ahí el título, «el oficio», la tarea interpretativa. Una referencia clara al cine, por tanto, que nunca es ajeno a sus narraciones. En ellas, toda la tramoya cinematográfica se despliega gracias a un conocimiento sobrado del lenguaje fílmico y a la capacidad evocadora de un escritor que conoce el oficio literario. Como el propio Blanco afirma, invirtiendo el célebre adagio de «una imagen vale más que mil palabras»: «Porque yo creo que una palabra vale más que mil imágenes [...] La imagen que surge de la palabra, la que estalla en la imaginación del lector, es suya íntima e intransferible. Y ni el cine la mejora» (Blanco, 2006: 8).

Si en *El oficio del rey* el guion aparece camuflado en un formato de novela, en *Una vibora en el bolsillo* y en *Cervantes, la estocada secreta*, que pasamos a analizar a continuación parece tener lugar el proceso inverso: la novela o traza literaria parece tomar forma sobre la apariencia del texto técnico.

### Dos guiones póstumos

De establecer una fecha en la que la actividad de Blanco como guionista de películas producidas y estrenadas cesa, esa sería la de 1976. En ese año, se estrena *Hierba salvaje*, una película dirigida por Luis María Delgado con guion de Blanco, que no es sino un *remake* de *Los ojos dejan huellas*. No obstante, Blanco continuó escribiendo guiones, aunque estos quedasen sin ser llevados a la pantalla. A éstos habría que añadir infinidad de proyectos que a lo largo de su carrera pudieron filmarse, pero que en el último momento quedaron inconclusos. Es el caso de *Zaño*, guion de tema taurino que la 20th Century Fox le encarga bajo la dirección de Hugo Fregonese. También cabe destacar la oportunidad que el autor tuvo de escribir el guion de *Rey de reyes* para Samuel Bronston –de nuevo, gracias a Fregonese– y cuya escritura finalmente recayó

en Philip Yordan (Suárez, 2015). Dicho guion sería escrito por Blanco posteriormente, titulándolo *Informe secreto sobre la muerte de un carpintero*<sup>2</sup>. Junto a éste, cabe citar otros existentes y también inéditos, que esperan ser filmados: *Madrid, nido de víboras*, *Juana*, *La loca y el pavo real* –guion que hubiese querido rodar sobre Juana la Loca en vez de *Locura de amor*, deudor de la obra teatral de Tamayo– o *La ladrona y Juan Martín Díaz, el empecinado*.

Los dos textos inéditos aquí estudiados se incluyen entre ellos, siendo escritos en esta época final en la que Blanco se encontraba fuera de la industria cinematográfica. El motivo por el que concibió tanto éstos como los otros iba más allá de una actividad realizada por mero placer durante su tiempo libre. Como bien señala Rubio Alcover, Blanco puso en ellos «una ilusión bastante quijotesca de llegar a ver producidos textos que estaban fuera de época, porque el gusto de lo que se producía en esos momentos era muy distinto». Todos ellos tienen en común no sólo su ambientación en épocas pasadas de la historia de España, sino una redacción en cierto sentido «anacrónica». Como ya ha quedado explicado anteriormente, Blanco rechazaba el lenguaje técnico del guion, pues prefería dar prioridad a un lector potencial clásico o tradicional. Su lenguaje literario posee una extraordinaria calidad, mientras que la escritura contemporánea de guiones está estandarizada, dando importancia a la funcionalidad para su adaptación antes que al posible estilo o narratividad.

Los guiones analizados, *Una víbora en el bolsillo* y en *Cervantes, la estocada secreta*, presentan la siguiente apariencia: en su parte externa, ambos poseen una portada de fondo negro, con el texto de los títulos y del nombre del autor en blanco –a excepción del de Cervantes, cuya parte del título «la estocada secreta» figura en tinta roja, suponemos que para sugerir la sangre que surge tras la «estocada»–. Dichas portadas se encuentran protegidas por una lámina de acetato transparente, mientras que las contraportadas, de tono negro, son

---

2. A este particular, cabe señalar las diferentes versiones que tanto Blanco como Fregonese dieron sobre el origen del proyecto. En el caso del primero, durante la entrevista concedida a Alfonso S. Suárez (2015) declaraba encontrarse en Hollywood a petición de Bronston, que le había propuesto escribir *Rey de reyes*. Bronston había decidido encargarle la dirección a Fregonese y éste había accedido a condición de que Blanco realizase el guion. El escritor afirmaba que él había rechazado la historia lineal de la vida de Cristo para contarla a modo de *flashback*, como si se tratase de una investigación policial en torno a la muerte del hijo de Dios. Sin embargo, el reciente libro escrito por Carlos Aguilar y titulado *Hugo Fregonese. Cine por doquier* (2021) recoge el testimonio del segundo, afirmando que era él quien quería hacer «una película de suspense, no seguir la Biblia paso por paso, sino empezar con la desaparición del cuerpo de Cristo» (Aguilar, 2021: 156). Lo mismo sucederá con la génesis del proyecto sobre Don Quijote, donde las versiones del director y el guionista se contradicen.



de plástico. El texto de los guiones, en el interior, ofrecen una tipografía típica de escritura guionística, *Courer New*.

A fin de contextualizar las circunstancias que rodearon la escritura de ambos guiones, se contactó en diversas ocasiones con Agustín Rubio Alcover. En dichas conversaciones, se obtuvo información con la que se aclararon determinados aspectos clave de la investigación. Respecto de las posibles fechas en que ambos guiones fueron redactados, así como «si los escribió con máquina eléctrica u ordenador», reconocía no habérselo preguntado a Carlos Blanco. No obstante, aseguraba poder «afirmar con bastante seguridad que son de sus últimos años» –es decir, «de la primera década del segundo milenio»–. En el caso de *Cervantes, la estocada secreta*, se ha deducido que fue escrito en el año 2009, pues figura como premiado por el Ministerio de Cultura en ese mismo año. Finalmente, suponía que los ejemplares que le entregó –y que se analizan en este texto– «podían haber pasado por un procesador de textos», aunque «siempre cabe la posibilidad de que él los escribiera con máquina, incluso a mano, y alguien se los pasara. No es descabellado».

