

«LA OTRA GENERACIÓN DEL 27» Y EL CINE¹

Algunas anécdotas propician la reflexión. Cuando preparaba las notas para esta conferencia, me llegaron las últimas pruebas de un libro: *La obra literaria de Rafael Azcona* (Universidad de Alicante, 2009). Al revisarlas, observé un error en la portada. La monografía aparecía en la colección dedicada al cine, a pesar de lo explícito del título. La incongruencia se justifica por la personalidad creativa del autor riojano. A Rafael Azcona se le conoce fundamentalmente por su faceta de guionista y parece lógico que cualquier ensayo sobre su obra forme parte de una colección cinematográfica. El error podía subsanarse con facilidad, pero también pensé que no era grave y, además, algo había de verdad en esa clasificación supuestamente falsa. El análisis de la trayectoria del novelista nos obliga a movernos entre la literatura y el cine. La preparación de la edición crítica de *El pisito* (Madrid, Cátedra, 2005) me llevó a consultar una novela (1957), que era la base de un guión (1961) modificado durante el rodaje de la correspondiente película. Ésta, a su vez, influyó en la redacción definitiva de la novela (1999), que terminó siendo una obra de teatro (2009). Semejante ir y venir entre lo literario y lo cinematográfico no constituye una excepción en la producción de Rafael Azcona. El creador conocía y respetaba lo específico de cada ámbito, pero se movía entre ambos porque, en definitiva, se considerada AUTOR por encima de su clasificación como novelista o guionista.

Rafael Azcona colaboró en *La Codorniz* poco después de su llegada a Madrid (1951). Allí pasó momentos felices gracias a unos compañeros de redacción dispuestos a sobrellevar la vida con humor. Tuve la oportunidad de preguntarle por ellos y, en varias ocasiones, me explicó la satisfacción de haber conocido a Antonio de Lara, *Tono*. Su mirada se iluminaba mientras evocaba algunas de sus anécdotas, propias de quien ya las había protagonizado igual de divertidas desde los tiempos de Hollywood (1929), cuando Tono se marchó

¹ Conferencia leída en el VI Congreso Internacional de Literatura Comparada, Universidad de Vigo, 4-6 de noviembre de 2009.

a California en compañía de otros colegas con el objetivo de colaborar en las versiones españolas de las primeras películas sonoras. Rafael Azcona también me habló de Miguel Mihura y Edgar Neville, ambos vinculados a la redacción de la citada revista y miembros de una generación donde el humor era el común denominador; la materia que se podía verter sobre un molde periodístico, literario o cinematográfico. Apenas les importaba esa concreción porque ellos se consideraban autores y, como tales, estaban dispuestos a desenvolverse con la misma soltura en unos medios cuyo cultivo simultanearon.

A lo largo de los últimos años, la redacción de varios trabajos sobre este grupo generacional me ha permitido consultar una buena parte de sus entrevistas periodísticas. Tal vez me equivoque, pero no recuerdo manifestaciones de estos autores en el sentido de diferenciar lo literario y lo cinematográfico, al menos como compartimentos estancos que requirieran un enfoque peculiar. Esta postura habría sido absurda y hasta incoherente con sus trayectorias, pues pasaron por las publicaciones periódicas, la literatura, el teatro y el cine manteniendo, en lo fundamental, un mismo criterio creativo. Todos ellos se consideraban autores por encima de cualquier otra clasificación y, al igual que Rafael Azcona, apenas les preocupaba la delimitación de un trabajo realizado en absoluta promiscuidad de géneros y medios.

Las declaraciones de los autores no siempre son fiables. Algunos miembros del grupo, sobre todo Miguel Mihura, eran especialistas en dejar falsas pistas o lanzar opiniones arbitrarias donde el subjetivismo constituía la única justificación. El historiador debe andarse con cuidado a la hora de utilizarlas, pero nunca cabe prescindir de ellas y, ni mucho menos, contrariar aquello que por repetido termina siendo una obviedad. Es el caso de la relación del cine y la literatura en la práctica creativa de estos autores, un tema que nunca les preocupó demasiado y resolvieron mediante recursos de una sencillez asombrosa. Tal vez porque lo abordaron con el sentido común propio de la necesidad. Miguel Mihura, Edgar Neville, José López Rubio, Tono y otros colegas generacionales jamás pretendieron ser literatos o cineastas, sino autores que, a tenor de los tiempos, debían mostrar facilidad para pasar de un

campo a otro aprovechando las siempre escasas oportunidades. Antes de llegar a la guerra de 1936-1939, todos cultivaron la narrativa, el teatro y el cine mientras colaboraban en publicaciones periódicas, con textos y dibujos. Nunca dieron importancia a esta circunstancia, pues la diversidad de los cauces utilizados la veían con la naturalidad de lo impuesto por la lógica de los tiempos.

Sus antecedentes generacionales afrontaron una novedad: el cine. Ellos, como tantas veces se recuerda gracias al testimonio poético de Rafael Alberti, habían nacido con una pantalla cuyas imágenes les acompañarían siempre. Aquellos humoristas de sonrisa renovadora también formaban parte de la Generación del 27 por este motivo. El cine nunca les resultó ajeno. Lo consideraron como una faceta de su actividad donde tuvieron problemas y hasta motivos para el hastío, pero no sustancialmente diferentes de los que padecieron en el ámbito teatral y literario. La diferencia con respecto a quienes forman parte del canon del 27 es que estos autores vivieron la eclosión de lo cinematográfico desde dentro y sin voluntad vanguardista, como profesionales obligados a resolver necesidades concretas sin plantearse quimeras o abstracciones. De esta circunstancia se deriva la escasa entidad teórica de sus reflexiones al respecto, pero cabe compensarla con el testimonio de quienes concretaron una relación cuando otros especulaban sobre su pertinencia y naturaleza.

La bibliografía sobre este grupo generacional nos permite hablar con la seguridad de lo conocido. El interés de su obra ha propiciado análisis exhaustivos. Sin embargo, en buena parte de la crítica persisten dos errores básicos. El primero se relaciona con la denominación, «La otra generación del 27», y el segundo es el afán de estudiar las creaciones de sus autores dividiéndolas en literarias y cinematográficas.

Algunas denominaciones son tan afortunadas por su capacidad de aglutinar lo diverso como erróneas desde un punto de vista conceptual. Cuando José López Rubio ingresó en la RAE (5-VI-1983) con un discurso sobre su propio grupo tuvo una idea feliz al denominarlo de la manera que permanece, desde entonces, establecida en la bibliografía crítica. Tal vez no quepa dar

marcha atrás y debamos aceptarla por comodidad, pero la considero improcedente porque asume una jerarquía un tanto discutible que tiende a una percepción también diferenciada. Miguel Mihura y sus colegas participan de lo fundamental del espíritu generacional del 27 y, para agruparlos en torno a aquello que les diferencia, preferiría hablar de los humoristas de esta generación, como ya se hiciera en la exposición del Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 2002). La «otra» presupone la presencia de la «una», aquella que ocupa un lugar de privilegio de acuerdo con un canon impuesto por la historiografía. El empeño comparte el futuro de las quimeras, pero, al menos, quede constancia del deseo de sustituir esa relación jerárquica por otra acorde con una convivencia de todas las vertientes del 27. A partir de numerosos testimonios, se puede captar cuando analizamos las circunstancias de la creación literaria y artística de la época.

El segundo error es fruto, fundamentalmente, de una especialización tendente a establecer compartimentos estancos allá donde las relaciones resultan fluidas. A estas alturas, todavía manejamos ensayos, como el de Emilio de Miguel sobre la obra dramática de Miguel Mihura (Salamanca, Universidad, 1997, 2ª ed.), que no mencionan su faceta cinematográfica (guionista, dialoguista y director artístico). Al mismo tiempo, algunos compañeros del área de Comunicación Audiovisual parecen ignorar que, al comentar determinadas películas, escriben sobre un destacado comediógrafo español. Ya critiqué esta perspectiva en *Dramaturgos en el cine español, 1939-1975*, cuyo capítulo más extenso corresponde a los humoristas del 27 (pp. 41-78). Allí recopilé los principales hitos de la vinculación de estos autores con el medio cinematográfico y la conclusión es obvia: lejos de aparecer como una relación esporádica, constituye una constante que define al grupo.

El caso de Miguel Mihura tal vez sea el más significativo. Cuando se repasa su trayectoria, observamos una primera etapa (décadas de los treinta y los cuarenta) en la que predomina el trabajo como guionista profesional. Su realización se sitúa al margen de las actividades teatrales, mientras que durante los años cincuenta y sesenta, tras varias experiencias negativas, se

constata una vuelta a los escenarios que no supuso su alejamiento del cine, aunque se circunscribiera a las adaptaciones de sus comedias más exitosas.

Ambas facetas distan mucho de ser excluyentes. Al contrario, se muestran interdependientes en aspectos definitorios de las creaciones de Miguel Mihura. Por ejemplo, siempre se valora su magisterio en la escritura de los diálogos teatrales, pero apenas comprenderemos las razones de esta calidad si olvidamos las tareas, a menudo oscuras, que realizó como responsable de los diálogos en español de numerosas películas extranjeras. O en títulos tan extraordinarios como *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* (1952), donde su labor de dialoguista sólo ha quedado en un segundo plano por la negativa a reconocerla, de manera abierta, de Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga. El comediógrafo se sentía a gusto en ambos medios. Una prueba la encontramos en *Mi adorado Juan*, una película de 1949 dirigida por Jerónimo Mihura que es un manifiesto vital de su hermano Miguel. Él mismo, siete años después, la convirtió en una comedia teatral acorde con la peculiar filosofía del protagonista (Juan), el alter ego de quien escogía indistintamente la pantalla o los escenarios porque lo básico de su obra se mantenía.

Los historiadores del teatro que escribimos sobre Miguel Mihura no debemos ignorar al guionista de *La calle sin sol* (1948), de Rafael Gil, porque prescindiríamos de una muestra, verdaderamente notable, de la diversidad de registros en que destaca el autor. Incluso de su consideración como guionista capaz de abordar, con un criterio profesional, géneros impensables en su vertiente teatral y al servicio de directores como Antonio Román, Rafael Gil, Benito Perojo, Eduardo Manzano y, claro está, su hermano Jerónimo, tan decisivo en su faceta cinematográfica. Estas películas de la posguerra nos remiten a un Miguel Mihura dúctil, profesional y alejado de su imagen tópica (indolente, caprichoso, escéptico...), que cultivó con acierto cuando se convirtió en figura pública gracias a sus éxitos teatrales. Por entonces, afirmaba sentirse aliviado por haber dejado atrás «el infierno del cine» (1962). La definición goza de fortuna bibliográfica, pero es una verdad a medias o una mentira como las prodigadas por sus protagonistas. Su actividad cinematográfica nunca supuso un «infierno», al margen de las carencias habituales en un medio donde la

picaresca y el oportunismo eran una norma de supervivencia. Hay abundantes documentos para demostrar la intensidad, la continuidad y los buenos resultados de su trabajo en distintas facetas relacionadas con el cine y jamás, ni siquiera cuando hablaba en términos displicentes, Miguel Mihura rechazó la posibilidad de ser adaptado para prolongar los éxitos teatrales. Lo aceptaba, previo pago, entre protestas a veces caprichosas, sin reconocer la labor de directores como su amigo Fernando Fernán-Gómez y con un desprecio que vinculaba al cine cuando, en realidad, se relacionaba con unas producciones donde la suya no era la última palabra.

Al final, la clave era el respeto a su voluntad como autor. Este privilegio lo disfrutó en los escenarios donde su labor creativa se completaba con la de director, pero resultaba inviable en un cine distinto del artesanal que había conocido en épocas anteriores junto a su hermano Jerónimo. En cualquier caso, ese «infierno» fue para Miguel Mihura una plataforma de aprendizaje, una ocupación profesional durante décadas y un referente para sus creaciones. La experiencia le podría haber llevado a teorizar sobre las relaciones entre el cine y el teatro. La pereza, no obstante, se impuso como en tantas otras ocasiones. Al igual que sus colegas de grupo generacional, las daba por supuestas y tampoco era proclive a escribir acerca de materias sin tasación en términos económicos. El empeño de Miguel Mihura como autor fue buscar un espacio para su obra, con las características y los matices que sólo él sabía darle. Después de varias probaturas, lo encontró con mayor facilidad en el teatro de los años cincuenta y sesenta, donde se había refugiado el público dispuesto a compartir una sonrisa alejada de lo chabacano. Esta circunstancia justifica su aparente desamor por «el infierno del cine», tan contrario a una trayectoria que merecía una mejor calificación del siempre caprichoso, y subjetivo, comediógrafo.

El único objetivo de Edgar Neville era la felicidad y su principal creación, la que verdaderamente le preocupaba, fue su vida. Desde esta perspectiva, apenas sorprende que en la narrativa, el teatro y el cine el autor se limitara, en buena medida, a recrear experiencias con una raíz autobiográfica. No aparecen como testimonio o documento, sino como ejemplo de un disfrute listo para ser

compartido con humor. Tampoco sorprende que el medio elegido fuera secundario y que el conde de Berlanga no teorizara sobre las relaciones entre el cine y la literatura. En parte porque los equipara en lo básico sin preocuparse de la posible polémica y, sobre todo, porque ambos le resultan igual de útiles para ejercer como autor. Preguntado al respecto durante la posguerra, afirmó: «Un director debe ser, ante todo, un autor dramático. La técnica es cosa que está a su servicio, y su uso no puede ser otra cosa que un reflejo de su personalidad, de su forma de expresión. La condición de artista se perfecciona, se depura, pero no se aventaja: la técnica es fácil. La aprenden hasta los más torpes».

La literalidad de estas declaraciones debe entenderse con precaución. Había un componente de provocación en las palabras de Edgar Neville, pero su actitud –extendida entre los colegas de grupo generacional- se comprende mejor si recordamos las tareas en las que centraron su atención, tanto en el cine como en el teatro: el diálogo como atractivo fundamental de las comedias y la interpretación de unos actores no sólo elegidos, sino modulados por una meticulosa labor de dirección. Edgar Neville lo explica en unos términos que habría suscrito Miguel Mihura: «Naturalmente, yo en la dirección de las obras de teatro y de cine le doy una primerísima importancia a la dirección del actor en su tono, en su gesto y en la armonía entre las diferentes voces de los personajes. Le doy muchísima menos importancia, aunque indudablemente la tienen en algunas obras, a la escenografía, a la luminotecnia y demás efectos secundarios. A mí me parece que lo importante es hacer que el actor logre el tono exacto del personaje y cuando se trata de comedia moderna, el máximo de sinceridad, la mayor sobriedad de gesto, la más certera imitación de la vida».

Los motivos que llevan a Edgar Neville a decantarse por el teatro, la narrativa o el cine son a menudo coyunturales o económicos. Una amistad que le permite entrar en contacto con un empresario teatral dispuesto a arriesgar, un destino como diplomático que le lleva hasta Hollywood, una relación con sus colegas de generación que le conduce a la redacción de los semanarios de humor, una legislación cinematográfica proclive a empresas rocambolescas

como las realizadas durante la posguerra... Su objetivo era escribir, deprisa, y triunfar más allá de lo crematístico. A veces lo intentó en los escenarios con variable fortuna, a pesar de disponer de compañía propia y, cuando las circunstancias se lo permitieron, en un cine donde Edgar Neville apostó por lo difícil y singular, aunque sin arriesgar hasta la temeridad gracias a una peculiar legislación y su tupida red de amistades.

Edgar Neville nunca buscó la perfección, ni como cineasta ni como autor literario. Su vitalidad era arrolladora y este objetivo requería un tiempo empleado en otros menesteres que le resultaban más satisfactorios: la amistad, el amor, la gastronomía, los viajes... A menudo, y como síntesis de una actitud indolente a la hora de trabajar, se recuerda el comentario de su compañera Conchita Montes cuando, tras comprobar algunos defectos formales de las obras de Edgar Neville, le decía que «no remataba» lo escrito o dirigido. Era cierto; abundan las anécdotas para corroborar una actitud generalizada entre los colegas del grupo generacional y que se agudizó en este caso. No obstante, el comentario de la actriz lo debemos relativizar. Los matices son necesarios para entender un lugar común extendido entre la crítica. Esta falta de preocupación por determinados aspectos de su labor se percibe en el análisis de las obras literarias y cinematográficas de Edgar Neville, pero también cabe decir que la «perfección» resultaba contraria a su espíritu y su voluntad de crear, que no pasaba por el dominio de unas técnicas ajenas a sus intereses.

Edgar Neville debutó en las pantallas tras una divertida y provechosa experiencia en Hollywood. El conde de Berlanga del Duero había contactado con lo más selecto del cine norteamericano (Charles Chaplin, Douglas Fairbanks...), estaba fascinado por lo visto en sus estudios y, a su vuelta, traía ideas renovadoras. Su empeño era promover una producción con una orientación comercial no exenta de calidad. Esta actitud se concreta como director en unas películas que son adaptaciones de obras de Wenceslao Fernández Flórez (*El malvado Carabel*) y Carlos Arniches (*La señorita de Trevélez*). No se trata de una contradicción o la consecuencia de un posibilismo. Edgar Neville creía que la renovación cinematográfica pasaba por

la utilización de fuentes literarias o teatrales. Tras la guerra civil, perseveró en esa línea con la adaptación de diferentes textos propios y ajenos: *Frente de Madrid* (1939), *La torre de los siete jorobados* (1944)... Pronto tuvo conciencia de que el futuro del cine español estaba lejos del triunfalismo de la Victoria y la propaganda moral o ideológica: «Creo que hay que abandonar la tesis y hacer que los personajes de la pantalla se parezcan a los de la calle» (1947).

Esta actitud resultaría polémica en aquellos años, pero era coherente con su búsqueda de un cine personal que contribuyera a perfilar la producción española. Edgar Neville, al igual que sus colegas de grupo generacional, apostó por la dimensión cosmopolita de una cinematografía en consonancia con la norteamericana o las más avanzadas de Europa, pero la veían compatible con la utilización de fuentes literarias enraizadas en la tradición nacional. Así se entiende la defensa del sainete que el citado director protagonizó en una posguerra donde algunos ideólogos de la Victoria asociaban este género con los derrotados. Nunca lo terminó de entender Edgar Neville, que en su búsqueda del placer y la libertad como nortes vitales estaba dispuesto a admirar el estilizado casticismo de Carlos Arniches, al mismo tiempo que disfrutaba con las rubias de Hollywood. Estas influencias resultarían contradictorias para algunos colegas, pero no lo eran en el peculiar mundo de un autor que, por encima de todo, pretendía disfrutar con sus criaturas teatrales y cinematográficas mientras evocaba, una y otra vez, una arcadia de armonía social, caballeros sonrientes y damas tan hermosas como predispuestas para el amor.

