JUAN VILLALBA SEBASTIÁN

# CLEMENTE PAMPLONA. DEL PRIMER PLANO AL FUNDIDO EN NEGRO

# CLEMENTE PAMPLONA.
# DEL PRIMER PLANO
# AL FUNDIDO EN NEGRO

JUAN VILLALBA SEBASTIÁN

# CLEMENTE PAMPLONA. DEL PRIMER PLANO AL FUNDIDO EN NEGRO

Instituto de Estudios Turolenses
Diputación de Teruel

Teruel, 2004

Cubierta: caricatura de Savoi que ilustraba el artículo «Quién es quién en la pantalla nacional», firmado por Gómez Tello, y publicado el 25 de noviembre de 1951 en *Primer Plano*.

© Juan Villalba Sebastián, Teruel, 2004
© Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 2004

ISBN: 84-96053-02-4
Dep. Legal: TE-5-2004
Imprime: Aragón Vivo, S.L.
Parque Ind. Ctra. de San Blas, nave 15
44195 Teruel

Este libro ha sido subvencionado por Caja Rural de Teruel y la Concejalía de Cultura y Educación del Excmo. Ayuntamiento de Teruel.

*A mi madre,*
*que ya no está*
*para ver conmigo.*

# INTRODUCCIÓN

Clemente Pamplona Blasco (1917-2001) lo compaginó todo en los medios de comunicación: el periodismo, la política, la escritura de guiones, el cine, la radio y la televisión. Fue fundador del diario *Lucha*, cronista de los viajes de Franco durante más de una década, director de la revista *Teleradio*, escribió diez guiones y dirigió media docena de películas, fue corresponsal en el extranjero y conductor de informativos de RTVE (medio para el que también trabajó como guionista y director de espacios dramáticos).

En nuestro estudio presentamos una reconstrucción de su biografía y un análisis de su producción fílmica, tanto en su faceta de guionista como en la de realizador.

El trabajo tiene una clara voluntad analítica de su labor cinematográfica, pues para entender al creador hay que descubrir en sus obras las características que configuran su código estético, ideológico, cultural, temático, etc. Todo ello sin olvidar la necesaria contextualización de su filmografía, poco apreciada por la crítica actual y tachada, en líneas generales, de excesivamente tierna y lacrimógena. Apreciación que debe matizarse película a película y considerar en todo momento las especiales circunstancias de un cine, el español de los años cincuenta, que se encontraba maniatado por toda una serie de cortapisas y problemas (desde los políticos e industriales, hasta los culturales y estéticos), que impidieron el conveniente desarrollo de las trayectorias profesionales de casi todos los directores, la mayoría de las cuales se encuentran salpicadas de aciertos y desaciertos, de contradicciones y discontinuidades, y a las que como es lógico suponer, el realizador turolense no escapó.

En suma, nuestro objetivo ha sido el de recordar la personalidad de Clemente Pamplona en sus diferentes aspectos: hombre de letras, profesional de los medios y, sobre todo, guionista y director de cine, pero no sólo con el fin de levantar acta o redactar un inventario de su contribución a la filmografía española, sino que pretendemos realizar, en la medida de lo posible, una lectura crítica y personal de su producción, que a nuestro juicio se constituye en un paradigma perfecto para entender los problemas del cine español de los años cincuenta. Como señala Carlos F. Heredero, "la década de los cincuenta supone una verdadera encrucijada de caminos en el desarrollo del cine nacional. Se la puede considerar, incluso, como un prolongado monumento histórico de crisis, una coyuntura poliédrica y efervescente que arrastra aún todas las hipotecas oscurantistas del pasado reciente y engendra en su seno, en medio de dolorosas, difíciles y a veces paradójicas batallas, un germen evolutivo y regeneracionista con pretensiones de futuro"[1].

Al fin y al cabo, recuperar la memoria de un hombre siempre resulta positivo, aún más si cabe si se dedicó a las letras y al cine, reflejos ambos siempre de su época y de la sociedad de la que forman parte.

El capítulo de agradecimientos en la presente investigación es excepcionalmente grande, pues ningún trabajo, sea del tipo que sea, es fruto única y exclusivamente de quien lo escribe, como mínimo en su interior bulle toda una intertextualidad de libros de referencia que conforman los cimientos sobre los que se construye, más si cabe, como es nuestro caso, cuando se trata de la biografía y el análisis de la obra de un director olvidado, cuya trayectoria cinematográfica ha sido sepultada por la losa del tiempo. En este sentido queremos destacar la importancia que para nosotros ha tenido el magnífico estudio de Carlos F. Heredero, imprescindible para entender el cine español de los años cincuenta, *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat y Filmoteca Española, 1993, y, sobre todo, queremos agradecer de forma muy especial la amable disponibilidad del propio Clemente Pamplona, atento siempre a nuestros requerimientos, tanto de su persona como de su archivo, hasta el momento de su fallecimiento.

También queremos significar la colaboración económica del Instituto de Estudios Turolenses (a través de una ayuda de su *XVII Concurso de Ayudas a la Investigación* de 1999), y muy especialmente las sabias indicaciones de la Jefa de la Sección de Cine, la profesora

1. Carlos F. Heredero, *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Filmoteca Española, 1993, p. 15.

Carmen Peña, sin cuyo faro nos hubiéramos perdido en las turbias aguas del cine español de los cincuenta y sesenta.

Carlos F. Heredero, amablemente, diseñó la estrategia de búsqueda de la película *Pasos*, en primera instancia perdida, y Alicia Potes, de la Filmoteca Nacional, remató la faena de su hallazgo.

Son de obligado reconocimiento las aportaciones del historiador Gaudioso Sánchez, del periodista Carlos Hernández, de los profesores Manuel Górriz y Gonzalo Montón, y de las archiveras M.ª José Casaus y M.ª Rosario Valenzuela.

Todo ello sin olvidar las facilidades y el tan atento como diligente trato del personal (Alicia Potes) y la dirección (Margarita Lobo) de la Filmoteca Nacional, de la Filmoteca de Zaragoza (Ana Marquesán), y de los Archivos Centrales del Ministerio de Educación y Cultura.

# APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA

## Primeras letras

Hijo de un veterinario, Clemente Pamplona Blasco nació en Bronchales el 28 de septiembre de 1917 y fue el último de una familia numerosa de doce hermanos[2]. A este respecto le gustaba recordar la siguiente anécdota relativa a la fertilidad de su madre, oriunda de Navarrete del Río, aunque natural de Sigüenza: "Mi madre se había casado a los 16 años. Su primer hijo le nació muerto y mi padre la llevó a Zaragoza a que la viese Santiago Ramón y Cajal. Éste le dijo: 'Si quiere conservar a su mujer, no tengan más hijos'. No le hicieron caso. Mi madre parió doce hijos. Y se murió a los 99 años y medio"[3].

Estudió sus primeras letras en el colegio de los Hermanos de las Escuelas Cristianas de Teruel, donde trabó amistad con el dibujante Antonio Mingote, con quien colaboraría en diferentes proyectos cinematográficos[4]. Hizo el Bachiller en el Instituto de 2ª Enseñanza de la capital turolense, al tiempo que inicia su actividad periodística como

---

2. Esta aproximación biográfica ha sido posible gracias a Clemente Pamplona, al periodista Carlos Hernández y al historiador Gaudioso Sánchez, a los que agradecemos su desinteresada colaboración.
3. Antón Castro, «Más duro será el olvido», en "Memorias de otoño" del *Periódico de Aragón*. Trabajo reproducido en «Juglares de Teruel», *Diario de Teruel* de 8 de enero de 1995, y en el libro *Vidas de cine*, Zaragoza, Ibercaja, 2002.
4. El también guionista cinematográfico, pero sobre todo dibujante de las más prestigiosas revistas humorísticas –*La Codorniz*– y periódicos nacionales –*ABC*–, Antonio Mingote Barrachina, nació en Sitges (Barcelona), pero su infancia y gran parte de su

corresponsal en Teruel de la agencia Logos y comienza a publicar sus primeros cuentecillos y reportajes en el *Noticiero* de Zaragoza.

Se trasladó a Madrid para iniciar los estudios de Derecho y Filosofía y Letras que se interrumpirían al estallar la guerra civil española. Con la finalidad de costearse sus estudios, trabajó para el periódico turolense *Acción*, al que enviaba notas culturales, necrológicas y textos de información local.

Como se puede observar, sus orígenes mesocráticos le permitieron acceder a una educación que reunió, más o menos armoniosamente, al niño medio burgués y al chico de pueblo.

## La guerra civil

Aunque reconoce una primera filiación republicana, "yo salí a dar vivas a la República. Teníamos la teoría de por qué va a ser rey un hombre que nace por un determinado sitio y otro no. En absoluto"[5], no tardaría en fundar, junto con sus hermanos Antonio y Manuel y los hermanos Sastre, la Falange en Teruel capital. Por esta circunstancia y por ser el Jefe del SEU en Teruel, el 13 de julio de 1936 se encontraba en la cárcel. Así recuerda los días previos al inicio de la guerra civil: "Antes ya de que estallase la guerra, me habían encerrado en la cárcel porque era Jefe del SEU en Teruel. Me llevaron a la cárcel a mí, a Julve Ceperuelo y a Miguel Merino de Alcañiz, que luego sería alcalde de Zaragoza. Me sacaron del calabozo y fui a llamar por teléfono a Madrid. Acababan de matar a Calvo Sotelo y me dijo la telefonista que había visto una lista de amenazados en la que estábamos yo y mi hermano Manolo, que vivía en Santa Eulalia del Campo. Cogí el autobús y cuando llegué al pueblo, a mi hermano ya lo habían llevado preso. Decidí irme a Bronchales y me encontré con Pepito López Cordobés, que años después sería director de *Lucha*"[6].

Se alistó en las milicias falangistas y creó una "centuria volante" de prensa y propaganda a la que también pertenecieron Rincón de Arellano y Mingote, entre otros, que a finales de agosto de 1936 publi-

---

adolescencia transcurrió en Calatayud, Daroca y Teruel. Con Clemente Pamplona escribió la zarzuela en dos actos *Sierralta* –véase al respecto el apartado dedicado al guión– y dibujó los títulos de crédito de la película dirigida por Clemente Pamplona, *Don José, Pepe y Pepito*.

5. Declaraciones recogidas por Antón Castro, *op. cit.*
6. *Ibídem*.

caba una hoja semanal que se llamó *Imperio azul* (antecedente directo del diario *Lucha*). A este respecto, Clemente Pamplona escribió al recordar la trágica muerte de su compañero y amigo Publio Palmeiro (a él se debe la mancheta del diario *Lucha*): "Mingote, para dar gusto a la mano y suplir la falta de fotograbado, dibujaba más que escribía, decorando paredes y haciendo monos con cualquiera de nosotros como protagonistas. Él y todos pertenecíamos, a su vez, a la *Centuria volante*, especializada en descubiertas y golpes de mano al amanecer, en el muchas veces vano intento de sorprender al enemigo, intento muchas veces desbaratado por él, que nos obligaba a retirarnos perseguidos como aquella vez en los llanos de Celadas, que nos pisaron los talones los caballos republicanos del Alfambra. Meses más tarde volvimos a encontrarnos a Mingote en el mismo escenario; era alférez provisional; Publio y yo seguíamos siendo soldados de la Centuria y periodistas"[7].

Poco después, pasaron a publicar un trisemanario titulado *Arriba*, órgano informativo para el frente de guerra turolense, que se tiraba en la antigua imprenta de *La Voz de Teruel* de García Barrueta. En noviembre de ese año adquirió la imprenta del diario católico agrario *Acción* y fundó el periódico *Lucha*[8] (la Jefatura Nacional de Prensa y Propaganda de Falange le obligó a cambiar el nombre de *Arriba*, ya que esa cabecera la tenían reservada para un periódico de tirada nacional), cuyo primer número salió a la calle el 30 de noviembre de 1936 con el subtítulo de *Diario de Teruel al servicio de España*. Estaba patrocinado por la Jefatura Provincial de Falange Española y la Comandancia Militar de la Plaza y su primera redacción estaba compuesta, además de por Clemente Pamplona, como director, por el citado Publio Palmeiro, redactor-jefe; José Pérez Adrián, Luis Allueva, Alonso Bea y José María López Gómez-Cordobés, como redactores.

En ciertas ocasiones de apuro para la defensa de la plaza, el cuerpo de redacción hubo de incorporarse a las unidades combatientes, quedando el periódico al cuidado del redactor de más edad, Alonso Bea. Se estuvo imprimiendo hasta finales de 1937, cuando un bombardeo des-

---

7. En «Testimonios de la guerra de España. Mi amigo Publio», *Historia y vida*, extra 4, Barcelona, 1975, p. 29.
8. La historia y vicisitudes de este diario, fundado durante el asedio a Teruel, el 30 de noviembre de 1936, quedan admirablemente reflejadas en el *Anuario de la Prensa Española*, vol. 1, *Diarios*, año IV, Madrid, 1955-1956. Véase a este respecto también el artículo de José Altabella y José Gómez Mar, «La personalidad de Nifo e historia del periodismo en la provincia de Teruel», *Teruel*, 22, 1959.

manteló el taller: "...la ciudad estaba definitivamente cercada a sangre y fuego. Y eran pocas las esperanzas de liberación. Se contaba todavía con agua y energía eléctrica y hubo periódico en los tres primeros días del asedio. El 'superheterodino' americano *Crosley*, 12 lámparas, nos seguía enlazando con el mundo, hasta que una mañana, debió de ser la del 19, una granada hizo blanco en la Redacción y acribilló al aparato con su metralla. Poco importaba ya; aquel mismo día dejó de funcionar la central eléctrica, abatida por la aviación [...] Decidimos sacar el periódico fuera como fuera. Conseguimos el parte de guerra con la ayuda de una estación militar alimentada creo que por baterías. Y a la luz de un candil, Ferrer, nuestro regente, compuso el parte a mano y aprovechando galeradas sobrantes se pudo ajustar una hoja tamaño folio, con las últimas noticias. Bueno, las últimas, no. Porque junto con el parte del día, podía enterarse el lector de la marcha de la guerra ruso-nipona que se debatía allá lejos, en la Manchuria. Y de grandes distancias... Moviendo a mano la *Marinoni*, desriñonándonos uno tras otro, logramos editar hasta medio millar de ejemplares que se repartieron en los reductos para elevar la moral de los asediados"[9]. Esta hoja se repartió en los reductos del Seminario y la Comandancia. Al término de su confección, en las proximidades de la redacción, fue hecho prisionero Alfonso Ferrer, el regente.

En la Batalla de Teruel, el 22 de diciembre, defendiendo la Comandancia Militar, resultó herido grave en el brazo y fue hecho prisionero a la caída de la plaza el 7 de enero de 1938. Los hechos acaecieron de la siguiente manera según relata el propio Pamplona: "La cosa se puso tan fea que no tuvimos más remedio que encerrarnos en el edificio de la Comandancia Militar; a los 'chicos de la prensa' se nos asignó un parapeto. Entre escombros y legajos del archivo de Hacienda, que nos servían de protección, cumplimos nuestras guardias. En el tiempo libre organizábamos nuestras patrullas por las casas cercanas, haciendo la guerra por cuenta propia. Y en una de estas incursiones me cazaron. Fue en un balcón que daba al paseo del Óvalo. Apunté a pieza segura, pero se me adelantó la presunta víctima. Al volver en mí, me encontré sobre un camastro en el interior de un recinto oscuro y lleno de humos. Los golpes de tos los acusaba la herida que atravesaba el pulmón derecho; mi brazo, insensible, era como una pieza de museo faraónico"[10]. Peor fortuna corrieron sus compañeros de

9. Clemente Pamplona, *op. cit.*, p. 31.
10. *Ibídem*, p. 31.

LUCHA

DIARIO DE F. E. T. Y DE LAS J. O. N. S.

Año II. -Núm. ... y 320 — Teruel 18 y 19 de Diciembre de 1937 — II Año Triunfal

Las tropas nacionales que operan en el sector de la carretera de Celadas, causaron al enemigo en el día de ayer más de 2.000 muertos

Parte Oficial de Guerra

Salamanca. — El Parte Oficial informativo del Cuartel General del Generalísimo correspondiente al día de ayer, dice lo siguiente:

En ... no obstante el temporal, han continuado nuestras tropas batiendo al enemigo con éxito y limpiando el terreno en que se infiltró.

Salamanca. — El Parte Oficial informativo del Cuartel General del Generalísimo, correspondiente al día de ayer, dice lo siguiente:

Siguen estrellándose los ataques enemigos contra nuestras posiciones del sector de Teruel, habiendo conquistado nuestras tropas nuevas posiciones sobre la carretera de Celadas, causando al enemigo en este sector más de 2.000 muertos.

... de los buques ingleses y americanos

Londres. - Noticias que llegan de la India, aseguran que la colonia británica de Hong-Kong, ... continuando el conflicto chino japonés.

Ante las ... de que ... mis, y las continuas demostraciones de fuerza que los japoneses realizan ante Hong-Kong las autoridades británicas de la colonia han decidido declarar el estado de sitio.

Las tropas están acuarteladas y fuerzas indias, han llegado para reforzar la guarnición.

La escuadra nipona ante Hong-Kong

Shangai.—La escuadra nipona, no cesa de cruzar las aguas de enfrente la colonia inglesa de Hong-Kong. En el día de hoy, los pescadores han asegurado que una gran cantidad de buques de guerra con la bandera japonesa, circulaban sin cesar en frente de la ciudad.

También la aviación, realiza a veces incursiones sobre la ciudad, en vuelos de reconocimiento.

Inquietud en Londres

Londres. — En esta capital, reina una enorme inquietud, ante el cariz que toma el conflicto del Extremo Oriente. La nota destacada de la actualidad y sobre la que giran todos los comentarios es la situación de Hong Kong y la actitud de desafío de los japoneses

Manifestación de protesta en Londres

Londres.—En el día de hoy, una enorme manifestación que, iba engrosando en su recorrido, recorrió el centro de Londres, llevando cartelas en los ... contra el ... que se invitaba a toda la población a que se declare el boicot contra los productos japoneses.

También solicitaban del Gobierno que diera fuerza legal a esta medida contra el comercio japonés, en la isla y sus dominios.

El entierro de las víctimas del "Paim"

Shangai.—A bordo del buque almirante de la escuadra norteamericana ... ha tenido lugar el ... homenaje que ... dedica la tripulación norteamericana antes de ser enterrados.

Al acto asistieron además del almirante norteamericano, el de la escuadra inglesa, el comandante del buque hundido «Paim», el periodista italiano Luigi Lardi, una representación de la marina japonesa, el general francés Br. aurd, y los representantes consulares de Inglaterra y No...

El comandante del «Paim» hizo un relato del bombardeo sufrido, asegurando que duró más de una hora, y que no podía tratarse de una equivocación, desde el momento en que el barco huyó y sin embargo continuó el ataque de los aviones.

Entre las víctimas se encuentra el súbdito italiano Lando Landri, que después del hundimiento fué trasladado a bordo de un buque de guerra inglés, hasta el puerto, para luego trasladarlo a un salón de la embajada ...

Último *Lucha* en su primera etapa (diciembre, 1937).

grupo, salvo Pepe Cordobés (en el *Lucha* popularizó el seudónimo de "El Cuervo"), que fue herido leve, el resto de 'los chicos de la prensa', como ellos mismos se denominaban, murieron en el asedio: su entrañable amigo y paisano Publio Palmeiro, José Pérez Adrián y Luis Allueva. Así recuerda los hechos Clemente Pamplona: "Muy pronto compartí las estrecheces del recinto con Pepe y Publio, heridos graves como consecuencia de un tancazo contra el parapeto de 'los chicos de la prensa'. Pepe [se refiere a José Pérez] tenía acribillada la columna vertebral; pronto lo alejaron de mí. Publio, con lesiones en la masa encefálica, se había vuelto loco pacífico [...]. Hablamos de lo que podíamos hablar, dada su condición de semiinconsciencia; le recordaba tiempos pasados, recientes, actuales; de nuestras correrías por los pinares, de las largas veladas del invierno, cercados por las nieves, allá arriba, en los Montes Universales, en nuestro pueblo. De amigos, de paisajes, de hermanos, de perros fieles y de caballos briosos [...]. Manos amigas se llevaron a Publio cuando ya estaba la muerte llamando. Habíamos nacido, vivido y luchado juntos; no era cosa de que juntos también muriéramos..."[11].

Evacuado hacia tierras levantinas, peregrinó por diferentes hospitales (San Miguel de los Reyes, Sueca, Cullera), en uno de los cuales conoció a la que iba a ser su mujer, Amparo Lleó[12], que a la sazón ejercía de enfermera para la República[13].

---

11. *Ibídem*, p. 31.
12. Antón Castro en el artículo ya citado, recoge el siguiente testimonio de Clemente Pamplona sobre su mujer: "La conoció en Sueca, durante su convalecencia. Era una mujer muy bella. Había sido comunista y con sólo 17 años se marchó al frente con un amigo de su padre. Era un militar maduro, capitán de artillería, con el que llegó a Alfambra, en Teruel. Cuando vio cómo se ponían las cosas, la envió a su casa. 'Tú al pueblo', le dijo y Amparo se metió enfermera. 'Fue como un ángel para todos nosotros, los prisioneros de la República. Empezó a protegernos: nos traía naranjas y nos hacía saber los partes de guerra. Para entonces ya había cambiado de ideas. Había visto muchas calamidades y muerte en Valencia. Al final, la llevaron a una checa tras ser expulsada del hospital. La gestión de muchos amigos logró devolverle la libertad. No se había olvidado de nosotros ni tampoco de mí. Recuerdo que un día me hizo llegar una carta que, en apariencia, no decía nada de verdadero interés. Me la llevé al retrete y me percaté de que el sobre llevaba muchos sellos. Empecé a despegarlos y descubrí que Amparo me había escrito en letra menuda el parte de guerra que anunciaba el avance de los sublevados. No eran cartas de amor: el primer beso se lo di al salir'".
13. Estos avatares, junto con los sufridos por otros prisioneros del asedio de Teruel, incluido el padre Polanco, pueden leerse en extenso relato de Clemente Pamplona titulado *Prisioneros de Teruel*, Madrid, Publicaciones Españolas (colección Temas Españoles, n.º 163), 1955.