En segundo lugar, se contactó con la página que administra y difunde el legado de Carlos Blanco. En ella puede encontrarse material de gran interés sobre el autor, incluyendo el acceso gratuito a determinada documentación bien valiosa, lo que dice mucho de la generosidad de aquellas personas que han creado este proyecto. Entre ellas, destaca Lola López, responsable de la web, así como determinados miembros de su familia, como el hijo de Carlos Blanco Hernández –Carlos Blanco Sempere– y los nietos –Julieta e Ignacio Blanco–.

Entre los documentos disponibles en la web, destacan tres guiones íntegros de Blanco, rescatados del fondo del Archivo General de Administración de Alcalá de Henares. Todos ellos originaron grandes clásicos del cine español, como *Locura de amor*, *Los peces rojos* o *Los gallos de la madrugada*. Ninguno de ellos es original, pues por desgracia Carlos Blanco no conservó los de su filmografía. Al contrario, puede comprobarse su tratamiento posterior, incluyendo los términos técnicos habituales de un guion. De hecho, en la propia web se solicita que «si alguien sabe el paradero del resto de su obra o de títulos como *Teresa de Jesús* o *María Coronel*»–proyectos de la década de los cincuenta del pasado siglo que finalmente fueron suspendidos–, se pongan en contacto con los responsables para ampliar el archivo de documentación.

*Una víbora en el bolsillo* y *Cervantes la estocada secreta* poseen una particularidad común, además del ya citado estilo literario de su autor: ambos tienen como tema la literatura, estando inspirados en la vida de escritores españoles –aunque entre el contexto histórico de uno y otro disten cuatro siglos de diferencia–. Blanco referencia como autor literario a otros a quienes

admira o por quienes siente curiosidad, destacando el interés no sólo de su obra sino de sus vidas.

Una víbora en el bolsillo, *trasunto de la historia de María Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra*

El primero de los guiones estudiados se inspira en la historia sentimental y profesional entre los escritores María de la O Lejárraga (1874-1974) y Gregorio Martínez Sierra (1881-1947). No obstante, sus relatos biográficos se verán modificados, aunque no en lo sustancial. El propio Blanco lo describirá con una nota antes del inicio del guion propiamente dicho: «Basada en un hecho real. El final no. El real fue muy triste» (Blanco, s.f.: 1)<sup>3</sup>. Podría decirse que el guion dramatiza la historia, la noveliza haciéndola todavía más interesante. Para ello, Blanco se vale de los elementos del drama y de la comedia, concibiendo una tragicomedia en la que sus intérpretes poseen una pátina de caricatura, en cierto modo. Se diría incluso que sus roles podrían encarnar una historia casi esperpéntica, entendida como lo hacía Ramón del Valle-Inclán. Es decir, la descripción de una realidad deformada y grotesca, en la que sus valores son degradados con el fin de crear en ocasiones situaciones ridículas. Una especie de farsa muy de la comedia del arte italiana, que tan de moda estaba en tiempos de Lejárraga y Martínez Sierra –y que les llevó precisamente a crear su Teatro del arte–. A pesar del carácter en cierta forma artificioso de los personajes, la historia posee un claro componente realista, permitiendo que el lector evite el distanciamiento y sienta empatía por ellos.

La síntesis argumental de *Una víbora en el bolsillo* sería la siguiente: Arturo Martínez Sierra y Marta Lejaurre conforman un tándem sentimental y creativo desequilibrado. Mientras el primero da preferencia a su trayectoria profesional y desatiende a su mujer siéndole incluso infiel, la segunda permanece en la sombra, enamorada de él y escribiendo las obras con las que éste adquirirá fama y donde sólo figurará su nombre como autor. Esta crisis personal y profesional entre ambos se hará cada vez más aguda, conduciéndoles hacia un dramático desenlace.

Los acontecimientos que suceden en dicha trama transmiten de forma fiel los que tuvieron lugar en la realidad en esencia: el amor de Lejárraga por Martínez Sierra, su matrimonio, el momento en que ella empieza a escribir las

---

3. Como cierre del guion, Blanco pone en boca de la protagonista las siguientes palabras, haciendo referencia a sí misma y a sus circunstancias desde el presente: «Arturo está en la Historia del Teatro como un gran autor. De Marta sólo me acuerdo yo. Y apenas» (Blanco, s.f.: 63).

obras de su marido para que finalmente figure sólo el nombre de él –quedando excluido el de la auténtica autora–, la infidelidad de éste con una de las actrices de la compañía teatral que estrena dichas obras o la adaptación al cine de sus textos más exitosos. En otras palabras, la historia real parece dar cabida a situaciones extravagantes, aunque en su fondo prevalezca una situación dura y descarnada que afecta al componente dramático y promueve lo verosímil.

Además de todo esto, Blanco inventa otros momentos para introducir cierto misterio o generar un final apoteósico para la historia, como el intento de asesinato de la protagonista por parte de su marido –a fin de que no pueda confesar que ella era la verdadera autora de las obras de teatro–, el accidente durante la huida de ella para evitar ser asesinada, la comparecencia en el hospital para recuperarse del atropello, el *affaire* entre ella y Hugo –un compañero de trabajo de su marido– y la muerte en escena del protagonista interpretando un rol dentro de su propia obra, como si de Molière se tratara.

Lo cierto es que en la historia real, como el propio Blanco afirma, los sucesos finales fueron menos épicos y más patéticos: la pareja, que llevaba casada desde 1900, se separó ante la infidelidad de él con Catalina Bárcena –actriz de su compañía teatral–, lo que no impidió que Lejárraga continuase escribiendo las historias que después Martínez Sierra seguiría firmando como suyas. Ello provocó que el nombre de la escritora quedase injustamente ensombrecido por el de su marido durante varias décadas. Sólo recientemente ha sido incluido en las obras que ella misma escribió, valorándose su importancia como autora.