Enrique Jardiel Poncela nunca consiguió ser tan feliz como su colega, con quien mantuvo una relación polémica y hasta desagradable en algunas ocasiones. No cabe extrañarse, pues los textos donde comentó sus propias obras abundan en quejas, lamentaciones y un sinfín de ingratitudes que le llevarían a la amargura. El cine no se libra de las palabras, a menudo resentidas, de Enrique Jardiel Poncela. La realidad documentada apenas se corresponde con lo escrito por quien se suponía el objetivo de todas las persecuciones. Hollywood trató con singular favor a un autor que culminó una empresa tan extraordinaria como llevar una obra suya en verso a la pantalla:

Angelina o el honor de un brigadier, con el protagonismo de Rosita Díaz Gimeno, que se atribuyó el mérito de haber convencido a los productores norteamericanos. Y si el cine español de los años cuarenta no alcanzó este nivel, la causa estriba más en la incapacidad de las productoras que en un supuesto desinterés por las obras de Enrique Jardiel Poncela. Sus descalificaciones forman parte de una pose de superioridad, bastante frecuente entre los autores literarios y teatrales de diferentes épocas cuando se manifiestan en público. Sin embargo, apenas se justifican por una desatención de un cine poco afortunado en algunas adaptaciones, pero todavía pendiente de las novedades editoriales y los éxitos de la cartelera. Así creo haberlo demostrado en *Los dramaturgos en el cine español, 1939-1975* y en un libro anterior, *El teatro en el cine español*. Al preparar estos trabajos, percibí el error de tomar como realidades probadas las opiniones, tan subjetivas, de los dramaturgos acerca del cine. El caso de Enrique Jardiel Poncela resulta paradigmático, pero dista mucho de ser excepcional en un panorama donde conviene recordar que el teatro conservaba una aureola de prestigio cultural apenas asociada al cine español.

Edgar Neville, José López Rubio y Tono fueron más equilibrados a la hora de hablar de sus experiencias cinematográficas, tanto en Hollywood como en España. Lamentaron las carencias de todo tipo para sacar adelante sus películas durante la posguerra. El resultado fue el desánimo (Edgar Neville), la desertión (José López Rubio) y el escepticismo (Tono), pero ninguno de los tres extendió sus críticas a un medio cinematográfico que amaban como algo propio. Esta actitud es un motivo recurrente de la revista *Cámara* (1941), dirigida por Tono y fundamental para definir la postura de los humoristas del 27 frente al cine. En sus colaboraciones se obvia, en parte, los alardes retóricos del primer franquismo, que encontramos en una publicación de orientación falangista: *Primer Plano*. La dirigida por Antonio de Lara conserva un aire cosmopolita y amable, incluso con notas de glamour, gracias a su apuesta por un cine español que entretenga, rinda en taquilla y sea exportado. La consecución de estos objetivos pasaba por la inspiración en la novela y el teatro. Edgar Neville, por ejemplo, propone la adaptación de obras de Benito

Pérez Galdós, pero reconoce que no era posible cuando otros autores decimonónicos (Alarcón, Pereda, Coloma...) protagonizaban el canon del franquismo. El problema no radicaba en la inspiración literaria de un cine a la búsqueda de su identidad, sino en las fuentes concretas de esa inspiración. Numerosas obras estaban lejos de lo admitido por los vencedores de la guerra, al menos por aquellos que acabaron prevaleciendo en un régimen del que se sentían partícipes los humoristas del 27, aunque sin entusiasmo.

Estos propósitos cinematográficos de los humoristas se saldaron a menudo con fracasos. Su postura resultaba arriesgada para un panorama pacato donde ellos encarnaban la excepción por el cosmopolitismo y la apuesta, moderada, a favor de una modernidad que veían compatible con la tradición cultural. Algunas de las películas que sacaron adelante son un ejemplo de la audacia contra corriente y la picaresca empresarial; es decir, de los recursos rocambolescos que se debían poner en juego para alcanzar estos objetivos durante la posguerra. Su amor por el cine, su interés por estar presentes en un medio que consideraban propio, les permitió afrontar estas circunstancias, por otra parte en consonancia con la situación del país.

El cine de la posguerra era un campo minado para quienes procuraban mantener su autoría. Los comediógrafos del 27 acabaron desanimados ante una pequeñez y una falta de aliento donde no se reconocían. A partir de los años cincuenta, volvieron a un teatro donde podían desarrollar su labor con mayor autonomía y en unas condiciones de respeto a su obra. Aparece entonces cierto resquemor por «el infierno del cine», que cabe asociar con el dolor de la oportunidad no consumada, el rechazo a un medio cuya mediocridad apenas permitía que cuajaran proyectos como los de estos humoristas. No obstante, el problema de fondo y nunca reconocido de manera abierta era el público de las abarrotadas salas de la posguerra, que dio la espalda a cualquier intento renovador. Ese mismo público, en su vertiente teatral, se mostró mejor predispuesto por ser más culto y selecto. De esta circunstancia también se deriva la decantación por los escenarios de los autores de un grupo generacional que había simultaneado el teatro y el cine desde sus orígenes.

Esta simultaneidad se vio favorecida por una época en la que ambas manifestaciones creativas no se mostraban tan distantes y coexistían en una promiscuidad ahora impensable. Sus protagonistas podían dar el paso de un campo al otro con extrema facilidad. El caso de los intérpretes resulta obvio hasta el presente, pero el trasvase se repetía en los autores teatrales, muchos de los cuales realizaron durante casi todo el siglo XX tareas como guionistas o adaptadores. Sin embargo, en los humoristas del 27 la situación es relativamente distinta. A diferencia de la mayoría de sus colegas, ellos nunca se consideraron dramaturgos dispuestos a completar su labor con incursiones más o menos esporádicas en lo cinematográfico. Miguel Mihura, Edgar Neville y José López Rubio simultanearon desde el principio ambas actividades en un plano de igualdad y, lo que es más importante, con la naturalidad de quien no precisa justificarse. De ahí, en parte, se deriva la falta de voluntad teórica, la imprecisión de sus comentarios sobre las relaciones entre el cine y la creación literaria o su sorpresa cuando se cuestionaba lo que acabó siendo un rasgo del grupo generacional.

Nuestros criterios de investigación deben ajustarse a la realidad objeto del análisis. La división en áreas de conocimiento parcela los campos de trabajo, pero a menudo nos encontramos con obras y autores fronterizos. En tales casos, conviene adentrarse en lo propio de otra área (Comunicación Audiovisual, Literatura Española, Historia del Arte...) porque también es la nuestra en la medida que debemos abordar un tema con presencia en varios campos. El estudio de este grupo generacional no se resuelve sólo con el habitual planteamiento de las relaciones entre el cine y la literatura. Desde ese punto de vista cabe estudiar las adaptaciones de sus obras teatrales, realizadas casi siempre por otros creadores, pero no a unos autores ajenos a tales trasvases y dispuestos a coexistir con ambas manifestaciones en un plano de igualdad. Este rasgo se percibe en sus obras, forma parte de su identidad generacional y constituye un logro de la modernidad de una época marcada por quienes nacieron con el cine; y los deportes, claro está.

El atractivo de una obra a caballo entre dos áreas de conocimiento implica el riesgo de adentrarse en lo ajeno o desconocido. Así se percibe en las

carencias bibliográficas de algunos trabajos dedicados a los humoristas del 27. Son subsanables con un mínimo de voluntad. Y, por otra parte, la dificultad acaba siendo menor porque estos autores obviaron lo más específico o técnico al tiempo que se centraban en lo común: los diálogos, la dirección artística, la elección de intérpretes y otras decisiones imprescindibles para recrear su peculiar mundo de ficción. He dedicado varios trabajos a Edgar Neville y Miguel Mihura, pero nunca me he visto obligado a explicar un encuadre singular o la labor del montador, por ejemplo.

Luis García Berlanga se consideró un discípulo de este grupo y hasta pudo colaborar con sus integrantes (*¡Bienvenido, Mr. Marshall!, Novio a la vista...*). En las entrevistas repitió que, cuando llegaba al rodaje como director y se le preguntaba por la colocación de la cámara, siempre contestaba que «a la altura de los ojos». Manifestaba así su voluntad de prescindir de lo rebuscado o artificioso, de observar con naturalidad aquello que debía ser trasladado a la pantalla. La realidad de sus películas no es tan sencilla, como tampoco lo era en el caso de las dirigidas por los humoristas del 27. Nunca fueron tan ingenuos y despreocupados como pretendieron mostrarse ante los demás, pero sabían que su aportación no descansaba en unos recursos donde otros, a menudo miembros de su propio equipo, se desenvolvían con solvencia. El «remate» del que hablaba Conchita Montes se echa en falta si mantenemos la mirada del cinéfilo, pero las lagunas no son excesivas y, además, las posibles deficiencias se compensan gracias al ingenio y el humor para perfilar personajes, reír con los diálogos e imaginar situaciones donde lo único prohibido era el aburrimiento.

El balance de estas obras constituye un oasis de calidad e interés en el marco de una época poco atractiva. Su tratamiento de lo teatral y cinematográfico durante el franquismo resulta homogéneo. Cualquier parcelación sería un error, más absurdo todavía si pensamos que su justificación estaría fundamentada en una clasificación administrativa o académica: los departamentos, las áreas... Olvidémonos, pues, de la misma para adentrarnos en el conocimiento de unos autores, sin más, de aquella espléndida generación que contó con sus humoristas: unos verdaderos

ejemplos de esos «talentos múltiples» a los que alude el título del presente congreso.

LOS DRAMATURGOS EN «EL INFIERNO DEL CINE»²

Las relaciones entre el cine y el teatro tienen sus tópicos, unas ideas comunes transmitidas sin apenas fundamento y admitidas como si se tratara de dogmas. El caso español no es una excepción, ni mucho menos. Funcionan con un grado de eficacia tal que comprometen la labor de investigación, a menudo obligada a desmontar absurdas opiniones donde los prejuicios, el subjetivismo o la ignorancia revelan su influencia. No es una situación peculiar de dichas relaciones ni del caso español. Pero, como es lógico, el limitado conocimiento que todavía tenemos del tema contribuye a que estos tópicos circulen con facilidad en determinados ambientes.

Así no debe extrañarnos que, sin ninguna comprobación, se admita una larga lista de quejas por parte de los autores teatrales que a lo largo de diferentes períodos han mantenido una relación con el cine. Es difícil que un tópico se base en una falsedad absoluta y, si lo hace, sus días están contados. Pero también sabemos que lo absoluto es una categoría contradictoria con la labor de investigación, destinada a desvelar lo relativo de tantas medias verdades, o medias mentiras. Frente a la caricatura de la realidad que supone la difusión de un tópico, cabe apreciar los matices más cercanos a una realidad compleja donde entran en juego numerosos factores. Si los apreciamos, dejaremos en la cuneta historias maniqueas cuyo razonamiento roza el misterio o el prejuicio. Una de ellas nos presenta a los dramaturgos como immaculados héroes acechados por un cine grosero e incapaz de comprender sus obras.

El cine español ha contraído numerosos méritos para protagonizar este papel de malvado de la historia. Resulta innecesario enumerarlos, pues son tantos como las pruebas de su incapacidad -impuesta o voluntaria- para renovarse en determinados períodos y aspirar a objetivos ajenos a la supervivencia. No obstante, esta abrumadora evidencia debería ser puesta en relación con una idea que se «vende» bien en determinados medios, incluido el

² Versión original en José Antonio Pérez Bowie (ed.), *La adaptación cinematográfica de textos literarios*, Salamanca, Plaza Universitaria, 2003, pp. 165-173.

académico: la maldad del poderoso. El problema radica en que esa maldad es relativa y el rasgo de poderoso en el cine español supone una quimera del pasado que sólo mantienen con cierta razón quienes habitan en los márgenes de la realidad, como es el caso de algunos dramaturgos. Pero ni siquiera estos últimos son ajenos a los prejuicios cuando manifiestan sus quejas por un cine que les menosprecia o ignora. Ellos y otros autores mejor situados cuentan con la predisposición favorable de quienes les escuchan, convencidos de que la titánica y desinteresada labor de los creadores topa con la indiferencia de una «industria», sólo preocupada por los vulgares objetivos económicos. Se extiende así una línea de pensamiento en la que el componente ideológico, el deseo de denuncia, la necesidad de autojustificación y el simple consuelo actúan con una eficacia sorprendente. Tanta, que nadie parece preocupado por la necesidad de contrastar con la realidad unas manifestaciones que no suelen ir más allá de un tópico, tan consolador para el que lo extiende como sugestivo para el que lo escucha.

La realidad, sin embargo, es tozuda. A poco que olvidemos las opiniones de los interesados y nos adentremos en los datos comprobaremos hasta qué punto lo admitido por muchos no siempre se sostiene con argumentos. Un ejemplo lo encontramos en las relaciones entre los autores teatrales y el cine español durante el período franquista. *Dramaturgos en el cine español (1939-1975)* se centra en la actividad como guionistas cinematográficos de más de cuarenta autores teatrales, una significativa cifra que ya nos hace dudar de la pertinencia de ciertas quejas. Al margen de la influencia de posibles tendencias masoquistas en el colectivo objeto de nuestros análisis, es obvio que nos encontramos ante una presencia activa en el campo profesional y creativo del guión que dista mucho de ser anecdótica o circunstancial. Desde 1939 hasta 1975 distintas promociones de autores se incorporan al cine como guionistas con desigual fortuna. Pero, en términos generales, es indudable que su presencia constituye un fenómeno cualitativa y cuantitativamente importante que ya había sido esbozado en el catálogo de Esteve Riambau y Casimiro Torreiro (1998).

Esa destacada participación de los dramaturgos como guionistas, tanto de las adaptaciones de sus obras como de textos originales destinados al cine, obtiene resultados desiguales. Una circunstancia similar se constata en las propias situaciones de los autores, que en ocasiones se dedican esporádicamente a una actividad que pronto abandonan y, en otras, llegan a ser guionistas profesionales dispuestos a dejar en un segundo plano su trabajo en el teatro. Al margen de colectivos identificados en torno a unas características comunes, como es el caso de los humoristas del 27, en el resto de las trayectorias esta actividad como guionistas debe ser estudiada individualmente y, lo que es peor para el historiador, sin apenas posibilidad de sacar conclusiones generales. La casuística registra múltiples variantes. No obstante, sumados todos estos casos, nos encontramos ante la evidencia de que el cine español durante el franquismo requirió el trabajo de numerosos autores teatrales como guionistas, confió en su capacidad profesional para realizar una labor tradicionalmente menospreciada.

Esta confianza no se tradujo, ni mucho menos, en una permeabilidad a la hora de incorporar la orientación creativa de unos autores que a menudo renunciaron a sus pretensiones, por imposición de la censura o por la presión de una cinematografía poco interesada en las líneas renovadoras del teatro español contemporáneo. Hay excepciones notables en ese proceso de renuncia o claudicación, según los casos. Sus protagonistas son autores llamados por el cine para escribir guiones de acuerdo con los parámetros de unas obras teatrales que contaban con el beneplácito del público. Dramaturgos como, por ejemplo, Adolfo Torrado, Alfonso Paso y Juan José Alonso Millán realizan una variopinta y hasta a veces sorprendente tarea como guionistas. Pero su paso al cine viene motivado por el interés de los productores a la hora de contar con la colaboración de quienes habían triunfado en los escenarios. Un paso, por otra parte, favorecido por la predisposición de unos autores que, incluso antes de triunfar, ya se habían acercado al ámbito cinematográfico, como es el caso de Alfonso Paso.

La situación varía cuando observamos las trayectorias de dramaturgos considerados de «prestigio». Dejaremos para más adelante a los

comediógrafos del 27, pero es indudable que el trabajo cinematográfico de autores como, por ejemplo, Alfonso Sastre dista a veces de ser coherente con su obra teatral. Aunque no tanto, o al menos no en los términos dramáticos y hasta exagerados puestos de manifiesto por un dramaturgo que tuvo duras palabras a la hora de opinar del cine y sus protagonistas. El examen de las películas en las que intervino como guionista y el conocimiento de los proyectos frustrados por diversas circunstancias aportan argumentos para la lamentación. También se justifica la denuncia de unas circunstancias tan adversas, y obvias, para la libertad de expresión o la renovación temática en el cine español de aquellas fechas, finales de los años cincuenta e inicios de los sesenta. Sin embargo, en esas mismas películas encontramos elementos coherentes con la trayectoria teatral de Alfonso Sastre, aportaciones a veces interesantes y, debemos reconocerlo, ejemplos de sus limitaciones como guionista. De todo hay en una filmografía abruptamente interrumpida por un autor que optó por abandonar un cine en el que disfrutó de oportunidades interesantes, al menos cuando trabajó con directores como José M^a Forqué y Juan Antonio Bardem. Y esa imagen contradictoria de sus películas poco o nada tiene que ver con el radicalismo de sus manifestaciones posteriores o la creación de obras teatrales concebidas como un ajuste de cuentas, tan desmesurado como escasamente interesante desde un punto de vista dramático.

El estudio de otros casos también revela motivos para el enfado o la frustración de los autores, que veían sus obras alteradas o no reconocidas por quienes intervenían en un proceso colectivo de creación, como siempre acaba siendo el cine. Las anécdotas al respecto son numerosas y en el citado libro recopiló una significativa muestra. Resulta innecesario insistir en un tema previsible cuando se conoce la historia del cine y el teatro durante el franquismo. En la actual etapa, la situación tampoco ha cambiado demasiado en ese sentido. Pero no sólo de historia debemos hablar en estos casos, pues mucho dependen de las individualidades de unos sujetos que a menudo actúan al margen de unas coordenadas más o menos comunes y previsibles.

Ahora bien, este conjunto de imposiciones, restricciones, alteraciones, frustraciones, enfados... no conduce a la conclusión de que el cine español de la época fuera especialmente refractario al trabajo de los dramaturgos como guionistas. A menudo, bajo la apariencia de estas circunstancias también observamos la realidad de un cine cuyos parámetros eran, por definición, distintos a los del teatro. Y algunos autores parecen no darse cuenta. Es cierto que nuestra cinematografía fue insensible a las novedades que le podrían haber llegado del teatro contemporáneo, pero también que las mismas no fueron tantas y, sobre todo, que la evolución del cine más innovador durante el franquismo no estaba obligada a depender del teatro. De hecho la mayoría de los cineastas más significativos prescindieron del mismo y no fue por ignorancia. Simplemente, estaban en otra dinámica. Por otra parte, ignoro las razones objetivas que nos lleven a considerar como necesaria la inclusión del teatro en las fuentes de la renovación cinematográfica del cine del momento. Hay excepciones, intentos de incorporar obras y autores que estaban marcando la evolución del teatro renovador. Pero siempre son menos significativos que los procesos paralelos realizados con respecto a la novelística contemporánea. No digamos ya cuando la fuente la relacionamos con otros movimientos cinematográficos, como el neorrealismo (Fernández, 1992). En cualquier caso, el trabajo como guionistas de los autores más renovadores o inconformistas estuvo limitado, sujeto a todo tipo de restricciones. No obstante, sus consecuencias creativas apenas difieren de las verdaderas posibilidades de influir en el devenir cinematográfico de un teatro donde no encuentro demasiadas razones para la lamentación, al menos en lo que respecta al tema que nos ocupa.