Clemente Pamplona y Amparo Lleó.

## Director del diario *Lucha* (1942-1945)

Terminada la guerra reanudó su labor periodística como redactor y maquetista del diario *Levante* de Valencia (en este diario se publicaban las noticias redactadas desde Teruel capital, que contó con una página hasta que se refundó el periódico turolense), ciudad en la que se casó y en la que nacieron dos de sus tres hijos.

Después de tres años, fue invitado por el gobernador civil de Teruel, Francisco Labadíe Otermín, a retomar la dirección de *Lucha*[14]: "Contacté con Miguel Vidal Andolz, padre de Darío Vidal, y los dos nos pusimos manos a la obra. Traje las primeras linotipias a Teruel y una rotoplana de *El comercio* de Gijón"[15]. De esta forma se reanuda la publicación de *Lucha* como trisemanario, y un año más tarde, con aportaciones de los municipios principalmente, se constituye en sociedad anónima, cuya presidencia corresponde al jefe provincial del Movimiento y gobernador civil, reanudándose la publicación del periódico como diario.

El primer número de esta refundación es un especial y una portada a color con motivo de las Ferias y Fiestas de San Fernando el 30 de mayo de 1942: "Con nuestra flamante rotoplana y nuestros talleres con nuevos tipos, inauguramos solemnemente el nuevo periódico en las Ferias y Fiestas de San Fernando, en el mes de mayo. Lanzamos a la calle un ejemplar de 80 ó 90 páginas y una cubierta en huecograbado, muy bonita, que nos hicieron en Valencia"[16]. De esta forma, *Lucha* sale a la calle con el subtítulo de *Diario de FET y de las JONS*. La redacción la componían, además de Clemente Pamplona como director, Miguel Vidal como redactor jefe, José López Cordobés y los colaboradores Alonso Bea y el propio gobernador civil que firmaba con el seudónimo de "El Escipión". Comienza a funcionar con la protección de la Jefatura Provincial del Movimiento y una tirada aproximada de 3.000 ejemplares. Como no podía ser de otra manera el periódico era portavoz de las consignas del régimen, aunque también contaba con los servicios de diferentes agencias, en especial Logos, y en menor medida de Efe y de la alemana Transocean, lo que motivó que Clemente

---

14. A este respecto resulta de gran interés la entrevista a Clemente Pamplona titulada «El origen de *Lucha-Diario de Teruel*», aparecida en el suplemento conmemorativo del cincuenta aniversario de la fundación del *Diario de Teruel* (sábado, 16 de diciembre de 1989).
15. En Antón Castro, *op. cit.*
16. Entrevista a Clemente Pamplona sobre el origen de *Lucha-Diario de Teruel*, en *Diario de Teruel*, sábado, 16 de diciembre de 1989, p. 17.

Pamplona sufriera, en su calidad de director, diferentes sanciones, bien por germanófilo, bien por aliadófilo.

Desde 1943, el periódico incluye los miércoles una sección fija dedicada al cine titulada "Celuloide". Se trata de una miscelánea que recoge diferentes artículos sobre el mundo de la pantalla: comentarios de documentales, de películas[17], de la actualidad de las estrellas, etc.

Durante estos años Clemente Pamplona también fue diputado provincial hasta que en 1945, por desavenencias con el nuevo gobernador civil, Aniceto Ruiz Castillejos, debidas fundamentalmente a la oposición de éste a constituir una sociedad o fundación formada por los alcaldes de los pueblos de la provincia que costeara los gastos de la relativa modernización del periódico que se estaba llevando a cabo. Este suceso le obligó a abandonar precipitadamente no sólo la dirección del periódico, sino la ciudad de Teruel, pues iba a ser arrestado. Con esta fría y escueta nota informativa termina esta etapa: "La Superioridad ha dispuesto que el camarada Clemente Pamplona Blasco, hasta hoy nuestro director, pase a prestar sus servicios en un importante cargo dentro de la redacción de Radio Nacional de España. El camarada Pamplona se traslada a Madrid, donde tendrá ancho campo para desarrollar su valía periodística y literaria, tal como él merece, por su historial y capacidad profesional"[18].

## En Radio Nacional de España (1945-1960)

Efectivamente, en Madrid ingresó como redactor-editorialista de Radio Nacional de España: "Me estrené en el servicio de noche, con Fernández Marrero de redactor jefe. Ese mismo día estalló una bomba y estuvo a punto de hacerlo otra. Era un atentado terrorista. Durante doce años fui el cronista para RNE de los viajes de Franco"[19]. A partir de ese momento comienza a compaginar su trabajo como periodista y una intensa actividad creativa que abarca diferentes géneros que van desde la narración histórica, pasando por el guión de cine, hasta llegar al teatro.

En enero de 1946, Clemente Pamplona termina de escribir la biografía del turolense que llegó a ser ministro de Gracia y Justicia de

17. Curiosamente en el estreno de la sección el miércoles 6 de enero de 1943 se incluye el comentario de la película *Los Misterios de Tánger*, de Fernández Cuenca, el crítico con el que, años más tarde, mantendría una importante enemistad.
18. En *Lucha* (6 de enero de 1945), n.º 970.
19. Antón Castro, *op. cit.* A este respecto véase también el estudio de Armand Balsebre, *Historia de la radio en España*, Madrid, Cátedra, 2002, vol. II, pp. 82-83.

España e Indias, Tadeo Calomarde (Villel, 1773- Toulouse, 1842)[20]. Se trata de un estudio que pretende cierto rigor histórico, pero que, a nuestro entender, termina diluyéndose en las manos de Clemente Pamplona por dos razones: por un lado, la parcialidad con la que se analiza al personaje, de forma que la relación de paisanaje hace que la mirada crítica necesaria para comprender tan polémica y compleja personalidad se pierda en favor de una benevolencia excesiva e, incluso, simpatía; por otra parte, el Clemente Pamplona escritor se impone al historiador y en muchas ocasiones el trabajo es una recreación literaria más que una compilación de datos históricos expuestos con mirada crítica.

En 1949 presenta, junto con Ángel Fernández Marrero, el guión titulado *Agustina de Aragón* al concurso "Aurora Bautista", convocado por la productora CIFESA y que a la postre quedaría desierto[21]. A partir de ese momento complementa su trabajo periodístico con el de guionista y el de director de seis películas durante poco más de una década.

Junto con Ángel Novella, Luis Górriz y algunos más, Clemente Pamplona es, desde su puesto de Radio Nacional de España, uno de los principales impulsores de la celebración del cuarto centenario del descubrimiento de las momias de los Amantes de Teruel, como recoge "El Cuervo" (Pepe Cordobés) en su habitual columna en el *Lucha* de 23 de enero de 1955: "Mientras aquí no se dice nada sobre el Centenario del hallazgo de las momias de los Amantes, como si la cosa no tuviera más trascendencia, fuera de los límites provinciales se preocupa la gente de dicho centenario. Así, Clemente Pamplona nos anuncia su propósito de dedicar varios programas de RNE a conmemorar este Centenario. Esto por su propia cuenta y riesgo y por cariño a Teruel tan solo, haciéndose acreedor de esa Medalla de Plata de la ciudad que no ha mucho le col-

---

20. El trabajo se presentó para su publicación al Instituto de Estudios Turolenses, sin embargo, no fue admitido y en la actualidad se encuentra inédito. El escritor Juan Antonio Usero es el depositario del original y ha iniciado su publicación parcial en *El Comarcal del Jiloca* a partir del número del 23 de noviembre de 2001. Sí publicó Clemente Pamplona un resumen anecdótico del mismo en *El Español* el 26 de enero de 1946, en el que tras una sucinta biografía comenta dos sabrosas anécdotas de la vida del ilustre turolense: la conocida bofetada de la infanta Carlota con la consiguiente y no menos conocida respuesta de "manos blancas no ofenden" y el no tan conocido bofetón que le propinó el coronel Luis Fernández de Córdoba, al que le respondió el propio rey Fernando VII al tener conocimiento del hecho: "¿Sabes lo que has hecho? ¡Una bofetada a Calomarde! ¡Más te valiera habérsela dado a mi hermano Carlos o al arzobispo de Toledo!".
21. Véase a este respecto el apartado dedicado al guión de *Agustina de Aragón*.

garon sobre su pecho[22]. ¿Será posible que el Centenario de los Amantes no tenga más que esporádicas y particulares recordaciones?".

Efectivamente, Clemente Pamplona materializa su compromiso[23] los días 18 y 19 de abril con la lectura dramatizada de fragmentos varios de las diferentes adaptaciones de los Amantes, al tiempo que trabaja junto a su paisano y también guionista cinematográfico, Carlos García Herranz, en el guión de *Los Amantes*, que al final no se materializó en la pantalla[24].

El entusiasmo y el clima creado por toda esta serie de turolenses llevó al Ayuntamiento de la ciudad a acordar el 10 de junio la celebración del Centenario para la primera semana de septiembre, en la que se

---

22. El Ayuntamiento de Teruel le concedió la Medalla de Plata de la Ciudad en 1953.
23. Debemos señalar que Clemente Pamplona en todo momento y lugar ejerció de turolense y siempre tuvo presente en su labor creativa a su provincia y a sus gentes. Como muestra de ello valga el siguiente fragmento seleccionado de una extensa carta de Clemente Pamplona, fechada en Madrid el 24 de febrero de 1948, en la que responde en los siguientes términos a la solicitud del presidente de la Diputación de Teruel, Antonio Fuentes Cascajares, de llevar a cabo una campaña de divulgación de las necesidades de una provincia, como se puede comprobar una vez más, siempre olvidada por el Estado: "Mucho me alegra el que lo que en Madrid fueron amigables conversaciones, tome cuerpo oficial y nos dé pie para iniciar una campaña de prensa y radio que beneficie a nuestro tan necesitado Teruel.

    Estoy en todo de acuerdo con Vd. El momento es más que propicio y es necesario aprovecharlo, pero aprovecharlo bien. Con un poco de alegría y euforia, podemos caer en el vicio de gastar nuestras fuerzas en fuegos de artificio, muy vistosos, pero nada prácticos. Hay que huir del tópico tan manoseado de la 'cenicienta', del 'sacrificio' en nuestra guerra, del 'heroísmo', etc. etc. Estamos ya en tiempos más prácticos en los que hay que plantear las cosas de manera más objetiva; todos los recursos pasados tienen un gran valor sentimental para los turolenses, pero no para el resto. Si queremos el ferrocarril Teruel-Alcañiz, por ejemplo, hay que hablar de las razones estratégicas, políticas y económicas, no de la lealtad de la provincia, de sufrimientos pasados o de fervores presentes. Lo contrario ni es práctico ni es elegante. Y así en todo orden de cosas.

    [...] por lo que se refiere a la campaña propuesta, como Vd bien indica, vamos a dividirla en dos partes; la de Teruel propiamente dicha, enfocada a los turolenses y la nacional, enfocada al Gobierno. Para la primera disponemos de *LUCHA*; yo enviaré a Cordobés una serie de artículos, tocando diversas cuestiones de índole ciudadano, por ver de despertar de la modorra a nuestros paisanos, que duermen el sueño sin que les atormente inquietud alguna de altura [...]. Respecto a la campaña de tipo nacional la enfocaremos desde *ARRIBA* y tal vez en algún otro periódico y toques frecuentes en la Radio. Oportunamente le propondré el plan a mi juicio más eficaz... Yo necesito material, lo más abundante posible, para preparar el trabajo; datos estadísticos, historiales de los problemas, etc. etc [...]". Testimonio que debemos a las archiveras de la Diputación Provincial de Teruel, M.ª José Casaus y Rosario Valenzuela.
24. Véase al respecto el capítulo dedicado a Clemente Pamplona guionista.

celebraron unos Juegos Florales, se representaron varias versiones de la obra, se homenajearon a destacados amantistas en diferentes campos (Yagüe de Salas, Muñoz Degraín, Bretón y Hartzenbusch) y se representó en escenarios naturales donde, según la tradición, fueron ocurriendo los poéticos capítulos de esta bella historia de amor, una nueva versión del drama de *Los Amantes* escrita por Clemente Pamplona y José María Belloch.

El 3 de septiembre el diario *Lucha* dedica un número extraordinario al evento en el que colaboran, entre otros, Clemente Pamplona[25], Federico Muelas y el mismísimo Gregorio Marañón.

El 4 de septiembre tiene lugar la primera de las tres representaciones de la obra de José María Belloch, a la sazón juez en Teruel, y de Clemente Pamplona, con la inclusión de algunos poemas de Federico Muelas[26]. Se trata de una nueva versión de la tragedia turolense en tres actos breves que se ajustan a la esencia de la tradición y que dieron lugar a un drama de poco más de una hora de duración.

Su director técnico, traído expresamente para la ocasión, Eduardo García Maroto[27], vio la adaptación muy cinematográfica (seguramente como la habían ideado sus autores), por lo que no se regatearon medios de ningún tipo y se dispuso un escenario de más de cuarenta metros, ubicado en la fachada del Seminario, de forma que la obra arrancaba con un Ave María, interpretada desde la galería superior del mismo, donde se encontraba la coral de Castellón de la Plana, la de la capilla de la catedral y el Coristado franciscano. De igual forma, se instaló un juego de luces con una potencia de 60 kilovatios de iluminación, lo que obligó a cortar el suministro eléctrico durante la representación a los pueblos de la contornada.

La interpretación corrió a cargo de José María Seoane (Diego), Rosita Yarza (Isabel) y Manuel San Román (Azagra, señor de Albarracín), en cuanto a los actores profesionales, apoyados por un nutrido grupo de aficionados locales –incluidos los coros y danzas de la Sección

---

25. Su artículo se titula «Un amor de Teruel».
26. Federico Muelas, Clemente Pamplona y José M.ª Belloch, «Poema de los Amantes», en *Los Amantes de Teruel*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1958, pp. 113-162.
27. García Maroto se dedicó inicialmente a la crítica teatral y cinematográfica, colaborando en *ABC, Cinema-variedades, Cine-Revista* y *Hermano Lobo*. En el cine fue operador, montador y director de diferentes películas como *Magdalena, Cero de conducta, Schottis, Canelita en rama, Truhanes de honor* y *Tres eran tres*, entre otras. También trabajó durante los años cincuenta y sesenta en la producción de numerosas películas norteamericanas rodadas en España, caso de *Salomón y la reina de Saba, Espartaco y Patton*.

Femenina–, entre los que destacaron los nombres de Bernabé Salvador (padre de Diego), Alfonso Martínez (Pedro Segura) y la voz de Manuel Bello en el recitado de los poemas de Federico Muelas. La escenografía la dispuso el entonces joven artista turolense Luis Górriz.

La representación fue un éxito completo, con lleno absoluto –más de 4.000 localidades– del improvisado teatro natural en la plaza del Seminario, durante tres días.

Como epílogo de esta celebración, en la que, como hemos demostrado, Clemente Pamplona tuvo un papel destacado, en 1959 el Instituto de Estudios Turolenses editó *Los Amantes de Teruel: Volumen conmemorativo del IV centenario del descubrimiento de sus momias* (1955), que reúne los trabajos que se realizaron al respecto por destacados amantistas, incluida la comentada obra de teatro, y entre ellos destaca el artículo de Jaime Caruana, «Los Amantes de Teruel: ¿Traducción? ¿Tradición? ¿Historia?», pues al margen del valor que tiene en sí mismo, supuso, cuando estaba corrigiendo las pruebas de imprenta, el hallazgo entre los códices del archivo notarial de la ciudad del libro de protocolos de Juan Yagüe de Salas, perdido durante más de trescientos años[28].

## Televisión Española (1960-1984)

Retomando la vida profesional de Clemente Pamplona, en los comienzos de la Televisión Española figuró como redactor jefe de los Servicios Informativos, realizando además algunos guiones propios. Es el caso de *La cena* (1963), una telestampa (breve pieza teatral en un acto de corte costumbrista escrita para televisión) que Clemente Pamplona escribe y dirige para el programa de Televisión Española, Estudio 3. Se trata de un guión escasamente narrativo, carente de cualquier anécdota, en el que destaca fundamentalmente el estudio de caracteres, la composición de lugar y de ambiente. Así, con extrema sencillez (cinco personajes y dos escenarios), Clemente Pamplona nos cuenta lo que pasa un día cualquiera, en cualquier lugar de España[29], en la vida de una familia media española de principios de los años sesenta: un

---

28. Véase al respecto Conrado Guardiola Alcover, *La verdad actual sobre los Amantes de Teruel*, Cartilla Turolense, n.º 11, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1988.
29. Siempre Teruel en sus trabajos y éste no podía ser una excepción, de forma que comienza con varias sobreimpresiones de estampas clásicas de poblaciones españolas de segundo orden, entre las que destacan las torres mudéjares de Teruel, mientras un narrador en *off* sitúa la acción: " pocos minutos para que en cualquiera de estos escenarios, en Segovia, en Toledo, en Salamanca, en Ávila, en Gerona, en Granada,

padre preocupado por las hebras que tienen las judías de la cena y molesto con sus hijos porque no llegan a la hora; una madre paciente, optimista y amante de su marido, de sus hijos y de su hogar; el hijo menor que comienza a fumar; la hermana menor, "que ya sale con chicos" y anda a la greña con el reciente fumador, al que denuncia ante la autoridad paterna; la hija mayor, que acaba de tener en ferias su primer desengaño amoroso. En suma, una familia convencional de la España de los años sesenta, en la que cada miembro se ajusta a su papel: el padre que disfruta del descanso del guerrero es un cascarrabias de buen corazón que, pese a no solucionar los conflictos, debe decir la última palabra; la madre, modélica ama de casa que pone la mesa sin ayuda de nadie, mientras aguanta estoicamente las protestas de su marido y sin que se note soluciona los conflictos familiares, en este caso el de la hija mayor, a la que transmite los valores tradicionales de resignación cristiana y estática espera femenina, en la confianza de la próxima llegada de su príncipe azul; primeros escarceos del hijo menor que juega a ser hombre imitando la conducta de su padre en el pecadillo venial del tabaco; la hermana acusica; la desconsolada hija mayor que sufre el abandono de esos hombres para los que las mujeres sólo son "cosas" y cuyo amor o lo "consiguen" o lo "compran". Como se puede ver, todo muy convencional.

Quizá el mayor interés de esta breve representación teatral radique en la descripción del ambiente de un hogar medio en los años sesenta, con la radio todavía –aunque por poco tiempo– como indiscutible dueña del hogar y la sintonía del Diario Hablado (el famoso *parte* que se ha convertido por mérito propio en un elemento clave del imaginario colectivo de derechas de aquella época); la cristiana bendición de la mesa; el equilibrado menú mediterráneo para la cena: judías (se mencionan variantes como col con patatas o acelgas), pescadilla, vino, agua y fruta; la típica y tenue crítica al sistema relativa a la carestía de la vida (a 16 pesetas el kilo de judías de las llamadas de "manteca"); el internacionalmente menospreciado en la época aceite de oliva (a 36 pesetas el litro devolviendo el envase, aunque se encarga la señora de anticipar que "los periódicos dicen que lo tendremos pronto a 28"); el anticomunismo como constante ideológica ("También dicen que los rusos son

---

en La Coruña, en Teruel... desde cualquiera de sus torres de sus relojes, se desgranen, como cuentas de un rosario de otoño, campanadas que marcan el final de una jornada tranquila, llena de paz, hermosa en su monotonía...". Poco después, en la conversación que mantiene el matrimonio protagonista, la mujer le ofrece a su marido una "taza de té de Bronchales" con la que aliviar su indisposición estomacal.

ahora buenas personas y es mentira. Todo para darles en la cabeza a los pobres chinos...”), etc.

La realización televisiva corrió a cargo de Gabriel Ibáñez y fue interpretada en sus papeles femeninos por Tony Soler, Amparo Pamplona[30] y María Dolores Losada, y en los masculinos por Manuel Soriano y Juan Ramón Torremocha.

Más tarde, Clemente Pamplona fue nombrado director de la revista *Teleradio*, publicación con la que consiguió batir el récord de ventas con ciento cincuenta mil ejemplares, tirada inusual para aquellos años. Por su labor de articulista fue galardonado con el premio 25 años de paz[31].

Su trayectoria profesional se completa desempeñando importantes puestos en diferentes medios. Así fue corresponsal en 1967 de Radio Televisión Española en Lisboa[32], director del periódico de Barcelona *Solidaridad Nacional*, jefe del Gabinete de Prensa del Ministerio de Trabajo, director de la revista *Carta de España*, y de *Comunidad*, órgano de la emigración española en Centro Europa, editado en Suiza. Más tarde dirigió desde 1979 a 1981 el Centro Regional de TVE en Canarias y, finalmente, desempeñó el mismo cargo desde 1982 hasta 1984 en Aragón, donde concluye su carrera.

Muere en el Puerto de Santa María (Cádiz) el 19 de noviembre de 2001.