De alguna forma, Blanco parece querer hacer justicia poética e idea un final más feliz para ella<sup>4</sup>. En su guion, desea que el lector reconozca en sus personajes a los históricos en los que se inspira –de nuevo, da por hecho que su lector posee cierta cultura, conocimientos históricos y literarios–, pero a su vez busca su alejamiento, inventando unos actuales para la época presente. Al desarrollar la acción en la actualidad, en su ambientación figuran personas reales del ámbito futbolístico, como Josep Guardiola, Cristiano Ronaldo o

4. Algo similar hizo Blanco con Eusebio García Luengo: «Había un chico que escribía al que yo conocía de allí. Un verano, que estábamos los dos solos, este chico se me acercó un día y me dijo: «Cuando lees mis cosas –me daba algunos cuentos– ¿tú las crees?» Y yo le dije: «Sí, ¿por qué no?» «Es que no logro colocar ni uno. Todos me dicen que empiezo muy bien pero que luego no se lo creen, que no son personajes humanos, que me voy por peteneras». Y le dije: «Chico, no sé, a mí me parece que no». Y me acuerdo que se fue. Yo le estaba viendo dar personalidad humana a los personajes. Y, de repente, se me ocurrió decir: «Voy a hacer de *El signo de El Zorro*. Le voy a vengar. Voy a escribir la historia de un escritor que tiene el mismo problema, que le dicen que sus personajes no son humanos. Y se inventa un hijo y vive con él 22 años, y lo llega a querer, porque pasa por todo, porque le conviene, porque es una forma de vivir él también. Pero cuando llega la hora de matarlo... eso es muy duro» (Suárez, 2015).

Florentino Pérez; actores como Arturo Fernández, Verónica Forqué y Concha Velasco; políticos como Mariano Rajoy o periodistas como Iñaki Gabilondo. Algunos escenarios, como el Museo Reina Sofía, aparecen también como señas de identidad actuales –pues en tiempos de Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga el edificio de Sabatini era conocido como Hospital Provincial de Madrid (Valladares, 1979)–.

En otros casos, el guion presenta ciertos detalles que han quedado obsoletos en comparación con la actualidad, pues la calle Arenal madrileña –donde se desarrollan diversas escenas de la historia por ser el entorno de la casa donde viven Marta y Arturo– se describe como destinada al tráfico, incluyendo autobuses, cuando desde el año 2006 es peatonal (Gutiérrez, 2006); así mismo, la productora cinematográfica citada como «20th Century Fox» será adquirida por Disney en 2017, cambiándose su nombre por «20th Century Studios» (Pardo, 2017); finalmente, se refiere al programa de CNN+ presentado por Gabilondo, canal que desaparece en 2010.

Otros escenarios, sin embargo, prevalecen manteniendo su misma función, como el Teatro Lara –donde en efecto se estrenó *Canción de cuna* en 1911– o el Café Gijón –escenario clave de otros guiones de Blanco como *Los ojos dejan huellas*, así como lugar preferido del autor para la escritura<sup>5</sup>.

Los nombres originales se cambian manteniendo su esencia para que resulten reconocibles y puedan asociarse a los de la historia real que se recrea: los protagonistas, «Arturo Martínez Sierra» y «Marta Lejaurre» en vez de Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga; la actriz «Catalina Bárcida», en lugar de Catalina Bárcena; la obra *Nana de cuna* en sustitución de *Canción de cuna*; *Querida mamá* por *Mamá*; *Señor casado necesita esposa* sustituyendo a *Señora casada necesita marido*. El juego comparativo entre los personajes reales y los ficticios es tal que la propia Marta afirma que su apellido, Lejaurre, da lugar a confusión, pues hay quien lo pronuncia «Lejarra» e, incluso, «Lejárraga» (Blanco, sin fecha, pág. 22) –es decir, el apellido del personaje real en el que se inspira el de ficción–. Del mismo modo, se hacen alusiones a la compra de derechos de las obras teatrales de *Canción de cuna* y *Mamá* por parte de la 20th Century Fox para su adaptación al cine. En la historia real, la productora fue la Paramount Pictures, siendo la primera versión dirigida por Mitchell Leisen bajo el nombre de *Cradle song* (1933), mientras que la segunda la llevó al cine Benito Perojo con el mismo título (1931). Otras, sin embargo, como *Yo, tú y*

---

5. El propio Blanco afirma: «Todo este tiempo he escrito en el café Gijón, hasta descubrí la máquina de escribir. La culpa de todo esto la tuvo Antonio Buero Vallejo, que me dijo: «El día que descubras la máquina de escribir no vuelves al Gijón». Y efectivamente, pero me hizo polvo en este sentido, porque yo estaba más cómodo en el Gijón» (Suárez, 2015).

ella (John Reinhardt, 1933), *La viuda romántica o La ciudad de cartón* (ambas dirigidas por Louis King en 1933) sí fueron producidas por la Fox (Hernández Girbal, 1935).

El guion consta de 63 páginas, lo que podría traducirse a otros tantos minutos reales de duración, en caso de que el libreto se convirtiese en película, adaptándose finalmente al cine. No obstante, la exactitud de una duración filmica resulta imposible de establecer desde el guion<sup>6</sup>.

Respecto al sentido simbólico del título dado al guion, la «víbora» puede entenderse como el personaje de Arturo, que vive en «el bolsillo» de Marta, al ser su pareja, estar casado con ella y vivir en la misma casa, encontrándose el enemigo dentro del propio terreno.