A pesar de ser una práctica habitual, resulta erróneo centrarse en la historia de lo que pudo ser pero no fue y dejar en el olvido a quienes, nos gusten o no, «fueron». Hay razones para justificar la presencia casi exclusiva en los manuales de historia teatral de los autores que han afrontado enormes dificultades para llevar sus obras a los escenarios. Suelen ser los más interesantes y merecen una atención preferente. Pero no exclusiva, al menos si nos planteamos la labor desde una perspectiva historicista. Los investigadores

también debemos ocuparnos de los que cosecharon éxitos, un concepto que parece mal visto o desprestigiado en el ámbito académico. Si les prestamos la debida atención, observamos que autores como, por ejemplo, José M^a Pemán fueron bien tratados por el cine. Es obvio que en este y otros casos hay razones al margen de lo cinematográfico, pero al mismo tiempo es cierto que se contó con ellos de forma generosa, aunque fuera para disponer de un prestigio del que tanto estaba necesitado el cine de la época. Y la respuesta de estos autores fue a veces lamentable, por interesada y hasta cicatera. De la misma manera que hubo productores insensibles y despóticos, directores incapaces de aceptar las propuestas de los dramaturgos convertidos en guionistas, también estos últimos mostraron un desdén o un desinterés hasta cierto punto sorprendente. Algunos, y no son pocos, veían el cine como una fuente de ingresos, exclusivamente. Otros jamás se plantearon su trabajo desde unos parámetros acordes con las necesidades del lenguaje cinematográfico. Y, en definitiva, correspondieron con su interés -en el sentido económico- y su desinterés, precisamente en aquellos aspectos donde más podrían haber aportado; al menos si hubieran conseguido superar determinados obstáculos, siendo ellos mismos el primero.

Miguel Mihura, al igual que Enrique Jardiel Poncela, no se distinguió por sus opiniones ecuánimes. Al margen del lógico subjetivismo y de lo justificado de las mismas, sus manifestaciones son las propias de quienes muestran fobias y filias muy marcadas. Y no se recatan, pues forman parte del sentido del espectáculo que también se extendía a las entrevistas, prólogos... y otras expresiones de la creatividad de quienes siempre actuaron, en el sentido teatral del término. Esta voluntad les lleva a falsear sus trayectorias, a inventarse un pasado que no se puede cotejar con los datos conservados y a minusvalorar aquellas actividades o períodos poco acordes con la imagen de sí mismos que intentan transmitir. Dadas estas premisas, conviene ser receloso a la hora de apreciar sus opiniones sobre el cine y el trabajo que ellos mismos realizaron como guionistas.

El caso de Enrique Jardiel Poncela es casi una caricatura, un ejemplo de esa fobia hacia una actividad que forma parte de su pasado y con indudable

brillantez. Esta actitud le lleva a una marginación más o menos voluntaria y a unos innecesarios ajustes de cuentas, donde sobre una base justificada observamos la carencia de lucidez y ecuanimidad de alguien demasiado satisfecho de haberse conocido. Miguel Mihura fue más prudente y ponderado. Pero, cuando al final de su trayectoria ya era un comediógrafo de éxito y había dejado atrás sus largos años dedicados casi exclusivamente a las tareas como guionista, manifiesta haber pasado por «el infierno del cine», expresión que da título a una magnífica monografía de Fernando Lara y Eduardo Rodríguez (1990). La expresión, desgajada de su contexto, también ha sido utilizada tanto por críticos como por autores a la hora de examinar las relaciones de estos últimos con el cine, sobre todo en el tema de las polémicas adaptaciones de textos literarios. La denominación es atractiva, impactante, reivindicativa y hasta adecuada para la denuncia de las restricciones de todo tipo que estuvieron presentes en el cine franquista, pero también puede ser falsa. Conviene, pues, utilizarla con precaución. Y, al margen de los argumentos que siempre se dan para justificarla, examinar si hay otros para comprender el porqué de su empleo por parte de Miguel Mihura y algunos de sus colegas, que tuvieron una relación con el cine polémica y hasta insatisfactoria, pero no «infernial».

En *Dramaturgos en el cine español (1939-1975)*, he estudiado con detalle esa relación en lo que respecta a los autores del grupo generacional del 27. Todos los casos no son equiparables, e incluso nos encontramos a un Jardiel Poncela que durante el período franquista se alejó del cine, aunque sus obras fueron adaptadas. Contrasta este alejamiento, justificado por una actitud personal que dista de la marginación tópicamente señalada cuando se estudia el último tramo de la trayectoria de Jardiel Poncela, con la plena actividad de Miguel Mihura, Edgar Neville y José López Rubio. El resultado de la misma es desigual y, como reconocen los propios autores, en contadas ocasiones pudieron hacer un cine acorde con sus pretensiones. También es cierto que cuando lo consiguieron toparon con la incomprensión del público, tan poco predispuesto como las instancias oficiales a una renovación del cine español. Se comprende, por lo tanto, la frustración de unos dramaturgos que habían

confiado en un medio que en absoluto les resultaba ajeno. Ya desde el período republicano, incluyendo una participación en el Hollywood de los inicios del sonoro, y como nota común del grupo generacional, todos ellos habían compatibilizado la creación literaria con la cinematográfica. Lo siguieron haciendo una vez terminada la guerra y gracias a una privilegiada situación personal en relación con la dictadura. Tuvieron algunos encononazos con una censura cuyas líneas de actuación todavía no estaban clarificadas, pero fueron menores en un contexto con el que se sentían identificados. Y frustrados, porque pronto descubrieron sus límites, incompatibles con las pretensiones de quienes se habían formado con unos criterios más abiertos y cosmopolitas que los de la España franquista.

No obstante, estos problemas distan mucho de constituir una situación «infernala», al menos en su relación específica con dichos autores. Es cierto que «el infierno» era el cine de la época, por sus limitaciones en todos los ámbitos que contrastaban con las experiencias en Hollywood o incluso en la España republicana. Pero hablamos de una situación generalizada, sin manifestaciones peculiares en relación con unos autores que, incluso, disfrutaron de oportunidades que estaban vetadas a otros. Conviene, por lo tanto, hacer hincapié en esta diferenciación, pues la experiencia no fue infernal para los dramaturgos de este grupo en sus facetas de guionistas y directores, sino que estas últimas las tuvieron que desarrollar en un infierno por cuestiones tan diversas como las económicas y la censura.

Y, cuando hablan de ese «infierno», lo hacen desde una situación personal distinta y hasta privilegiada. El Miguel Mihura de finales de los cincuenta y principios de los sesenta es un autor teatral de éxito, que arrasa con varias comedias cuyos resultados de taquilla contrastan con la frustración de quien debió esperar veinte años para estrenar *Tres sombreros de copa*. Ese privilegio no era sólo económico, siendo esta circunstancia muy significativa para un autor que, como el resto de sus colegas de grupo, no ocultó sus pretensiones al respecto. También suponía que podía desarrollar una creación donde él disfrutaba de un protagonismo absoluto, algo que siempre preocupó a un Miguel Mihura poco predispuesto a confiar sus obras a directores tanto

teatrales como cinematográficos. Esta satisfactoria situación, tras años de trabajar en condiciones difíciles, compartiendo tareas con su hermano Jerónimo y otros colegas en unas producciones propias de las penurias del cine de la época, le lleva a una mirada retrospectiva marcada por el enfoque personal. Se comprende así lo duro de sus palabras, incluso se puede justificar, pero no cabe extrapolarlas a una situación de marginación relacionada con Miguel Mihura y sus colegas de grupo generacional.

Miguel Mihura gozó de unas buenas condiciones económicas dentro de los parámetros de lo que ganaban los guionistas de la época, tuvo continuidad en su tarea y la misma, a menudo, fue más allá de la escritura al contemplar aspectos como la dirección de actores, tal y como hacía en el teatro. José López Rubio fue un director con una obra, desde el punto de vista cuantitativo, importante durante los primeros años del franquismo y contó con el apoyo oficial en varias películas. Edgar Neville realizó un cine más personal y hasta al margen de unas directrices que no compartió ni en la teoría ni en la práctica. Pero, con problemas, sacó adelante un importante número de producciones, un objetivo que superaba las posibilidades de la mayoría de sus colegas. Más difícil lo tuvo Antonio de Lara, *Tono*, pero también disfrutó de varias oportunidades y nunca debemos olvidar su papel secundario en el seno de este selecto grupo de creadores.

No obstante, todos ellos pronunciaron duras palabras contra un cine en el que confiaron desde su juventud, que había sido un factor de identificación para un grupo de dramaturgos dispuesto a dejar los escenarios por los platós. Pero volvieron al teatro, triunfaron arrolladoramente en ocasiones y, desde esa perspectiva, lanzaron invectivas contra un cine como el español que habían conocido y sufrido. No se alejaron de un medio que les seguía interesando, sino que rechazaron las condiciones particulares en las que se desenvolvía. Madrugones, incomodidades, improvisaciones, largas esperas... eran circunstancias molestas para unos dramaturgos que, como tales, disfrutaban de una situación más cómoda en el teatro, donde por otra parte imponían sus criterios, algo a menudo imposible en el medio cinematográfico. De ahí surge esa imagen del «infierno», un lugar incómodo donde ellos apenas podían desarrollar

una labor creativa acorde con sus intenciones y no controlaban la totalidad del proceso.

Esta justificada frustración se percibe en unos autores con un concepto propio de lo que era el cine, más allá de sus específicas labores como guionistas o directores. Un concepto que se vislumbra en algunas de sus películas y en otras se convierte en una realidad a pesar de las dificultades. Se trata de un cine que bebe de su formación en un período y unas circunstancias distantes de las de la España franquista con la que, no lo olvidemos, se sentían sustancialmente identificados. Aparece así una contradicción que nunca exteriorizaron y ante la que encontraron una solución en el teatro, donde disfrutaron de un marco un tanto más libre y adecuado para sus intenciones.

Esta situación no se repite en otros dramaturgos que, tras pasar por la experiencia de guionistas, han hablado del «infierno» o un lugar similar. La mayoría de ellos concibieron este trabajo de una manera artesanal, para la que se sentían preparados gracias a su labor creativa como autores teatrales. No se percibe en sus trayectorias una peculiar concepción del cine o unos objetivos específicos, salvo los de trasladar a la pantalla géneros y tendencias que habían triunfado en los escenarios. De ahí que, al margen del silencio de la mayoría o la falta de documentos que recopilen sus opiniones, no quepa pensar en una frustración como la de los autores del 27.

Esta labor artesanal en ocasiones es compatible con indudables y hasta sorprendentes aciertos, como sucede en alguna película de Adolfo Torrado. Entre los numerosos males del cine del período franquista, la falta de calidad de los guiones no ocupa un lugar destacado. Una prueba la encontramos en este grupo de dramaturgos, que a veces se limitaron a presentar un argumento finalmente convertido en guión por algún colaborador, pero que en otras ocasiones, las menos, tenían capacidad suficiente para culminar la tarea con sentido y acierto cinematográficos.

A lo largo de *Dramaturgos en el cine español, 1939-1975*, examiné varias docenas de películas en las que concurren las más variopintas circunstancias. Desde autores que se limitaban a prestar, previo sustancioso pago, su nombre con el fin de prestigiar una película en busca de ayudas

oficiales (José M^a Pemán) hasta algunos que trabajaban como «negros» de las productoras para corregir guiones ajenos (Alfonso Paso), desde aquellos que intentaban sacar adelante una creación más personal asumiendo las tareas de guionista y director (Edgar Neville) hasta los que se limitaban a cumplir insólitos encargos al margen de su obra (Santiago Moncada), pasando por los que tuvieron una relación anecdótica motivada por relaciones personales con directores o productores (Jaime Salom) frente a quienes trabajaron profesionalmente en estas tareas durante un período prolongado (Miguel Mihura). Es difícil, por lo tanto, sacar conclusiones generales a partir de tan distintas circunstancias. La opción fue clasificarlas en unos cuantos grupos y, aun así, todavía es necesario considerar varias excepciones en cada uno de ellos.

Sin embargo, ninguno de los autores estudiados manifiesta su satisfacción por haber trabajado en el cine, son muchos los que olvidan esta faceta y, por supuesto, ninguno la reivindica como una actividad complementaria para el dramaturgo. Sorprende, a primera vista, esta reacción en un colectivo que se acercó con asiduidad al cine. Pero la sorpresa es relativa si pensamos en la noción de prestigio, tan presente en las por otra parte escasas manifestaciones públicas de estos autores, a menudo sumidos en el anonimato propio de los guionistas de la época y de quienes, además, no eran dramaturgos especialmente reconocidos o populares.

En pocas palabras, durante la etapa franquista colaborar en el cine como guionista no daba prestigio a un autor teatral. Por el contrario, manifestar un desapego con respecto al mismo se encontraba dentro de lo «culturalmente correcto», de lo previsible en unos autores que todavía disfrutaban de una situación de relativo privilegio en tanto que dramaturgos con posibilidades de estrenar sus obras en los mejores teatros. Esta circunstancia no implica falsedad en quienes así se manifiestan, pero relativiza el alcance de unas opiniones previsible y tópicas. Lo verdaderamente significativo, y hasta insólito, habría sido encontrar un dramaturgo que, aparte de triunfar en el cine, reivindicara esta faceta y la situara al mismo nivel que la teatral. Lo podían hacer, pero nunca reconocerlo en público. Y, por otra parte, también es cierto

que ese «público» apenas estaba interesado en tales cuestiones. A diferencia de lo que sucede en la actualidad de los cinéfilos, la labor del guionista era anónima para los espectadores e incluso para buena parte de los profesionales relacionados con el cine. Esta falta de apreciación se traduce en un desinterés de los medios de comunicación de la época y sólo en los contados casos de destacados autores hemos encontrado algunas manifestaciones al respecto, todas ellas en el sentido arriba indicado. No podía ser de otra manera y nos queda la frustración de ignorar el testimonio de otros autores que realizaron una labor interesante en el cine, pero que por su escaso relieve como dramaturgos no tuvieron la oportunidad de dar cuenta de su experiencia.

Por lo tanto, la referencia al «infierno» casi era obligatoria, por previsible y tópica, para los autores que por haber triunfado en el teatro disfrutaban del privilegio de manifestarse públicamente. Otros no triunfaron en ese sentido (Alfonso Sastre, Ricardo López Aranda, Alfredo Mañas...), pero cuentan con un prestigio y una obra escrita que les permite dar a conocer sus opiniones al respecto, coincidentes aunque por otros motivos con las del anterior grupo. Lo importante es no exagerar, no interpretar estos textos de forma literal, evitar el socorrido recurso a la marginación del autor teatral a manos de un supuestamente poderoso cine y, sobre todo, entender la dinámica interrelación entre dos medios tan cercanos y alejados al mismo tiempo. Dentro de la misma se da esta asidua y nada anecdótica participación de los dramaturgos como guionistas, que nos permite adentrarnos en unas relaciones cuyo análisis debe superar prejuicios habituales todavía en el ámbito académico. Escuchemos, pues, a los autores, pero seamos cautos a la hora de valorar unas palabras preñadas de legítimos intereses personales, prejuicios y hasta tópicos que pudieron ser consoladores para ellos mismos. No mintieron, incluso albergaban motivos para hablar del «infierno», pero lo imaginaron desde una perspectiva personal y profesional que nunca cabe olvidar.

FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ, ADAPTADOR DE MIGUEL MIHURA³

Una circunstancia que facilita la adaptación cinematográfica de una obra teatral es la coincidencia en gustos e intereses entre el autor del texto original y el guionista y/o director. La afinidad en materia creativa no resulta imprescindible. Incluso es posible que la profesionalidad de estos últimos se imponga a su relativa cercanía a una obra y un autor que les hayan sido impuestos por un productor. El cine de encargo ha dado frutos excelentes y los caminos del éxito no responden a una fórmula de obligado cumplimiento, pero conviene que exista algo más que «profesionalidad» en un trabajo creativo. No otra cosa es la adaptación, por muchas reglas y consejos que encontremos en los manuales que han proliferado con apariencia de libros de autoayuda.

Miguel Mihura y Fernando Fernán-Gómez ejemplifican a la perfección esa cercanía como creadores. Las trayectorias de ambos muestran múltiples coincidencias en distintos aspectos, que van desde el trabajo como actor del segundo en obras del comediógrafo hasta el papel fundamental que el humor desempeña en sus creaciones. También hay una admiración mutua, justificada en parte por una actitud vital común que a menudo se trasluce en sus respectivas obras teatrales y cinematográficas. No obstante, conviene subrayar una coincidencia especialmente significativa. Ambos creadores son al mismo tiempo dramaturgos y cineastas, de tal forma que resulta absurda cualquier pretensión de separar unas facetas profundamente interrelacionadas en las trayectorias creativas de Miguel Mihura y Fernando Fernán-Gómez.

La especialización de algunos colegas conduce a una visión parcial y ajena a la realidad analizada. Todavía aparecen estudios dedicados a Miguel Mihura en los que ni siquiera se menciona su faceta como guionista y, como máximo, se indica que fue un autor adaptado al medio cinematográfico. Sus autores parten de un planteamiento erróneo. En *Dramaturgos en el cine español*,

³ Una primera versión en *Studi Ispanici* (2003), pp. 181-190.

1939-1975, expliqué hasta qué punto su actividad como guionista es decisiva en una trayectoria donde cine y teatro forman parte de un mismo trabajo como creador. A estas alturas resulta absurdo separar, y hasta ignorar, una faceta fundamental para comprender a quien, como tantos otros de su grupo generacional, partía de una concepción única del acto creativo donde lo teatral o lo cinematográfico era una cuestión secundaria. Los humoristas del 27 conocían a la perfección lo específico de ambos medios, pero tal vez por eso mismo huían de una subordinación a unas reglas poco operativas cuando no hay ingenio. Y a Miguel Mihura le sobraba.

Una circunstancia similar se percibe en Fernando Fernán-Gómez, un autor que jamás pretendió parcelar sus creaciones en categorías genéricas. Precisamente la indefinición al respecto es uno de los rasgos sobresalientes de quien cultivó el drama, la novela, el guión cinematográfico... con una facilidad asombrosa y sin variar apenas sus registros más peculiares. Cristina Ros Berenguer (1996) analizó el porqué y el cómo de este proceso, donde coinciden el genial actor y Miguel Mihura. Yo mismo, al preparar una edición crítica de su novela *El viaje a ninguna parte* (Madrid, Cátedra, 2002), también serial radiofónico y guión cinematográfico, lo he podido ejemplificar.