---

30. Amparo Pamplona ya había representado a una niña en la película de su padre *Pasos* (1957) y un papel más extenso en *Farmacia de guardia* (1958), en la que también interpretaba a una niña que trabaja para el cine –explotada por su falsa madre y representante artístico–, sin embargo, su primer papel televisivo es este de *La cena*, medio en el que se consagra como actriz, en especial en La novela, recuérdese su papel en *La hija del mar*, de Rosalía de Castro, y en varios Estudio 1.
31. Se trata de una conmemoración que tiene lugar en 1964 orquestada por el Ministerio de Información y Turismo para ser el escaparate propagandístico de los “avances” del nuevo orden.
32. Clemente Pamplona estuvo en Lisboa poco más de un año como corresponsal de RNE y sus crónicas diarias las tiene recogidas y encuadernadas. En ellas se pueden distinguir dos tipos claramente diferenciados: por un lado, las crónicas fundamentalmente políticas para el Diario Hablado de las 10 de la noche –aunque en ocasiones mezcla los más diversos temas con el meramente político– y, por otro, las notas de actualidad que enviaba para un programa matutino en las que trataba todo tipo de asuntos, desde los toros, pasando por el fútbol, las festividades, el turismo, etc., expuestas siempre con una prosa ágil y desenfadada que conforman una auténtica delicia socioantropológica sobre la idiosincrasia de los portugueses y la geografía del país vecino.

    A mediados del mes de marzo de 1974 lo volvemos a tener en Lisboa como enviado especial para cubrir los acontecimientos de la conocida como Revolución de los claveles, de la que también deja constancia en los periódicos *Arriba* (12 de marzo de 1974) y *El Alcázar* (13 de mayo de 1974).

# TRAYECTORIA CINEMATOGRÁFICA

# DE GUIONISTA DE ÉXITO A DIRECTOR MALOGRADO

Como señalan Riambau y Torreiro en su magnífico estudio introductorio al libro *Guionistas en el cine español*[33], en todas las cinematografías conocidas el oficio de periodista ha sido requerido para cubrir las funciones de guionista por las concomitancias que existen entre ambos. Así pues, del magma de escritores fogueados en la prensa derechista de provincias proviene Clemente Pamplona (como también su habitual colaborador, Jesús Vasallo[34], que desempeñó tareas en multitud de diarios castellanos y levantinos, antes de llegar a ser director adjunto, en los cincuenta, de *Solidaridad Nacional*), si bien es verdad que, cuando Clemente Pamplona se inicia en su actividad como guionista, se encuentra trabajando para RNE, otro medio del que también procede una nutrida nómina de profesionales que, de una u otra manera, colaboraron en la industria cinematográfica española de posguerra. Es el caso, por citar un ejemplo, de Federico Muelas, también habitual colaborador del turolense[35].

---

33. Madrid, Cátedra, 1998.
34. Fruto de su colaboración son los guiones de *Cerca del cielo*, *Los ases buscan la paz*, *Pasión en el mar*, *Pasos*, *Farmacia de guardia* y *Don José, Pepe y Pepito*. Para su biografía y producción artística puede consultarse la citada obra de Esteve Riambau y Casimiro Torreiro.
35. Federico Muelas (1909-1974) poeta y escritor –Premio Nacional de Literatura en 1964– fue un buen amigo de Clemente Pamplona con el que colaboró en varias ocasiones. Se licenció en Derecho y Farmacia y ejerció de boticario en Madrid. Cola-

En 1949, con motivo de la convocatoria por parte de la productora CIFESA del Concurso de Guiones Aurora Bautista, Clemente Pamplona, junto con Ángel Fernández Marrero, se animan a participar en su primer apartado, el que tiene como tema principal la biografía de Agustina de Aragón, y logran ser finalistas del mismo. De esta forma y pese a que el citado concurso quedó desierto, su guión fue adquirido un tanto subrepticiamente y llevado a la pantalla con gran éxito de crítica y público por Juan de Orduña, quien también firma el guión ténico, mientras que el guionista oficial de CIFESA, Vicente Escrivá, figura en los títulos de crédito como adaptador y dialoguista, quedando los verdaderos autores, Pamplona y Marrero, relegados a meros argumentistas.

A partir de este momento, Clemente Pamplona complementa su trabajo periodístico como editorialista en Radio Nacional de España con el de guionista cinematográfico. Así, al socaire de los nuevos vientos que soplan a favor de los sectores católicos en el interior de los poderes internos del régimen a principios de los años cincuenta, por encargo expreso de las autoridades de Acción Católica que preparaban el proceso de beatificación del obispo Polanco, escribe en colaboración con el periodista y escritor de teatro Jesús Vasallo el guión *Cerca del cielo*, premiado por el Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE), y cuya plasmación fílmica fue merecedora de la categoría de "interés nacional".

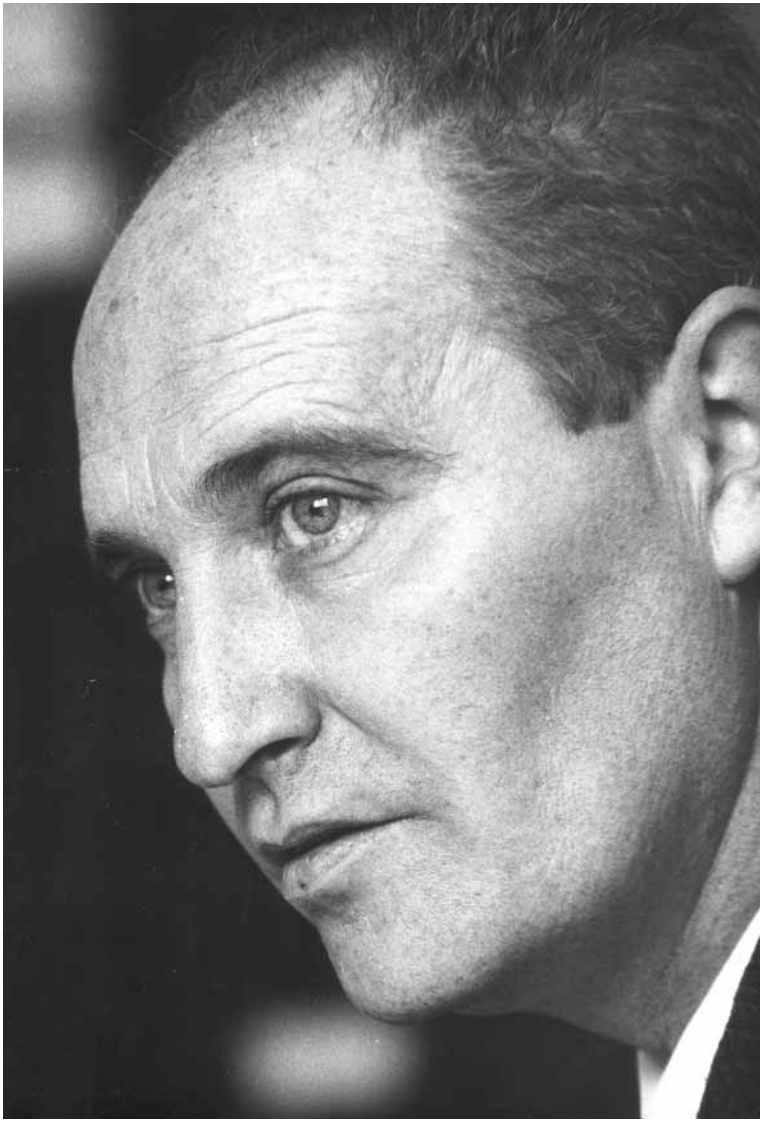
Partiendo de una original experiencia radiofónica de Antonio Calderón, en 1952 Clemente Pamplona escribe el guión literario de *Pasos*, con el que ganó el concurso de guiones del SNE de ese año, en reñida competición con Manuel Mur Oti, Pombo Angulo, Javier Martínez de Bedoya y Luis Fernando de Igoa, y que unos años más tarde, en 1957, llevará a la pantalla en lo que supondrá su debut como realizador.

Con la colaboración, en especial como dialoguista, de José Antonio Pérez Torreblanca (magistrado, periodista y escritor[36]), ese mismo año también escribe el argumento y el guión literario de *Dos caminos*, película dirigida en 1953 por Ruiz-Castillo que alcanzó la categoría de "interés nacional" y fue distinguida por el SNE con el quinto premio, no sin antes superar toda una serie de problemas –en especial la prohibición de su distribución– resueltos al parecer por el mismo Franco, quien tras ver la cinta en un pase privado la consideró adecuada para su

---

boraron en los guiones de *Pasos*, *Farmacia de guardia y Don José*, *Pepe y Pepito*. Véase a este respecto la citada obra de Riambau y Torreiro.

36. Para una visión de conjunto de su producción consúltese su entrada en *ibídem*.



Clemente Pamplona.

exhibición pública, pues su mensaje final era apropiado para las nuevas pretensiones del régimen de apelar a la reconciliación de las dos Españas, "invitando" a su manera a reencontrarse con la patria perdida a todos aquellos que la habían abandonado.

Efectivamente, el guión de *Dos caminos* expone con cierta decisión el problema humano del exilio de numerosos españoles que al terminar nuestra guerra se refugian en Francia y que, en este caso concreto, regresan a España con la intención de combatir como guerrilleros, maquis, contra el régimen franquista; tema éste, el de la disidencia y la lucha armada interior, absolutamente prohibido hasta la realización de esta película, y sobre el que volverá Clemente Pamplona con otro guión inédito de principios de los años sesenta, *La muerte camina a hombros de vivos*, filme en el que siguiendo el clásico esquema del *western* se trata con valentía el tema del maquis. Quizá por ello, pese a estar editado y el equipo de rodaje establecido, no encontró productor y no llegó a materializarse para la pantalla.

De nuevo con Jesús Vasallo como colaborador y tomando como base un argumento de Alfredo Rueda, adaptan para el cine la biografía del famoso futbolista húngaro Ladislao Kubala. Nuestros guionistas aprovechan su historia deportiva para escribir un rocambolesco panfleto anticomunista que fue premiado por el SNE por sus valores patrióticos. Dirigida por Ruiz-Castillo, *Los ases buscan la paz* fue una película taquillera en la que, utilizando el fútbol como excusa, se exponía la manipulación política del deporte en los países comunistas, al tiempo que servía también para llamar la atención del espectador sobre algunos de los valores más queridos por el régimen, a saber: el patriotismo, la integridad moral frente al latrocinio y la traición comunista, el triunfo del esfuerzo y el valor individual, la importancia de la familia, etc., aspectos todos en los que Kubala destaca en la película, convirtiéndose de esa manera en un modelo arquetípico que debe imitar todo aquél que quiera triunfar como él.

En 1956 Clemente Pamplona escribe, en colaboración con Jesús Vasallo y el que sería el futuro realizador de la película, Arturo Ruiz-Castillo, *Los desesperados de Isla Cristina*, un guión duro sobre la vida del mar y las playas de la baja Andalucía que fue premiado por el SNE. Mediante una historia de amor y ambición, los guionistas exponen un tema poco frecuentado en nuestra cinematografía como son las penosas condiciones de vida de los pescadores andaluces y sus costumbres, lo que materializado para la pantalla por primera vez en España en Agfacolor con el título de *Pasión en el mar*, sirvió para ofrecer al espectador impresionantes paisajes naturales de las costas de Huelva

que la hicieron merecedora del premio a la mejor fotografía del Festival de San Sebastián.

En 1957, año en que se estrena como realizador con la película *Pasos*, colabora como dialoguista en la coproducción hispano-norteamericana *Horas de pánico*, un convencional policíaco que pasó por las pantallas con más pena que gloria.

Si atendemos a las palabras de Berlanga en las que perfila el oficio de guionista en el cine de los años cincuenta como "alguien asimilado al equipo de la película, no diré como un subordinado pero sí como alguien que tenía que trabajar siempre al servicio del productor y del director..."[37], comprenderemos que muchos guionistas, como es el caso que nos ocupa, aprendieran los entresijos del medio por contacto directo y, tras haber ayudado en el rodaje de varios de sus guiones, se consideraran suficientemente preparados para dirigir sus propias películas.

Como hemos expuesto, el paso de guionista a realizador puede considerarse como lógico y habitual en el cine; sin embargo, en el caso de Clemente Pamplona resulta cuando menos paradójico el contraste que se produce entre su éxito como guionista y su fracaso absoluto como director: un escritor que ha ganado en repetidas ocasiones varios premios del Servicio Nacional del Espectáculo y cuyos guiones se han materializado en películas declaradas de "interés nacional", constituyendo todo un éxito, tanto de crítica como de público, deviene extrañamente en realizador fracasado.

Clemente Pamplona conocía a la perfección los resortes del cine que el régimen premiaba y potenciaba desde los estamentos de control del medio (censura y crítica), como era el histórico de cartón-piedra; el bélico-hagiográfico, mezcla del de cruzada de la década anterior y del religioso de los años cincuenta; el anticomunista en su versión deportiva, etc.; es decir, conocía la industria y la circunstancia que la rodeaba: qué se podía hacer y hasta dónde se podía llegar en los juicios contra el sistema franquista; cuáles eran los gustos del público –educado por una crítica en su mayor parte dirigida por el poder[38]–; qué temas y géneros estaban condenados a un fracaso anunciado. Sin embargo, pese a todo, su *opera prima* como realizador es una película arriesgada, tanto en la puesta en escena como en su lenguaje cinematográfico, poco convencional, de temática comprometida y sin concesiones comerciales al gran público por su excesiva carga intelectual. Clemente Pamplona,

---

37. *Ibídem*, p. 50.
38. Tímidamente se va asentando una nueva crítica en revistas especializadas como *Índice*, *Ínsula* y *Objetivo*, entre otras, pero su voz sólo llega a una minoría intelectual.

que tenía reservado el guión de *Pasos* desde 1952 para su debut cinematográfico, quiere experimentar, buscar un cine nuevo, más europeo y salirse de los caminos trillados por el cine español, siempre y en todo momento recomendados y apoyados desde el poder. Así se explica que la película representara a España en el Festival de San Sebastián y, sin embargo, tardara dos años en estrenarse en Madrid. El resto de su trayectoria cinematográfica va a estar marcada por este comienzo, en especial por su enfrentamiento con un sector de la crítica cinematográfica del momento, así como por las penurias económicas propias de un novel y modesto director que busca su sitio en una industria dominada por el Estado.

Su segunda película, *Farmacia de guardia* (1958), cuyo guión también escribió junto con Federico Muelas y Jesús Vasallo, es un sainete moralizante salpimentado de pequeñas críticas a la sociedad del momento que cosechó un rotundo fracaso comercial, no sólo por la precaria calificación de la censura, 2.ª B[39] (por otra parte habitual en las películas de corte sainetesco, cuya suave mordacidad argumental siempre suscitó los recelos censores, suspicaces en todo momento ante cualquier atisbo de humor y represores de la risa), sino también porque el productor de la película la vendió de manera fraudulenta a una distribuidora, de forma y manera que desapareció de los circuitos comerciales y según nuestras noticias no llegó a estrenarse hasta hace algunos años que fue programada por TVE en un tardío estreno.

Un año más tarde realiza *Don José, Pepe y Pepito*, una más que discutible adaptación en forma de comedia desarrollista de la exitosa obra teatral homónima de Juan Ignacio Luca de Tena, pero que sin ninguna duda constituye el proyecto cinematográfico más ambicioso de

---

39. El 16 de julio de 1952 se crea un sistema de protección al cine relacionado con el coste de cada película y se constituye una nueva Junta de Clasificación y Censura para administrarlo. Se crean seis categorías: Interés Nacional, 1.ª A, 1.ª B, 2.ª A, 2.ª B y 3.ª, a las cuales corresponde, respectivamente, una subvención del 50, 40, 35, 30, 25 (en 1961 y para esta categoría de 2.ª, este porcentaje se reduce en un 10%) y 0% del coste estimado por la Junta.

    Por otro lado, también hay que considerar el negocio de los permisos de doblaje, que sólo se concedía a los productores de películas nacionales, y para el que se establecían las siguientes relaciones: Interés Nacional, a la que le corresponden cinco permisos, primera, le corresponden cuatro, segunda, le corresponden dos y tercera, a la que no le corresponde ninguno.

    A lo expuesto debemos añadir que en marzo de 1957, las películas clasificadas en 3.ª y 2.ª B quedan excluidas de los beneficios del crédito sindical. De igual forma, en 1958, estas categorías son vetadas para su exhibición en las salas de estreno de Madrid y Barcelona.

Clemente Pamplona junto a otros directores y actores.

Clemente Pamplona con Anthony Quinn.

Clemente Pamplona, tanto por su reparto artístico, que cuenta con primerísimas figuras del cine del momento, como por los medios técnicos empleados. Sin embargo, de nuevo, una vez más, la película no llegó a estrenarse en Madrid y constituyó un nuevo fracaso comercial.

En 1961 dirige *Kilómetro 12*, una película con "mensaje" que, en última instancia, puede interpretarse como una fábula moral sobre la solidaridad humana presentada formalmente como un drama psicológico con suspense y ciertos guiños en su puesta en escena al neorrealismo italiano. Como ya le ocurriera con anterioridad, determinados problemas económicos y judiciales del productor supusieron la paralización de la distribución de la película y su pérdida en el laberinto de la Justicia durante algunos años, de manera que su estreno en Madrid no se produce hasta 1968.

Tampoco su siguiente realización, *Historia de un hombre*, corrió mejor suerte. A finales de 1961 lleva a la pantalla el guión de Fernando Lázaro Carreter titulado inicialmente *Don Tancredo*. Se trata de la tragicomedia de un camarero que ha perdido su empleo por no querer someterse a las humillaciones de un cliente borracho. Así, para poder comer, no sólo él, sino también la familia de su vecino a la que solidariamente ayuda, debe aceptar empleos que atentan contra la dignidad más elemental del hombre y lo degradan socialmente. En cierto modo, el guión de Lázaro Carreter da la impresión de ser un ejercicio cinematográfico que pretendía, de alguna manera, plasmar los postulados regeneracionistas del cine español defendidos en las Conversaciones de Salamanca, a las que asistió el por aquel entonces ya prestigioso catedrático. Como no podía ser de otra forma, el experimento fracasó, pues la película fue severamente castigada por la censura, la cual aplicó todas sus estrategias para, sin prohibirla expresamente, lograr que nunca se estrenara: en primer lugar sufrió el rigor de sus tijeras (tanto en guión como en celuloide) y fue mutilada hasta el punto de verse afectada su perfecta comprensión final; después fue clasificada con la bochornosa 3.ª categoría, lo que la precipitó irremediablemente al abismo del olvido, y, por si fuera poco, para finalizar, la película fue intervenida judicialmente al ser acusado su productor de desfalco, lo que provocó que definitivamente *Historia de un hombre* se perdiera en el laberinto de los depósitos de la Justicia y pasara a formar parte de la larga lista de películas malditas del cine español.

En 1962 dirige *La chica del gato*, un último y desesperado intento por conseguir una película comercial con la que recuperar el ánimo para seguir en la profesión y algún beneficio económico. No fue así, pues de nuevo la censura castigó esta adaptación cinematográfica del

popular sainete de Carlos Arniches clasificándola en 2.ª B y para mayores de 16 años, benévolamente reducidos a 14 en última instancia, todo ello aun a pesar de que sus adaptadores, Lázaro Carreter y el propio realizador, eliminaran del original arnichesco todo elemento crítico y contaran para su papel protagonista con la popular Gracita Morales, prevención y apuesta comercial inútiles, pues la película se estrenó dos años más tarde en Madrid y no alcanzó los resultados esperados. Con este último fracaso Clemente Pamplona decide poner fin a su carrera como realizador y dedicarse al ámbito televisivo en el que por aquel entonces comenzaba a abrirse camino.

En definitiva, su historia es una más de la de tantos directores de la época que intentaron buscar un sitio en el complicado mundo del cine español de los años cincuenta y que sufrieron los rígidos controles del régimen franquista, viéndose obligados a suplir las carencias económicas e industriales con imaginación y trabajo para poner en marcha sus proyectos, pues como él mismo ha llegado a declarar: "Yo hacía películas por poco dinero. He llegado a rodar un film con medio millón de pesetas. ¿La fórmula? No pasar por estudios. Yo he llegado a rodar en mi propia casa en Madrid para ahorrar estudios"[40] o en la farmacia de su amigo y colaborador Federico Muelas, como nos ha confesado. Todo inútil.

40. Declaraciones recogidas en Javier Hernández y Pablo Pérez, *100 años en 25 películas. Las huellas de Aragón en el cine*, Teruel, Animateruel, 1995, p. 32.

# EN PRIMER PLANO:
# LOS GUIONES RODADOS

## AGUSTINA DE ARAGÓN (1950)

Es una película destacada dentro del denominado cine histórico de los años cuarenta y primeros cincuenta[41] (recordemos que fue declarada de "interés nacional" y premiada por el Sindicato Nacional del Espectáculo con la respetable cantidad de 450.000 pts.), y más concretamente se puede considerar como el máximo exponente del ciclo que tiene a la guerra de la Independencia como motivo central[42].

La redacción de su guión sufrió los siguientes avatares: en febrero de 1949, el Círculo de Escritores Cinematográficos, de acuerdo con la

---

41. Carlos F. Heredero, *op. cit.*, p. 172, caracteriza este género de la siguiente manera: "La caracterización común de estos macroespectáculos viene definida por su carácter funcional al servicio de las ideologías que habían ganado la Guerra Civil; por la exaltación del héroe individual –siempre católico y patriota– como motor de la Historia, con la subsiguiente postergación de la colectividad al papel de coro y caja de resonancia: un desplazamiento que ejerce, a su vez, como metáfora justificativa de la teoría del caudillaje; por la reafirmación del principio unitario de la patria y la oposición integrista a los modelos democráticos mediante la condena de la actividad política, presentada como origen de todos los males frente a la bondad de las alternativas militares y, finalmente, por su ubicación preferente en dos contextos históricos igualmente útiles para su instrumentación sobre el presente: la fase imperial (unificación de los Reyes Católicos, conquista de América, dominación europea) y la resistencia nacionalista contra la invasión francesa".
42. Antecedentes suyos serían *El abanderado* (1943) de Ardavín, *El verdugo* (1947) de Gómez Bascuas, *El tambor de Bruch* (1948) de Iquino y las *Aventuras de Juan Lucas* (1949) de Rafael Gil.