El inicio y el final de *Una víbora en el bolsillo* quedan conectados en un círculo perfecto, pues el comienzo es una continuación del propio final a fin de emprender un gran *flashback* donde se nos contará la historia completa en orden cronológico. Para ello, Blanco utiliza la voz en *off* de la protagonista, que será quien narrará la historia. Ponerse del lado de ésta dice mucho de las intenciones del autor, pues ella será el auténtico personaje importante, aquel con el que más identificado se sentirá el público. Se pondrán en valor, así, sus valores positivos en contraposición con los de su pareja: mientras ella es una mujer justa, bondadosa, comprensiva y llena de talento, él será un hombre egoísta, vanidoso, ambicioso y carente de creatividad como escritor. Si bien ella es capaz de entregar al marido su talento al admirarle y querer ayudarle en su carrera, él apenas tendrá en cuenta a su mujer, salvo para valerse de su talento literario en favor de sus propios fines. Además, ejercerá sobre ella cierta «luz de gas» psicológica, amenazándole con matarla utilizando una inyección de insulina –a fin de que no le delate como impostor–.

El propio Blanco llegó a conocer a Martínez Sierra, cuando ambos tenían relación con Manuel Casanova, director de Cifesa. Le describía como «marido y 'cómitre' de 'la escritora que nunca existió'», María Lejárraga, y añade: «Ella escribía y él firmaba». Aun habiéndolo oído muchas veces, se lo confirmó Eduardo Marquina, en Cifesa (Cobos, 2001: 75).

De cualquier modo, *Una víbora en el bolsillo* representa un original acercamiento a la figura histórica de estos autores, reivindicando la labor de María Lejárraga, algo tan necesario en esta época, donde tantas creadoras están

---

6. Como Blanco afirma: «Yo hago los guiones por instinto. Yo me quedo asombrado cuando un amigo mío, que da clases de guiones, que llega a decir el tiempo que tiene que tener cada secuencia. Yo le pregunto cómo lo mide, [cómo calibra] la longitud de los diálogos. No es cierto, créeme, llevo muchos años en esta profesión» (Suárez, 2015).

descubriéndose o re-descubriéndose, completándose con ello una parte fundamental de nuestra historia literaria—y, por tanto, cultural—.

*Un biopic cervantino: Cervantes, la estocada secreta*

A lo largo de su extensa trayectoria como escritor, Carlos Blanco tuvo como *leit-motiv* un tema innovador por original en su planteamiento: la presencia de la ficción literaria dentro de la propia ficción. En sus dos historias de cine negro, *Los ojos dejan huellas* y *Los peces rojos*, por ejemplo, la parte irreal o de «simulación» es evidente, tanto que llega a apoderarse de la realidad (Vidal, 1997: 382). En la primera historia, se concibe una muerte ficticia, un simulacro de suicidio planteado desde el comienzo como literario —el personaje se suicidará dentro del propio Café Gijón, lugar de escritores y de literatura único en España— y que, sin contemplarlo el propio falso suicida, se acaba materializando; en el segundo guion, su protagonista concibe un hijo literario, lo escribe inventándoselo y dándole visos de realidad para conseguir unos fines personales. No obstante, esta invención llega a ser tan peligrosa que el propio creador debe «matarle» simulando su muerte.

En el caso que nos ocupa, el personaje de Cervantes no sólo se inspira en personajes reales que conoce para crear los suyos literarios, sino que él mismo se siente representado en su *Don Quijote*. Blanco presenta, por tanto, como protagonista de su historia a Miguel de Cervantes. Se trata de otra biografía novelada, como la de Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga. La diferencia respecto del anterior guion estriba en que, en éste, su autor no oculta el nombre original del protagonista real, sino que lo evidencia en el propio título. Lo hace utilizando únicamente su apellido, ya de por sí reconocible para el público lector.

La sinopsis de *Cervantes, la estocada secreta*, podría describirse en los siguientes términos: Miguel de Cervantes acaba de regresar de Lepanto con uno de sus brazos inutilizados. Un hecho que le atormenta y le lleva a perder su autoestima. Mientras su padre le critica duramente por decidir ser literato, la madre le ayuda a recuperar la fe en sí mismo y le alienta a seguir escribiendo. Por su vida pasarán distintos personajes, amigos y amores, figuras célebres y anónimas de mundos tan dispares como los de la política, el arte o el pillaje, que irán dando forma a sus futuras obras. Poco a poco, se irá vislumbrando la figura del Quijote como autorretrato del propio Cervantes.

Durante su carrera literaria, Blanco siempre mostró interés por personajes de la historia de España de los siglos XV, XVI y XIX. Desde Beltrán de la Cueva en su primer guion escrito, o Marie Anne de La Trémoille en *La princesa de los Ursinos*, Isabel la Católica en *La espada negra*, Juana la Loca en *Locura de amor*

y *La loca y el pavo real*, pasando por aquellos pertenecientes a la corte de Carlos V y Felipe II con San Ignacio de Loyola, Santa Teresa de Jesús o Cervantes, para llegar a Juan Martín «el Empecinado». Así mismo, también elegiría a otros personajes extranjeros como el Duque de Wellington, el almirante Horacio Nelson o Washington Irving. El motivo, más allá de que planteaban menos problemas para la censura los personajes de épocas pasadas, se debe a que la historia representó para Blanco una «cantera fantástica de tipos, ambientes y situaciones» (Cobos, 2001: 28). A Blanco le interesaba la persona y no el personaje, «trabajar desde dentro» las «cosas mínimas» para «buscar la causa» (Cobos, 2001: 28). También posiblemente el guionista se identificase con Cervantes como escritor y, por extensión, por el cariño hacia las criaturas literarias propias. En concreto, Don Quijote, cuya adaptación filmica le llevó parte de su vida.

El proyecto, titulado *El caballero de la triste figura*, surgió del cineasta argentino Hugo Fregonese, quien por entonces se encontraba en Hollywood y acababa de rodar el *western Browning Wild* («Soplo Salvaje», 1953), protagonizado por Gary Cooper. Entre el director y el actor surgiría una gran amistad, poniendo en común sus ambiciones. Mientras el primero se encontraba interesado en llevar a la gran pantalla al personaje de Cervantes<sup>7</sup>, para el segundo Don Quijote representaba un personaje que deseaba interpretar<sup>8</sup>. La película contaría con la participación de Mario Moreno «Cantinflas» en el papel de

---

7. Según declaraciones del propio Fregonese, su deseo era «no repetir el Quijote ruso, ni el de Pabst, ni aquel que hicieron en España; enfocarlo de una forma moderna, pero respetando siempre a Cervantes y a los personajes, interpretando lo que quiso decir en el libro» (Aguilar, 2021: 109).