Por lo tanto, en las trayectorias de ambos creadores no cabe una separación rígida entre sus facetas teatrales y cinematográficas. Este rasgo común ayuda a comprender los frecuentes trasvases que se dan en quienes la consideración como cineastas o dramaturgos siempre resulta parcial e inadecuada. También provoca dudas a la hora de calificar la adaptación cinematográfica realizada por Fernando Fernán Gómez a partir de dos obras de Miguel Mihura. No es un cineasta el que adapta a un dramaturgo, sino un autor con experiencia en ambos medios y que trabaja a partir de unos textos de quien también se ha formado como autor en el cine y el teatro. Las comedias no estaban destinadas exclusivamente para los escenarios. Las obras, por circunstancias hasta cierto punto azarosas, se estrenaron de la misma manera que podrían haber sido llevadas directamente a las pantallas. En definitiva, estamos ante un caso donde la separación entre el cine y el teatro es relativa, discutible y, a menudo, inoperante desde el punto de vista crítico.

Por estas mismas razones, el análisis como adaptaciones de *Sólo para hombres* (1960) y *Ninette y un señor de Murcia* (1965) resulta atractivo. La primera de estas películas dirigidas por Fernando Fernán-Gómez, autor también de los guiones, se basa en la comedia *Sublime decisión*, inicialmente concebida para el cine pero que, a petición de la actriz Isabel Garcés, fue estrenada en 1955. La segunda es una fiel adaptación de la homónima obra que obtuvo un clamoroso éxito tras su estreno el 3 de septiembre de 1964 en el madrileño Teatro de la Comedia. Ambas películas se sitúan en un período de la trayectoria como director de Fernando Fernán Gómez en el que abundan las adaptaciones de obras teatrales. Los títulos son heterogéneos, pues van desde el apresurado encargo de dirigir *La venganza de Don Mendo* (1961), a partir de una parodia de Pedro Muñoz Seca que no le interesaba, a trabajos que intentaban aprovechar el gancho comercial de unos estrenos recientes: *Los palomos* (1964), basada en una obra de Alfonso Paso, y *Mayores con reparos* (1966), adaptación de la homónima comedia de Juan José Alonso Millán que el propio Fernando Fernán-Gómez había dirigido en el teatro e interpretado con su compañera Analía Gadé. Estos títulos nos remiten a películas entretenidas, pero de escaso calado, que se mezclan con algunas de sus creaciones más personales. La predilección por estas fuentes no supone un caso aislado en la cinematografía española, pues por entonces otros productores y directores también pensaban que los éxitos teatrales representaban un aval para obtener el mismo resultado en los cines. A veces lo consiguieron, pero en otras muchas ocasiones se constata la ausencia de una relación causa-efecto en un proceso donde suele primar el oportunismo sobre una reflexión acerca de la pertinencia de la adaptación.

Fernando Fernán-Gómez había intervenido como actor en comedias de Miguel Mihura y mantenía una cordial relación con él, una pretensión difícil dado el carácter del dramaturgo. El intérprete admiraba su obra y confiaba en sus posibilidades cinematográficas. Cuando tuvo la oportunidad de adaptar *Sublime decisión*, Fernando Fernán-Gómez pensaba que, si la producción lo permitía, mediante la incorporación de algunos atractivos, especialmente un reparto con una estrella internacional, una película como *Sólo para hombres* podía dar buenos resultados comerciales. Al igual que en tantas otras ocasiones, la realidad

del dinero quedó lejos del deseo. Las gestiones para contratar una actriz de renombre en diferentes países fracasaron. Y, a pesar de que el propio director no consideraba adecuada la elección, al final la protagonista fue Analía Gadé, por entonces compañera sentimental de Fernando Fernán-Gómez y pareja en otras muchas comedias teatrales y cinematográficas. Esta decisión supuso una imposición de José Luis Dibildos, productor de la película y de otras comedias en las que siempre jugaba con la baza de una pareja popular como la formada por el director y la actriz argentina. En cualquier caso, es imaginable que el trabajo de Analía Gadé como Florita fuera superior al de Isabel Garcés en los escenarios, tan popular por entonces como justamente olvidada hoy por sus relamidas maneras como intérprete.

Fernando Fernán-Gómez reconoció que Miguel Mihura se enfadó al ver la película: «Habló muy mal, muy mal, de *Sólo para hombres*, no le gustó nada. Y sobre todo habló muy mal de ella a los críticos el mismo día que la vieron. En cambio, le gustaba mucho y era muy partidario de *Ninette y un señor de Murcia*. Creo que después de *Sólo para hombres* pidió en los contratos una cláusula por la que no se podían modificar sus diálogos» (*Nickel Odeon*, nº 9, 1997, p. 63). El autor estaba acostumbrado, como otros de su generación, a dirigir sus propias obras y contaba con sobrada experiencia en el cine, donde su labor fue más allá de los guiones y, en ocasiones, dirigió a los actores. Por lo tanto, es comprensible que se molestara al constatar algunos cambios con respecto a la obra original. En la misma entrevista, Fernando Fernán-Gómez no explica los argumentos esgrimidos por Miguel Mihura, quien al parecer hizo llegar a la crítica periodística su malestar. Tampoco es difícil imaginarlos, pues un elemental cotejo de la versión original y la película evidencia unos cambios que van más allá de lo estrictamente necesario en cualquier adaptación.

El primero y más importante afecta a la protagonista, reducida a unos rasgos elementales que le restan hondura y rozan lo caricaturesco para favorecer el componente humorístico. La caracterización del resto de los personajes sufre un proceso similar, pero los riesgos de la necesaria síntesis se acentúan en un caso donde encontramos un rico mundo interior que aflora en los monólogos del texto original. Se pierde así un fondo melancólico y hasta triste, tan propio del

teatro de Miguel Mihura, que en *Florita* es el marco de una tímida propuesta de emancipación femenina coherente con lo presentado en *La bella Dorotea* y otras comedias del autor.

Fernando Fernán-Gómez respeta lo esencial de un conflicto dramático que nos lleva a la España de 1895, donde una humilde joven rechaza el papel de «casadera» y decide incorporarse al mundo del trabajo, en una oficina ministerial, como alternativa a convertirse en una «tunanta». En la versión original esta situación da pie al humor, entre irónico y tierno, de una comedia con un trasfondo crítico en torno al papel de la mujer en la sociedad. No es una obra feminista, pero como en otras del mismo autor observamos la melancolía de unas mujeres que encuentran demasiadas dificultades para trazar su propio destino. En la adaptación cinematográfica, este componente crítico sólo se adivina y la atención se concentra en las posibilidades cómicas de una situación donde los contrastes son obvios. De ahí que, por ejemplo, el guionista tenga unos criterios de selección distintos según sean las escenas del original. Cuando nos muestran el mundo interior de una protagonista que se rebela ante su condición, la selección es radical y quedan reducidas a la mínima expresión. Sin embargo, cuando reflejan el enfrentamiento de Florita con los caricaturizados burócratas, la obra se respeta casi en su integridad. E incluso se subraya este componente, pues hay una clara voluntad de trazar una burla de la lentitud y el burocratismo de la Administración. También la había en el texto original, pero como simple motivo cómico que aderezaba una situación problemática y melancólica como la protagonizada por Florita.

Fernando Fernán-Gómez no tendría excesivo interés en el conflicto central de *Sublime decisión*, a pesar de que fue él mismo quien propuso llevar a cabo la adaptación cinematográfica por razones que pueden sorprender a quienes no estén habituados a seguir su trayectoria. El guionista tal vez considerara anacrónico el conflicto de una joven que, en 1895, se incorpora a un mundo del trabajo donde sólo hay hombres. Al menos, en los términos en que fue expuesto por un Miguel Mihura que, como otros compañeros de su grupo generacional, a menudo se refugió en el pasado para trazar una visión idealizada de la realidad. Por problemas relacionados con la producción, Fernando Fernán-Gómez tuvo

que renunciar a su pretendido «retrato de principio de siglo, en color, bien ambientado» que habría quedado «muy bonito» con «una señorita muy mona traída del extranjero». La búsqueda del director que ve rebajadas sus expectativas iniciales se centra en el material puesto a su disposición: las posibilidades cómicas de una situación subrayada por la interpretación de Analía Gadé, que en ningún momento deja entrever el mundo interior de su personaje. No es un defecto de la actriz, sino una actitud en consonancia con el resto de la película. Contribuye así a que la sonrisa aflore a menudo cuando la vemos en una oficina tan masculina donde su presencia supone una revolución. Fernando Fernán-Gómez comprendería que el físico despampanante de su compañera no era el adecuado para Florita, personaje que no sólo comparte nombre con la solterona protagonista de *La señorita de Trevélez* (1916), de Carlos Arniches. Pero el adaptador no pudo contar con una actriz como la Betsy Blair de *Calle Mayor* y se dedicó a resaltar la comicidad de un papel en ese sentido bien servido por Analía Gadé, más pizpireta que melancólica.

La búsqueda del humor por parte de Fernando Fernán-Gómez también le llevó a subrayar la alternancia política como desencadenante de la suerte de los funcionarios, convertidos en cesantes o promocionados según sea la orientación de los tiempos políticos. Este tema apenas se desarrolla en el texto teatral, más centrado en las consecuencias que en el origen de estas circunstancias. Sin embargo, en la adaptación da pie a reiteradas escenas donde los bancos de la oposición y el gobierno en el parlamento reflejan un acelerado movimiento, propio de una alternancia reducida a la caricatura con fines humorísticos. Fernando Fernán-Gómez fue criticado por sus colegas de la productora UNINCI, ya que estos disidentes no consideraban oportuno, en tiempos de Franco, incluir una burla del sistema parlamentario. A Ricardo Muñoz Suay y otros camaradas se les puede acusar de falta de humor, pero también es cierto que estas escenas sólo introducen una comicidad que, incluso, reduce el desenlace del conflicto a una carambola poco justificada. El propio Fernando Fernán-Gómez fue autocrítico al respecto. También lo sería Miguel Mihura, «condenado» -según José Monleón- a escribir desenlaces felices que no se corresponden con una lectura no anecdótica de sus comedias. Pero en el caso de la adaptación, ese final tan convencional y

artificial, donde la alternancia política marca el destino del matrimonio de funcionarios y cesantes, en tiempos alternos, es coherente con un guión cuya búsqueda de la comicidad ha llevado a subrayar una circunstancia prescindible.

La huella de Fernando Fernán-Gómez también se percibe en otros detalles que aproximan *Sólo para hombres* a películas en las que intervino como director y/o actor. La pareja que forma con Analía Gadé a veces nos recuerda a la protagonista de *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959), un díptico tragicómico sobre la esperanza y la supervivencia de un joven matrimonio abrumado por su realidad cotidiana. A diferencia de un Miguel Mihura más idealista y poco interesado por las cuestiones materiales de sus protagonistas, en *Sólo para hombres* estos se convierten en unos supervivientes al modo de otras tantas creaciones del director. Hay en ellos una lucha más concreta e inmediata, también vulgar, para salir adelante como joven pareja, un tema reiterado en la trayectoria de un Fernando Fernán-Gómez poco predispuesto a las ensoñaciones sin base real.

Tal vez sea más interesante la influencia del Edgar Neville de las películas que tuvieron al citado actor como protagonista (*El crimen de la calle Bordadores*, *El último caballo*, *La ironía del dinero*...). En las mismas podría encontrarse el origen de las escenas costumbristas y castizas que «airean» un argumento desarrollado en la casa de Florita y en la oficina donde intenta trabajar. No se trata tan sólo de cumplir una premisa casi obligatoria en este tipo de adaptaciones, siempre temerosas de quedar encerradas en un escenario único. También se intenta aprovechar estos momentos para recrear un Madrid de acuerdo con los parámetros estéticos fijados por el cine de Edgar Neville. Las breves y sencillas escenas se integran bien en una historia de alguien tan próximo al «dandy en la taberna», según la definición de Fernando Fernán-Gómez, como es Miguel Mihura. Constituyen, pues, una aportación coherente con la obra original.

La circunstancia no se repite con la introducción de algunos dibujos como imágenes intercaladas, más propias del tono farsesco de la adaptación que de la comedia. Estos recursos nos llevan al Fernando Fernán-Gómez de *La venganza de don Mendo*, a un adaptador y director que observa con distanciamiento la

historia que recrea. Es obvio que se sentiría más vinculado a la obra de Miguel Mihura que a la de Muñoz Seca, impuesta por los productores. Pero en ambos casos, y en diferente medida, percibimos detalles que nos llevan a ese tratamiento distanciado, incluso un tanto frío. El resultado le permite recurrir a dibujos y escenas intercaladas, capaces de romper la escasa ilusión de realidad de una historia en la que el propio Fernando Fernán-Gómez no parece creer demasiado.

El resto de las alteraciones que sufre el texto original en su adaptación cinematográfica son funcionales. Se eliminan episodios circunstanciales, se aligeran los diálogos, se suprimen los monólogos, se busca un ritmo más cinematográfico... La justificación de estos cambios se adecua a los parámetros de tantas adaptaciones realizadas con el oficio de quienes nunca teorizaron al respecto, pero lo tenían todo bastante claro.

No obstante, Fernando Fernán-Gómez podía estar convencido de algo y poco después de lo contrario. Él mismo lo reconoce en sus lúcidas memorias y permite, con escepticismo e ironía, aflorar unas contradicciones que se perciben a lo largo de sus múltiples facetas creativas. Lo vemos de nuevo en la adaptación cinematográfica de *Ninette y un señor de Murcia*, presidida por un respeto al texto original que en nada se parece al tratamiento dado a *Sublime decisión*.

En este caso contó con la colaboración de José M^a Otero y el previsible objetivo era aprovechar el éxito de la obra teatral para prolongarlo en el cine. Apenas transcurren unos meses desde el estreno hasta el rodaje y se cuenta con parte de los intérpretes (Aurora Redondo, Alfredo Landa y Rafael L. Somoza) que habían protagonizado un espectacular éxito teatral en el que ellos tuvieron una destacada participación. El papel de Ninette en la versión cinematográfica lo interpreta una desconocida actriz mejicana -Rosenda Monteros, uno de los puntos débiles de la película a pesar de lo adecuado de su físico- y el señor de Murcia, Andrés, lo encarna el propio Fernando Fernán-Gómez, dando así el relevo a Juanjo Menéndez que lo volvería a interpretar en la versión televisiva.

En una adaptación donde resulta evidente la intención de aprovechar los resortes del éxito teatral, la primera pregunta es obvia: ¿qué modifica o aporta con respecto al texto original? Como en tantas otras ocasiones, se intenta

«airear» la película mediante la introducción de escenas rodadas en exteriores. Pero las imágenes de París quedan reducidas al traslado en taxi del recién llegado señor de Murcia, un café popular y los paseos por algunas calles del siempre enfadado Armando, el amigo del protagonista, interpretado por Alfredo Landa. Son escenas sueltas que se intercalan entre las desarrolladas en el interior de la casa, donde tiene lugar toda la acción. No podía ser de otra manera en una historia con paradoja: un turista deseoso de «aventuras» apenas llega a ver algunas calles de París. Ninette mezcla ingenuidad y picardía para tejer una tela de araña alrededor de él y, al final, Andrés volverá a Murcia con una esposa, un hijo y unos suegros, sin ni siquiera haber comprado la faja y el queso que le habían encargado. Como en tantas ocasiones anteriores, una situación sorprendente y paradójica explotada hasta sus últimas consecuencias por el ingenio de Miguel Mihura.

Otra novedad de la adaptación es la introducción de algunas alucinaciones de Andrés, que tras las puertas o los armarios cree ver paseos por París, salas de fiesta, espectáculos de *strep-tease*..., todo aquello que le había llevado a una ciudad que era el sinónimo de la aventura y la trasgresión. Tal vez estemos ante un subrayado innecesario, pues es evidente la frustración del protagonista, convertido en un pelele por la hábil Ninette. El propio Fernando Fernán-Gómez reconoció lo «elemental» y hasta lo «burdo» de este recurso, que poco añade a una película centrada en los diálogos y la labor de los intérpretes.

Mucha mayor importancia alcanza el tratamiento dado a los padres de la joven francesa, exiliados españoles en cuyo domicilio figuran los retratos de Lenin, Lerroux y Pablo Iglesias. Esta peculiar combinación ya nos indica el tono de la presentación de unos personajes que combinan un izquierdismo retórico con una esencia tradicionalista, vista como sinónimo de española. Apenas se justifica el análisis del trasfondo ideológico de una obra donde Miguel Mihura evidencia su conservadurismo en cuestiones políticas. En cualquier caso, y más allá de la caricatura de una situación histórica como la de los exiliados, recordemos que en su obra es posible el diálogo entre sectores de distintas ideologías, una circunstancia poco frecuente en el teatro español de la época. Un diálogo que, en su vertiente política, queda suprimido en la adaptación

cinematográfica. Fernando Fernán-Gómez, con el beneplácito de Miguel Mihura, opta por eliminar una buena parte de las referencias políticas. Andrés deja de presentarse como un hombre «de derechas». El protagonista conserva algunos detalles coherentes con esta adscripción, pero se hace más indefinido y acomodaticio. Las discusiones con su futuro suegro quedan reducidas a temas intrascendentes con una finalidad humorística. En contra de lo manifestado por el adaptador, esta supresión no actúa en detrimento de la comicidad. Al revés, la subraya al quedar la paradoja del señor de Murcia como protagonista absoluto en una comedia donde el enfrentamiento político, si de tal se puede hablar, queda eliminado.

Cabe preguntarse por los motivos de Fernando Fernán-Gómez para adoptar esta decisión. Es obvio que su ideología dista bastante de la de Miguel Mihura. La lectura de sus memorias y de otras declaraciones permite conocer a un individuo contrario al franquismo con el que se avino el dramaturgo. Hay, pues, una lógica repugnancia a la hora de presentar una imagen caricaturesca del exilio, máxime cuando se combina con argumentos políticos. La profesionalidad del actor y director le permitió distanciarse de estas cuestiones, afrontadas como parte de un trabajo que no requiere la identificación desde un punto de vista ideológico o político. No obstante, su labor en este caso lima algunas aristas. La caricatura permanece en la película, pero carente de la trascendencia que en algunos momentos aporta un Miguel Mihura demasiado explícito en esta ocasión. En la actitud de Fernando Fernán-Gómez también se percibe un atisbo de autocensura y una búsqueda de la coherencia con el tipo de comedia que intenta trasladar a la pantalla. La primera le lleva a eliminar cualquier referencia a cuestiones políticas, pues por experiencia sabía de los problemas que acarreaban a menudo las mismas, incluso cuando su sentido era más o menos favorable al régimen franquista. La segunda le hace buscar una mayor coherencia en los planteamientos humorísticos de una comedia cuya vertiente política dista mucho de ser uno de sus más eficaces atractivos. Procede, pues, a la eliminación de un componente que considera inadecuado, innecesario y que, además, no concuerda con sus planteamientos personales.

Estas alteraciones apenas suponen unas pocas frases en una comedia que casi se traslada literalmente a la pantalla. Fernando Fernán-Gómez no sólo respeta los diálogos, sino que también conserva la estructura teatral del texto original. Su opción se impone por las propias características de la obra de Miguel Mihura, donde el encierro del protagonista en la casa de Ninette posibilita la dimensión cómica y, al mismo tiempo, da cuenta de su caída en la tela de una auténtica mujer araña. Apenas hay posibilidades de «airear» la obra y el guionista-director opta por aceptar los estrechos límites de unas paredes que nos remiten a un decorado teatral.