Compañía Industrial Film Español Producción, S.A. (CIFESA PRODUCCIÓN), que había contratado en exclusiva a la actriz española Aurora Bautista a raíz de su clamoroso triunfo en la película *Locura de amor*, pretende hallar temas que le proporcionen nuevas posibilidades de máximo lucimiento interpretativo, para lo cual convoca un concurso de guiones cinematográficos que lleva el nombre de la popular actriz y que abarca las singulares materias siguientes:

a) Biografía, sobre la gesta heroica de Agustina de Aragón.

b) Adaptación de la novela de F. Navarro Villoslada *Amaya o los vascos en el siglo VIII*.

c) Libre, sobre problemas de la mujer en la vida moderna.

El guión solicitado era el literario, pero en él debía marcarse con claridad la continuidad de las escenas, las localizaciones y el diálogo. El premio en metálico para los apartados a) y c) era de 75.000 pts. y de 35.000 pts para el b).

A este concurso concurre Clemente Pamplona en compañía de Ángel Fernández Marrero con el guión titulado "Agustina de Aragón", presentado bajo el lema Turia.

El fallo del concurso fue en extremo polémico y lo más curioso del caso es que aunque en la base 7ª de la convocatoria se dice textualmente que "El Jurado calificador, cuyos nombres no se harán públicos hasta el momento del fallo, estará integrado por personas de probada competencia, tanto en el campo literario como en el cinematográfico, y siendo propósito firme otorgar las recompensas que se determinan en la cláusula anterior, por la necesidad que tiene CIFESA PRODUCCION de dichos guiones, sentiría viva contrariedad si tuviese que declarar desierto alguno de los apartados", extremo este que se produciría, aun a pesar de que fueron tres los guiones finalistas en el apartado a), entre ellos el presentado por Pamplona y Marrero.

No cabe duda de que la resolución de declarar desierto el premio resultó cuando menos extraña, pues el guión de Clemente Pamplona y Fernández Marrero era adquirido al precio de 25.000 pts. el 19 de noviembre de ese mismo año por CIFESA, y fue llevado a la pantalla por Juan de Orduña al año siguiente, con diálogos firmados por Vicente Escrivá y guión técnico del mismo realizador, quedando nuestros guionistas relegados en los títulos de crédito a meros argumentistas.

Un análisis comparativo detallado del guión presentado por el turolense al concurso[43] y de la película demuestra con rotundidad que no

43. Hemos tenido acceso a él gracias a la gentileza de Clemente Pamplona, quien tiene copia del mismo en su archivo personal.

sólo la línea argumental se debe a Pamplona y a Marrero, sino que su guión fue prácticamente llevado a la pantalla literalmente, tanto en su planificación visual como en sus diálogos; es decir, Vicente Escrivá poco o nada tuvo que ver en la confección del guión de *Agustina de Aragón*, salvo poner su nombre en los títulos de crédito y realizar los siguientes pequeños retoques y ajustes técnicos:

-En el filme la historia se narra mediante un gran *flash-back* (en el momento de ser recibida por el rey, la heroína recuerda su epopeya) y se añade una voz en *off* explicativa de los acontecimientos históricos fundamentales[44].

-Algunas secuencias del guión, seguramente por razones económicas y de exceso de metraje, se presentan resumidas, caso de las del sitio de Zaragoza, mientras que otras se suprimen por completo, como las relativas a la huida de la heroína tras la pérdida de la ciudad.

-Respecto a los personajes, el apodado en el guión el "Tejano" –un miembro de la partida de Juan, "El Bravo"–, con su habla típica mejicana, cuya función es la de descargar con notas de humor verbal el exceso de tensión dramática, es sustituido, a nuestro juicio acertadamente, por la pareja formada por un catalán (Escudella/Fernando Sancho) y un baturro (Colás/Raúl Cancio), que desempeñan en la película idéntica función. De igual forma, el escritor afrancesado, Luis Montana, que en el guión es un personaje más que se limita a cortejar a Agustina, en la película, con idénticas actitudes y con la misma conversión final y muerte patriótica de carácter redentorista, se convierte en su prometido, de esta manera el futuro marido de Agustina en el guión, un sargento del ejército español, en la película desaparece y es sustituido por un bandolero patriota, Juan, "El Bravo", que también aparece en el guión.

Lo confuso de todo este caso no sólo nos lo recuerda Clemente Pamplona[45], sino que su testimonio se ve confirmado por toda una serie

---

44. Marco narrativo habitual en este género, pues como señala Francisco Llinás en «Juan de Orduña en Cifesa: redundancia y pasión», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 4, 1989-1990, y de esta forma se refuerza el papel del espectador como un observador privilegiado que ya conoce los hechos fundamentales y el desenlace, por lo que únicamente debe fijar su atención en la intensidad con la que se presenta el desarrollo de la narración.
45. De la susceptibilidad de los autores del guión da buena cuenta una carta fechada el 1 de agosto de 1950, dirigida al director del diario *Arriba*, en la que reclaman la paternidad del mismo en los siguientes términos: "En el número de *Arriba* correspondiente al día de hoy, en su página cuarta, aparece un extenso trabajo con el título «Nuestra historia y el cine. Los Sitios de Zaragoza van a ser ensalzados por

de cartas de otros de los finalistas del citado concurso que se pueden encontrar en el expediente de las Juntas de Censura de la película[46], y de las que no me resisto a copiar algunos de sus párrafos más significativos. La primera, fechada el 17 de agosto de 1950, es del Sr. Francisco Ramos de Castro y va dirigida al Ilmo. Señor Don Gabriel Carcía Espina, a la sazón director general de Cinematografía y Teatro:

"[...] Por razón de tu cargo y por imperativo de amistad, pero total y expresamente al margen de toda información oficial, me ha parecido que debo referirte lo que nos ocurre con Cifesa, respecto al guión que presentamos al Concurso "Agustina de Aragón", mi colaborador, el general Esteban Infantes –compañero mío de la niñez– y yo. En la copia de la carta que enviamos al señor Casanova, encontrarás una estricta y exacta narración de hechos, más elocuentes y expresivos en su bizantina trayectoria, que cuanto razonamiento peyorativo pudiese yo aducir.

Por justificación de experiencia y de conocimiento de estas cosas, te aseguro que, desde la publicación del pintoresco fallo, o mejor aún, desde que cayó en mis manos el ejemplar de *Jornada* en plena tramitación del Concurso, hubiese adoptado una actitud *victorlasernística*, es decir, de elegante desdén y despectiva indiferencia [...]. Creo que el caso es interesante y digno de atención, porque, con tan tortuosas tramitaciones, no comprensibles en una entidad de la importancia de *Cifesa*, se acentúa el descrédito de los certámenes nacionales y no creo que gane nada con ello la Cinematografía nacional...".

La mencionada carta dirigida a Vicente Casanova, consejero delegado de CIFESA, está fechada el 2 de agosto de 1950 y es contestación

---

*Agustina de Aragón*, orgullo de nuestro cine», trabajo que hace referencia a una película de CIFESA actualmente en rodaje. En su ficha técnica se menciona solamente a don Vicente Escrivá como autor del guión literario. Por un mínimo de respeto a la propiedad intelectual, nos creemos en la obligación de declarar:

1º.-Que los abajo firmantes presentaron un guión con el título Agustina de Aragón al concurso Aurora Bautista convocado por CIFESA.

2º.-Que dicho concurso fue declarado desierto.

3º.-Que CIFESA-PRODUCCIÓN, con fecha 19 de noviembre de 1949 adquirió los derechos del citado guión, que ha servido de base para el rodaje de la película.

4º.-Que en la ficha técnica presentada y aprobada oficialmente y que la Productora ha hecho pública en repetidas ocasiones, nuestros nombres figuran como autores de la línea argumental del guión. De ahí nuestra extrañeza al no vernos mencionados en su diario.

Estamos seguros de que la omisión es involuntaria y, en todo caso, ajena por completo al diario *Arriba*, de tan bien ganado prestigio y seriedad...". La presente carta se encontraba inserta en el guión del archivo personal de Clemente Pamplona.

46. C/13.131. Exp. 31-50.

a otra de 11 de marzo en la que se les explicaba las razones del fallo del jurado y como se puede apreciar por los fragmentos que siguen no debió de convencer a estos indignados finalistas:

"Si en la convocatoria se pide con mucha necesidad, perfectamente justificada por la escasez de datos biográficos del histórico personaje de tan confusa y nada clara trayectoria desde su origen, un guión que exalte la figura de Agustina en su gesta heroica, no se puede declarar desierto el apartado, alegando que en los tres guiones seleccionados se hace la pura exaltación de la ciudad de los Sitios. Naturalmente. Por la misma razón de que no se podría exaltar la artística luminosidad de las fallas, sin cantar fervorosamente el arte valenciano [...]".

Cartel de la película.

Tras explicar otros extremos con los que no están de acuerdo, continúan ahondando en la confusa resolución de la siguiente manera:

"Si el Jurado selecciona tres guiones a manera de mención honorífica, pero sin concederles el premio y declara desierto el apartado, ¿cómo adquiere a posteriori y a espaldas del Jurado, los derechos de uno de esos tres guiones y le [*sic*] toma por base de la película que está en rodaje? ¿Por qué no se premió ese guión con todos los honores, modificándole [*sic*] luego en lo que fuese necesario, como estaba previsto en uno de los apartados de la convocatoria?

El menos suspicaz tiene derecho a advertir un claro y determinado propósito de proceder al margen del examen de los elementos que integran el Jurado, personas dignísimas, de alta representación periodística, cinematográfica y literaria, evidentemente vejados en la trayectoria de este concurso".

Poco a poco las acusaciones, aunque veladas, van precisándose más:

"Tratándose de una entidad como CIFESA de tan sólido prestigio económico, no es de suponer que se haya realizado esta maniobra para regatear la recompensa. Y a pesar de ello los señores Marrero y Pamplona, autores del guión-base, citado en una de las menciones honoríficas del Jurado y escogido después de modo subrepticio, por... quien haya sido, no han percibido las 75.000 pesetas, ¡ni muchísimo menos! ¡Aunque haya salido esa cantidad de la Caja de Cifesa. Paradójicamente, esto es tan claro... como turbio!

Pero aún existen circunstancias peyorativas que ya no queremos silenciar.

En fecha muy posterior a la convocatoria y muy anterior al fallo; más concretamente, cuando todos y cada uno de los miembros del Jurado debían estar dedicados a la tarea de examinar los guiones presentados al concurso, se publicaron en el periódico valenciano *Jornada* unas declaraciones del señor Escrivá –uno de los representantes de CIFESA en el Jurado y guionista oficial de la casa–, en las que acusaba su satisfacción, porque durante su estancia en un pueblecito próximo a la capital, había estado haciendo el guión de *Agustina de Aragón* para CIFESA...

Estas declaraciones del notable escritor fueron ratificadas por usted y por el propio señor Escrivá en la revista que éste dirige titulada *Triunfo*.

No creemos que escape a su clarísima inteligencia la gravedad de este hecho. Pues todavía se abulta esa gravedad, cuando se conocen las enormes dificultades que han tenido que vencer los concursantes para encontrar datos de la incompleta, oscurísima y desperdigada biografía de la heroína de los Sitios, cuya vida está llena de lagunas y confusionismos desde su nacimiento, dificultades que nosotros vencimos –y esta fue la razón de nuestra presencia en el Concurso–, porque mi colaborador llevaba varios años de incesante investigación en torno a la vida de Agustina, como queda demostrado en el apartado bibliográfico de nuestro guión que tenemos la vanidad de creer que no ha sido igualado –el apartado bibliográfico– por ningún concursante, justificando, al tiempo que el elogio del fallo a la extensa documentación la necesidad que CIFESA sentía al abrir el Concurso, precisamente por lo espi-

noso que resultaba hallar, por improvisación, una trayectoria clara de la vida confusa de la gloriosa catalana. Y es de suponer que si el señor Escrivá, guionista oficial de CIFESA, hubiese estado en posesión de esos conocimientos, no hubiese tenido razón de ser el Concurso. Y si no los tenía al hacerse la convocatoria, ¿en qué milagrosas fuentes bebió, para adquirirlas con tan asombrosa rapidez, coincidiendo con el periodo de examen de los guiones presentados? [...]".

Creemos que el testimonio es revelador y siembra la duda que nosotros despejamos sobre la paternidad del guión de *Agustina de Aragón*, que no es otra que la de Clemente Pamplona y Fernández Marrero en su mayor parte.

La trama del guión de Pamplona y Marrero, y por ende también la de la película, se compone de una parte imaginaria de aventuras –la que comprende todo el pasaje del emisario y el viaje hasta Zaragoza–, y otra que pretende ser político-histórico-bélica –desastre de Tudela y los sitios de Zaragoza–, que termina imponiéndose a la anterior y en la que se asienta el sentido final del filme: la exaltación del sentimiento nacionalista de un pueblo levantado contra el invasor extranjero que pretende no sólo dominarlos, sino contaminar su cultura con perniciosas ideas revolucionarias (obsérvese que sobre la mesa del prometido afrancesado de Agustina se encuentran significativamente las obras completas de Voltaire). De esta manera el novelesco tratamiento de la historia se convierte en una excusa para presentar grandes movimientos de masas en batallas y asaltos, una ciudad arrasada y heroica que reza a la Virgen del Pilar, y una heroína que encarna las virtudes raciales de un pueblo fervoroso y firmísimo que prefiere la muerte antes que rendirse. Todo ello utilizando los modelos iconográficos propios del género[47], que en este caso concreto se asientan en la pintura historicista decimonónica y en la de Goya, en especial su cuadro de los fusilamientos de la Moncloa

---

47. Véase a este respecto José Enrique Monterde y Marta Selva en «Le film historique franquiste», *Les Cahiers de la Cinematheque*, n.º 38/39, 1984. Sobre esta cuestión, Jean-Claude Seguin, a propósito de su análisis de *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), en J. Pérez Perucha, (ed.), *Antología crítica del cine español*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 232, establece: "En la reconstrucción operada por el franquismo, el siglo diecinueve, en particular en el cine, viene a ser, paradójicamente, un modelo estético que, al mismo tiempo, se condenaba en el discurso como en el caso de *Pequeñeces* (1950) del mismo Orduña. Esta curiosa ambivalencia de la película es algo realmente significativo en la medida en que la apelación al academicismo decimonónico constituía un evidente rechazo de la evolución artística esencial que España había sufrido desde finales del siglo anterior en los inicios de la pintura impresionista y, más tarde, con la revolución cubista. Siglo históricamente rechazado, el XIX se convirtió en un modelo estético".

*Los fusilamientos del 3 de mayo,* de Goya.

Fotograma de Agustina de Aragón.

el 3 de mayo, explícitamente reconstruido en la película, y los grabados de la serie *Desastres de la guerra*[48], que se constituyen casi en un *trailer* pictórico de la trama argumental de la película, así la escena en la que Agustina, en su viaje hacia Zaragoza, ve desde la diligencia a gentes que abandonan su pueblo llevándose algunos de sus bienes, a sus hijos e incluso a los animales por temor a las tropas napoleónicas, remite a los aguafuertes titulados *Yo lo vi* y *Y esto también*; el intento de violación de Agustina por un oficial francés remite al titulado *No quieren*, en el que un soldado napoleónico intenta forzar a una doncella; suponemos que la secuencia de una madre amamantando a su hijo trataría de expresar algo similar al aguafuerte titulado, *Ni por esas*, en el que un militar napoleónico arrastra a una madre que deja desatendido en el suelo a su bebé; la masa informe de cadáveres que dejan las tropas francesas tras disparar indiscriminadamente sobre los habitantes del pueblo del guerrillero Juan, "El Bravo", remiten a *Tanto y más* y a *Lo mismo en todas partes*; en la defensa de la ciudad de Zaragoza, como en *Y son fieras*, el pueblo se defiende con piedras, cuchillos, espadas y chuzos; las penosas escenas del hospital de campaña remiten a *También estos*; el protagonismo patético de la muerte en la ciudad sitiada recuerda a *Carretadas al cementerio* o a *Caridad*, grabados en

48. No debemos olvidar que el pintor vivía en Madrid cuando tuvo lugar el levantamiento de la población el 2 de mayo de 1808, pero que poco después, en la primera semana de octubre de ese mismo año, se trasladó a Zaragoza, ciudad que había sufrido un largo y destructivo asedio por parte de los ejércitos franceses, llamado por el general Palafox para que inmortalizara con su pintura las glorias de aquellos naturales, según comentaba el propio Goya. Por ello, seguramente, los *Desastres de la guerra*, tienen su origen en los sucesos de Zaragoza, pues el pintor se vio inmerso en el mismo escenario de la contienda. No resulta pues descabellado que la serie fuera fuente de inspiración de algunos momentos de la película, en especial cuando la crueldad, la violencia y la muerte son los protagonistas.

los que los cadáveres son arrojados en una fosa común, y así podríamos citar algunos otros que de una manera más edulcorada, es decir, menos tenebrista y violenta a la hora de enumerar los horrores y atrocidades de la guerra, pudieron haber servido, de alguna manera, para la planificación visual de algunas escenas de la película, sobre todo para aquellas en las que no se reconocen héroes ni generales, cuando se trata de reflejar los efectos devastadores de la contienda.

No quieren. Grabado de Goya.

Fotograma de Agustina de Aragón

En definitiva, el guión de Clemente y Marrero contenía todos los elementos para realizar una película de éxito: el tema conjuga amor, aventuras y guerra (propicia esta última para los grandes movimientos de masas y para el gran espectáculo); un papel protagonista con exaltados elementos melodramáticos; el paisaje, la tierra aragonesa y sus gentes se presentan como el crisol en el que se funden las razas de España, siempre dispuestas a defender heroicamente frente al bárbaro extranjero la integridad del solar patrio y su particular idea de España, etc. Sin embargo, a pesar de que la película fue un éxito de público y de que la crítica la tradujo como lo que es, una apoteósica metáfora de la exaltación del sentimiento nacional, portadora de la mayor parte de los valores más queridos por el régimen, podemos aducir divertidos testimonios que vienen a confirmar que en el mundo de la censura primaban diferentes intereses que manifestaban los diversos grupos de poder del régimen (por lo que no es de extrañar que el propio Franco sufriera en su guión de *Raza* el rigor de su propia censura o que guiones premiados por el SNE después no fueran aprobados por las Juntas de Censura), en suma, lo que Fernán-Gómez dio en llamar “la estupi-

dez de aquellos censores serviles"[49]. Así, en nuestro caso concreto, un informe censor, tras despacharse por extenso contra el guión, se nos revela como antimonárquico:

"Resultan de una gran puerilidad los planos de principio a fin de la película en los cuales Agustina de Aragón rinde pleitesía al soberano Fernando VII, de lo que resulta que toda la epopeya parece que se condensa en aquella malhadada figura histórica. Por lo demás, a nuestro modo de ver aparece con excesiva abundancia el hecho de que fue el paisanaje en armas quien no solo hizo la guerra de la Independencia sino además la hizo contra la propia y expresa oposición del ejército español. Estimo que se debe hacer a la Casa Productora la advertencia de que no se imprima en la película demasiado realce a las escenas en que el pueblo en armas invade los despachos de los jefes y oficiales del ejército español, maltratando, y en algunos casos fusilando (!!) a los militares de graduación sospechosa de afrancesamiento. Por lo demás el guión es francamente malo"[50].

Incluso, después de haber sido estrenada la película en las grandes capitales –98 días en cartel– y con todas las críticas elogiosas a su favor, el delegado del Ministerio de Educación Nacional de Salamanca, en su informe sobre las películas nacionales estrenadas en esa ciudad durante el mes de marzo del año 1951, dice respecto de *Agustina de Aragón*:

"Nos parece una magnífica película por su realización, fotografía e interpretación, aunque nos ha decepcionado y hasta cierto punto indignado a causa de que el episodio histórico si no se ha tergiversado en sus líneas fundamentales, por lo menos deja mal parado al heróismo [*sic*] y el carácter de los españoles demostrado en aquella ocasión contra los franceses. Porque por querer demostrar y resaltar el temple heroico de la protagonista 'Agustina de Aragón', se ha mermado hasta lo inconcebible no sólo el valor que demostraron los soldados y el pueblo en la defensa de Zaragoza, sino hasta del propio General Palafox. Efectivamente aquellos paisanos que vuelven la espalda ante el enemigo y que tienen que ser alentados y exhortados por Agustina de Aragón; aquellas vacilaciones del General Palafox delante de su Estado Mayor; aquel llevarse las manos a la cabeza en una sorda desesperación con síntomas de impotencia y que le impele a ser una especie de héroe a la fuerza; aquel temor que demuestra frente al grupo de mujeres que se le presentan en Capitanía en actitud de protesta y que tiene que ser defen-

---

49. Fernando Fernán-Gómez, *El tiempo amarillo*. Memorias, Madrid, Ed. Debate, 1990, vol. 2, p. 150.
50. C/13.131. Exp. 31-50.

dido verbalmente, mediante una arenga hermosa, por la protagonista, nos dejan tan mal parados que se pierde por completo toda la fama de la bizarría demostrada por el pueblo español, y que fue la única que defendió a Zaragoza, y nó [*sic*] el hecho exclusivo de una mujer como parece que quiere demostrar la película. En este sentido no sólo es inaceptable la película, sino que debiera retirarse, y nó [*sic*] salir nunca al exterior porque perderiamos [*sic*] con ello la aureola auténtica de lo que fue el levantamiento general español frente a la invasión francesa, gracias a los excasos [*sic*] conocimientos históricos que han demostrado tener en este caso el Director y guionistas"[51].