8. En este sentido cabe aclarar que, si bien Blanco realizó unas declaraciones en vida en torno a la gestación del proyecto (Suárez, 2015), la publicación reciente del libro de Carlos Aguilar *Hugo Fregonese. Cine por doquier* (2021) genera razonables dudas sobre su veracidad. Según el guionista, El Quijote fue idea de Gary Cooper, quien le propuso formar una sociedad para llevarlo a cabo. Tras invitar a Blanco al rancho «que perteneció a su abuelo español», Cooper le cuenta su idea de la historia, en la que él desde el presente, estando en aquel lugar, busca en la biblioteca y encuentra la novela de Cervantes. Al comenzar a leerla se queda traspuesto, soñando que galopa por la llanura manchega, echando el lazo a los molinos y disparando a los pellejos de vino. A Blanco esta idea le recuerda a *Un yanqui en la corte del Rey Arturo*, «una trasposición a una época de alguien que no tiene nada que ver con la época». Blanco le explica que lo que él quiere es trasponer la bondad del personaje de Alonso Quijano a la de los personajes de Gary Cooper a los que el público estaba acostumbrado (Suárez, 2015). No obstante, en el libro de Aguilar, queda demostrado que la idea del Quijote fue previa, surgiendo entre Fregonese y Cooper. El primero relataría cómo surgió el proyecto: «Yo le dije «una de las cosas que me gustaría hacer es 'Don Quijote' y él me dijo «yo quiero hacer esa película. Es más, si yo hiciera 'Don Quijote' después me retiraría del cine, porque para mí, como actor, es la perfección» (Aguilar, 2021: 109).

Sancho Panza. Tras interesarse Samuel Bronston en su producción<sup>9</sup> –durante la época de oro de superproducciones en España–, Gary Cooper fallece y el guion, que ya había sido iniciado, ha de ser modificado completamente.

En palabras de Carlos Aguilar, «Fregonese ni siquiera conseguiría empezar el rodaje, en ninguna de las tres ocasiones consecutivas en que lo procurase, con el protagonismo previsto, por orden cronológico, para Gary Cooper, Rex Harrison y Anthony Quinn. En su caso, la base estribaba en el libreto de uno de los mejores guionistas que recuerda nuestro cine, Carlos Blanco, *El caballero de la triste figura*. La amistad entre Fregonese y Blanco generó por cierto más proyectos, pero todos suspendidos en idéntica medida» (Aguilar, 2021: 12).

Aunque Fregonese desistió de continuar con el proyecto, Blanco siguió modificando su libreto hasta convertirse en el que daría lugar a *Don Quijote cabalga de nuevo*, película de 1973 que él mismo produjo y que dirigió el cineasta mejicano Roberto Gavaldón, con Fernando Fernán Gómez, Mario Moreno «Cantinflas» y María Fernanda D'Ocón en los papeles principales (Aguilar, 2017). De esta película, destaca precisamente la inclusión meta-literaria de Cervantes –interpretado por Javier Escrivá–, demostrándose la importancia o relevancia que Blanco daba a este autor, convertido a su vez en personaje –como el propio Cervantes haría introduciéndose en su propia obra–. También, y esto es especialmente destacable, se introduce en diversas ocasiones la expresión de la «estocada secreta» –que posteriormente incluirá en el título de su guion cervantino–, y que refiere por parte de Sancho a una de las habilidades maestras del famoso hidalgo. En el caso de *Cervantes, la estocada secreta*, representará como veremos a la obra de *Don Quijote de la Mancha*, así como el movimiento de espada de uno de los enemigos de Cervantes. Estocada que éste deberá conocer para librarse de una muerte segura, en caso de encontrarse con este personaje.

*Cervantes, la estocada secreta* parece una continuación de este proyecto cervantino, situando ahora el foco en el escritor y no en el escrito, en el autor

9. Según Blanco: «Hice hasta más de la mitad [del guion]. Él se encontraba muy cómodo –me lo dijo muchas veces, y era normal, pues se lo estaba haciendo a la medida–. Entonces me llamó Bronston, fue la primera llamada, y me dijo: «Yo quiero entrar ahí». Yo le dije: «Pero yo no estoy solo, está Gary Cooper también». Y me dijo: «pues consúltalo con él, porque yo quiero entrar ahí». Entonces [...] llamo por teléfono a Gary Cooper y me dice: «¡No, no! ¿Para qué? ¿Tú necesitas a Bronston?», a lo que le digo que no, y me responde que lo dejara, que lo hacíamos los dos. Vuelvo a hablar con Bronston, pero está empeñado. Entonces le hago una propuesta leonina [...]: «Pagas el 80 % del presupuesto y te llevas el 40 %», a lo que me dijo: «¡Hecho!» Cuando se lo dije a Gary Cooper, me dijo: «No es posible. ¿Cómo eres tan astuto?», a lo que le digo: «¿Crees que lo he hecho yo? Lo ha hecho tu nombre. Bronston entra en esto porque eres Gary Cooper» (Suárez, 2015).



y no en su personaje. En todo caso, en la persona real convertida en personaje mediante la ficción. Así lo explica Blanco, en algunos de los testimonios recogidos en su página: «El Cervantes que quiero llevar al cine no es el Cervantes que se usa. El que se usa es el escritor. Y punto».