En una conferencia sobre sus cinco adaptaciones cinematográficas de textos teatrales, Fernando Fernán-Gómez manifestó su temor ante la dificultad de «airear» los textos originales (1995: 125-128). Esta circunstancia no afecta al interés de *Ninette y un señor de Murcia*, tan próxima en varios aspectos al estreno teatral. También en lo que respecta a los intérpretes, que consiguieron éxitos de público y crítica. Alfredo Landa realizó una peculiar y divertida interpretación del malhumorado amigo, Armando, en el teatro, el cine y la televisión. El actor ni siquiera modificó su vestuario. Como él mismo reconoce, este papel le permitió dar un salto en su carrera y le facilitó los primeros contratos cinematográficos. No cabe la sorpresa a tenor del acierto en la interpretación. Tampoco extraña que Fernando Fernán-Gómez asumiera el trabajo como director realizado por el propio Miguel Mihura en el teatro. El adaptador conocía la maestría de su colega en esta faceta y, aunque en varias entrevistas rechaza la intervención del autor en el proceso de los ensayos teatrales, aprovechó algunos hallazgos de un comediógrafo tan cuidadoso del trabajo de sus actores. Lo percibimos, por ejemplo, en la interpretación de Aurora Redondo. La actriz, que hasta el final de su dilatada trayectoria representó con entusiasmo varias comedias de Miguel Mihura, parece seguir en la película las indicaciones que le daría su admirado maestro. No le importaría a Fernando Fernán-Gómez, pues también le permite utilizar el vestuario que le dio tan grotesca como divertida imagen en el escenario. Rafael L. Somoza, al igual que sus colegas, interpreta el papel del exiliado con su habitual sabiduría teatral, que le llevó a ser un excelente actor de reparto en el cine. Su creación está de acuerdo con las indicaciones de

un comediógrafo que dirigió a los actores en varias de las películas realizadas junto a su hermano Jerónimo.

Por lo tanto, en la adaptación de *Ninette y un señor de Murcia* no sólo se asume el diálogo casi completo de la obra original, sino que también se utiliza otros elementos esenciales de un estreno reciente que, debido a su enorme éxito, condicionó el trabajo de Fernando Fernán-Gómez. Recordemos que la adaptación era un encargo, sin ningún sentido peyorativo, del productor Eduardo de la Fuente y resultaba absurdo desechar un material que venía garantizado.

Como tantas veces ocurre, la mayor o menor fidelidad en el proceso de adaptación apenas guarda una relación directa con la calidad de la película. Las comparaciones siempre implican riesgos, sobre todo cuando utilizamos unos parámetros inadecuados. La clave conviene buscarla en la coherencia entre la adaptación cinematográfica y el texto original. *Ninette y un señor de Murcia* es coherente con la obra original de Miguel Mihura, quien en esta ocasión se sintió satisfecho con el trabajo realizado por Fernando Fernán-Gómez.

Ahora bien, la coherencia no presupone interés cinematográfico. La película de Fernando Fernán-Gómez se sitúa en un tono modesto, simpático y funciona como una comedia que nos recuerda las habilidades de un autor bien dotado para el género. La historia y los personajes, lo importante, están servidos por un director consciente del centro de interés de la obra adaptada. Tal vez echemos en falta algún detalle brillante en el trabajo de dirección, alguna aportación original y sustancial...; en definitiva, un proceso de adaptación menos deudor del resultado del estreno teatral. Fernando Fernán-Gómez opta por el camino directo, que también es seguro y hasta adecuado dadas las condiciones de trabajo en que se desarrolló, pero no el más creativo.

En este sentido podemos, hasta cierto punto, contraponer el resultado con el obtenido por José M^a Forqué en su adaptación de *Maribel y la extraña familia* (1960). De nuevo nos encontramos ante un espectacular éxito teatral de Miguel Mihura que, casi inmediatamente, es llevado a las pantallas con el objetivo de alcanzar el mismo resultado. Algunos intérpretes del reparto original repiten y, como es lógico, la «presión» de una obra que todavía permanecía en los escenarios era similar a la ejercida en el caso de *Ninette y un señor de Murcia*.

Sin embargo, el equipo formado por Miguel Mihura, José M^a Forqué, Vicente Coello y Luis Marquina -sobra cualquier comentario acerca de su experiencia en este tipo de trabajos-escribió un guión modélico. No repetiré lo ya explicado (2000: 226-234), aunque conviene subrayar el acierto de quienes explotaron todos los recursos cinematográficos posibles para adaptar un texto que no se traslada literalmente, sino con una voluntad de coherencia. La misma no aparece siempre en la labor de Fernando Fernán-Gómez y José M^a Otero, rápida y sencilla, pero carente de los destellos de brillantez que abundan en la película de un José M^a Forqué que contó con un excepcional reparto.

Nos encontramos, por lo tanto, ante dos películas interesantes en su contexto cinematográfico. Al margen de corrientes minoritarias como la protagonizada por los directores del Nuevo Cine Español y lejos del cine más trasgresor que, en parte, fue encarnado por el Fernando Fernán-Gómez de *El extraño viaje* (1964) y *El mundo sigue* (1963), estas comedias apuestan por la vía comercial. Lo hacen al calor de unos estrenos enmarcados en el período más exitoso de un Miguel Mihura que había dejado atrás *Tres sombreros de copa*, pero conservaba el ingenio procedente, en buena medida, de su estancia en «el infierno del cine» como guionista, una etapa que él mismo intentó hacer olvidar. Sus comedias eran apreciadas por un público deseoso de sonreír, disfrutar con la ligereza de unas tramas ejemplarmente construidas y enternecerse con la melancolía que desprenden unos personajes menos simples de lo que aparentan. Los dos primeros objetivos también se trasladan a las adaptaciones cinematográficas de sus películas, pero el último requiere un trabajo extra para quienes las sacaban adelante en condiciones desfavorables. Los comentarios de Fernando Fernán-Gómez sobre sus adaptaciones revelan la distancia entre sus planteamientos iniciales y el resultado final. Problemas económicos, falta de apoyos, premura en el trabajo, improvisación... forman parte de un paisaje habitual en el cine español. Nadie se extraña, y menos un director-guionista-actor tan experimentado y con un sentido crítico que jamás fue en contra del práctico. Pero es indudable la incidencia negativa de estas circunstancias en unas películas que deberían haber sido más ambiciosas para sacar todo el jugo de los textos de Miguel Mihura. Son trabajos bien resueltos, pero poco más.

Esta conclusión revela, de nuevo, la frustración experimentada en la mayoría de los análisis acerca de la relación con el cine establecida por este grupo de comediógrafos del 27. En *Dramaturgos en el cine español (1939-1975)*, abordé unos resultados que en este sentido eran satisfactorios, pero también escribí acerca de la frustración que sentimos cuando se relacionan con las posibilidades de unos autores bien dotados para el triunfo de crítica y público, en un cine menos mediocre que el de la España franquista. En ambos casos el problema no reside en el productor, el director, el guionista..., en nadie en concreto. Tampoco intervino la censura y las cuestiones económicas no fueron especialmente relevantes. La responsabilidad de unos resultados tan limitados debe buscarse en esa sensación de rutina, de trabajos apañados, que se desprende de numerosas películas españolas de la época. La confluencia de Miguel Mihura y Fernando Fernán-Gómez podría haber dado mejores resultados, pero habría requerido un marco cinematográfico más favorable y hasta una actitud personal distinta por parte de quienes intervinieron en el proceso. Si recordamos el caso de la citada película de José M^a Forqué, a veces sin dicho marco también se realiza un magnífico trabajo cuando confluyen otras circunstancias. Pero es uno de esos milagros de un cine español donde todo resulta posible, incluidos los propios milagros. Como parece lógico, no abundan. Más habitual es encontrarnos estas películas dignas, que se ven con agrado, pero que nos dejan un tanto melancólicos. No por el trasfondo que tantas veces utilizó Miguel Mihura, sino por la oportunidad perdida para realizar un trabajo verdaderamente brillante.

LA NINETTE DE MIGUEL MIHURA VUELVE AL CINE⁴

Miguel Mihura obtuvo uno de sus más importantes éxitos populares y de crítica con el estreno en septiembre de 1964 de la comedia *Ninette y un señor de Murcia*, que fue galardonada con el Premio Nacional de Teatro Calderón de la Barca. Unos meses después y con la obra todavía en el madrileño Teatro de la Comedia, mientras otra compañía había iniciado una gira por provincias hasta completar las casi tres mil representaciones que proporcionaron beneficios millonarios al autor, Fernando Fernán-Gómez recibía el encargo de la productora Tito's Films (Eduardo de la Fuente) para dirigir y protagonizar una adaptación cinematográfica con el mismo título cuyo guión escribiría en colaboración con José M^a Otero. El triunfo popular se acrecentó tras el estreno simultáneo de la película en cinco cines madrileños (17-I-1966) y el comediógrafo aprovechó la circunstancia para escribir una continuación titulada *Ninette, modas de París* porque, según él, seguía enamorado de su protagonista.

La nueva comedia de Miguel Mihura volvió a contar con la aceptación del público cuando se presentó en el mismo teatro, justo dos años después de su primera parte. De acuerdo con las crónicas periodísticas, muchos espectadores repitieron porque estaban dispuestos a seguir sonriendo con aquella encantadora francesa hija de exiliados españoles que sedujo a un señor de Murcia, Andrés Martínez, un soltero de treinta y cinco años, propietario de una librería especializada en catecismos y de vida amorosa poco intensa. Así lo justifica el propio protagonista: «No porque yo tenga una marcada tendencia a la castidad, sino porque en Murcia, como en cualquier capital de provincia, siendo soltero, no se presentan demasiadas ocasiones de demostrar que se es hombre, a no ser que se líe uno a bofetadas con el camarero de un café... Como yo soy de derechas y vendo catecismos en la librería, no considero apropiado liarme a mamporros con mis clientes. Y como tampoco puedo hacer lo otro, estoy un poco incómodo en la vida y, según

⁴ Versión original en *Arbor*, nº 748 (2011), pp. 317-324.

algunas virtuosas amigas de mi tía, estoy cargado de manías» (Mihura, 2004, 1189). Andrés decide, pues, escaparse a París para curarse las «manías», definición que todo lo aclara sin necesidad de adentrarse en los terrenos de Freud.

Ninette es una adorable, caprichosa, imprevisible e irresistible joven que también seduce al autor y los espectadores de la época porque, según Antonio Díaz-Cañabate, «es una mujer inolvidable, es la mujer que uno hubiera querido tropezarse en la vida. Es la mujer que nos hace soñar» (Sainz de Robles, 1968, 9). Un sueño reposado, sin estridencias y mantenido durante la comedia con la sonrisa de un escéptico, que como comediógrafo se muestra partidario de una felicidad fruto de la acomodación ejemplificada por Andrés Martínez.

La popularidad de *Ninette y un señor de Murcia* propició varias reposiciones teatrales hasta la década de los setenta y, cuando parecía arrinconado el recuerdo de la francesita, el éxito se reavivó con una adaptación de ambas partes al formato de una serie televisiva dirigida por Gustavo Pérez Puig en 1984. Todavía estaba vigente el monopolio estatal en la televisión y los ocho capítulos protagonizados por Victoria Vera y Juanjo Menéndez cosecharon audiencias ahora inimaginables gracias, en buena medida, a un excelente reparto con figuras como Ismael Merlo, Florinda Chico y Alfredo Landa. Este último y Juanjo Menéndez ya habían intervenido en el reparto original veinte años antes. Sus personajes, claro está, envejecen hasta el punto de modificar numerosos matices de lo imaginado por Miguel Mihura. Pocas veces su obra ha contado con unos intérpretes de una edad adecuada y así se ha perdido parte de su encanto, pero el comediógrafo asumía con resignación este imponderable.

Ninette regresó a los escenarios en otras ocasiones, aunque sin la repercusión de sus apariciones de la mano de Paula Martel, que alcanzó el rango de primera actriz tras dos temporadas en la piel de la adorable dependiente de las Galerías Lafayette. Su recuerdo perduró y en la temporada 2004-2005, cuando se preparaba el centenario del nacimiento de Miguel Mihura, Carmen Morales la paseó por buena parte de España hasta que pocos meses después, ya en el verano de 2005, José Luis Garci presentó su

adaptación cinematográfica. Según sus palabras en la rueda de prensa, la película era un homenaje a un comediógrafo un tanto olvidado, del que «no se habla nada» a pesar de ser un maestro del teatro del siglo XX. A su lado, Elsa Pataky, la nueva Ninette, sonreía a las cámaras mientras lucía su espléndida belleza. Ninguno de los presentes en el acto habló de las casi tres mil representaciones y las giras por provincias tras el estreno de 1964, los más de doce millones de pesetas recaudados en el Teatro de la Comedia durante la temporada 1964-65, las audiencias millonarias y las reposiciones de la serie televisiva, la buena respuesta del público ante la primera adaptación cinematográfica, las reediciones del texto y otros datos de una trayectoria espectacular que se contraponen a cualquier noción del olvido. Si lo hubieran hecho, su película más que un homenaje al autor habría aparecido como un intento de continuar un éxito que se prolongó durante dos décadas. El oportuno silencio de José Luis Garci y la complicidad –por ignorancia- de los periodistas tergiversaron la realidad, pero se propició una estrategia de presentación como homenaje contra corriente, una circunstancia a menudo utilizada por el citado director.

La adaptación de José Luis Garci fue elogiada en la prensa afín de Madrid por Luis Herrero, Martín Prieto, Raúl del Pozo, Juan Manuel de Prada, Francisco Umbral y otros nombres tan previsibles como los de sus detractores, que son bastantes en los medios de comunicación de orientación progresista. El resultado en taquilla fue discreto, a pesar de una buena campaña de lanzamiento que aprovechó el hueco veraniego dejado por las producciones norteamericanas para adultos. Los sucesivos pases televisivos apenas han reavivado «un mito hecho carne» (Jordi Costa, *El Mundo*, 10-VIII-05), el de una Ninette que quedó en segundo plano ante el gancho mediático de Elsa Pataky.

El sugerente póster de la película, a imitación del popularizado por el perfume Opium de Yves Saint-Laurent, fue reproducido en multitud de ocasiones, pero nadie pareció pensar que su sensual y sofisticada protagonista era una virginal francesita de 1959 que tomaba cada día su «petit repas» de yogurt con jamón cocido, escuchaba canciones de Jacques Brel, leía a Saint-Exupéry y trabajaba en las Galerías Lafayette. Los diseñadores gráficos no

atienden a estas pequeñeces de la caracterización cuando cuentan con una hembra de la talla de Elsa Pataky. Ni siquiera leen la obra, salvo que se estipule en el contrato.

José Luis Garci se apoderó de *Ninette*. También quedó relegado el propio Miguel Mihura, el supuesto homenajeado mediante una adaptación cuyo análisis revela la libertad con que los guionistas manipularon sus textos. Los medios de comunicación recogieron las palabras de un José Luis Garci dispuesto a lanzar encendidos elogios al comediógrafo -«el primer acto de *Maribel y la extraña familia* es lo mejor que se ha escrito en el siglo XX» (*El Mundo*, 16-VI-2005)-, se interesaron por la interpretación de una Elsa Pataky mil veces fotografiada en su debut como protagonista y poco más. Nadie preguntó acerca de las razones que habían llevado a los guionistas, José Luis Garci y Horacio Valcárcel, a trocear, alterar, mezclar, eliminar y refundir los textos de las dos comedias de Miguel Mihura, que sale malparado, incluso olvidado, en su supuesto homenaje. Los medios de comunicación, sobre todo en actos como las ruedas de prensa, se alimentan de lugares comunes a la búsqueda de un titular llamativo a pesar de haber sido mil veces leído. Aquellos periodistas, en el mejor de los casos, se quedarían satisfechos identificando lo eliminado con el consabido y fantasmal «lastre teatral», que se debe evitar en cualquier adaptación como si del pecado original se tratara.

Los antecedentes eran dignos de atención, aunque también fueran ignorados en las declaraciones de José Luis Garci. La primera versión cinematográfica de *Ninette y un señor de Murcia* es una interesante comedia. Su director, Fernando Fernán-Gómez, optó por una escrupulosa fidelidad al texto de Miguel Mihura, que se extendió a otros muchos aspectos del montaje teatral dirigido por el propio autor (reparto, vestuario, decoración, acotaciones escénicas...). Tanto es así que el habitualmente malhumorado y quisquilloso comediógrafo manifestó, en carta dirigida a una amiga hispanista, que la película de Fernando Fernán-Gómez «no es cine. Es teatro fotografiado» (Moreiro, 2004, 355). De haber sido otra la opción con el mismo director, la lamentación de Miguel Mihura se habría centrado en la supuesta infidelidad a su texto, como ocurriera en *Sólo para hombres* (1960). El comediógrafo era así

de contradictorio e insatisfecho a tenor de los testimonios de quienes le conocieron. Rarezas de genios, que se disculpan con una sonrisa cómplice.

Miguel Mihura estaba en la cumbre de un éxito que nunca reconoció como tal porque cultivaba un elegante victimismo en sus declaraciones públicas. Incluso dejaba correr rumores sobre su mala salud cuando la taquilla registraba cifras capaces de provocar la envidia universal. En esta ocasión, el creador de *Ninette* negociaba con la ventaja de ser un autor solicitado y había cobrado cuatrocientas mil pesetas por los derechos de adaptación de la comedia al «infierno del cine», que abandonó porque –según él– todos se sentían autorizados para opinar sobre su trabajo. Al parecer, la sustanciosa cantidad no bastó para suavizar unas opiniones que siempre eran polémicas cuando sus obras las dirigían otros. La ponderación en esta materia no fue su principal virtud, tal vez por un exceso de celo y personalismo en el trabajo de dirección que también padecieron los intérpretes teatrales a sus órdenes.

No obstante, cabe entender el rechazo de Miguel Mihura en el sentido de que Fernando Fernán-Gómez se había limitado a poner la cámara para adaptar su comedia. No hubo tiempo para mucho más si tenemos en cuenta la cronología arriba indicada. El director, en colaboración con José M^a Otero, sabía que una buena parte del éxito de *Ninette y un señor de Murcia* radicaba en unos diálogos perfectos y medidos con el objetivo de provocar la sonrisa del espectador. Apenas los perfiló para encajarlos en el montaje cinematográfico y no añadió una sola palabra. Tampoco alteró una construcción dramática cuya complejidad evidenciaba la madurez de un autor capaz de aparentar la sencillez siempre conveniente en la comedia. Fernando Fernán-Gómez mantuvo, asimismo, el atractivo perfil de unos personajes bien trazados hasta el punto de que resultan inolvidables. Y, por último, contó con un reparto adecuado donde todos eran conscientes de una responsabilidad que en los casos de Aurora Redondo, Rafael Somoza y Alfredo Landa ya habían asumido desde el estreno de la comedia. Fernando Fernán-Gómez y José M^a Otero tenían estos mimbres a su disposición, sabían que no podían añadir otros de la misma calidad en una producción que culminó con las lógicas prisas para aprovechar el éxito teatral y se limitaron a aligerar algunas réplicas, incluir unas

pocas imágenes de París rodadas en un par de días e inventarse otras que explicitaban las alucinaciones de Andrés Martínez, el señor de Murcia, fruto de su enclaustramiento en compañía de Ninette.