Muestra más que evidente del cretinismo servil imperante en gran parte de la administración, pues en el momento en que escribe el recalcitrante preboste de la educación salmantina, la película se había consagrado como uno de los mayores éxitos de CIFESA, tanto de crítica y estamentos oficiales, como público, hasta el punto que Vicente Casanova afirmaba: "Estoy convencido que el desenvolvimiento del cine español tiene dos temas propios, que no pueden disputarle la producción de ningún otro país: la historia y el folclore. Ni una película histórica ni una película folclórica pueden hacerlas nadie como las hacemos nosotros ¿dónde va a sentirse nuestra historia, para plasmarla en fotogramas, como se siente en el propio solar español?"[52]. Su convencimiento era tan grande, que de las cuatro películas siguientes, tres fueron históricas, a saber: *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951), *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951) y *Catalina de Inglaterra* (Arturo Ruiz-Castillo, 1951). Ninguna de ellas, ni mucho menos, alcanzará el éxito esperado, iniciándose de esta manera la decadencia del género histórico-nostálgico-patriótico y de CIFESA[53].

Por otro lado, debemos significar que los reproches del citado delegado del Ministerio de Educación se centran en lo que podría considerarse una de las constantes de este género: el papel protagonista de la mujer. Efectivamente, como señala Fanés, la mayoría de estos filmes tuvieron "protagonistas femeninas fuertes: Marie Anne de Tremoilles en *La princesa...*; la condesa de Albornoz en *Pequeñeces*; Agustina Saragossa y Domènech en *Agustina de Aragón*; Doña María de Toledo en *La leona de Castilla* o Lola en *Lola la Piconera*, mientras que los

---

51. Por considerarla significativa en este caso hemos mantenido la ortografía del original sin correcciones.
52. Declaraciones de Vicente Casanova a la revista *Primer Plano*, 528, 1950, citado por Félix de Fanés, *Cifesa, la antorcha de los éxitos*, pp. 166-167.
53. Véase a este respecto Román Gubern, «La decadencia de Cifesa», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 4, 1989-1990.

personajes masculinos no sólo eran los comparsas complementarios de las verdaderas 'protagonistas' sino que además no solían acabar los films vivos: ya he dicho cómo Luis de Carvajar muere al final de *La princesa*... a manos de las tropas de la Gran Alianza o cómo Felipe El Hermoso cierra los ojos por unas fiebres fulminantes en *Locura de amor*; en *Pequeñeces* será el amante de la condesa, su primo Jacobo, quien morirá asesinado por sus enemigos políticos en los últimos metros de cinta; mientras que en *Agustina de Aragón* será el prometido quien finará sus días a causa de las heridas recibidas de los franceses en brazos de su indoblegable amada; en *La leona de Castilla* será el marido de Doña María, el comunero Padilla, el que morirá sólo empezar el film..."[54].

Como explicación a este protagonismo femenino, que nada tiene que ver con los modelos sociales de la España de los años cuarenta o cincuenta, y en lo que respecta a *Agustina de Aragón*, es evidente que se trataba de una película diseñada expresamente para el "máximo lucimiento" de su rutilante estrella femenina, Aurora Bautista, como explícitamente se señalaba en la convocatoria del concurso de guiones, aunque también la siguiente explicación apuntada por Fanés resulta en nuestro caso tremendamente convincente: "todas estas mujeres, todas estas Hembras fuertes y ávidas, serían símbolos de la Patria (frecuentemente calificada de Madre, Esposa y Amante), una Patria en peligro –recordemos el esquema– que precisamente por este peligro se ha convertido en ávida y tiránica con sus hijos, esposos y amantes. ¿Qué quiero decir con esto? Pues que otra vez, por esta vía, aflorarían a la superficie las huellas dejadas por la Guerra Civil en el inconsciente colectivo. La profunda represión sufrida por estas huellas –ya mencionada anteriormente– sería el motivo por el cual, por aparecer en la superficie conscientes, hayan adoptado formas tan complejas y retorcidas: predominio de la Hembra destructora, que es la patria ávida y cruel"[55].

FICHA TÉCNICA

**Productora:** Cifesa
**Dirección:** Juan de Orduña
**Línea argumental:** Clemente Pamplona y Ángel Fernández Marrero
**Adaptación y diálogos:** Vicente Escrivá
**Guión técnico:** Juan de Orduña

---

54. Félix de Fanés, *op. cit.*, p. 173.
55. *Ibídem*, p. 174.

**Ayudante de dirección:** F. Bernal
**Jefe de producción:** Juan Manuel Rada
**Operador:** Ted Pahle
**Primer operador:** Mariano G. Ruiz Capillas
**Ambientador:** Sigfrido Burmann
**Música:** Juan Quintero
**Montadora:** Petra de Nieva
**Mobiliario:** Antonio Luna
**Figurinistas:** Comba y Torre de la Fuente
**Asesor militar:** Fernández Prieto
**Vestuario:** Peris Hermanos
**Estudios:** Sevilla Films
**Laboratorios:** Madrid Film y Cinefoto

**Reparto:**

Agustina de Aragón.....Aurora Bautista
Palafox.....Fernando Rey
Juan.....Virgilio Teixeira
Luis Montana.....Eduardo Fajardo
Tío Francisco.....Manuel Luna
General Torres.....Jesús Tordesillas
Napoleón.....Guillermo Marín
Tío Jorge.....Juan Espantaleón
Jefe del Servicio Secreto.....Fernando Fernández
Escudella.....Fernando Sancho
Colás.....Raúl Cancio
Desconocido.....Fernando Nogueras
Oficial fancés.....José Bódalo
Padre Jacinto.....Manuel Arbó
Madre de Juan.....Antonia Plana
Carmen.....Maruja Asquerino
Tía Pilar.....María Cañete
Mujer niño.....Pilar Muñoz
Condesa de Bureta.....Charito García Ortega
Padre Boggiero.....Francisco Pierrá
Oficial francés.....Valeriano Andrés
Tío Retaco.....Francisco Bernal
Mariscal Lefebre.....Arturo Marín
Sargento.....José Jaspe
Gereral Guillemi.....Juan Vázquez
Lacoste.....Miguel Pastor Mata
Ayudante de Palafox.....Alfonso de Córdoba
General francés.....Pablo Álvarez Rubio
Vinatero.....Faustino Bretaño
Ciego.....Nicolás Díaz Perchicot
Lazarillo.....Eugenio Domingo

**Características originales:**

Histórica.
35 mm standard.
B y N - normal.
Sonora.
126 minutos.

**Salas en el estreno:**

09-10-1950 Madrid: Rialto.
14-10-1950 Barcelona: Alexandra, Atlanta.

**Observaciones:**

Esta película fue declarada de "interés nacional".
Copia en la Filmoteca Nacional.
Distribuida en vídeo por Divisa Ediciones.

ARGUMENTO

Agustina de Aragón (Aurora Bautista) llega al Palacio Real de Madrid para ser condecorada por el rey Fernando VII. Mientras espera, a la vista de las banderas conquistadas a los franceses en Aragón en 1809, recuerda la epopeya del pueblo zaragozano y su gesta: Napoleón (Guillermo Marín) pretende ocupar España y darle el trono a su hermano; sus ejércitos cabalgan por el territorio nacional y los españoles se aprestan para la defensa de su tierra. La joven Agustina se dispone a salir de Barcelona con destino a Zaragoza para casarse con su prometido Luis Montana (Eduardo Fajardo). En ese momento, un hombre (Fernando Nogueras), perseguido por los franceses, irrumpe por la ventana de su casa y le ruega que lo lleve oculto en su carruaje hasta Aragón. Se trata de un patriota que lleva unos documentos secretos vitales para la sublevación del ejército español. Durante el trayecto, en un enfrentamiento con los franceses capitaneados por un sanguinario teniente (José Bódalo), el emisario es herido de muerte. En su agonía confía a Agustina una carta (en ella se certifica que Fernando VII ha sido hecho prisionero por los franceses), que debe entregar a un tal Lorenzo, "El pastor", en la finca de la Alfranca. Los franceses son puestos en fuga por la partida de Juan, "El Bravo" (Virgilio Teixeira), quien desde ese momento acompaña a Agustina hasta su destino. Ya en Zaragoza, Agustina descubre que su prometido es un afrancesado y que Lorenzo, "El pastor", es el mismísimo general Palafox (Fernando Rey).

El pueblo de Zaragoza se prepara para el levantamiento. El general Palafox toma el mando de Zaragoza y parte con su ejército hacia Tudela para frenar a los invasores, pero son derrotados. Comienza el sitio de la ciudad y la descripción de la heroica gesta del pueblo zaragozano, en la que Agustina ocupa un lugar preeminente, convirtiéndose en símbolo de la resistencia patriótica y de defensa de la libertad que, de nuevo en el presente, recompensa el monarca español.

## CERCA DEL CIELO (1951)

El proyecto de *Cerca del cielo* surgió por encargo expreso de las autoridades de Acción Católica[56], que pretendieron homenajear mediante esta biografía hagiográfica la figura del obispo de Teruel, fusilado por los republicanos, junto con otras cuarenta personas, en la carretera de Pont de Molins a Boadella, en las proximidades del barranco Can de Tretze, y apoyar de esa manera el proceso de beatificación abierto hacía ya algún tiempo (la inevitable voz en *off* que abre la película alude explícitamente a la gloria del padre Polanco y "a la de todos los héroes caídos por su fe en Cristo"). Recordemos que en 1951 se efectuó un cambio decisivo en los poderes internos del régimen que supuso el relevo del predominio de los hombres del Movimiento en favor de los sectores católicos[57], de forma que esta película supone una mezcla entre el efímero cine de "cruzada" de la década anterior[58], en el que la exaltación patriótica, el concepto de héroe individual y la épica militar y triunfalista alcanzaron su máxima significación, y el cine clerical que se "configura como la oferta nacional-católica a la demanda de un supuesto cine religioso en consonancia con los vientos que soplan en la administración franquista a comienzos de la década"[59].

El productor de la película, Francisco Hormaechea, exigió para llevar adelante el proyecto que un religioso interpretara el papel de Fray Anselmo Polanco. Para ello se hizo en El Escorial un cásting entre la

---

56. Ver Doménec Font, *Del azul al verde*, Barcelona, Ed. Avance, 1976, p. 173.
57. La plena consagración del nacional catolicismo se produjo en el Congreso Eucarístico de Barcelona de mayo de 1952. Mientras que el 27 de agosto de 1953 se firmó el Concordato entre el Estado español y la Santa Sede.
58. La película más emblemática es *Raza* (1941), realizada por José Sáenz de Heredia, según argumento firmado por Jaime de Andrade (seudónimo del propio Franco). Otros títulos significativos son: *Escuadrilla* (1941), de Antonio Román, *¡A mí la Legión!* (1942), de Juan de Orduña, *Rojo y negro* (1941), de Carlos Arévalo, *Boda en el infierno* (1941), de Antonio Román, *Legión de héroes* (1941), de Armando Sevilla y Fortuny, por citar sólo unas pocas.
59. Carlos F. Heredero, *op. cit.*, p. 192. A este respecto también señala lo siguiente: "El tránsito de la hegemonía castrense y falangista de los años cuarenta al predominio del nacionalcatolicismo durante la primera mitad de los cincuenta vendrá simbolizado, como detecta Román Gubern, por la mutación implícita en el núcleo central de la película que oficia como banderín de enganche: *Balarrasa*, cuyo protagonista cambia su uniforme militar de la Legión por la sotana clerical". En *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española, 1986, p. 113, Gubern establece: "La escena en que el protagonista de *Balarrasa* cambia su uniforme de capitán de la Legión por la sotana de cura vino a ser cumplida expresión de la transición de la militancia caqui-azul a la nueva militancia clerical".

orden de los agustinos –a la que perteneció el padre Polanco– sin resultado positivo. Cuando parecía que todo se iba a ir al traste, Clemente Pamplona pensó en un fraile que colaboraba con gran éxito en Radio Madrid, el padre Venancio Marcos[60], quien, por otra parte, ya había interpretado papeles secundarios. Él aceptó gustoso y la licencia eclesiástica oportuna fue concedida sin problemas, sin embargo, a las tres semanas de rodaje el arzobispo de Madrid se la retiró. El médico privado del arzobispo fue el encargado de hacerle comprender que el cine no sólo era un espectáculo, sino que también era una industria, y que una decisión como aquella ponía en peligro el trabajo de numerosas personas. Así lograron convencerle y el padre Venancio Marcos pudo concluir la película.

El rodaje comenzó con Mariano Pombo como realizador, pero pronto fue sustituido por Domingo Viladomat y, según declaraciones de Clemente Pamplona, la película fue dirigida en la sombra por Sáenz de Heredia, de forma que su sello personal se puede apreciar en numerosas secuencias, en especial en la del fusilamiento final.

En definitiva, *Cerca del cielo* es una película confesional, en la que la militancia ideológica y la religiosa van de la mano, y en la que la dimensión épica trata de exaltar, sin ambages y desde la óptica de los vencedores, la heroicidad y el sacrificio de los combatientes del bando alzado[61], todo ello utilizando una historia de amor como excusa para exponer el carácter de cruzada de la guerra civil, al tiempo que se presenta el comunismo como elemento perturbador de la paz y pervertidor de las personas[62]. Por otra parte, su final, en el que un comunista arre-

---

60. Román Gubern, *La guerra de España...*, p. 114, señala que "el obispo de la película fue interpretado por el Padre Venancio Marcos, un cura integrista cuya voz fustigadora alcanzó en esos años mucha difusión e influencia gracias a la radio, primero desde Radio Madrid (cadena SER) y luego desde Radio Nacional de España (conquistó el premio Ondas en 1958)".
61. De alguna manera, en este sentido, *Cerca del cielo* es heredera de *El Santuario no se rinde* (Arturo Ruiz-Castillo, 1949) y tendrá como epígono la película de Lazaga, *El frente infinito* (1956).
62. En los años cincuenta son legión los filmes que suponen un ataque a la ideología comunista. Prácticamente todos los géneros, desde el cine religioso hasta la comedia pasando por las películas de futbolistas. Así encontramos policíacos como *La ciudad perdida* (Margarita Alexandre, 1954), el melodrama familiar en *Murió hace 15 años* (Rafael Gil, 1954) o *Lo que nunca muere* (Julio Salvador, 1954), la comedia en *Suspenso en comunismo* (E. Manzanos, 1955) o la hagiografía-documental futbolístico, con guión también de Clemente Pamplona, *Los ases buscan la paz* (Ruiz-Castillo, 1954), basada en la biografía de Kubala. Otras películas son *La señora de Fátima* (Juan de Orduña, 1951), *Persecución en Madrid* (E. Gómez, 1952), *Pasaporte para*

pentido (Enrique) es fusilado con el padre Polanco por declarar a su favor en el juicio-farsa que montan contra él[63], apunta hacia ese ciclo de películas cuyo tema central trata de la reconciliación de los españoles divididos por la guerra civil, y que luego trataremos más extensamente al comentar la película *Dos caminos.*

El guión fue premiado por el Sindicato Nacional del Espectáculo con 100.000 pts. y la película alcanzó la categoría de "interés nacional" en un año altamente conflictivo debido a la polémica desatada entre *Surcos* y *Alba de América*, que le costó su recién estrenada Dirección General de Cinematografía a García Escudero.

Ciñéndonos a los hechos históricos narrados en el filme y dejando a un lado su integrismo religioso e ideológico, podemos establecer que se ajusta con cierto rigor a los acontecimientos que rodearon la rendición de Teruel al ejército republicano, lo cual no es extraño, pues Clemente Pamplona fue protagonista directo de los hechos (cuestión que nos lleva a considerar que el cañamazo fundamental del guión se debe a su pluma) y, como hemos expuesto en el capítulo dedicado a su biografía, resultó herido y hecho prisionero en la defensa del Gobierno Civil. Allí capituló el maltratado por la historia franquista, coronel Rey D'Harcourt, al que significativamente, pese a ser el jefe militar de la

Padre Venancio Marcos (centro).

---

*un ángel* (Setó, 1953), *Una cruz en el infierno* (Elorrieta, 1954), *La legión del silencio* (Nieves Conde/Forqué, 1955), *El canto del gallo* (R. Gil, 1955), *Embajadores en el infierno* (Forqué, 1956), *Rapsodia de sangre* (Isasi, 1957), etc.

63. En *Y eligió el infierno* (1957), de Fernández Ardavin, encontramos también a un oficial comunista que se convierte por amor, como le ocurre a Enrique, quien abandona su credo político y se convierte al catolicismo en el último momento, para morir con aromas de santidad junto al obispo Polanco.

plaza y ocupar un lugar preponderante en los acontecimientos[64], se le relega en la película a un segundo lugar.

En líneas generales, *Cerca del cielo* constituyó todo un éxito de público y la crítica del momento vio en ella una réplica necesaria a *Sierra de Teruel* (1939) escrita y realizada en Francia por André Malraux[65]. Por otro lado, debemos significar que una heterodoxa crítica de Alfonso García Seguí dará lugar a la prohibición de la revista universitaria *Laye*[66] por decisión del Consejo de Ministros[67], lo que demuestra el poder de los valedores de este filme y de la importancia que tuvo para el régimen como elemento de propaganda de sus nuevos valores.

Fotograma del fusilamiento.

64. A este respecto puede consultarse el riguroso y contrastado estudio de Eloy Fernández Clemente, *El coronel Rey D'Harcourt y la rendición de Teruel. Historia y fin de una leyenda negra*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1992.
65. Así en la crítica de Gómez Tello en *Primer Plano* de 15-12-51, leemos: "Una novela y una película infames, *Espoir* (*Sierra de Teruel*), escrita y realizada en Francia por André Malraux, han tardado en encontrar en el cine español su adecuada réplica nada menos que cinco años. Nada menos y nada más. Es decir, que ha sido un agitador marxista quien ha ofrecido al mundo desde Francia la primera versión cinematográfica –y, como es natural en Malraux, marxista y tendenciosa– del heroísmo de la defensa de Teruel...".
66. Publicación auspiciada por el SEU de Barcelona, que junto con otras de Madrid como *Alférez*, *La Hora* o *Haz*, recogían la tímida voz inconformista del llamado "falangismo de izquierdas". A este respecto véase Román Gubern, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo* (1936-1975), Barcelona, Península, 1981.
67. *Ibídem*, p. 129.

FICHA TÉCNICA[68]

**Productora:** Columbus Films
**Dirección:** Domingo Viladomat, Mariano Pombo
**Ayudante dirección:** Julio Buchs
**Productor:** Francisco Hormaechea
**Director general de producción:** Luis Cambra
**Compañía productora:** Columbus Films (España)
**Argumento, guión y diálogos:** Clemente Pamplona, Jesús Vasallo
**Asesor religioso:** Padre Clambor (agustino)
**Asesor militar:** Comandante Luis Cano
**Fotografía:** Antonio L. Ballesteros
**Sonido:** Antonio Alonso
**Montaje:** Sara Ontañón
**Música:** Emilio Lehmberg
**Canción:** Manuel Quiroga, interpretada por: Elenita Quesada
**Jotas:** Mario Seral
**Decorados:** Francisco Canet
**Vestuario:** Cornejo

**Reparto:**

P. Anselmo Polanco.....P. Venancio Marcos
Cristina.....Patricia Morán
Carlos.....Gustavo Rojo
Luciano.....José Sepúlveda
Enrique.....José Mª Seoane
Comandante Aguado.....Antonio Casas
Coronel Barba.....Carlos Casaravilla
Juanico.....Armando Moreno
Trías.....Guillermo Marín
Teniente González.....Raúl Cancio
La patrona.....Milagros Leal
Walter.....Gérard Tichy

**Otros intérpretes:**

Arturo Marín
Manuel Guitián
Mercedes Castelllanos
Emilio Ruiz de Córdoba
Juanita Manso
Casimiro Hurtado
Miguel Pastor Mata
Manrique Gil
Horacio Socias
Juan Catalá
Elisa Méndez

68. El diario *Lucha* con motivo del estreno en el Teatro Marín, de Teruel, el 16 de septiembre de 1951, edita un folleto sobre la película con fotografías del filme y un pequeño comentario. Incluye también la ficha técnica de la película.

**Lugares de rodaje:** Madrid, Alcalá de Henares, Aranjuez, Barcelona, Sitges y Teruel.

**Características originales:**

Drama, religioso, guerra civil, ficción.
35 mm standard.
B y N - normal.
Sonora.
95 minutos.

**Salas en el estreno:**

06-12-1951 Madrid: Palacio de la Música.
12-04-1952 Barcelona: Capitol, Metropol.

**Observaciones:**

Esta película fue declarada de "interés nacional".
Copia en vídeo en la Filmoteca Española.

## Argumento

En las semanas que anteceden a las elecciones de febrero de 1936, el padre Anselmo Polanco (P. Venancio Marcos) toma posesión de la diócesis de Teruel en la que inicia una activa labor de apostolado.

La acción se traslada a la Universidad de Barcelona en la que un grupo de estudiantes, con Enrique (José M.ª Seoane) a la cabeza, recorren las calles de Barcelona, ocasión que aprovecha Luciano (José Sepúlveda) –un activo jefe comunista– para disparar desde un campanario y hacer creer a los manifestantes que han sido los sacerdotes. Exaltado, Enrique entra con sus compañeros e incendia la iglesia. Al poco, contacta con Luciano, quien le presenta a Walter (Gérard Tichy), un jefe extranjero del comunismo en España. De esta forma ingresa Enrique en el partido; de regreso a la pensión, mantiene una discusión con Carlos (Gustavo Rojo), su compañero de habitación y de estudios, quien le recrimina su decisión y le anuncia que marcha a Teruel a casarse.

Carlos y Cristina (Patricia Morán) se casan en Teruel. Oficia la ceremonia el padre Polanco. Terminada ésta llega a la iglesia el comandante Aguado (Antonio Casas), jefe de la Plaza, para avisar al obispo que se está preparando un atentado contra él, por lo que le ruega desista de realizar una visita pastoral a las minas de azufre de Libros. El padre Polanco no le hace caso y parte para dichas minas. Aguado se anticipa y, con noticias más concretas, evita un atentado preparado por Enrique contra el automóvil de su Ilustrísima; sin embargo, no logra detener a Enrique que huye por el monte, para horas más tarde caminar por la carretera y ser recogido por el coche del mismo padre Polanco de vuelta hacia Teruel de su visita pastoral. En la ciudad el padre Polanco conocerá la verdad de los hechos y tiene la certeza de que el joven que recogieron la tarde anterior era el terrorista, pero no lo denuncia.