Blanco alude a la ausencia de interés por tratar la figura de Cervantes más allá de sus escritos. Es decir, su descripción como persona, tanto física como intelectualmente. Como justificación, expone ese vacío premeditado o involuntario, provocado tanto por el propio Cervantes como por quienes le conocieron o por futuros investigadores o historiadores. Como posible explicación, se alude a su controvertida figura, compuesta por elementos que podrían resultar antipáticos para la sociedad de su tiempo:

Ni la menor referencia a su físico, a su carácter, modo de ser, opiniones sociales, nada. Porque las biografías enteras no existen. Lo confiesan sus autores con sinceridad. No hay donde agarrarse. No existe por parte de él, de Cervantes, ni por parte de los que le conocieron o algún papel, documento o referencia. Nada. ¿Lo hizo por miedo? Me refiero a ese portazo y quedarse dentro. Miedo a esos «agujeros negros», esa «antimateria» de sospecha de judío, homicida, espía y homosexual. ¿Eso le obligó al portazo? Ni un retrato. El de Jáuregui es supuesto. Yo, mirando ese retrato, saco una mala impresión. Veo un tipo antipático, de bigote caído, sin sentido del humor, aburrido.

El propósito de Blanco será el de enmendar este «vacío» histórico o literario. Y lo hará evocando su humanidad, su contexto, los avatares que fueron conformando su identidad como autor y como individuo. Partiendo no de sus inicios sino de una edad madura, superada ya la treintena, regresado de sus experiencias militares e inmerso en el Madrid del Siglo de Oro:

Yo voy a hacer un hombre de 34 años que vuelve a España después de Lepanto y del cautiverio de Argel. Manco. La cabeza aún llena del estruendo de la batalla, de la arcabuceria, de los espasmos de las lombardas de grueso calibre, de los gritos y del tremendo balanceo del barco con la marea del atardecer. Y en España topa con el vendaval «lopedevega» que arrasa en los Corrales de Comedia. Voy a hacerlo empapado en su obsesión de escribir. A pesar de la oposición de su padre, a pesar del apoyo de su madre, a pesar de la oposición de editores y librerías, a pesar de la oposición de una España semianalfabeta que veía y oía, pero no leía. Y el amor. El amor por una mujer lista a la que salva él con su ingenio. Y la época. Y su destreza con la espada. Es militar.

Como ya hemos visto, la «estocada secreta» a la que da título del guion hace referencia a *Don Quijote de la Mancha*, que a su vez sirve como «estocada final» del relato. Un relato donde, a su vez, la otra parte del título, Cervantes, domina de principio a fin: «Pero el añadido al título “la estocada secreta” no

se refiere al acero. Se refiere al Quijote. A su invención en la cárcel de Sevilla. Y a su primera lectura ante la gentuza. Entre ellos, Rinconete y Cortadillo».

Blanco decide relatar la historia de Cervantes desde que se embarca para luchar como soldado y es herido en la batalla de Lepanto, perdiendo la utilidad de uno de sus brazos y siendo capturado por parte de los turcos, debiendo pagar su madre el rescate. El relato continúa describiendo la vida de Cervantes en casa de sus progenitores, dedicándose a escribir historias. Si bien la figura del padre se presenta amenazante –pues no sólo no comprende la vena creativa del hijo sino que la rechaza, considerando que debe dedicarse a un oficio provechoso con el que ganarse la vida–, la de la madre ocupa una parte importante de la trama. Con Cervantes forja una gran relación de complicidad –le comprende y alienta a escribir, le da dinero para que vaya al teatro e intente disfrutar. Trata de distraerle pues le apena que éste tenga una idea negativa de sí mismo, como tullido y persona carente de valor–.

La parte central del libreto desarrolla diferentes historias muy diferentes entre sí en la biografía de Cervantes, encadenadas de forma precisa e intercalando a diferentes personajes históricos o anónimos con los que el protagonista coincide en diversas situaciones y que acaban inspirando a sus propios personajes literarios, como los de las *Novelas ejemplares*.

Por tanto, las páginas del guion de Blanco referenciarán, por un lado, personajes reales –el Conde de Lerma, Lope de Vega, Felipe II, Ana de Mendoza (princesa de Éboli), Juan de Herrera, El Greco, Felipe II, Santa Teresa de Jesús, Mateo Alemán–; por otro, desfilarán personajes creados para la historia, y que encarnarán a los que después Cervantes inmortalizará con su pluma –una joven gitana llamada «Preciosa» en la que se basará para *La gitaniella*, una de las sirvientes del palacio del duque de Lerma que dará lugar a *La Ilustre Fregona*, o dos niños dedicados al pillaje que personificarán a *Rinconete y Cortadillo*–. Además de citar las obras, explicando así su relación con los personajes que las inspiran, se refieren otras de Cervantes, como *La Galatea* o *La española inglesa*. También se citan de pasada otras de autores diferentes, como *La dama boba* y *Guzmán de Alfarache* de los citados Lope de Vega y Mateo Alemán.

Dentro de la colección de personajes ficticios que pueblan la historia, figuran otros que parecen a su vez referenciar a otros de tipo literario o filmico. Por ejemplo, Monipodio, maestro de una escuela de niños ladrones que trabajan para él en Sevilla, entre los que se encuentran Rinconete y Cortadillo. Monipodio parece un trasunto del judío Fagin de la novela de Charles Dickens *Oliver Twist*. También hay un paralítico que, por su descripción, recuerda al que figura en *Los olvidados*, película de uno de los cineastas admirados por Blanco,

Luis Buñuel<sup>10</sup>: «... Ve subir, reptando, apoyándose en los tacos de madera de las manos a un paralítico. Le mira fijo, fascinado...» (Blanco, 2009).

Blanco consigue entretrejer de forma cronológica distintas tramas que enriquecen el guion de una forma sorprendente: las penurias de Cervantes por cobrar una paga como mutilado de guerra, sus intentos por vender sus escritos, su encuentro con Lope de Vega y la manifiesta admiración literaria que se profesaban<sup>11</sup>, el trabajo de Cervantes como traductor para Juan de Herrera –autor de El Escorial–<sup>12</sup>, la relación amorosa entre Cervantes y Ana de Mendoza –presente con gran fuerza en la historia, hasta convertirse en la segunda más importante–, las conspiraciones políticas entre España, Francia, Inglaterra e Italia con motivo de episodios como La armada invencible, las peleas y duelos de Cervantes con espías y delincuentes o la opinión negativa de Felipe II hacia el estilo pictórico de El Greco –debido a la estilización de sus figuras–.