Muchos años después, Fernando Fernán-Gómez se arrepintió de estos últimos añadidos, verdaderamente pobres e innecesarios, pero fue tan poco lo que aportó al texto de la comedia original que en sus memorias, tal vez para compensar, imaginó que lo había modificado con el objetivo de suavizar la imagen satírica de los exiliados que aparecen en la obra de Miguel Mihura: «Cuando adapté al cine aquella comedia, me esforcé al escribir el guión en suavizar las aristas de la burla, aun en detrimento de la comicidad de la película, y Mihura estuvo totalmente de acuerdo en las correcciones» (1998, 553). No aporta pruebas ni entra en detalles.

Una comparación del texto del guión y el de la comedia indica que no se hizo nada en este sentido, salvo la eliminación de una anecdótica alusión a los presos en España (Mihura, 2004, 1212-3) y alguna frase suelta. Estas leves modificaciones apenas afectan a una «burla» que fue motivo de polémica tras el estreno. Tampoco era imprescindible «suavizar las aristas», aunque el comediógrafo estuviera de acuerdo, tal y como manifiesta el adaptador tirando de una memoria capaz de tergiversar los hechos. En cualquier caso, la sátira política dirigida contra unos exiliados dispuestos a dar la vida tras decantarse entre «cocidistas y fabadistas» apenas conserva relieve. Comprendemos lo inoportuno de una presentación frívola o caprichosa que molestó a algunos críticos de izquierdas, pero Miguel Mihura no perdió los estribos en una materia política que apenas le interesó. Incluso conviene reconocer, a tenor de lo visto por entonces y algunos años después, que no siempre desenfocó el retrato de unos comportamientos cuyas contradicciones son resaltadas con una sonrisa atemperada por la ternura.

No obstante, lo importante es que la película de Fernando Fernán-Gómez, sea teatro filmado o no, todavía se puede ver con interés porque parte de un original excelente para provocar la sonrisa del espectador, lo respeta sabiendo donde radican sus más destacados valores y los potencia mediante una puesta en escena basada en un trabajo de los intérpretes que, en buena

medida, recoge los frutos de la dirección teatral del comediógrafo. Gracias a estos mimbres, todavía sonreímos cuando la vemos y comprendemos las razones que provocaron el enorme éxito obtenido por Miguel Mihura.

El resultado es completamente distinto en el caso de la versión de José Luis Garci, porque también fue diferente el proceso seguido y, sobre todo, la actitud con la que se afrontó la adaptación. El objetivo no era aprovechar el eco de un éxito teatral que todavía continuaba y apenas cabía alterar por su inmediatez, sino recuperar desde la nostalgia a Ninette, cuyo recuerdo parece haberse mezclado con el de otros modelos femeninos a modo de una tentación que puede vivir arriba, como la recreada por Billy Wilder, o dentro de la casa donde se aloja Andrés Martínez durante su frustrada visita a París. Desde esa subjetividad poco atenta al texto original, comprendemos algunas afirmaciones discutibles: «Ninette es Mihura hecho mujer» (*El Mundo*, 10-VIII-05). Se habría quedado sorprendido el comediógrafo «soltero, perezoso y sentimental», pues en más de una ocasión dijo que su teatro era él y una mujer «enfrente» (2004, 1507), subrayando la contemplación de lo femenino desde una admirada perspectiva en absoluto equiparable a la identificación.

La tajante opinión de José Luis Garci sobre la relación entre Ninette y el autor no es un error de apreciación, sino una búsqueda del titular periodístico y un intento más o menos consciente de justificar lo realizado en su pretendido homenaje a Miguel Mihura. Un homenaje al individuo y no a su «teatro», concepto que no recuerdo haber leído en las declaraciones con motivo de la presentación de la película. Desde esa perspectiva, los adaptadores se sienten libres a la hora de concebir una protagonista femenina que podría gustar al comediógrafo: «Elsa Pataki se acerca bastante a lo que pensaba Miguel Mihura sobre Ninette», afirma el director en la entrevista incluida en el DVD de la película. Esta discutible posibilidad no implica que el resultado se ajuste a lo plasmado en el texto de las comedias. La libertad de los guionistas con respecto al original conduce a que «el señor de Murcia» desaparezca del título, Ninette sea la protagonista absoluta del cartel de la película con una sofisticada y erótica imagen, la cámara se ponga a su servicio hasta el punto de prescindir de otros centros de interés y el lanzamiento publicitario descansa casi

exclusivamente en la actriz Elsa Pataky. Estas decisiones son el fruto de una concepción global de la película y pueden resultar coherentes con un homenaje a Miguel Mihura, pero su teatro queda relegado a un segundo plano, a un mero punto de partida del que se toman elementos aislados, apuntes y una excusa argumental.

José Luis Garci y Horacio Valcárcel cuentan con una amplia experiencia en el campo de las adaptaciones, que de sus manos suelen salir con una impronta que caracteriza a buena parte de la filmografía de un director anclado en la nostalgia y que filma contra corriente, al margen de cualquier demanda relacionada con nuestro presente y gracias a veces a generosas ayudas derivadas de sus relaciones con el poder político. En esta ocasión, ambos guionistas optaron por adaptar conjuntamente *Ninette y un señor de Murcia* y *Ninette, modas de París*, añadir escenas y personajes de su cosecha, eliminar partes sustanciales de los textos teatrales, sintetizar los diálogos de las comedias hasta el punto de hacerlos irreconocibles mientras se inventan otros de cuestionable oportunidad y, sobre todo, confiar en el atractivo de Elsa Pataky de cara a la taquilla. Así, pues, se pasa de la literalidad de la versión dirigida por Fernando Fernán-Gómez a una libertad de discutibles resultados, pero que deja en un segundo lugar lo escrito por el autor homenajeado.

La decisión de utilizar la comedia original y su continuación ya la había adoptado Gustavo Pérez Puig en su serie televisiva, pero contaba con un formato más propicio para lo episódico y ocho capítulos de cuarenta minutos que le permitían dar cuenta del desarrollo de ambas comedias. Sin embargo, las andanzas de Ninette quedan reducidas al mero apunte en ocasiones y embutidas en la hora y media de la película de José Luis Garci. Se sacrifica así cualquier sutileza de la trama imaginada por Miguel Mihura, atento siempre a la dosificación de los detalles que caracterizan a los distintos personajes. Les conocemos, nos familiarizamos con ellos sin prisa alguna, sonreímos al escuchar sus ocurrencias salpicadas en unos diálogos que permiten el reposo gracias a una acción reducida al mínimo, les vemos construir una trama paradójica en la que Andrés Martínez se siente perplejo y desconcertado porque su aventura ha tomado un giro imprevisto... Este juego de ingenio

seguido con un ritmo suave, que forma parte del atractivo teatral de Miguel Mihura, queda anulado por la necesidad de embutir en una película de metraje convencional dos comedias, siendo la segunda de un interés inferior y a pesar de que la original es autónoma con un final abierto cuya concreción en Murcia parece prescindible. José Luis Garci manifestó en una entrevista televisiva que la daba miedo dirigir «una comedia encerrada en una caja de cerillas». Aludía así al desafío del trabajo en estudio con unos pocos decorados, pero optó por enclaustrar dos comedias en un espacio similar y en un tiempo que las ahoga. El resultado es un guión «inspirado en» que nunca pretende una traslación. La opción es correcta, frecuente y hasta oportuna a menudo, pero el problema radica en el interés de lo sacrificado y en el relativo atractivo de lo aportado como alternativa cinematográfica.

Los textos añadidos por José Luis Garci y Horacio Valcárcel se distinguen demasiado porque percibimos constantes de su filmografía y, conviene reconocerlo, resulta difícil estar a la altura de Miguel Mihura a la hora de dialogar y perfilar los personajes. Todavía más complejo parece cultivar el humor cuando se insertan réplicas entre las del maestro de una generación que lo renovó. Ambos guionistas emprenden la tarea con desparpajo, pero sin aportar una presunta frescura que no se echa de menos cuando leemos las mejores comedias de Miguel Mihura. Puestos a comparar, considero más caducas y convencionales algunas de las réplicas añadidas, como la de madame Bernarda cuando anuncia que se marcha con su marido a ver una comedia de Marilyn Monroe y participar en un forum acerca de la misma. Los guionistas aprovechan la ocasión para poner en boca de Ninette una ironía sobre los debates cinéfilos de los años sesenta en torno a la comedia como evasión. Tal vez a un comediógrafo reacio al compromiso teatral como Miguel Mihura le hubiera hecho gracia este guiño en su momento, pero cuesta aceptar que hubiera incluido la oportunista réplica en unos textos que pocas veces admiten los recursos demasiado previsibles a la hora de buscar las fuentes del humor.

Los diálogos eliminados en la adaptación de José Luis Garci y Horacio Valcárcel a veces resultan fundamentales para comprender el desarrollo de

una acción construida por Miguel Mihura como un mecanismo de relojería, donde pocas de las piezas desempeñan una función secundaria. Así, por ejemplo, en la película vemos al padre Roque (Miguel Rellán) en la casa murciana de Ninette sin que sepamos nada del porqué de su presencia. Su relación con Pedro, el peculiar exiliado convertido en triunfante jefe de taller tras su regreso a España, sigue un proceso de acomodación mutua que en la adaptación cinematográfica sólo cabe imaginarlo, con el consiguiente riesgo de que pase desapercibido para la mayoría de los espectadores. En un análisis más exhaustivo podríamos añadir otros ejemplos similares. No impiden el seguimiento del hilo argumental, pero dificultan la percepción de los centros de interés de unas comedias nada complejas, aunque sutiles y bien trenzadas.

La síntesis de los diálogos es obligatoria por la recreación de ambas comedias en un tiempo escaso, mucho menos de la mitad del que sería imprescindible para su puesta en escena teatral. También por las propias necesidades del medio cinematográfico, a pesar de que la filmografía de José Luis Garci no se caracterice por lo comedido de la expresión verbal. No obstante, en *Ninette* dicha síntesis parte de una desconfianza a la hora de valorar la capacidad del espectador para degustar unos diálogos tan originales, escalonados y perfilados como los de Miguel Mihura. A menudo, los guionistas trocean y simplifican algunos de los momentos más recordados de las comedias, sobre todo por una virtualidad humorística que requiere un tiempo y un ritmo alterados en la adaptación cinematográfica. La fugacidad de la frase escogida, colocada como síntesis de un conjunto de réplicas escalonadas, tal vez sea aceptable en el lenguaje cinematográfico, pero relega la posibilidad de sonreír ante lo bien elaborado y madurado, con un tempo que admite la posibilidad de un espectador paciente y dispuesto por unos momentos a olvidarse de las frases sueltas con subrayado de carcajadas de tantas teleseries. El arte del diálogo «delicioso, gracioso e intencionado», según Alfredo Marquerie, es la piedra angular del ingenio teatral de Miguel Mihura, que también demostró su pericia en este aspecto como guionista y responsable de los diálogos de numerosas películas. José Luis Garci y Horacio Valcárcel habrán apreciado esta cualidad que todavía hoy distingue al comediógrafo de

la mayoría de sus colegas contemporáneos, a menudo ineptos para calibrar las necesidades del cine en el tema del diálogo. El problema es que esa apreciación no se ha traducido en una mayor confianza depositada en los textos originales.

Y, por último, la relativa desvirtuación de las comedias de Miguel Mihura también se debe a la elección de una estrella mediática -¿y fugaz?- como Elsa Pataky. Sus rasgos de una belleza actual, que no se matizó para adecuarla a la de una joven de 1959, difieren en aspectos fundamentales de los de Paula Martel cuando se estrenaron las dos comedias, la mejicana Rosenda Monteros en el momento de la primera adaptación cinematográfica, Carmen Morales en el 2004 o, incluso, Victoria Vera, cuya belleza en 1984 respondía a una caracterización distinta y, sobre todo, con más pliegues para dar cuenta de un personaje abundante en recovecos y dobleces que se compaginan con una adorable sencillez. La presencia de Elsa Pataky en el reparto está de sobra justificada por la necesidad de promocionar la película en los medios de comunicación, pero dudo que fuera la actriz adecuada para encarnar a una Ninette cuyo atractivo, tan sutil como efectivo, queda comprometido en manos de una mujer proclamada, también en el verano de 2005, como «la más deseada de España». Dos años después, según la revista *QH*, resultó elegida «la más sexy» por votación popular. Miguel Mihura pensó en una agradable sorpresa para el tímido Andrés Martínez, pero José Luis Garci le prepara un auténtico bombazo cuya desmesura rompe bastantes suturas de la comedia.

El crítico cinematográfico Antonio Castro manifiesta en un blog que la Ninette de Elsa Pataky es «inteligente y manipuladora, cándida y atrevida, pero hay algo que no acabas de creerte nunca». Ese «algo» ya se percibe en el texto original. No obstante, la técnica de Miguel Mihura orilla lo inverosímil de la situación central gracias al encantamiento de los espectadores, que caen rendidos ante las armas de la protagonista. Ésta debe reunir, además, unas concretas cualidades interpretativas y físicas, en un punto intermedio entre la ingenuidad virginal indicada por el autor y la seducción de una Lolita de veintitrés años. Tanto Rosenda Monteros como Elsa Pataky tenían veintinueve años cuando interpretaron el papel, pero la primera los rejuveneció mediante el

vestuario y el maquillaje, mientras que la segunda los reafirmó en su deseo, supongo que compartido por los responsables de la película, de mantener su imagen con independencia de lo demandado por el papel.

En el caso de Elsa Pataky, el problema detectado por Antonio Castro se acrecienta por la deslumbrante y fotogénica belleza de la actriz. Su imagen contrasta con la concepción original de un personaje que utiliza su encanto para trazar una tela de araña donde irremediabilmente cae «el señor de Murcia». Ninette es hermosa, pero dispone de otras armas femeninas que nunca le serían necesarias a una mujer con un físico impactante, favorecido por un vestuario y un maquillaje en esa línea y subrayado con delectación por la cámara. Imaginarla virginal como hiciera Miguel Mihura ya rozaría la broma morbosa, añadida a una inverosimilitud en la que José Luis Garci cae por la comprensible necesidad de comercializar su película.

La interpretación de Elsa Pataky es correcta en todo momento y suponemos que ajustada a las directrices del director. Acierta con una sugerente dicción ya empleada por las actrices que la precedieron y crea su personaje con coherencia, aunque su limitada experiencia le lleva a un registro monocorde. Las protagonistas de las demás versiones, incluso la Rosenda Monteros que fue impuesta por los productores en detrimento de Paula Martel, juegan con un tira y afloja en su actitud ante el seducido Andrés Martínez. Las actrices cuentan con la ayuda del texto de Miguel Mihura, siempre habilidoso a la hora de difuminar los contornos del «eterno femenino», pero en la adaptación de José Luis Garci dicho texto queda reducido al mínimo y pasa a un primer plano la seducción física, la de una imagen sin necesidad alguna de palabras. Muchos hombres la agradecemos porque se muestra con una generosidad digna de las comedias del destape, incluida la consabida ducha, pero nadie se la cree y, pasada la sorpresa de la consumación, se convierte en un motivo que roza los tantas veces encontrados en las «descocadas» películas que proliferaron durante la Transición.

José Luis Garci manifiesta en la entrevista incluida en el DVD de su película que Elsa Pataky «es una mujer con mucha hondura» y en *El País* la consideró «con luz interior» (9-VIII-2005). Al margen de una cursilería capaz de

provocar la sonrisa, el director se anticipa así a unas previsibles críticas cuya obviedad salta a la vista. Un ejemplo es el comentario de Carlos Boyero localizado en un chat de *El Mundo*: «Ver las rotundas tetas y el muy apreciable culo de esa sugerente señora no me compensa de tener que sufrir el inconfundible universo de Garci. Lo hice por estricta obligación profesional, pero su película me parece apestosa, como siempre». Volvamos al ámbito de lo académico. La interpretación monocorde de la protagonista, basada en una gestualidad fotogénica más propia de una modelo que de una actriz, contribuye al ritmo cansino de una «comedia romántica» -así la define el director- donde quedan difuminados muchos de los rasgos humorísticos. La raíz teatral de los mismos habría requerido otro tipo de interpretación, como la de Aurora Redondo, Rafael Somoza y Alfredo Landa en la versión de Fernando Fernán-Gómez. Beatriz Carvajal, Fernando Delgado y, sobre todo, Javier Villén en el papel de Armando, «un hombre serio, que no se ríe nunca», realizan un buen trabajo. Los tres son profesionales solventes en los que José Luis Garci confía sin necesidad de *casting* alguno. Lamentamos que no permanezcan más tiempo en pantalla. Su labor sólo queda apuntada por una falta de protagonismo, alicorta por las réplicas eliminadas y contagiada por un sentido de la nostalgia que se extiende al conjunto de la película, en detrimento de la sonrisa con que fueron recibidas las comedias originales.

La película de José Luis Garci cuenta con el acabado propio de un equipo experimentado, conjuntado y brillante. La pegadiza música de Pablo Cervantes insufla ánimos y los decorados de Gil Parrondo justifican la opción de rodar toda la adaptación en un estudio. Algunos carteles del realismo socialista añaden explicitud y coherencia a una circunstancia política, la del exilio, que en la comedia acusaba la habitual subjetividad del autor. Son innecesarios, pero pasan desapercibidos. El problema es que buena parte del texto de Miguel Mihura también pasa desapercibido. Supongo que por una cuestión de desconfianza, de temor al fantasma de ese lugar común llamado «lastre teatral». A veces existe, como los fantasmas o las meigas, pero suele ser una coartada para una realización convencional, incapaz de utilizar la cámara al servicio de una teatralidad que puede dar buenos resultados en una

pantalla. Así ocurrió en las exitosas versiones de Fernando Fernán-Gómez y Gustavo Pérez Puig. El riesgo habría sido superior cuarenta años después del estreno, con unos espectadores cada vez más alejados del lenguaje teatral y, por el contrario, acostumbrados a un humor televisivo cuya capacidad de contagio parece ilimitada. No obstante, si de homenajear a Miguel Mihura se trataba, considero que habría merecido la pena intentarlo, incluso con la colaboración de una Elsa Pataky que sería la virginal Ninette en el caso de haber matizado una imagen tan perfecta, seductora y rentable para aparecer con «unos libros, un yogur y un paquetito de fiambres». Se trataba de desconcertar y no de impactar al señor de Murcia. Tampoco es cierto que el texto original fuera una comedia romántica, sino de un humor cuyas paradojas y sorpresas apenas guardan relación con el amor, salvo que lo entendamos como eufemismo.