El 18 de julio de 1936 sorprende a Carlos y Cristina en Barcelona, en su luna de miel. Son detenidos junto con otros huéspedes del Hotel Ritz. Carlos llama a su amigo Enrique, pero no está en casa. Todavía con el teléfono en la mano los detienen, de forma que la patrona de la pensión escucha las últimas frases. Son llevados a las afueras de Barcelona junto con otros. Los separan en dos grupos, hombres y mujeres. Enrique se entera de lo sucedido y manda a un oficial para que los salve, pero cuando llega al grupo de las mujeres, los hombres ya han sido ejecutados. De esta forma Cristina logra salvar la vida e ingresa en la cárcel.

A la mañana siguiente unos labradores encuentran el cuerpo de Carlos todavía con vida. Lo llevan a una masía y lo curan. Cristina sale de la cárcel gracias a Enrique, que está locamente enamorado de ella y será quien la proteja desde ese momento en la confianza de conseguir su amor.

Cristina cree que su marido ha muerto y lo mismo piensa Carlos de su esposa, por lo que tras recuperarse regresa a Teruel y se pone a disposición del mando militar sublevado que domina la capital.

Las autoridades militares aconsejan al padre Polanco que abandone la ciudad mientras está a tiempo; sin embargo, pese a las advertencias, en ningún momento se plantea dejar su diócesis.

Walter y Luciano envían a Enrique al frente de Teruel. Allí Carlos toma prisionero a su viejo amigo de estudios y lo encarcela en el Seminario, donde se encuentra refugiado el padre Polanco. Enrique, al saber que Carlos vive, lo que hace imposible su amor por Cristina, intentará matarlo en varias ocasiones sin conseguirlo. El obispo trata en todo momento de reconducir su conducta y de ayudarlo en todo lo que puede; sin embargo, la obsesión de Enrique persiste.

Fotograma de la resistencia en el Seminario.

Después de una resistencia heroica, el Seminario se rinde y la ciudad es tomada por el ejército republicano. Carlos y el padre Polanco son trasladados a la cárcel de Barcelona. Por su parte, Enrique, de vuelta también en la ciudad Condal, le oculta a Cristina todo lo ocurrido, incluso que Carlos vive y que está

prisionero allí mismo. Le propone abandonarlo todo y marcharse a Francia para rehacer sus vidas. Cuando están a punto de partir, Cristina se entera de que el padre Polanco está en la cárcel y que va a ser juzgado. Va a verle y el obispo, al saber que Cristina quiere verle, pretexta una indisposición y envía en su lugar a Carlos sin decirle nada. Tras la sorpresa y la alegría del reencuentro, Cristina visita a Enrique y le increpa violentamente por sus mentiras, lo abofetea y lo abandona.

Fotograma de la escena del juicio.

El padre Anselmo Polanco se niega a retirar su firma de la Carta Colectiva del Episcopado y a abandonar España, como se le sugiere para conseguir su libertad. Su negativa lleva al Partido Comunista a montar una farsa de proceso para complacer a los observadores internacionales y llegar a condenarlo en un juicio aparentemente justo. A Enrique lo reservan como testigo de excepcional valía para que declare a su dictado. Luciano actúa de fiscal y Walter de defensor. Acusan al padre Polanco de haber firmado la citada Carta Colectiva del Episcopado en la que la Iglesia Española tomaba partido a favor del bando alzado, así como también de haber organizado y participado en la resistencia del Seminario. Aquí es donde interviene Enrique como testigo, cuyo testimonio es una sarta de mentiras preparadas por el Partido Comunista. Así, en el momento de su intervención, tras un doble juego de palabras, y ante el asombro de todos (en especial de sus camaradas), declara que el padre Polanco está tan libre de culpa como todo aquel tribunal lleno de ignominia. Su declaración le lleva a la cárcel junto con el obispo, para poco después, justo unas horas antes de que las tropas del ejército de Franco entren en Barcelona y liberen a los presos (entre ellos a Carlos, que no tarda en reunirse con Cristina), salir camino de la frontera, donde serán asesinados por orden de Walter.

## DOS CAMINOS (1953)

*Dos caminos* logró el quinto premio de mejor película del año del SNE (300.000 pts.) y fue calificada como de "interés nacional". Pese a todo, según recuerda Clemente Pamplona, en primera instancia su exhibición pública fue prohibida –paradojas del régimen–, siendo el mismo Franco quien, después de verla en un pase privado, no sólo aprobó su proyección pública, sino que la recomendó expresamente por su temática, por eso no resulta extraño que se presentara, aunque fuera de concurso, en la primera Semana Internacional de Cine de San Sebastián impuesta por el sindicato, aun a riesgo de provocar la retirada de la delegación francesa al exponer de forma excesivamente partidista e intencionada la intervención de los republicanos exiliados en la resistencia nazi, así como también el trato indigno recibido por los españoles en los campos de acogida franceses, presentados como auténticos campos de concentración. También concurrió al Certamen de Cine Español de Málaga, en el que obtuvo el "Quijote de Oro" a la Mejor Película y el "Quijote de Oro" a la Mejor Fotografía.

No cabe duda que *Dos caminos* es una película de adoctrinamiento ideológico interesado que sigue la línea iniciada algunos años antes por *En un rincón de España* (Jerónimo Mihura, 1948) y *El Santuario no se rinde* (1949), del propio Ruiz-Castillo, películas que como señala Carlos F. Heredero "llevaban dentro el primer germen –aunque todavía tímido– del giro más notable que habrá de experimentar a partir de entonces el cine oficial sobre la Guerra Civil; es decir, lo que Román Gubern ha llamado 'la nueva consigna de apaciguamiento y de reconciliación entre vencedores y vencidos', que será el *leit-motiv* propagandístico de los años cincuenta"[69]. Así, y seguimos con las palabras de Heredero, "la exhumación de la Guerra Civil o, mejor dicho, de la memoria franquista de la misma, aportará durante estos años una novedad sustancial que debe anotarse como una conquista relativa en el terreno de lo *nombrable*: la aparición en las pantallas del combate guerrillero durante la posguerra. Frente a la situación anterior –que se prolonga desde 1939 hasta 1953– en donde ninguna sombra, y mucho menos belicosa, amenazaba en los fotogramas la convivencia *pacífica* impuesta por los vencedores, el abordaje del tema por vez primera en *Dos caminos* es un dato para retener"[70]. En palabras de Román Gubern,

---

69. Román Gubern, *La guerra de España...*, p. 112, citado en Carlos F. Heredero, *op. cit.*, p. 204.
70. *Ibídem*, pp. 204-205.

*Dos caminos* "coronó ejemplarmente este ciclo el mismo año en que se firmaron los pactos militares con los Estados Unidos..."[71].

No cabe duda de que la película entrañaba un cambio y como tal un riesgo importante –obsérvese que la dirige un ex-cineasta republicano, Ruiz-Castillo[72]–, lo cual no escapa a la crítica del momento que la califica como "una cinta difícil y peligrosa"[73], de ahí la paradójica recepción oficial a la que aludíamos inicialmente y que, como nos indicaba el propio Clemente Pamplona, resolvió el mismo Franco, pues el desenlace de la película no podía ser más ejemplarizante y conveniente para sus intereses, ya que se trata, como acertadamente explica Román Gubern, de "una llamada a la sumisión de los vencidos que persistían en luchar por la democracia, mostrando en cambio como contraste la pacífica integración ciudadana y profesional de los vencidos dóciles"[74].

La película expone tendenciosamente el problema humano del "voluntario" exilio de los españoles que al terminar nuestra guerra se internaron en Francia y destaca sobremanera los sufrimientos que padecieron en los campos de concentración, centrándose especialmente en la añoranza del solar patrio, de forma que incluso el emotivo guiño a la muerte de Machado en Francia se puede interpretar con claridad meridiana como el justo castigo para aquellos hombres que preferían huir y ser prisioneros en tierra extraña a la hora de su agonía, antes que quedarse y enfrentarse a su situación en su propio país[75]. De ahí la antífrasis que se produce cuando las imágenes del campo de concentración desmienten el discurso de la voz en *off* que se escucha en los altavoces: la cámara nos descubre el tremendo drama de la multitud materialmente tirada y abandonada en los arenales (esta exposición visual es

---

71. Román Gubern, *La guerra de España...*, p. 114.
72. Debemos recordar que Ruiz-Castillo participó como actor en la experiencia de *La Barraca* de García Lorca y en las actividades cinematográficas de las Misiones Pedagógicas. Colaboró con la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura. Será tras la guerra cuando comienza una labor, primero como documentalista, y más tarde como director de películas de exaltación del bando vencedor.
73. *Jornada*, 1 diciembre de 1953. A este respecto Fernando Méndez-Leite en *Historia del cine español*, Madrid, Rialp, 1965, pp. 143-144, dice: "No es frecuente que las pantallas ofrezcan temas tan profundamente humanos y erizados de dificultades expresivas como ocurre en *Dos caminos*, según guión original de Clemente Pamplona y José Antonio Pérez Torreblanca...".
74. Román Gubern, *La guerra de España...*, p. 114.
75. Maximiano García Venero dice en una de sus crónicas: "En la pantalla muere nuestro poeta Antonio Machado; reconocido y proclamado amigo de Francia, y, empero, desvalido y prisionero en la hora de la agonía. Y esa escena es como si otra vez muriese Machado, porque hace revivir nuestra irresistible indignación...". Citado por Fernando Méndez-Leite, *op. cit.*, p. 144.

excesiva y arbitraria y responde al deseo de contradecir el discurso democrático que se oye, cargando las tintas de manera desmedida sobre los sufrimientos de los exiliados para manifestarle al espectador que la hospitalidad francesa no existió), al tiempo que se escucha, "las noticias del sur de Francia coinciden en acusar el orden perfecto con que el ejército leal ha cruzado la frontera española. Los problemas de alojamiento de esas unidades republicanas se resuelven satisfactoriamente. Todo un campamento perfectamente acondicionado acoge en Francia a los soldados de la libertad"[76]. La cámara que va recorriendo el campo se detiene en la alambrada ante un centinela senegalés con fusil y bayoneta calada, la voz concluye, "la hospitalidad francesa ofrece a sus hermanos españoles su tierra y su seguridad". Igualmente simbólica resulta la muerte de Miguel, el irreducible maqui que prefiere morir a entregarse, pero cuya mano crispada agarrará la tierra de España que ya no podrá volver a disfrutar, tierra que se le escurre por entre los dedos mientras agoniza y exclama, "...la tierra... volver...".

FICHA TÉCNICA

**Productora:** EOS FILMS
**Distribución:** EOS FILMS
**Director:** Arturo Ruiz-Castillo
**Argumento y guión:** Clemente Pamplona con la colaboración de José A. Pérez Torreblanca
**Jefe de producción:** Angel Rossón
**Operador jefe:** José Fernández Aguayo
**Sonido:** Jaime Torrens, Gabriel Basagañas
**Música:** José Muñoz Molleda
**Montaje:** Sara Ontañón
**Ayudante de dirección:** Enrique F. Sagaseta
**Secretaria de dirección:** Marisa Sarry
**Ayudante de producción:** Miguel A. Gil
**Regidor:** Pedro Coll Palou
**Segundo operador:** Miguel Barquero
**Decoradores:** Luis Pérez Espinosa-Gil Parrondo
**Realizador decorados:** Francisco Prosper
**Muebles y atrezzo:** Jesús Mateos
**Vestuario:** Peris Hermanos
**Asesor militar:** Comandante Luis Cano

---

76. El guión consultado se encuentra en el archivo personal de Clemente Pamplona.

**Reparto:**

Miguel.....Rubén Rojo
Marcelle.....María Asquerino
Antonio.....Ángel Picazo
El limpia.....Adriano Domínguez
Comandante.....José Nieto
Colette.....Trini Montero
Cipriano.....Manuel Guitián
Pedro.....Juanjo Menéndez

**Otros intérpretes:**

María Luisa Abad
Juan José Suances
Sepúlveda
Luis Pérez León
Juan Vázquez
Diana Salcedo
Arturo Marín
Fernando Heiko

**Lugares de rodaje:** Pirineo Catalán.

**Características originales:**

Drama, bélico, guerra civil, maquis.
35 mm standard.
B y N - normal.
Sonora.
82 minutos.

**Salas en el estreno:** 01-02-1954 Madrid: Capitol.

**Observaciones:**

Esta película fue declarada de "interés nacional".
Premios en el Certamen de Cine Español de Málaga, 1953: "Quijote de Oro" a la Mejor Película y "Quijote de Oro" a la Mejor Fotografía.
Premio del SNE (1953): quinto premio Mejor Película.
Copia en la Filmoteca Española y en la Filmoteca de Zaragoza.

ARGUMENTO

Seis años después de finalizada la guerra civil, Antonio (Ángel Picazo), médico rural en un pueblo del Pirineo, vive feliz con su familia, hasta que una mañana unos "maquis" irrumpen en su casa y se lo llevan a punta de pistola a las montañas.

En una cueva debe atender a Miguel (Rubén Rojo), el jefe de la partida y un viejo amigo de Antonio, con el que compartió los sinsabores de la guerra y en especial el dolor amargo de la derrota. Médico y herido fueron soldados republicanos que derrotados huían hacia Francia al concluir la contienda; sin embargo, Antonio decide en el último momento quedarse en España y afrontar las consecuencias. Tras pasar los controles políticos de rigor regresa a su pueblo a ejercer su carrera de médico. Su integración no es fácil, pero él lucha con tesón hasta que logra formar una familia y rehacer completamente su vida.

Miguel se exilia a Francia, donde lleva una existencia miserable en campos de concentración, hasta que obligado por sus camaradas, se incorpora a la resistencia después de la invasión alemana. Al final de la guerra, Miguel, que en un bombardeo ha perdido a la mujer que amaba, Marcelle (María Asquerino) –una francesa que lo había ayudado–, intenta volver a España para combatir el franquismo. Al cruzar la frontera es herido de gravedad y manda a sus compañeros a por un médico.

La guardia civil ha estrechado el cerco sobre los guerrilleros y los ha rodeado, deben entregarse, pero Miguel no accede y sale de la cueva empuñando su pistola para combatir. Es abatido, mientras que Antonio y otro guerrillero son detenidos. La guardia civil sospecha que Antonio se había unido al "maquis", pero la situación es aclarada por el otro guerrillero, quien en realidad es un militar infiltrado entre los revolucionarios, de esta forma Antonio puede regresar con su familia libre de culpa.

## LOS ASES BUSCAN LA PAZ (1954)

Esta película, con el título alternativo *¡Kubala!, los ases buscan la paz*, se rodó en diez semanas y tuvo un coste, según la productora, de 5.815.598, mientras que la valoración de la Junta fue de 3.330.000, constatándose una diferencia, como se puede observar, más que apreciable que, si bien entra dentro de la práctica habitual del momento, anticipa, por lo exagerada, las pretensiones meramente mercantiles del productor[77], Antonio Bofarull, un hostelero catalán metido a productor

77. Clemente Pamplona nos comenta que en esta película no cobró el guión, pues Bofarull, el productor catalán, era muy mal pagador, hasta el punto de que el protagonista principal, Kubala, no iniciaba el rodaje del día si previamente no había cobrado la parte correspondiente. Esta práctica de presentar al Ministerio presupuestos descaradamente hinchados buscando rentabilizar al máximo la inversión fue práctica habitual en la época. A este respecto también hemos de significar, como señala F. Vizcaíno Casas en *Historia y anécdota del cine español*, Madrid, Adra, 1976, p. 87, que "el negocio no consistía en estrenar la película y alcanzar un gran éxito; el negocio se hacía logrando varios permisos de importación que, transferidos a las distribuidoras extranjeras que fucionaban en España, proporcionaban unos

de cine que siempre ambicionó hacer carrera como actor, por lo que en cuanto podía solía reservarse algún pequeño papel en las películas que producía, como en ésta, donde su aparición es poco menos que anecdótica[78], lo que no le impidió en ningún caso buscar temas y coyunturas oportunistas que le reportaran pingües beneficios[79], como es el caso que nos ocupa, pues, a pesar de ser una delirante y absurda mezcla de biografía hagiográfica, espionaje, guerra fría y fútbol, la película fue clasificada como de 1.ª B por su "sentido político positivo y valores humanos estimados"[80].

Cartel de la película.

---

ingresos que no sólo amortizaban el costo del film nacional, sino que podían suponer un beneficio del 100% sobre el capital invertido".

78. Román Gubern, *La guerra de España...*, p. 113, comenta respecto de tan pintoresco personaje: "José María Nunes, que fue secretario de rodaje en esta película (se refiere a *Rostro al mar*), me ha asegurado que uno de los motivos que le empujaron a producir *Rostro al mar* fue el poder interpretar al capitán de la marina mercante Manuel, pretendiente de la protagonista abandonada por su marido. De donde se infieren las complejas motivaciones extrapolíticas que subyacen tras cada proyecto de film".
79. Por ejemplo en el año 1949 produce la película de Ricardo Gascón, *Ha entrado un ladrón*, sobre una novela de Wenceslao Fernández Flórez, a la sazón censor.
80. C/34.499. Exp. 12.968.

Como se puede imaginar esta película se encuadra, junto con *El sistema Pelegrín* (Ignacio F. Iquino, 1951), *Once pares de botas* (Francisco Rovira Beleta, 1954), *El fenómeno* (José María Elorrieta, 1956), *Saeta rubia* (Javier Setó, 1956) y *El hincha* (José María Elorrieta, 1957), dentro de aquellas cintas que durante los años cincuenta tuvieron el fútbol como excusa para contar otras cosas además de narrar los éxitos de importantes figuras del mundo del balón. Así, aprovechando la popularidad de las estrellas deportivas del momento, a las que se les da la oportunidad de lucirse en el césped, llegando en determinados momentos a tener un cierto valor documental, pues se muestra al espectador escenas de entrenamientos y partidos de fútbol internacionales, se realiza una labor de propaganda panfletaria en la que se contrapone, sin ningún rubor ni paliativos, la manipulación política del deporte en los países comunistas[81] con la imagen de una España en la que no se da ese tipo de dirigismo y en la que se puede vivir en paz, de forma que la vida de Kubala se convierte para el espectador en un modelo de conducta no sólo de deportista, sino, sobre todo, de patriota y de padre de familia.

FICHA TÉCNICA

**Productora:** Titán Films
**Productor:** Antonio Bofarull
**Director:** Arturo Ruiz-Castillo
**Argumento:** Basado en un relato de Alfredo Rueda inspirado en la vida de Ladislao Kubala
**Guión y diálogos:** Clemente Pamplona y Jesús Vasallo
**Adaptación:** Ruiz-Castillo
**Operador:** Salvador Torres Garriga
**Decorador:** Alfonso de Lucas
**Bailes y canciones:** Maestro Algueró
**Música:** Maestro Martínez Tudó
**Montaje:** Rosa G. Salgado
**Estudios:** Orphea Films
**Laboratorio:** Cinefoto

---

81. A este respecto Carlos F. Heredero en *op. cit.*, p. 21, dice: "La extensión capital del referente anticomunista por todos los conductos del cine español es uno de los fenómenos más nítidos y exclusivos de los años cincuenta y los miles de metros de celuloide consagrados a esta orientación contribuyen a fundamentar, ideológicamente, una parcela nada desdeñable en el proceso puesto en marcha por el franquismo para redefinir en su provecho la dicotomía capitalismo-comunismo.

Un camino paralelo, y todavía más generalizado, es el que tiende a denunciar el sombrío panorama moral, social y político en el que, según esta versión, transcurre la vida en los países de la órbita soviética...".

**Reparto:**

| | |
|---|---|
| Ladislao Kubala | Iran Eory |
| Carolina Jiménez | Mª Paz Molinero |
| Gerard Tichy | María Asquerino |
| José Sepúlveda | Eugenio Testa |
| Antonio Ozores | Antonio Queipo |
| José Guardiola | Juan Montfort |
| Alfonso Tuset | Guillermo E. Moll |
| Salvador Muñoz | José Santamaría |
| María José Pinillo | Juan Cano |
| Juan Luis Quintana | Ricardo Martín |

**Colaboraciones:**

Antonio Bofarull
Matías Prats
Alfredo Rueda
Los niños Branco y Lassie Kubala
Los futbolistas internacionales Antonio Ramallets, Estanislao Basora, Andrés Boch, José Segarra, Gustavo Biosca y José Samitier.

**Lugares de rodaje:** Barcelona.

**Características originales:**

Melodrama, biografía, fútbol.
35 mm standard.
B y N - normal.
Sonora.
80 minutos.

**Salas en el estreno:**

04-01-1955 Barcelona: Windsor.
09-04-1955 Madrid: Capitol.

**Observaciones:**

Copia en la Filmoteca Española.
Se comercializa en vídeo por Manga Films S.L.

ARGUMENTO

Momentos antes de que Kubala salte al campo vistiendo la camiseta nacional española, un emisario húngaro entrega unos documentos que le impiden jugar. En el vestuario recuerda abatido lo que ha sido su vida hasta ese momento: ilusiones infantiles, primeros contactos con el fútbol, sus ídolos, la internacionalidad, etc.; sin embargo, su felicidad pronto se ve truncada, pues forzado por el entrenador-comisario político de su país debe actuar como espía allí donde lo contraten para jugar. Cansado de esa situación se enfrenta con el

comisario político y planea su fuga de Hungría, que materializa poco tiempo después superando todo tipo de vicisitudes y dificultades.