De todos ellos, son los de Felipe II y Ana de Mendoza por los que Blanco siente un gran interés, el cual le llevó a ponerlos en pie en la obra ya referida de *El oficio del rey*. De hecho, Blanco parece crear un tríptico que podría denominarse «renacentista español» o «histórico español del s. XVI», donde enlaza las historias de *Don Quijote cabalga de nuevo*, *El oficio del rey* y *Cervantes la estocada secreta*.

No obstante, será el mismo Cervantes quien acabe convirtiéndose en objeto de inspiración para su Alonso Quijano, motivado por su idealista visión del ser humano y cómo ello le provoca muchas de sus desgracias. Por ejemplo, cuando es recaudador de impuestos y conoce la miseria de los habitantes de los pueblos, decidiendo perdonarles a muchos los cobros, lo que le llevará a ser encarcelado. Es decir, Cervantes personifica lo que los propios escritores reconocen de sí mismos, al afirmar que en sus personajes hay inevitablemente mucho de ellos –sus historias serán en buena parte autobiográficas–. Por ello, el final del guion presenta a Cervantes simbólicamente como Don Quijote,

10. La fascinación de Carlos Blanco por el cineasta de Calanda queda de manifiesto en algunos de sus trabajos. Por ejemplo, en *Los peces rojos*, tanto éste como José Antonio Nieves Conde homenajean su cine surrealista en la escena del prestidigitador, cuando la corista es convertida en un pavo (Ocaña, 2017).

11. Aunque es sabido que posteriormente se forjaría una rivalidad entre ellos, en esta parte de la historia se explica el primer encuentro amistoso entre Cervantes y Lope. Cervantes destaca de la obra de Lope su «realismo con sueño» o «realismo idealizado», revolucionando el teatro con su «Comedia nueva», mientras que Lope elogia *La Galatea* de Cervantes (Blanco, 2009: 36).

12. Cervantes realiza un encendido elogio al estilo arquitectónico de Herrera, transmitiéndole en persona su gusto por «el equilibrio» arquitectónico del monasterio de San Lorenzo del Escorial, ya que hace «que no pese» por el empleo de las líneas rectas (Blanco, 2009: 48).

uniendo ambos personajes: «... la figura de Miguel a caballo ya es muy pequeña y de pronto algo brilla en él, ... la punta de una lanza, una armadura en su cuerpo y una bacía dorada en su cabeza...» (Blanco, 2009: 76).

Este juego metaliterario, tan propio por otra parte de *Don Quijote de la Mancha*, alcanza otro de sus apogeos cuando el propio Cervantes se reúne en prisión con algunos de sus amigos y les comienza a leer lo que lleva escrito de su gran novela. Es decir, Blanco hace que Cervantes se rodee de sus personajes de carne y hueso, contándoles la historia de sí mismo convertido a su vez en personaje. Como el propio personaje afirma.

...Es la historia de un tipo como yo. Que de tanto leer y volver a leer [...] llegó a creerse que las novelas eran verdad [...] que había de verdad «miradas nobles», «sinceridad en el gesto», «ojos francos», «honor y dignidad» [...] ¡Mentira! Solo hay sinvergüenzas, mentirosos, tramposos, embaucadores, cínicos, caraduras que suben como la espuma y mandan ¡sí, mandan! (Blanco, 2009: 74).

En la entrevista concedida a Alfonso S. Suárez –perteneciente al documental *La Voz Negra: conversaciones con el guionista Carlos Blanco*–, el guionista refiere a este paralelismo entre Cervantes y Alonso Quijano hablando de «la voz negra»: ««La voz negra» es una expresión que se usa mucho en Andalucía, que es la voz sincera, la que sale de aquí [...]. Yo tengo la teoría de que El Quijote es «la voz negra de Cervantes. Es él, el reflejo de él» (Suárez, 2015).

A su vez, Blanco afirma que para su propia vida también ha intentado hacer uso de esa «voz negra»<sup>13</sup>, por lo que los paralelismos entre él y sus personajes –en tanto que se trata también de escritores a quienes admira– se hacen evidentes.

Del guion es igualmente destacable la calidad de las descripciones, tan visuales y, por ende, cinematográficas. Una de las más llamativas es la que realiza de las manchas del techo del dormitorio de Cervantes, el cual las ve e imagina recuerdos, como le sucede a Don Quijote al ver gigantes en molinos. Esto le sirve a Blanco de transición para recordar hechos del pasado como el momento en que Cervantes queda manco por un cañonazo en Lepanto:

... Mira fijo al techo. Vuelve a cerrar los ojos,.. Oye un gentío que grita entre descargas de arcabuces.. los abre despacio, ve las manchas de humedad.. se mueve una, una grande, marrón y negro.. es una galera ladeada de babor que avanza con las velas hinchadas e hileras de remos hundiéndose y saliendo entre espuma.. y se ve a él mismo salir a cubierta entre estruendo de voces.. (Blanco, 2009: 8).

13. En palabras de Blanco: «He tratado siempre –no sé si lo he conseguido– de usar mi “voz negra”, es decir, mi voz sincera» (Suárez, 2015).

En este caso, el guion es un poco más extenso que el anterior, constando de 76 páginas, lo que equivaldría a una hora y dieciséis minutos de metraje en caso de que el texto fuese adaptado finalmente al cine. Sorprende la cantidad de información en cuanto a historias o situaciones relatadas, siendo magistral la capacidad de Blanco para reducirlas e integrarlas en una duración de casi una hora y veinte minutos.

### Conclusiones

Los guiones de Carlos Blanco se diferencian de los convencionales por su ausencia de datos técnicos. Su escritura está pensada no para una aplicación directa en su adaptación, sino para un lector común no habituado al lenguaje habitual de este formato. Puede, por tanto, decirse que sus guiones son esencialmente literarios.