Miguel Mihura, siempre escéptico y acomodaticio, termina *Ninette, modas de París* con la pareja protagonista hablando al público acerca de un futuro en Murcia: tiendas y negocios, niños, ahorros y, sobre todo, una Ninette que «se fue transformando en doña Alejandrina Sánchez de Martínez Segura, una señora muy simpática, que a su marido le decía *mon homme* y que seguía escuchando discos de música francesa» (2004, 1459). José Luis Garci y Horacio Valcárcel finalizan su «comedia romántica» con una inventada escena en un lujoso hotel de París, donde de nuevo vemos al inefable personaje interpretado por Javivi reiterándose en sus gracias y una pareja dispuesta a pasar una glamorosa noche de amor. Elsa Pataky suelta su hermosa cabellera y luce una sugerente ropa interior de color negro. Ante semejante invitación, ningún espectador pudo pensar que, con el tiempo, se convertiría en doña Alejandrina Sánchez de Martínez Segura. Tal vez porque el negocio cinematográfico en España ya ni siquiera admite el escepticismo de un humorista cuyo homenaje queda pendiente de una mejor ocasión.

ATRACO A LAS TRES (1962): ACTUALIZACIÓN CINEMATOGRAFICA Y VERSIÓN TEATRAL⁵

Atraco a las tres fue uno de los escasos éxitos populares del teatro español durante la temporada 2001-2002. La productora Fila 7 confió en la dirección del joven Esteve Ferrer para sacar adelante la versión teatral, escrita por Blanca Suñén, de una homónima comedia cinematográfica. La película de José M^a Forqué se convirtió en un clásico del cine español desde su estreno (10-XII-1962), a pesar de la modestia del presupuesto y su clasificación en la categoría de 1^a B (una condena a la mediocridad). El público enmendó la plana a la junta clasificatoria y, cuarenta años después, había motivos para esperar una respuesta positiva de unos espectadores familiarizados con las andanzas de los empleados de una oficina difícil de olvidar. *Atraco a las tres* era de sobra conocida gracias a sus pases por televisión y su divulgación en diferentes formatos audiovisuales. La película contaba, además, con la poco habitual coincidencia del favor popular y de la crítica, que desde su estreno ha elogiado el trabajo de quienes intervinieron en una comedia realizada en estado de gracia por parte del guionista (Pedro Masó), el director (José M^a Forqué) y, sobre todo, el extenso reparto de intérpretes con presencia en el imaginario popular: José Luis López Vázquez, Manuel Alexandre, Alfredo Landa, Agustín González, Gracita Morales, José Orjas, Rafaela Aparicio, Cassen... Los responsables del proyecto teatral imaginaban, con fundamento, que el recuerdo de este reparto permitiría esbozar una sonrisa a buena parte del hipotético público, tanto el adulto que conoció los momentos estelares de los actores como el joven que los ha seguido a través de la televisión, donde la reposición de sus películas ha sido una constante con buenos resultados de audiencia. El desafío consistía en que ese recuerdo, convenientemente actualizado, sirviera como acicate para acercarse a unos teatros donde otros actores, también populares, intentaban cometer un nuevo atraco a las tres en el Banco de los Previsores del Mañana.

⁵ Versión original en la revista digital *Icono 14*, nº 10 (2008).

Los responsables de Fila 7 centraron sus esfuerzos en la búsqueda de un reparto concebido para satisfacer las expectativas del público mayoritario que se decanta por el género cómico. A pesar de contar con un buen respaldo presupuestario, esta tarea resultó compleja por la competencia del cine y, sobre todo, las series televisivas que, desde hace varias temporadas, se han convertido en la base de la popularidad y los ingresos económicos de los actores. De hecho, el reparto sufrió frecuentes cambios a lo largo de los meses que la adaptación estuvo en cartel y sólo cuando fue estrenada en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, enero de 2002, contó con las estrellas capaces de garantizar el «gancho popular»: Carmen Machín, Iñaki Miramón, Javivi y Manuel Alexandre.

La presencia de este veterano actor era fundamental de cara al supuesto homenaje a la película de José M^a Forqué y, sobre todo, para la promoción en prensa de su adaptación teatral. El dossier de la productora y las entrevistas concedidas así lo prueban. Las críticas periodísticas subrayan unánimemente la emoción del actor y el público gracias a una presencia más simbólica que necesaria desde un punto de vista teatral. En la película Manuel Alexandre era el picarón Benítez que galanteaba a Gracita Morales y pedía anticipos a cuenta del atraco. Cuarenta años después, encarna al entrañable Don Felipe que en la comedia original había protagonizado José Orjas con su habitual acierto. El papel del veterano cómico en la versión dirigida por Esteve Ferrer tenía un carácter menor y las limitaciones de la edad lo redujeron más. No obstante, lo importante en el escenario era su mera presencia. Manuel Alexandre subrayaba la pretendida continuidad entre la película y una adaptación que buscaba la fibra sensible y nostálgica del público.

El resto del reparto se seleccionó con la garantía del protagonismo de Iñaki Miramón, que había obtenido éxitos en los escenarios con diversas comedias, y la colaboración de actores populares gracias a sus apariciones televisivas. Mientras Manuel Alexandre era entrevistado para promocionar el estreno, los carteles también subrayaban la presencia en directo de unos intérpretes queridos por el público de las series. Se combinaba así dos circunstancias capaces de propiciar el éxito en taquilla, aun a riesgo de no

poder ensayar todos los días necesarios, admitir el lucimiento individual de algunos intérpretes y alterar el reparto con sustituciones por causa de los compromisos de quienes viven, fundamentalmente, de la televisión. El riesgo se asumía porque lo importante era rodar la producción en algunas ciudades y crear una expectativa con las representaciones en Madrid. Después, la publicidad obtenida amortiguaría los cambios en las dadas en provincias y las reposiciones en la misma capital, que contaron con otros intérpretes seleccionados mediante similares criterios, aunque no tuvieran tanta popularidad. Concurrían, por lo tanto, dos circunstancias buscadas por la productora y con gancho de cara al público: un título capaz de evocar la nostalgia y vinculado con el humor (*Atraco a las tres*), que volvía a la actualidad gracias a un reparto de rostros populares. Todo lo demás era secundario, incluso la propia adaptación y su dirección.

El éxito de la película original supone a menudo un obstáculo para su adaptación a los escenarios. Los responsables de la misma temen la posibilidad de alterar las claves de una obra conocida. Sus esfuerzos se centran en la búsqueda de un correlato teatral para lo que ha funcionado en las pantallas. El resultado suele ser una especie de traducción, cuyo problemático encaje en el lenguaje escénico revela a menudo su origen cinematográfico. Ignoro los márgenes de actuación de Blanca Suárez a la hora de llevar a cabo la adaptación de *Atraco a las tres*, pero es evidente su rechazo, voluntario o no, de la posibilidad de crear una nueva obra teatral a partir del material aportado por la película. Su opción resulta demasiado respetuosa con la misma, incluso hasta una literalidad en la estructura y los diálogos que, paradójicamente, provoca en el escenario unos resultados distintos a los obtenidos en las pantallas. Cualquier adaptador debía ser consciente de la brillantez del guionista a la hora de crear situaciones divertidas y escribir unos diálogos con réplicas difíciles de mejorar. Pedro Masó, con la colaboración de Vicente Coello y Rafael J. Salvia –dos habituales de la comedia española de la época-, tuvo uno de sus momentos felices durante las nueve noches en las que, según sus palabras, redactó el texto que luego sería supervisado por los citados guionistas. Nada sobra o falta en el guión definitivo, pero está concebido para

un lenguaje cinematográfico cuyas referencias son determinantes. Su traslación casi literal a los escenarios produce un desenfoque, como si el proyector no acertara con la lente adecuada.

Bernardo Sánchez siguió una línea más independiente del texto original en su adaptación de *El verdugo* (1963), de Luis G. Berlanga, estrenada con gran éxito en la temporada 2000-2001 bajo la dirección de Luis Olmos. Mi colega riojano completó la tarea en 20 con la también brillante adaptación de *El pisito*, dirigida por Pedro Olea. La espectacular acogida obtenida por la primera obra citada tal vez supuso un acicate para realizar, poco después, una tarea similar con la comedia de José M^a Forqué. Sin embargo, los criterios de las respectivas adaptaciones fueron divergentes. Mientras Bernardo Sánchez buscó lo teatral en la película para fundamentar una obra cuya independencia resulta coherente con el respeto al original, Blanca Suñén optó por una traducción. Su literalidad origina un híbrido de dudosa correspondencia con la comedia cinematográfica. La orientación costumbrista y hasta sainetesca de la misma se transformó en una farsa cómica por el trabajo de los intérpretes y el director, pero también contribuyó una adaptación incapaz de potenciar lo teatral del guión para trasladarlo a un lenguaje distinto y, sobre todo, adecuar los contenidos a unas circunstancias alejadas de la España de los años sesenta. La preocupación por incluir todas las réplicas brillantes del original apenas permitió actualizar el planteamiento que hace de la ilusión, del sueño de superación de uno mismo, una constante capaz de neutralizar el paso del tiempo. Este objetivo habría requerido una reflexión creativa más independiente del guión que, en la versión de Blanca Suñén, sólo queda podado y ordenado para hacerlo viable en un escenario. El trabajo es correcto, pero poco sugerente.

La versión teatral de *El verdugo* subrayó lo universal de su contenido y sacrificó lo circunstancial, aunque tuviera un indudable atractivo y fuera de sobra conocido por los espectadores. El adaptador no pretendió jugar con una nostalgia de escaso valor creativo y siempre rechazada por Rafael Azcona, sino alumbrar una obra válida para el escenario y el espectador del año 2000. Así lo entendieron Bernardo Sánchez y los responsables de la compañía

Teatro de la Danza cuando obviaron buena parte de los contenidos costumbristas o dejaron en un relativo segundo plano el tema de la pena de muerte. El escenario no podía recoger detalles de ambientación que quedaron grabados con especial fortuna en la película. La profundidad de campo es una posibilidad de la pantalla cuya adaptación al escenario resulta poco menos que imposible. Había que atender a lo esencial y recrearlo con la debida continuidad; hasta alcanzar la hondura capaz de hablarnos de un individuo atrapado por la vida, un verdugo de indudable actualidad al margen de que su profesión sea un recuerdo del más negro pasado.

Blanca Suñén, supongo que a instancias de la productora y en colaboración con el director, optó por una vía de menor riesgo. Su adaptación resulta deudora en exceso del guión original y propicia los altibajos de una realización teatral que podía gustar al público mayoritario y la crítica, pero no aportaba nada nuevo a lo creado por la película. El homenaje se transforma así en una invitación a la nostalgia y, a partir de la misma, se anula cualquier posible vínculo de continuidad de la película con nuestro presente. Los espectadores sonreímos al recordar escenas, personajes y diálogos ahora vistos en un escenario, establecemos las inevitables comparaciones con sus referentes cinematográficos, pero la obra se convierte en una ceremonia del recuerdo, bastante divertida y entrañable, más que en un motivo de interés desde el punto de vista estrictamente teatral.

La adaptación de *Atraco a las tres* resulta entretenida y hasta gozosa en medio de las sonrisas compartidas con el resto del público. También podemos justificarla como un digno homenaje a un título que forma parte de nuestros recuerdos. Marcos Ordóñez, en su comentario publicado en *El País*, afirma que «es una función desigual, con torpezas casi infantiles y grandes bajones de ritmo, pero hecha con tanto cariño a la comedia española clásica y a sus cómicos que acaba resultando simpática» (16-III-2002). La valoración puede ser compartida. El problema, no obstante, también se relaciona con ese cariño, que no presupone una actividad creadora, mientras queda pendiente la pregunta de si la puesta en escena aporta algo novedoso con respecto a la película original. Ninguno de sus responsables parece habérselo planteado

como un requisito para su labor, resuelta siempre de acuerdo con los caminos más seguros de cara al éxito popular.

La versión teatral de *Atraco a las tres* respeta la localización de la historia en la España de principios de los sesenta, evocada mediante elementos añadidos como las referencias televisivas para reforzar el componente nostálgico y simpático. No obstante, lo que en la película era un presente mostrado de acuerdo con la tradición sainetesca, de plena vigencia por entonces en un cine español que actualizó su componente costumbrista, en la versión de Blanca Suárez y Esteve Ferrer se convierte en un motivo para la nostalgia resuelto en clave de farsa. Javier Villán, en su crítica publicada en *El Mundo* (14-I-2002), señala que «Ferrer aplica a la dirección un estimulante desparpajo que tiene bastante de farsa y un poco de sainete». Altera así el modelo original, verdaderamente complejo por sus equilibrios y requisitos interpretativos, para decantarse por un registro más cercano a su experiencia como actor procedente del mundo del clown y director especializado en musicales. El farsesco resultado se percibe en lo esquemático del desarrollo de las escenas, en la caracterización caricaturesca de unos tipos desprovistos del fondo social, laboral y familiar que los justificaba en la película⁶ y en la interpretación de los actores, que actúan con notable libertad por una falta de dirección o, tal vez, porque la misma les anime a sobreactuar como consecuencia de una desconfianza en los tipos originales. Aunque los responsables de la versión los mantengan porque forman parte de una estructura coral compensada gracias al acierto de Pedro Masó, su concreción en el escenario se vuelve más estridente y artificiosa. Los espectadores desconocemos los problemas del pusilánime Cordero con su novia o el pandemónium que para el conserje Martínez supone la vuelta a casa tras la jornada laboral, pero reímos con el peculiar tartamudeo de un Javivi que opta por llevar la bufanda del Atlético de Madrid como guiño al espectador o la

⁶ Esteve Ferrer pretende lo contrario en sus declaraciones a la revista *Artez* con motivo del estreno: «Quería que todos los personajes, desde el primero al último, tuvieran un punto más humano, más tridimensional que en la película. Aquí todos tienen un porqué, son complementarios» (nº 55, noviembre 2001). En la misma entrevista, el director afirma que los personajes de la película «parecen salidos de un cuento», lo cual evidencia su escasa familiaridad con la tradición sainetesca de la que bebió un Pedro Masó también atento a los referentes italianos que, en clave de humor, recrearon otros atracos imposibles.

televisiva interpretación de Javier Calvo, sólo necesitada del subrayado de las risas enlatadas. Ambos trabajos funcionan si nos olvidamos de una comparación con los realizados por Agustín González y Cassen a las órdenes de José M^a Forqué, pero tras las sonrisas es perceptible una falta de imaginación, de trabajo creativo, para superar los límites de lo previsible.

Una valoración similar resulta de la puesta en escena del director y la escenografía firmada por Carlos Montesinos. El respeto a la literalidad del guión provoca la necesidad de recurrir a frecuentes cambios de localización, realizados con relativa pericia técnica, aunque escasos de imaginación para engazarlos con la debida continuidad. Frente al ritmo y la fluidez de la comedia original, uno de los rasgos más alabados por la crítica, su versión teatral se resiente del exceso de interrupciones, fruto del intento de trasladar al escenario la literalidad de un guión con diferentes localizaciones. Una escena memorable de *El verdugo*, la búsqueda del protagonista por parte de la Guardia Civil en las cuevas del Drac, fue recreada por Bernardo Sánchez en un cine sin perder su significado, aportando indicaciones para enriquecer la ambientación y evitando un trasiego de localizaciones que, a pesar de las innovaciones tecnológicas, en el teatro resultan complejas y molestan cuando se reiteran. Sin embargo, en la versión teatral de *Atraco a las tres* no se escatima ni un solo cambio de escenario y la tramoya hasta se convierte en protagonista en un momento determinado, como una especie de homenaje a los atareados técnicos. Se lo merecen, al igual que los responsables de una iluminación que permite otros cambios más rápidos y efectivos, pero queda la impresión de una falta de ritmo y continuidad, de una obra teatral que casi requiere la presencia de unos intermedios publicitarios para que no se perciba su yuxtapuesta estructura.

Estas relativas deficiencias son menores en comparación con la dificultad que supone contar con un reparto a la altura del que protagonizó la película. Pedro Masó siempre se consideró «el autor» de *Atraco a las tres*, hasta el punto de que en varias entrevistas minusvaloró la aportación de sus colaboradores en el guión y comentó el escaso aprecio que el proyecto mereció a José M^a Forqué y los distribuidores. Todos habían fallecido cuando realizó estas declaraciones y la réplica era imposible. Vanidades y falsedades de

productor al margen, el peso del film recae en unos intérpretes que se encuentran especialmente a gusto en sus papeles. Esta circunstancia facilitó que, a lo largo de un rodaje con un buen ambiente, los enriquecieran con numerosos matices. José Luis López Vázquez nunca nos recordó tanto a Groucho Marx como en su papel de «Fernando Galindo, un admirador, un esclavo, un siervo», que encabeza al grupo de inocentes atracadores. Manuel Alexandre borda a Benítez con su sonrisa irreplicable para sablear y pedir anticipos. Agustín González da las primeras muestras de su maestría en el arte del enfado. Ningún otro cómico español se ha cabreado con el mismo acierto. Alfredo Landa debuta en la pantalla, con un contrato de diez mil pesetas, para encarnar al tímido Castrillo, que supone un adelanto de los excelentes papeles que interpretará en *Ninette y un señor de Murcia* (1965) y *La niña de luto* (1964) a las órdenes de Fernando Fernán-Gómez y Manuel Summers, respectivamente. Gracita Morales todavía no se había encasillado en su tipo, repetido en tantas comedias de los años sesenta que popularizaron a una actriz convertida en su propia caricatura. En esta película mantiene el gracejo exhibido en *Maribel y la extraña familia* (1960), también de José M^a Forqué, y provoca la sonrisa con su papel de secretaria pizpireta que gana un sobresueldo gracias al televisor puesto a disposición de los vecinos. José Orjas demuestra que su mejor época fue la postrera de una larga trayectoria como actor de reparto, tarea en la que también aparece una Rafaela Aparicio siempre eficaz y entrañable. El convincente trabajo de Cassen, por último, permite suponer que su éxito en *Plácido* (1961), de Luis G. Berlanga, pudo ser menos fugaz de haberse sometido a directores que controlaran sus excesos. En definitiva, juntar un reparto de estas características suponía la clave del éxito. Y también de la misma película, pues eran actores «de tripa», según la definición berlanguiana. Los intérpretes estaban a gusto en unos tipos que conocían a la perfección y les permitían aportar los rasgos que les hicieron queridos por los espectadores. Pedro Masó debió compartir con ellos una mayor cuota de la autoría.