Tras un azaroso viaje en busca de la libertad llega a Austria y más tarde a Italia. Finalmente recala en España y ficha por el Barcelona, donde rehace su vida deportiva con gran éxito. Su mujer y su hijo, por mediación de la Cruz Roja Española, consiguen abandonar Hungría y por fin logran reunirse con el jugador, quien rechaza las ofertas del emisario comunista de volver a su país para quedarse definitivamente en España.

## PASIÓN EN EL MAR (1956)

En el tratamiento original el título era el de "Los desesperados de Isla Cristina". Poco después suavizan la carga crítica de su contenido eliminando la localización geográfica explícita y lo reconvierten en el todavía significativo "La isla de los desesperados" –título que conserva en la versión francesa–, para finalmente eliminar cualquier atisbo de

Cartel de la película.

crítica social y llamar la atención del futuro espectador con un título, *Pasión en el mar*, de evidentes connotaciones sexuales. Esto seguramente respondería a una doble motivación: por un lado, para intentar evitar las posibles suspicacias que desde el título original se podía suscitar (de hecho se produjeron) en la censura; por otro, se trataba de aprovechar la represión sexual imperante en la época llamando la atención del posible espectador con un título sugestivo que anticipara la

posibilidad de escenas de alto contenido erótico entre los dos galanes y la novel, guapa, insinuante y provocativa actriz francesa, Pascalle Roberts (resulta más que significativo la elección para este papel, así como también para el de su amante, de una actriz y un actor extranjeros), escenas que contiene la cinta, pero que en la versión española han sido eliminadas por la casta tijera censora.

La censura la calificó de 1.ª A[82], una magnífica categoría para un filme de excelente factura plástica muy bien dirigido por Arturo Ruiz-Castillo que supieron apreciar, pero siempre con reservas pues, a su entender, estaba realizado sobre un argumento débil de contenido dramático e innecesariamente fuerte en muchos momentos. De ahí que obligaran a comenzar con la inevitable voz en *off* que tantas películas de la época presentan, pero que en este caso (y en otros, así es ilustrativo el ejemplo de la película de Bardem, *La venganza*; los censores le devolvieron el guión negando el permiso para que se titulara *Los segadores*, obligándole además a situar la acción en 1935 y no en 1957, así todo el acento crítico del filme se coloca en los años de la República) no estaba incluido en el guión original y que, como se puede apreciar con su lectura, elimina cualquier referencia crítica a la realidad española contemporánea, pues distancia la historia en el tiempo para, casualmente, situarla en los años treinta: "La baja Andalucía ha reído siempre. Hace seis lustros llegaron hasta las playas de Huelva mineros desertores del cobre, con sus fuerzas quemadas al servicio del extranjero... Hombres a los que les llamaba el mar o huían del mar... Hombres que en parajes perdidos del Atlántico pretendían esconder una vida de aventuras proscrita por la sociedad... Treinta años después, todo aquello es recuerdo. Amargo recuerdo de unos hechos que sucedían así... El fuego ha destruido toda esta miseria. Algún día los hombres de tierra traerán la justicia. La justicia y la esperanza de unos hombres que creen en Dios". De esta forma la denuncia directa de las penosas condiciones de vida de los pescadores y de toda una serie de lacras íntimamente ligadas a ese mundo de miseria, como son la prostitución y el contrabando, se trasladan a la España de la República, necesitada del fuego purificador (guerra civil) que redimiera esas tierras de la explotación, caos y miseria en la que se encontraban sumidas. Así, con esta pequeña nota leída al comienzo de la película, una crítica a la situación social del mundo de la mar en la España de los cincuenta se convierte en un alegato que justifica la guerra civil y la presenta como un mal necesa-

82. Según consta en el expediente C/13.831. Exp. 159-55.

rio para combatir la injusticia, la anarquía y el caos de la España republicana, que sometía al pueblo al dictado del hombre sin creencias religiosas, cuyo única meta en el mundo eran la ambición de poder, el dinero y el sexo. De esta manera, el reivindicativo final, abierto a la esperanza de un mundo mejor para todos, manifestado en la sonrisa de Pepillo al recobrar el conocimiento y en el lamento de Jorge, "ya no nos queda nada", contestado significativamente por Alicia con la frase, "quedamos nosotros", se transforma radicalmente al trasladar la acción al pasado anterior a la guerra civil y anticipar la necesidad de un fuego purificador con el que se cierra la película: "El Poblado ardiendo. Al fondo se ve la claridad del nuevo día que ilumina la escena como una esperanza. Aparece la palabra FIN". Con este sencillo añadido se desmonta la espoleta de la crítica social a la España del momento y una película que debería haberse prohibido ya no requiere de ningún ajuste más, salvo los cortes de rigor mencionados para salvaguardar la castidad visual del espectador hispano. Por eso, en esencia, no se aprecian diferencias entre el argumento definitivo[83] y las sinopsis iniciales[84].

A pesar de la voz en *off*, el sentido último de la película evidencia una clara metáfora de la España del momento. Así, en esta línea, Nacho Lahoz la interpreta como un "melodrama costumbrista", en el que su director y coguionistas "proponen una reinterpretación de los materiales y convenciones del género de la que hacen emerger una severa crítica de la sociedad española del momento, crítica que se bifurca en dos caminos: por una parte, mostrando su rechazo a la influencia del franquismo en el cine español de la época, influencia que se manifestaba en prácticas y autocensuras que conducían a un inevitable empobrecimiento cultural; por otra, presentando una panorámica crítica sobre las condiciones de vida de los protagonistas del film"[85].

Respecto al empobrecimiento cultural manifestado en el cine del momento, Lahoz establece que el uso del folclore en el filme no tiene un carácter reduccionista, no pretende, ni mucho menos, diluir los conflictos enunciados, sino que se presenta siempre intentando resaltar sus posibilidades dramáticas, en especial el baile del "parao", un baile con gran sentido dramático, con navajas, en el que participa Carmelo y que lejos de suponer su reconciliación con Alicia "simbolizará su derrota y

---

83. El guión que hemos manejado es el del archivo personal de Clemente Pamplona.
84. Estas sinopsis se encuentran en el expediente de la Junta de Censura C/13.831. Exp. 159-55.
85. En Julio Pérez Perucha (ed.), *op. cit.*, p. 399.

preludiará la inminente y definitiva ruptura entre ambos hermanos"[86], cuya relación, añadimos nosotros, remite con claridad meridiana a la bíblica historia de Caín y Abel, pero resuelta en este caso, como no podía ser de otro modo, de manera redentorista y moralizante.

Conrado San Martín, Pascalle Roberts y Jean Danet.

*Pasión en el mar* se desarrolla casi en su totalidad en escenarios naturales (mar, playa, acantilados, Huelva, Isla Cristina, La Rábida, Tánger) y en muchas de sus secuencias tiene un aspecto puramente documental, en especial en aquellas en las que se describe la pesca de arrastre, concediéndole atención no sólo a la forma de efectuarse, sino a las pobres vidas de quienes ejercen tan duro oficio –no debemos olvidar que Ruiz-Castillo había desarrollado un intenso trabajo como documentalista tanto antes de la guerra como en la posguerra–[87]. Otras veces alcanza composiciones deslumbradoras, como en la extraordinaria perspectiva de las anclas junto al mar.

El empleo del color es uno de los más inteligentes que seguramente se dieron en el cine español de los cincuenta: Ruiz-Castillo, quien, recordemos, abandonó la pintura para dedicarse al mundo del celuloi-

---

86. No menos simbólica resulta la escena de la pelea de gallos, anticipo de la que tendrá lugar entre los hermanos en la playa, junto a las anclas, en la que resulta herido de gravedad Jorge.
87. La labor de Ruiz-Castillo en el campo del documental es una de las más importantes en el cine español de los años treinta con trabajos como *El libro español*, *La Mancha y el azafrán*, *Estampas de Castilla*, *La Acrópolis de Atenas*, *Egipto y las pirámides*, *Jerusalén, Tierra Santa*, *Constantinopla*, *Sicilia y el sur de Italia*, *Pompeya*, *Túnez y Kairuan*, *El mar Mediterráneo y Camiones librerías*, todos de enorme interés.

de, compuso el cromatismo de esta película con enorme acierto (se utiliza el Agfacolor por primera vez en España), para lo que contó con la inestimable ayuda de un operador-jefe de la talla de José Fernández Aguayo, que mereció el premio a la mejor fotografía en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián de 1956, y de un holgado presupuesto para la época de 6.812.164 ptas.[88], al tratarse de una coproducción para la que incluso se llegó a pensar en Brigitte Bardot y Henry Vidal como protagonistas.

FICHA TÉCNICA

**Producción:** Coproducción Hispano-Francesa, 70%-30%, EOS FILMS (Madrid)-INTERAMERICANA (París)
**Dirección:** Arturo Ruiz-Castillo
**Argumento y guión:** Clemente Pamplona, Jesús Vasallo, Arturo Ruiz-Castillo
**Fotografía:** José Fernández Aguayo
**Decorador:** Tadeo Villalba
**Realización decorados:** Vicente Sega
**Música:** Salvador Ruiz de Luna
**Montaje:** Rosita Graceli Salgado
**Jefe de producción:** Miguel A. Gil
**Maquillador:** Francisco Puyol
**Ayudante de dirección:** José Martín
**Script:** María Luisa Sarry
**Segundo operador:** Alejandro Ulloa
**Ayudante de producción:** Pedro Coll
**Regidor:** Apolinar Radinal
**Ayudante de maquillaje:** Fernando Martínez
**Peluquera:** Mercedes Paradela
**Fotógrafo:** Rafael Pacheco
**Asesor francés:** Jean Paul Sessy
**Estudios:** Ballesteros
**Laboratorios:** Riera, S.A. (Madrid)
**Distribución:** EOS FILMS

**Reparto:**

Alicia.....Pascalle Roberts
Carmelo.....Conrado San Martín
Jorge.....Jean Danet
Vicente.....Fernando Sancho
Gloria.....María Rivas
Viejo.....Mariano Azaña

88. La junta estimó su coste en 4.707.662 ptas. C/13.831. Exp. 159-55.

Sabio.....Xan Das Bolas
Pepillo.....Pepillo Moratalla
Florencio.....Fernando Nogueras
Bonito.....Héctor Sánchez
D. Tomás.....Pedro Valdivieso
Patrón.....Rufino Inglés
Barman.....Manuel Guitián
Con la colaboración de los Coros y danzas "Nuestra Señora de la Cinta" de Huelva.

**Lugares de rodaje:** Huelva, Isla Cristina, La Rábida, Tánger.

**Características originales:**

Melodrama, pesca en el mar.
35 mm standard.
Agfacolor - normal.
Sonora.
88 minutos.

**Observaciones:**

Película ganadora del premio a la mejor fotografía en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián de 1956.
Copia en la Filmoteca Española.

## Argumento

El barco "San Miguel", cuyo patrón de cabotaje es Carmelo (Conrado San Martín), está preparado para zarpar cuando llega el nuevo patrón de pesca y hermano de Carmelo, Jorge (Jean Danet). Ambos son caracteres distintos: Jorge, duro y ambicioso; Carmelo, alegre, más sencillo y, sobre todo, honrado. El primero quiere desviar la ruta del barco hacia Tánger para realizar una importante operación de contrabando, a lo que el segundo se opone, por lo que Jorge, para intimidarlo, le recuerda cuando eran marineros del "San Juan", un pesquero en el que también servía Florencio, un contrabandista con el que, durante una guardia nocturna, Carmelo pelea al descubrir que le hacía trampas con las cartas. Durante la lucha Carmelo pierde el conocimiento y Florencio (Fernando Nogueras) cae al agua, ahogándose. La reyerta ha sido presenciada por Jorge, quien, con el fin de apoderarse del alijo que el muerto traía de Casablanca, le recomienda a su hermano que calle, porque si habla le podrán culpar de su muerte.

Este secreto entre los dos hermanos es constantemente aprovechado por Jorge para sus propios fines. Al regreso a puerto, vende el alijo. Con el dinero compra los derechos de la pesca de arrastre de una extensa zona de la playa, en la que trabaja Alicia (Pascalle Roberts), la novia de Carmelo. Ésta, por ambición, deja a Carmelo y entabla relaciones con Jorge.

La vida en la playa es dura y todavía la hace más penosa la presencia de Vicente (Fernando Sancho), segundo de Jorge mientras éste se dedica al negocio del contrabando.

De nuevo en el presente, Jorge no duda en averiar el calamento del barco con el fin de tener que atracar en Tánger y poder realizar su negocio. Pero a consecuencia de su intento, Carmelo resulta gravemente herido, circunstancia que hace recapacitar a Jorge, quien ayuda a operar a su hermano y dirige las labores de pesca desistiendo de su proyecto, lo que termina favoreciéndole, pues la operación de contrabando había sido denunciada por Vicente con el fin de arrebatarle tanto el negocio como su mujer.

De regreso a Huelva, hecha la paz entre los dos hermanos, vuelve a la playa en el momento justo en que Vicente intenta violar a Alicia, pelean y como consecuencia se produce un incendio que arrasa el miserable poblado de pescadores y en el que muere Vicente. La película concluye con Alicia y Jorge abrazados sobre la playa contemplando el desastre.

## HORAS DE PÁNICO (1957)

En 1957, Clemente Pamplona colabora como dialoguista en esta coproducción hispano-norteamericana, un policiaco al estilo yanqui localizado en España, con la que se pretendió, en palabras de Fernando Méndez Leite, "hacer una obra de trama trepidante, de auténtico *suspense*, en que cada segundo se convierte en un mundo de angustia, de temor, de zozobra, o sea una película muy apropiada para los que gustan de platos fuertes. La acción transcurre en la capital de España, pero el relato resulta demasiado convencional. Algunas secuencias pecan de desmesuradas, exagerándose las incidencias peculiares de esta clase de narraciones. En el ambiente español no suelen darse casos como el que se glosa en la película. Se trata, pues, de un típico argumento de *gansters* como los que ha tratado infinitas veces el cine yanqui. Hubiera resultado más verosímil llevar la acción a las calles de Chicago o del barrio del Soho londinense"[89].

Menos benévolos se muestran en *Film ideal* al comentar que "casi toda la crítica ha coincidido en señalar las virtudes de este film. Las hemos buscado cuidadosa, pero inútilmente. Se trata de una mala comedia policíaca, absurda temáticamente y desarrollada con un estilo rigurosamente infantil. El film carece de ritmo y está contado pueril-mente. Situaciones que quieren ser dramáticas y resultan risibles. La

89. Fernando Méndez-Leite, *op. cit*., p. 275.

interpretación orquestalmente pésima. La transplantación de un *clima* yanqui a Madrid no ha resultado. ¿Es que no es posible contar una historia cinematográfica con sencillez? ¿Es que no es posible a nuestros actores actuar con naturalidad ante la cámara?"[90].

Poco o nada tuvo que ver nuestro guionista-realizador en la confección de este filme, en el que, según nos confesó, recordaba vagamente haber colaborado adaptando los diálogos a nuestro idioma.

FICHA TÉCNICA

**Producción:** Coproducción hispano-norteamericana, EOS-FILMS y M.A. Gosch
**Dirección:** Donald Taylor
**Director español:** Arturo Ruiz-Castillo
**Argumento:** Basada en un relato policíaco de Ernest y Elizabeth Shenkin
**Guión:** George y Gertrud Fass y Martin A. Gosch
**Fotografía:** Manuel Berenguer
**Escenografía:** Pérez Espinosa y Prósper
**Música:** Leo Arnaud

**Reparto:**

| | |
|---|---|
| Rubén Rojo | Antonio Fuentes |
| Fernando Rey | Carmen Carulla |
| Elena Barrios | Rolf Wanka |
| Julio Peña | Nina Karell |
| Fernando Sancho | Geoffrey Clay |
| Adriano Domínguez | Peter Kern |
| Julián Ugarte | Fred Roberts |
| Luana Alcañiz | Norman Kerner |

**Características originales:**

Intriga policíaca.
35 mm standard.
Color - normal.
Sonora.
84 minutos.

**Salas en el estreno:** 27-05-1957 Madrid: Callao.

90. N.º 10, 1957.

# DESCARTES:
# GUIONES NO REALIZADOS

## LOS AMANTES DE TERUEL

A principios de los años cincuenta, durante algo más de dos meses, trabajó junto a su paisano de Mora de Rubielos, también guionista, Jaime García Herranz[91], en el guión de *Los Amantes de Teruel*[92]. Una vez escrito visitaron a Navascués, a la sazón presidente de los importantes estudios Chamartín, quien en todo momento se mostró receptivo y escuchó atento la lectura de García Herranz (según Pamplona, un magnífico lector), así como las matizaciones que le hacía nuestro director, describiéndole la ambientación, en especial las batallas (gran parte de la película se rodaría en la ciudad de Teruel y en la Sierra de Albarracín). En algún momento le pareció pretenciosa y tal vez de excesivo presupuesto, pero al final adquirió los derechos del guión y

91. Para más información sobre este importante guionista véase su entrada en la obra citada de Riambau y Torreiro.
92. El guión no lo hemos podido consultar, todo lo expuesto en este apartado es fruto de una conversación con Clemente Pamplona. Nos consta que la historia de los Amantes de Teruel se trató de llevar al cine en los años cincuenta. Así en unas declaraciones a la revista *Triunfo* (1-06-1950) del guionista valenciano Ricardo Blasco Laguna, reconoce estar trabajando en un proyecto sólido sobre los Amantes de Teruel y nos dice: "No me gusta hablar hasta que puedo decir algo concreto. Ahora hay ese algo concreto. Voy a llevar al cine a don Juan Diego Martínez Garcés de Marsilla y a doña Isabel de Segura...". Tampoco se llevó a efecto.

anticipó a los autores la nada despreciable cifra de 400.000 pts. Como posible director del filme se pensó en Ladislao Vajda, pero el proyecto no se materializó al cruzarse en su camino el éxito más clamoroso de estos estudios y probablemente del cine español, nos referimos a *Marcelino, pan y vino* (1954). La realización de esta película supuso que *Los Amantes de Teruel* se pospusiera *sine die*, y finalmente nunca se llevó a cabo.

Quizá también en el abandono de este proyecto gravitara la crisis del cine histórico, pues el *affaire* del interés nacional de *Alba de América* desveló un cambio en las preferencias administrativas que repercutió en una nueva estrategia por parte de CIFESA, que desplazó definitivamente su prioridad desde el ámbito de la producción hacia la distribución. Indudablemente *Marcelino, pan y vino,* de Ladislao Vajda, se convirtió en una película culminante del género religioso no sólo por su tratamiento de lo eclesiástico –tan querido por las altas instancias del régimen, pues, como hemos comentado, en 1951 se efectuó un cambio decisivo entre los poderes internos a través de una amplia remodelación ministerial que significó el relevo del predominio de los hombres del Movimiento en favor de los sectores católicos–, sino también por su proyección comercial, ya que inaugura la moda del llamado "cine con niño", en cierto modo subgénero formado a imagen de los gustos hollywoodienses[93].

## SIERRALTA

Proyecto escrito en colaboración con Jaime García Herranz y Ángel Mingote (musicólogo, padre del académico y dibujante Antonio Mingote). En primera instancia se trató de una zarzuela en dos actos musicada por Mingote, en la que se exponía una historia de amor construida sobre la tradición de los Mayos de la Sierra de Albarracín[94], y que compusieron con la finalidad de presentarla a un concurso de RNE, que al fin y a la postre ganaron.

---

93. Constituyó el gran ciclo comercial de los años 50 y primeros 60. Sus representantes más conocidos son Pablito Calvo, Joselito, Marisol y Rocío Dúrcal, pero fueron legión sus seguidores: Pepito Moratalla, Miguelito Gil, Miguel Ángel Rodríguez, Marco Poletti, Javier Asín, Angelito, Estrellita, Maleni Castro, etc.
94. Nos consta que en 1950 fue premiado con 30.000 pts. por el SNE el cortometraje producido por CIFESA titulado *Mayos en Albarracín*. El dato lo hemos extraído del *Anuario del Cine Español 1950-1954*, Madrid, Sindicato Nacional del Espectáculo, 1956.

Más tarde pensaron en transformarla en guión cinematográfico con el propósito de llevarla a la pantalla, incluso iniciaron alguna gestión para contactar con Pilar Lorengar como protagonista, pero no encontraron productor y todo quedó en un proyecto del que solo queda el guión literario[95].

En la presentación de su trabajo establecen que han pretendido reflejar un aspecto de Aragón escasamente conocido, la tradición de los Mayos de la Sierra de Albarracín, y explícitamente señalan como propósito alejarse del estereotipo que hasta ese momento se venía dando en el cine y la literatura de lo aragonés: el baturrismo de cachirulo identificado única y exclusivamente con la jota y los hombres testarudos. Para ellos se trata de una visión muy parcial que refleja únicamente un aspecto muy externo y superficial del alma aragonesa. Su obra se centra en la tradición de los Mayos de la Sierra de Albarracín, un aspecto del folclore aragonés poco conocido, y pretenden construirla sobre personajes de "caracteres recios, sencillos y nobles de las gentes de aquellas sierras", adjetivos que como podemos apreciar ya anticipan, de nuevo, el tópico de lo aragonés del que dicen querer huir.

En lo relativo a la partitura, Mingote confiesa seguir la línea melódica de la música popular de los Mayos, "recogida de viva voz de las gentes que todavía los cantan la noche del treinta de abril, pero sin que falten, como es natural, los atisbos de Jota –el intermedio es buen ejemplo– ni las tonadas populares, pero todo ello tratado con suma honradez, vertido al papel pautado dentro de los cauces tradicionales de la música, sin concesiones a la melodía fácil y pegadiza".