Ambos guiones analizados se ubican en el último periodo de Carlos Blanco, concretamente en la primera década del siglo XXI.

Tanto *Una víbora en el bolsillo* como *Cervantes, la estocada secreta* se inspiran en las vidas reales de escritores españoles, más o menos noveladas: Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga en el primer caso; Miguel de Cervantes en el segundo.

El guion de *Una víbora en el bolsillo* alude claramente a la historia en común de Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga. Aunque lo sitúa en la actualidad y emplea otros nombres para los personajes, existen suficientes indicios que demuestran esta referencia.

*Cervantes, la estocada secreta* no es sólo una biografía de Cervantes, sino un juego metaliterario donde la ficción se introduce dentro de la propia ficción, a la manera de obras de Cervantes como *Don Quijote de la Mancha*. De hecho, Blanco utiliza al personaje de Alonso Quijano para convertirlo en el áter ego de Cervantes, apuntando esta hipótesis.

La producción literaria de Carlos Blanco destaca por su coherencia en cuanto a tratamiento y temática de los asuntos escogidos. Destaca el interés del guionista por recrear épocas pasadas y personajes históricos principalmente españoles. Tal vez esta especificidad pudiera ser la razón por la que algunos de sus proyectos no acabaran llevándose a la pantalla, como es el caso de los dos guiones inéditos aquí estudiados. El cambio de los tiempos cinematográficos que tuvo lugar al final de la vida de Blanco desestimaría este tipo de asuntos, dado el desinterés de productoras, público o a la complejidad para llevarlos a cabo.

La investigación de Carlos Aguilar publicada en su volumen *Hugo Fregonese. Cine por doquier* (2021) arroja nueva luz en torno al origen de determinados

proyectos fílmicos llevados a cabo entre Carlos Blanco y Hugo Fregonese. Si bien el primero siempre había defendido la paternidad de los mismos, las declaraciones vertidas por Fregonese –y publicadas en dicho libro– lo desmienten, siendo más plausibles las del cineasta argentino que las del guionista. En el caso del proyecto de Don Quijote, Fregonese conocería a Gary Cooper –que iba a encarnar al protagonista– antes que Blanco, al rodar con él *Blowing Wild* («Soplo salvaje», 1953). Igualmente, en el proyecto de *Rey de reyes*, Fregonese aceptaría dirigirla para Samuel Bronston a condición de que Blanco escribiese el guion. Para entonces, ya el realizador tenía una idea muy concreta del argumento. Por tanto, estos testimonios cambian la perspectiva histórica que hasta ahora se tenía, tanto del guionista Carlos Blanco, como de esta parte del cine de Hollywood y, por ende, español.

### Bibliografía citada

- AGUILAR, C. (2021), *Hugo Fregonese. Cine por doquier*, Madrid, Calamar Ediciones.
- AGUILAR, C. (2017), «Don Quijote cabalga de nuevo (presentación)», *Historia de nuestro cine*, España, TVE (programa emitido el 23 de agosto de 2017).
- BLANCO, C. (2015), *Los peces rojos. Guion cinematográfico de Carlos Blanco*, Madrid, Ocho y medio.
- BLANCO, C. (s.f.), *Una víbora en el bolsillo* (guion manuscrito original).
- BLANCO, C. (2009), *Cervantes, la estocada secreta* (guion manuscrito original).
- BLANCO, C. (2006), *El oficio del rey*, Madrid, Siglo XXI.
- COBOS, J. (2001), *Conversaciones con Carlos Blanco: un guionista para la historia*, Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- COBOS, J. (2000), «Entrevista con Carlos Blanco», *Nickel Odeon: revista trimestral de cine*, 21, invierno de 2000, pp. 98-124.
- GARCÍA DE DUEÑAS, J. (2000), *El imperio Bronston*, Madrid, Ediciones del Imán, S.L.
- GUTIÉRREZ, V. (2006). «Arenal despide a los coches», en *El País* (4 de noviembre de 2006). Consultado el 22 de febrero de 2021, recuperado de: [https://elpais.com/diario/2006/11/04/madrid/1162643057\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2006/11/04/madrid/1162643057_850215.html) [consulta: 28 agosto 2022].
- HERNÁNDEZ GIRBAL, F. (1935). «Gregorio Martínez Sierra», *Cinegramas*, 38 (2 de junio de 1935).
- MARTÍNEZ DE OLCOZ, N. (2016), «Regeneración, autobiografía y desfiguración en el guión cervantino de Carlos Blanco 'Cervantes, la estocada secreta'», Mata Induráin, C. (coord.), *Recreaciones quijotescas y cervantinas en las artes*, pp. 107-118.
- OCAÑA, J. (2017). «Los peces rojos (presentación)», *Historia de nuestro cine*, España, TVE (programa emitido el 14 de noviembre de 2017).

- PARDO, P. (2017). «Disney compra Twenty-First Century Fox por 44.300 millones de euros», en *El Mundo* (14 de diciembre de 2017). Consultado el 22 de febrero de 2021, recuperado de: <https://www.elmundo.es/economia/2017/12/14/5a323b80268e3e4d638b460b.html> [consulta: 28 agosto 2022].
- RUBIO ALCOVER, A. (2014). «Por dónde seguir. Situación, carencias y propuestas para el estudio histórico del cine español», Bernad Monferrer, E. (coord.), *La historia contada a través de los medios de comunicación* (pp. 323-346), Madrid, Visión libros.
- SUÁREZ, A. S. (2015), «La Voz Negra: conversaciones con Carlos Blanco» (documental).
- VALLADARES ROLDÁN, R. (1979). *Diputación Provincial de Madrid*, Madrid, Hospital Provincial de Madrid.
- VIDAL ESTÉVEZ, M. (1997). «Los peces rojos», Julio Pérez Perucha (coord.), *Antología crítica del cine español (1906-1995)* (pp. 380-382), Madrid, Cátedra/Filmoteca Española.