El trabajo del reparto que intervino en la versión teatral, al menos durante las representaciones en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, fue

digno y voluntarioso, coherente con un montaje donde había más voluntad de diversión que diversión, según Marcos Ordóñez. Los actores consiguieron, además, alentar la regocijada respuesta del público con recursos de probada eficacia ante espectadores que no necesariamente conocían la comedia original. Nada cabe objetar, salvo sus propias limitaciones y que tuvieran demasiado en cuenta lo realizado por sus homólogos en la película. Esta actitud, supongo que propiciada por un director carente de alternativas, les lleva a una competencia imposible y desecha otras posibilidades donde habrían brillado con luz propia. La imitación suele ser poco creativa y, por el contrario, el trabajo de los intérpretes originales se desarrolló en unos términos que alentaron una creación genuina donde estaban verdaderamente a gusto. Tal vez porque intuían que este título les ayudaría a consolidar su popularidad y su carrera cinematográfica, mientras que el objetivo del reparto de la versión teatral estaba más diluido. Algunos incluso veían su trabajo en los escenarios como una interrupción de su presencia en las series televisivas: una forma de comprobar en directo el alcance de su popularidad mediática. El objetivo reduce lo teatral a la categoría de una manifestación vicaria.

Pedro Masó siempre tuvo un buen olfato para conocer los gustos del público. Cuando triunfó en *Atraco a las tres* ya había colaborado en los guiones de varias comedias con el denominador común del éxito popular: *Manolo, guardia urbano* (1956), *Los ángeles del volante* (1957), *Las chicas de la Cruz Roja* (1958), *El día de los enamorados* (1959), *Tres de la Cruz Roja* (1961)... En 1962, coincidiendo con la película que nos ocupa, escribió el guión de *La gran familia*, uno de los títulos presentes en los recuerdos de varias generaciones. Esta condición de artífice de un cine popular nunca le abandonó, así como la de productor con sentido del oportunismo. Resulta, pues, lógico que, en la estela del éxito obtenido por la versión teatral, el productor y guionista también sacara adelante un *remake*: *Atraco a las tres...y media*.

Pedro Masó contrató para su dirección al portorriqueño Raúl Merchand, desconocido en España y con un escaso bagaje de títulos por entonces. El dócil cineasta a las órdenes del productor sustituyó al director originalmente previsto, Joaquín Oristrell, que podría haberle dado un tono más personal a la

realización mediante el recurso a una memoria compartida con los espectadores. La adaptación de este «*remake* muy libérrimo [sic]», según el productor, fue firmada por él y Joaquín Andujar: «Es algo muy distinto. Repetir la película sería estúpido. *Atraco a las tres* tiene categoría de obra de culto y para mi es intocable», declaró Pedro Masó (*El Mundo*, 19-VI-2003). Para el reparto se volvió a contar con Iñaki Miramón y Manuel Alexandre, que repitieron sus papeles de la versión teatral, así como tres actores (Josema Yuste, Josep Julián y Cristina Sola) que por entonces estaban triunfando en las series televisivas y otros que con su colaboración contribuyeron a crear una película de rostros conocidos: Chus Lampreave, Carlos Larrañaga, Pedro Reyes, Neus Asensi, Manolo Royo y Marta Fernández Muro. La nota erótica la puso Elsa Pataky, cuyo papel como la Katia Durand que seduce a Galindo pasa de ser una cantante de cabaret a una presentadora de televisión. Pedro Masó encontró con facilidad el correlato a la hora de concebir la actualización de su comedia, aunque su explicitud carece de imaginación.

La acción del *remake* se traslada a las fechas navideñas del 2001, cuando la inminente llegada del euro supone –según los guionistas– una oportunidad ideal para perpetrar el atraco. La justificación es la búsqueda de una referencia de fácil identificación en el más reciente imaginario de los espectadores. Fernando Galindo se erige de nuevo en el cabecilla de un grupo de empleados convertidos en atracadores, pero que han perdido buena parte del sabor costumbrista de la comedia original. El *remake* resulta entretenido, el trabajo de los intérpretes es digno y la dirección está resuelta como una labor artesanal o de encargo. Nos encontramos ante una película en la que el productor se ha convertido de nuevo en el autor. Su actualización del guión se limita a evitar los anacronismos y a incluir situaciones eróticas o diálogos con tacos que no habrían pasado la barrera de la censura en 1962. Katia Loritz, por ejemplo, era el imposible objeto del deseo de Fernando Galindo en la comedia original, mientras que en su *remake* podemos disfrutar de las reiteradas apariciones de una Elsa Pataky que exhibe generosamente su belleza. Y se acuesta con Iñaki Miramón, porque se supone que la tensión sexual ha de ser resuelta satisfactoriamente, al margen de los dictados de los maestros de la

comedia. No más profundos son otros cambios, aunque lo actualizado sea pertinente en gran medida. Así sucede con un atraco que ya no podía ser tan ingenuo como el de 1962. Aquella oficina de los inicios de la etapa desarrollista se convierte en otra moderna con sofisticados medios de seguridad. Los improvisados atracadores emprenden una tarea más compleja cuyo desenlace, ante la previsible inverosimilitud, en el montaje final queda elidido de forma sorprendente. No parece importar al productor, pues prevalece el objetivo del entretenimiento con unos personajes que han pasado de ser los antihéroes de un discurso sainetesco -«gente sencilla, inocente y buena», según Pedro Masó- a émulos de un Dioni u otros personajillos del *famoseo* televisivo. La consecuencia es la aparición de unos tipos mucho más planos, apenas enriquecidos por los intérpretes, y una pérdida del referente costumbrista que les daba el carácter entrañable y creíble de la comedia original. Los límites con los inevitables *frikis* se traspasan a menudo.

Un ejemplo clarificador de esta transformación lo encontramos en los divergentes finales de ambas versiones. En la original, los supuestos atracadores acaban evitando el verdadero atraco, cometido por una banda de extranjeros para la tranquilidad de la censura y los espectadores de la época. Los oficinistas son unos héroes circunstanciales que, en realidad, nunca abandonan su condición de antihéroes resignados, con la excepción de Fernando Galindo, a una vida mediocre y gris a las órdenes de Don Prudencio. En la nueva versión, los empleados no sólo consiguen el botín y burlar a las huestes bancarias del prepotente Otto Schültz, sino que les vemos disfrutar de los millones en un paraíso caribeño, rodeados de cocoteros y en compañía de bellezas que nos recuerdan la publicidad de las agencias de viajes. El sueño de los oficinistas se hace realidad sin que la censura de la etapa franquista nos recuerde que el mal nunca debe triunfar. Pedro Manuel Villora escribió que *Atraco a las tres* «pone en escena los sueños de la clase trabajadora» (*ABC*, 15-I-2002). La afirmación es discutible y cuesta considerar a Pedro Masó como portavoz del imaginario colectivo de una clase social.

Esta libertad de hacer realidad los sueños no supone necesariamente una mejora en el desenlace. Al igual que sucediera con antecedentes

franceses e italianos (*Rififi*, 1955, de Jules Dassin y *Rufufú*, 1958, de Mario Moniceli), o con películas españolas que siguen la estela de los atracos imposibles: *Los dinamiteros* (1963), una insólita y amarga comedia de Juan G. Atienza, la frustración del final se impone con la lógica de un género donde el atraco tan sólo es un motivo para ilusionar a unos protagonistas que, por su condición social y económica, ni siquiera gozan del derecho a soñar en un paraíso del consumismo. Convertirlos en millonarios rodeados de hermosas mujeres y al son de ritmos caribeños supone una cesión al público mayoritario. Y resulta más conservadora que la realizada por la imposición de las normas de censura del franquismo. El final agrídulce, de obligada resignación que no deja en el olvido la necesidad de seguir soñando, es propio de la tradición sainetesca en la que se inserta la comedia original. El desenlace feliz y convencional de la nueva versión se ajusta mejor a una comedia de entretenimiento, lista para ser olvidada a la espera de una nueva comedia con idéntico final. Por el camino hacia lo banal se han perdido píldoras como las dichas por Fernando Galindo cuando al odioso Don Prudencio, el nuevo director de la oficina, le toca la lotería jugando al número trece: «Y luego no quieren que haya revoluciones», o cuando el mismo personaje intenta imaginar un futuro al margen de las restricciones morales de su modesto pasar: «Cuando uno es rico todo vale». Son frases sueltas, probablemente ingenuas porque se remiten al moldeable sentido común, pero que apuntan un largo recorrido, ausente en un *remake* donde todo se consume en la inmediatez del entretenimiento.

Atraco a las tres...y media pasó por las carteleras con la discreción de tantos otros títulos a la espera de unas emisiones por televisión para cuadrar el presupuesto. Ya casi nadie recuerda esta prescindible comedia, mientras que la memoria de los espectadores que utilizamos este recurso como guía para evitar confusiones nos conduce a la versión original. Y no cabe la añoranza, porque la podemos recuperar con absoluta facilidad. La pregunta es inevitable: ¿merece la pena, desde un punto de vista creativo, acometer una versión teatral o un *remake* cinematográfico?

Los dos casos comentados evidencian una iniciativa comercial por parte de sus responsables. Fila 7 o Pedro Masó P.C. consideraron que el rescate de *Atraco a las tres* podía ser una oportunidad para obtener beneficios económicos. Al margen de supuestos homenajes como coartada, la versión teatral y el *remake* fueron concebidos con la intención de llegar al público mayoritario y los elementos puestos en juego son coherentes con esta lícita pretensión. Un título conocido y vinculado al humor, actores con gancho popular, directores dispuestos a realizar una adaptación nada conflictiva o arriesgada... Todos los elementos ejemplifican el proceder de unas productoras convertidas en impulsoras de un proceso creativo, cuya corrección profesional apenas rompe los márgenes de lo previsible. En tan estrecho marco todavía cabe una labor creativa a partir de una reflexión en torno a la obra original, pero resulta poco probable y destinada, en el mejor de los casos, a satisfacer las demandas de un público minoritario.

La sorpresa que supuso el éxito multitudinario de la adaptación teatral de *El verdugo* tiene otras claves, que quedaron reafirmadas con el estreno de la realizada a partir de *El pisito*. Bernardo Sánchez es un investigador familiarizado con la obra de Rafael Azcona desde hace bastantes años. No recibió un encargo que debía satisfacer en un plazo fijo, sino que a partir de los estudios publicados sobre su también amigo fue reflexionando acerca de la teatralidad de un guión que conocía a la perfección. De ese conocimiento, profundo y pausado, surgió una nueva obra coherente con la película. Se trata de un proceso cuya maduración lleva años y, desde luego, no actúa a instancias de un hipotético beneficio empresarial. La sorpresa, relativa, vino por la masiva respuesta del público. La enseñanza, alentadora, fue que el trabajo bien hecho también puede ser recompensado con el éxito popular. La posterior adaptación de *El pisito*, a partir de otra creación de Rafael Azcona, lo corroboró.

La versión teatral de *Atraco a las tres* y su *remake* están, por el contrario, en la línea de las películas que pretendieron actualizar otros títulos clásicos y populares de Fernando Fernán-Gómez, la ya citada *Ninette y un señor de Murcia*, Edgar Neville, *La vida en un hilo* (1945) o el mismo José M^a

Forqué, la también citada *Maribel y la extraña familia*. Sus nuevas versiones cinematográficas (*Ninette* (2005), de José Luis Garcí, *Una mujer bajo la lluvia* (1992), de Gerardo Vera y *Cásate conmigo, Maribel* (2002), de Ángel Blasco⁷) fueron acogidas con frialdad y, sobre todo, no aportaron nada con respecto al disfrute de unos originales que, por el contrario, han desvirtuado en aspectos fundamentales.

Los *remakes* se suelen escudar en pretendidos homenajes a unos títulos de prestigio y populares, pero probablemente el único homenaje que merece la pena emprender, desde una perspectiva creativa, sea el del reencuentro crítico con las películas originales. La razón es sencilla: sólo han envejecido a los ojos de quienes, en nombre del entretenimiento, consideran que el presente comienza cada mañana. Esos mismos espectadores no sienten la necesidad de reencontrarse con su memoria y, por lo tanto, pueden prescindir de títulos vinculados de alguna manera con el pasado. Somos otros quienes, en realidad, nos interesamos por esas creaciones singulares del pasado y, salvo excepciones, los podemos disfrutar a plena satisfacción en su formato original. El único homenaje, pues, que concibo con un sentido crítico y creativo es la difusión y el conocimiento de este legado cinematográfico, aunque tampoco conviene rechazar unos trabajos como los comentados. Su dignidad profesional sirvió para el regocijo de los espectadores y, supongo, alguno tendría la curiosidad de volver a ver o descubrir la divertida y sainetesca película dirigida por José M^a Forqué. Ya es bastante, al menos para unos tiempos donde cualquier noción del pasado, incluidas las culturales, tiende a quedar difuminada por falta, se supone, de rentabilidad.

⁷ La película de Ángel Blasco es un título «maldito» que apenas fue difundido, aunque no cabe la lamentación ante un *remake* fallido e injustificado por la ausencia de aportaciones significativas al trabajo realizado por José M^a Forqué. Mención aparte merece el tono acaramelado de una puesta en escena propia de quien asimila la obra de Miguel Mihura con la historia de Cenicienta. En el otoño de 2005, se estrenó una versión musical de la misma comedia de Miguel Mihura bajo la dirección de Ángel Montesinos. A las pocas semanas desapareció de la cartelera madrileña en medio de un sonoro escándalo por las irregularidades de la productora. Era el año del homenaje a Miguel Mihura con motivo de su centenario, pero también del oportunismo de quienes, sin respeto, se aprovechan de la fama del comediógrafo.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Santiago (2002), *Edgar Neville: tres sainetes criminales*, Madrid, Filmoteca Española.
- ARNICHES, Carlos (1996), *La señorita de Trevélez. Los caciques*, ed. Juan A. Ríos Carratalá, Madrid, Castalia.
- BURGUERA, M^a Luisa (1999), *Edgar Neville. Entre el humor y la nostalgia*, Valencia, Alfons el Magnànim.
- CANTOS CASENAVE, Margarita y Alberto ROMERO FERRER (eds.), (2001), *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- COMBARROS PELÁEZ, César (2003), *José Luis Ozores. La sonrisa robada*, Valladolid, Seminci.
- DÍAZ-CAÑABATE, Antonio (1978), *Historia de una tertulia*, Madrid, Espasa Calpe.
- FERNÁN-GÓMEZ, Fernando (1995), *Desde la última fila. Cien años de cine*, Madrid, Espasa Calpe.
- ___ (1998), *El tiempo amarillo. Memorias ampliadas (1921-1997)*, Madrid, Debate.
- ___ (2002), *Puro teatro y algo más*, Barcelona, Alba.
- FERNÁNDEZ, Luis Miguel (1992), *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago.
- GARCÍA MENÉNDEZ, Javier (2003), «La concepción lúdica del teatro», en M. Cantos Casenave y A. Romero Ferrer (eds.), *La comedia española entre el realismo, la provocación y las nuevas formas*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 153-162.
- HIDALGO, Manuel (1981), *Fernando Fernán-Gómez*, Huelva, Festival de Cine Iberoamericano.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (2000), *Máximas mínimas y otros aforismos*, ed. Fernando Valls y David Roas, Barcelona, Edhasa.
- LARA, Fernando y Eduardo RODRÍGUEZ (1990), *Miguel Mihura en el infierno del cine*, Valladolid, Seminci.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, Luis (2000), «El francés en *Ninette y un señor de Murcia*, de Mihura», *Homenaje a Martínez Cachero*, III, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- LÓPEZ RUBIO, José (2003), *La otra Generación del 27. Discurso y cartas*, ed. José M^a Torrijos, Madrid, CDT.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de (1997), Salamanca, Universidad de Salamanca.
- MIHURA, Miguel (2004a), *Teatro completo*, ed. Arturo Ramoneda, Madrid, Cátedra.
- ___ (2004b), *Prosa y obra gráfica*, ed. Arturo Ramoneda, Madrid, Cátedra.
- MONCHO AGUIRRE, Juan de Mata (2001), *Las adaptaciones de obras de teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos*, Alicante, Universidad de Alicante.
- MOREIRO, Julián (2004), *Mihura. Humor y melancolía*, Madrid, Algaba.
- PÉREZ BOWIE, José A. (2010), «La figura del exiliado en el cine franquista», en Miguel CABAÑAS BRAVO et alii (eds.), *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, Madrid, CSIC, pp. 107-117.

- PÉREZ RASILLA, Eduardo (2000), «Edgar Neville: entre la aristocracia y la vanguardia», *ADE*, nº 81, pp. 118-121.
- ___ (2001), «El teatro de Jardiel en el año de su centenario», *ADE*, nº 86, pp. 70-85.
- RIAMBAU, Esteve y Casimiro TORREIRO (1998), *Guionistas en el cine español*, Madrid, Cátedra.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (1994), «*El Padre Pitillo* y la guerra civil», en *Estudios sobre Carlos Arniches*, Alicante, Inst. Juan Gil-Albert, pp. 215-228.
- ___ (1995), *A la sombra de Lorca y Buñuel: Eduardo Ugarte*, Alicante, Universidad de Alicante.
- ___ (1997a), «Los peligros del guión», en *Relaciones entre el cine y la literatura: el guión*, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 11-20.
- ___ (1997b), *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Universidad de Alicante.
- ___ (1999a), «Edgar Neville y lo sainetesco», *Nickel Odeon*, nº 17, pp. 102-107.
- ___ (1999b), *La ciudad provinciana. Literatura y cine en torno a Calle Mayor*, Alicante, Universidad de Alicante.
- ___ (2000a), *El teatro en el cine español*, Alicante, Universidad de Alicante.
- ___ (2000b), *La ciudad provinciana. Literatura y cine en torno a Calle Mayor*, Alicante, Universidad de Alicante.
- ___ (2001), *Cómicos ante el espejo*, Alicante, Universidad de Alicante.
- ___ (2003a), *Dramaturgos en el cine español, 1939-1965*, Alicante, Universidad de Alicante.
- ___ (2003b), «Fernando Fernán-Gómez, adaptador de Miguel Mihura», *Studi Ispanici*, nº 17, pp. 181-190.
- ___ (2005a), *La memoria del humor*, Alicante, Universidad de Alicante.
- ___ (2005b), «Edgar Neville y la comedia de la felicidad», *Revista de Literatura*, LXVII, nº 133, pp. 77-94.
- ___ (2007), *Una arrolladora simpatía: Edgar Neville*, Barcelona, Ariel.
- ROS BERENGUER, Cristina (1996), *Fernando Fernán-Gómez, autor*, Alicante, Universidad de Alicante.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1992), *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 9ª ed.
- SAINZ DE ROBLES, Federico C. (ed.) (1966), *Teatro español, 1964-1965*, Madrid, Aguilar.
- ___ (1968), *Teatro español, 1966-1967*, Madrid, Aguilar.
- SERRANO, Virtudes (2006), «Miguel Mihura y Ninette en frente», *Cuadernos del Lazarillo*, nº 30, pp. 43-49.
- UMBRAL, Francisco (1994), *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Planeta.
- VV.AA. (1996), «Entrevista a Alfredo Landa», *Nickel Odeon*, nº 5, pp. 162-213.