*Sierralta* es un homenaje de Clemente Pamplona y sus amigos hacia su pueblo natal, Bronchales, y a la comarca agreste y montañosa, los Montes Universales, en la que se encuentra ubicado. Sus buenas intenciones son poco más que una *captatio benevolentiae* hacia el jurado del premio, pues pronto se diluyen para dejar paso a un estilo y un lenguaje que intenta imitar sin conseguirlo los modismos y el léxico que todavía perduran en la zona, recurriendo a la postre a los tópicos y lugares comunes propios de la decimonónica novela de costumbres regionales que en esta tierra encabeza sin lugar a dudas Manuel Polo y Peyrolón (1846-1918), con cuya obra literaria emparenta directamente este texto, tanto en la visión idílica del paisaje y de sus moradores –ellos, buenos mozos, fuertes, de carácter recio, trabajadores leales;

95. Hemos podido consultar el guión literario que obra en poder de Clemente Pamplona, quien nos cuenta que él mismo viajó a Berlín en busca de Pilar Lorengar (Lorenza García), en quien habían pensado como protagonista. Pero el proyecto fracasó.

ellas, guapas, candorosas y fieles–, como en lo ideológico, en especial en lo relativo a la exaltación patriótica que al final, inevitablemente, terminará en el tópico del más puro costumbrismo conservador.

El argumento de *Sierralta* presenta ciertos elementos comunes con la novela de Polo y Peyrolón, *Los Mayos*[96], pues, como en ésta, se nos presenta un amor natural desde la más tierna infancia entre los protagonistas; de igual forma, se interpondrá un tercero, en este caso un señorito de ciudad –tema de alabanza de aldea y menosprecio de corte– que sólo quiere casarse con la protagonista por su dinero. Tras celebrar la noche de "los mayos", saldrán de cacería y, después de una discusión entre los dos rivales, Pepe Luis, el señorito de ciudad, caerá abatido por un disparo. Todo el mundo piensa que ha sido Pedro, el apuesto serrano que pretende a Teresa, pero él niega ser el autor de la muerte de Pepe Luis; sin embargo, Teresa no lo cree, él se ofusca y huye. Después de un año huido, Teresa lo convence para que se entregue, aunque él sigue manteniendo su inocencia. Con Pedro ya ingresado en prisión, la noche de "los mayos" Teresa recibe la visita de Enrique, otro señorito de ciudad que en su momento también fue su pretendiente, quien, llevado por los remordimientos, le confiesa que fue él quien asesinó a Pepe Luis, pues no podía soportar que la engañara con otras mujeres. Más tarde se entrega y con Pedro ya libre celebran la noche de "los mayos" más feliz de sus vidas.

Este libreto, si se hubiera llevado a la pantalla, sin lugar a dudas hubiera terminado en una película de corte folclórico y costumbrista del tópico aragonés en la línea de *Nobleza baturra*[97], *Alma baturra* (1947, Antonio Sau Olite) o *Alma aragonesa* (1960, José Ochoa).

## POEMA DE LOS MOLINOS

Se trata de un guión cinematográfico para un documental de diez minutos dedicado a los molinos de viento de la Mancha. Es algo muy literario, con tonos poéticos y una cierta dosis de folclore tradicional de la zona. Así, sobre un grabado antiguo (podría ser de Doré, se señala en el guión), con un paisaje de la Mancha y los molinos de viento al

96. Se trata de una novela escrita por Polo y Peirolón hacia 1877, en la que se presenta esta tradición mediante una historia de amor. Su última reedición fue publicada por el Ayuntamiento de Albarracín y el Instituto de Estudios Turolenses en 1982.
97. Hay una versión de 1935 de Florián Rey y otra de 1964 de Juan de Orduña.

fondo, la voz de un narrador recita el episodio de los molinos del *Quijote*. El grabado sirve de cortinilla y da paso a la realidad de los molinos de Campo de Criptana, del paisaje pasamos a una secuencia en el interior de un molino en funcionamiento, en el que se cantan coplas alusivas a las molineras mientras un grupo folclórico canta y baila. Luego se suceden planos de molinos ruinosos y de molinos reconstruidos, para, finalmente, recorrer el molino del pintor Prieto en Valdepeñas, convertido en una especie de museo etnológico y cerrar con un recorrido por los molinos más emblemáticos de Puerto Lápice, Argamasilla de Alba, etc.

Según testimonio de Clemente Pamplona, fue escrito para presentarlo a un concurso y sospechamos que quizá esta incursión en el terreno del documental fuera fruto de sus colaboraciones con Ruiz-Castillo durante la primera mitad de los años cincuenta, pues debemos recordar que este realizador, tanto antes de la guerra como después, trabajó profusamente el género filmando piezas del interés de *La Mancha y el azafrán* o *Estampas de Castilla*, que en cierto modo anticipan este frustrado intento de Clemente Pamplona.

## PUERTA DEL SOL

El guión de *Puerta del Sol*, realizado hacia finales de los años cincuenta o principios de los sesenta, nunca se materializó para la pantalla, seguramente por falta de productor; sin embargo, se encuentra mecanografiado en el archivo personal de Clemente Pamplona y se abre con la siguiente introducción que parece responder a la voz en *off* explicativa, tan típica de las películas de la época, que preparaba al espectador para el tipo de lección que iba a recibir:

"La Puerta del Sol es el corazón de España. Vinculada a los grandes acontecimientos nacionales, en ella se refleja, como en un fidelísimo espejo, nuestra raza, con todos sus defectos y virtudes. Allí a lo largo de los siglos, ha vibrado siempre el alma popular, con el amor, la aventura, la intriga o el patriótico espíritu. Por eso constituye como una fabulosa síntesis del país. Los seis episodios en que la acción se divide, pretenden demostrarlo".

Como se puede observar, la película, de haberse realizado, se hubiera enmarcado dentro del cine histórico-nostálgico, en el que una leve anécdota, en este caso un lugar conocido y muy transitado como la Puerta del Sol, sirve para engarzar una serie de episodios nacionales, en la línea, aunque en este caso cubre un periodo temporal mucho más

amplio, por ejemplo, de *Mi calle* (Edgar Neville, 1960) o de *Plaza de Oriente* (Mateo Cano, 1962), adaptación de la comedia de igual título de Joaquín Calvo Sotelo.

Los episodios se resumen de la siguiente manera en una especie de sinopsis que incorpora el guión:

"Del primero, en el siglo XVII, es protagonista el Conde de Villamediana. Enamorado de la esposa de Felipe IV, aparece en una fiesta de toros luciendo una banda llena de reales de plata, con la divisa *Estos son mis amores*. Y cae asesinado, junto a las gradas de San Felipe, en la Puerta del Sol, mientras Góngora lanza su imprecación al famoso mentidero: Decidme ¿quién mató al Conde? ¿Las intrigas de Olivares, el despecho de una dama enamorada, la venganza de un soldado ofendido? La pregunta aletea aún en la Historia, sin contestación concreta. Pero la Historia sigue...

***

En el siglo XVIII, bajo el reinado de Carlos III, gobiernan ministros extranjeros, como Esquilache y Grimaldi. Ante el temor de actos hostiles publican el bando prohibiendo el uso de la capa larga con embozo y el chambergo, alentando en cambio a vestir al estilo francés. Ezequiel y Miguel dirigen un grupo de conjurados. El primero es depuesto por sus concomitancias con Esquilache. El domingo de Ramos, apenas ha pasado por la Puerta del Sol la procesión de las palmas, comienza el motín, dirigido por Ezequiel y su novia Elena. Tras una escaramuza, los levantiscos llegan a la Plaza Real. Los soldados están preparados para disparar, pero Miguel varía la orden y recobra la jefatura de la insurrección. Carlos III se rinde ante los hechos, Esquilache huye y es autorizado el uso de la capa. Ezequiel y Elena se besan bajo el embozo, mientras Mariano, otro de los conjurados, se niega ahora a vestir de tal forma. Basta que se lo autoricen. Postura muy española.

***

Este episodio de lucha por la independencia, culmina en la trágica jornada del Dos de Mayo de 1808. Los franceses se disponen a llevarse al Infante D. Francisco. Dureau, un oficial francés del servicio de espionaje es novio de la modistilla española María Fernanda. Esta descubre la partida de las carrozas y cae bajo los caballos al tratar de impedirlo, Dureau la sostiene en sus brazos. Tras la represalia gabacha, en la que mueren gentes de todas clases, Murat contempla el res-

plandor de los incencios, mientras se escuchan las descargas de la fusilería. Cree que todo ha terminado; pero Dureau, hijo de madre española, sabe muy bien que no. Sus palabras –se alzarán españoles en todas partes; esto es sólo el comienzo– resultarán proféticas.

***

Pasado el estallido ardoroso, los afanes se dispersan. La unidad se quiebra. Llegan las luchas interiores. En el *Clamor de España*, escribe violentos editoriales contra la reina Isabel II, el joven idealista Lorenzo del Olmo. La reina lo conoce casualmente y se inicia un breve idilio, que corta Serrano. Lorenzo, perseguido, atenta contra la vida del general, pero hiere levemente a la reina en la Puerta del Sol. Serrano quiere ejecutarlo, y la reina le indulta a condición de que salga del país. Y baila con él en Palacio, para cumplir una deuda contraída en el Mesón de San Javier. Lorenzo se aleja, después de advertir a Isabel contra los manejos de Serrano. Años después el general destronará a la reina... Y el poder seguirá en manos débiles.

***

Muere el 1899. El oficial Daniel regresa de Cuba y encuentra un clima frívolo y hostil, con un desentendimiento absoluto de su gesta. Insultos a Weyler, oficiales en la corte amando a las artistas francesas, pasión por los toros, peleas entre literatos y una falsa alegría al despedir el año. Margot, su antigua novia, se ha casado con un Marqués que vive aparentemente tan solo preocupado por sus automóviles. Mientras la multitud recibe jubilosamente el nuevo siglo, Daniel arrastra su drama de hombre solo. La sonrisa de una Florista, en el Café Imperial, pondrá una nota dulce en su vida. Le llega la noticia de que Margot ha sido asesinada por su marido. Un drama de celos. Y Daniel, contagiado del ambiente, se encoge de hombros, bebe y termina de madrugada, borracho, caído en la Puerta del Sol.

***

Pero hay algo que no ha muerto con el siglo; el espíritu. Y llega 1936. El pulso nacional vuelve a latir. Antonio, un joven estudiante perseguido, busca refugio en casa de Paloma, su novia. El padre de esta no accede. Es hombre que quiere ser neutral; funcionario del estado y buen ciudadano, detesta la violencia. Antonio se despide de su novia,

quedando citados en la boca del Metro de Ventas, en la Puerta del Sol, el 18 de Julio. No acude y se va a defender el Cuartel de la Montaña. Allí le dan por muerto y lo ve la criada de Paloma, convertida en miliciana. Se lo dice a la muchacha; pero ésta cree oír siempre las palabras de su novio, y conserva la fe. La situación cambia. D. Ernesto, el padre, ya no piensa lo mismo. El día de la liberación, Paloma acude a la boca del Metro. Y allí aparece Antonio, huido del Cuartel, refugiado en una embajada y por último teniente provisional. La pareja se dirige gozosa hacia su casa. Y ellos son como la imagen de ese tiempo nuevo, cuyas horas tristes y alegres, adversas y felices, sigue marcando el reloj de la Puerta del Sol, como viva expresión del alma española".

## LA MUERTE CAMINA A HOMBROS DE VIVOS

Se trata de un guión completo preparado para el rodaje que no pudo realizar por falta de productor o por problemas de censura, aspecto éste que no hemos podido establecer con claridad. En la portada leemos que la sinopsis argumental se debe a Luis Roibal y a Ismael Medina, el guión a Clemente Pamplona, la continuidad cinematográfica a Luis T. Melgar y Jorge Luque; el director de fotografía sería Ángel Ampuero y la dirección recaería en el mismo Clemente Pamplona[98].

El arranque del guión apuntaba hacia escenas como mínimo impactantes: un ataúd de pino mal cortado cubre el cuadro por completo, al alejarse, en su movimiento, permite descubrir que va amarrado a la albarda de una yegua. La caballería desciende por las faldas de una sierra hasta llegar a la plaza de la iglesia de un pueblo. Allí, en plano picado desde la torre, se nos presentan hombres y niños jugando. Avisan a la guardia civil. Descargan el ataúd. Llega el cura. Todo preparado para iniciar el sepelio. Los muchachos siguen jugando; sin embargo, uno de ellos mira hacia el ataúd y observa –en plano subjetivo– que la tapa se ha movido. Desde su interior, por la pequeña rendija que cada vez se va haciendo más amplia vemos que los críos salen huyendo con escándalo. "Las piernas de los tres guardias civiles dando frente a la cámara. Repentinamente, la rendija es ocupada por el cañón de una metralleta que, inmediatamente, comienza a disparar varias ráfagas en dirección a los tres guardias. Al hacerlo, la rendija se agranda más aún. Por ella podremos ver como las piernas de los guardias civiles acusan los impactos. Los cuerpos se desploman. En P.G. se adivina ya el movi-

98. Se encuentra en el archivo personal de Clemente Pamplona.

miento de estupor y horror de todos los vecinos. Comienzan los cartones de crédito...".

Con este violento arranque se inicia una película que pretendía describir con perfiles de *western* la ocupación de un pueblo por una partida de maquis que reclaman su tributo de víveres y dinero para continuar su particular guerra contra el régimen. De algún modo, la película recuerda el esquema inicial de *westerns* como *Raíces profundas, Sólo ante el peligro* o *El hombre de las pistolas de oro*: los hombres del pueblo se sienten humillados y heridos en su orgullo y se debaten entre la pasividad que impone el miedo y la necesidad de enfrentarse a los maquis-bandoleros. Se suceden una serie de crímenes más o menos gratuitos por parte de algunos de los miembros más sanguinarios de la partida, lo que les llevará a un enfrentamiento radical entre ellos: por un lado, los materialistas que entienden el "maquis" como un modo de vida ya sin ningún componente ideológico; por otro, los más idealistas, encabezados por el "Poeta", que consideran que se trata de un núcleo de resistencia frente a un poder ilegítimo.

El guión no está fechado, pero seguramente podría datarse en la segunda mitad de la década de los cincuenta o primeros años sesenta. En cierto modo supone profundizar en el tema del "maquis", presente ya por primera vez en el cine español en la película *Dos caminos*[99] y que aquí se convierte en el motivo central. En este sentido *La muerte camina a hombros de vivos* es un guión valiente, que evidentemente tiene un afán didáctico y moralizante en su conclusión –como no podía ser de otra manera–, pero que no duda en muchas de sus partes en criticar abiertamente algunos aspectos del sistema, así la mujer del alcalde del pueblo le increpa de la siguiente manera cuando él quiere enfrentarse con la partida: "No lo harás... ¡Ya luchaste bastante en la guerra!. Todo lo que tenemos nos ha costado mucho trabajo. Esta situación para solucionarla están los guardias, que cobran y tienen buenos suministros", para rematar añadiendo ante la negativa de su marido a ceder: "¡Tonterías! que den la cara los que, con menos méritos que tú, están enchufados en Madrid, comiendo como reyes, mientras aquí llevamos meses viviendo del milagro".

Dentro de los componentes del grupo de maquis destaca el "Poeta", un hombre que combate por ideales y que se enfrenta con su propio

---

99. Como complemento véase lo expuesto en el estudio de esta película. Este tema se trata también en el cine de la época en *La ciudad perdida* (Margarita Aleixandre, 1954), *Torrepartida* (Pedro Lazaga, 1956) y *La paz empienza nunca* (León Klimovsky, 1960).

jefe, el "Comisario", pues considera que robando al pueblo no conseguirán vencer nunca. A su entender deberían explicar los motivos de su causa y convencer a la gente para que combatieran de su parte. Así podemos encontrar parlamentos tan significativos como estos[100]:

"POETA: Entonces todos nos lanzamos al campo buscando algo mejor... Nosotros perdimos... Tú volviste lleno de condecoraciones. ¿Para qué te han servido...? ¿Para ser alcalde de este villorrio?

LEANDRO: ¿Pensabas en ti cuando empuñaste el fusil?... Yo no pensaba en mí. Ni miles y miles de camaradas míos tampoco. Hicimos la guerra, porque era necesaria; porque habíais puesto las cosas de tal manera que no quedaba otro camino...; ¡y os la ganamos!

POETA: ¿ Y de qué os ha servido?... ¿Tú qué eres?

FLORENCIO: Labrador...

POETA: ¿Ha llegado ya el agua a tus tierras?... Seguro que sigues labrando con tu par de mulas muertas de hambre mientras las aguas del río, corren, por donde siempre lo hicieron, a dos palmos de tus tierras... ¿Y tú?

SERRANO: Pastor...

POETA: ¿Propietario?

SERRANO: De la mitad del hato...

POETA: ¿A quién vendes la carne? No, no me contestes... A la Comisaría de Abastos ¿verdad? Te la pagan a dos y la venden a ocho... Y como se te ocurra ocultar un solo kilo te hunden con una buena multa... Tú eres un pobre hombre en el que mandan todos los del pueblo. ¿Puedes vivir?

CANTARES: No sé si puedo o no... pero voy tirando... ¡Vamos! Es un decir y mientras ustedes no manden lo contrario...

*Poeta lo aparta con cierta brusquedad. Se vuelve hacia Roque, y componemos con los dos. Cesa el TRAV. Cantares fuera de cuadro también. Roque se anticipa a hablar.*

ROQUE: Yo, industrial.

POETA: Ya sé. Vinos... comestibles... ropas... Seguro que eres el que mejor vive del pueblo... Sobre todo siendo buen amigo... de nuestro alcalde... Porque tú no vives mal... Administras... repartes... y ya dice el refrán que el que parte y reparte... Claro que olvidaba que estoy ante un héroe... ¿Verdad? Hizo la guerra... Venció... Y supo aprovecharse de ello... Porque tú no tienes de qué quejarte. ¿Verdad que no tienes de qué quejarte...?".

---

100. En la cita hemos suprimido todas las descripciones técnicas de los planos, menos las estrictamente necesarias para la comprensión de los diálogos que daremos en cursiva.

Ni que decir tiene que el "Poeta" fracasa en su intento de convencer a la pobre, honrada y pacífica gente del pueblo. Al final, como era previsible, terminarán matándose entre los componentes de la partida, siendo el jefe el único que, didáctica y significativamente, logra escapar, el "Comisario", un hombre pragmático que no cree en nada ni en nadie y que más que un revolucionario es un bandolero al uso. Como se puede apreciar el guión se inscribe de lleno en las escasas incursiones de nuestro cine en el tema tabú hasta el estreno de *Dos caminos* del "maquis", que alcanza su máximo exponente en *Torrepartida* (1956), de Pedro Lazaga y *La paz empieza nunca* (1960), de León Klimovsky, aunque siempre dentro de las coordenadas de la malograda veta narrativa del bandolerismo español.

## CUANDO LAS AGUAS CAMBIAN SU CAUCE [101]

Se trata de un relato-tratamiento cinematográfico (probablemente para televisión) en el que es difícil adivinar dónde comienza la historia y dónde acaba la leyenda, pues el marco narrativo varía constantemente.

La trama se inicia con una clase magistral de historia de la humanidad impartida por el padre Lorenzo a unos colegiales del pueblo de Albarracín; algunos aspectos expuestos en la conferencia anterior tienen su continuación en la narración de una leyenda local relatada por el joven Néstor (uno de los muchachos asistentes a la charla), que se desarrollará en los sueños de Tremedal (una muchacha amiga del anterior), para, a su vez, completarse en una representación de marionetas un día de fiesta en la plaza. Finalmente volveremos a las explicaciones del padre Lorenzo con las que concluye la leyenda tradicional de la serranía de Albarracín conocida con el nombre de "La piedra horadada" o "El acueducto del amor"[102], que es la historia que se nos está contando de forma fragmentada y, aunque mantiene lo esencial, presenta profundas transformaciones, ya que a la leyenda del acueducto se suma la de la fuente de Cella, y todo ello haciendo coincidir los nombres de sus legendarios protagonistas, Tremedal, Nieves, Néstor, Julio, etc., con los jóvenes que desde el presente nos cuentan la historia.

---

101. Original inédito de Clemente Pamplona.
102. Basada en la anterior, Francisco Lázaro Polo la recrea en su libro *El bardo de la memoria*, Teruel, DGA, 1992.

Los dos grandes protagonistas del relato son el agua y la tierra. El agua abundante que fluye por el Guadalaviar (río Blanco en el relato), que se pierde cauce abajo hasta el mar y la tierra seca de la llanura de Cella sobre la que la vida es casi imposible. El esfuerzo del hombre para vencer este desequilibrio impuesto por la Naturaleza se ve arropado en su empresa por sentimientos encontrados en torno a un mismo amor: se pone en juego el corazón de una muchacha, Tremedal, y para lograrlo, dos hombres, Néstor y Julio, con armas desiguales, tratan de vencer los obstáculos que dificultan la gran empresa de crear riqueza y bienestar. La acción se apoya pues en el triángulo Tremedal-Néstor-Julio. Dos hombres en constante reto para lograr un doble objetivo: regar unas tierras y conseguir el corazón de la mujer. La lucha es larga y difícil: el uno, Néstor, cuenta con la fuerza que da el poder y la representación de un Imperio dominante: Roma. El otro, Julio, con la fe en que bajo sus pies, en los campos secos de Cella, hay agua, mucha agua soterrada que habrá que sacar a la luz del sol antes de que llegue hasta ellos la corriente desviada por un canal desde el Río Blanco (Guadalaviar), obra de gran ingeniería que Roma se afana por concluir y que Néstor capitanea. Y, como final, la tragedia. Una tragedia que, fatalmente, nadie puede evitar: la muerte de Julio, ahogado en el agua de la fuente que hubiera regado su amor, pero que tardó en brotar y se convierte en su tumba.

Testigos mudos de la leyenda, vestigios de la historia en nuestros días, son las dos colosales obras de ingeniería civil de la zona: el canal horadado en la ladera izquierda del Guadalaviar y el constante manar de aguas de la fuente de Cella, que da nacimiento y caudal al río Jiloca.

# FUNDIDO A NEGRO:
# CLEMENTE PAMPLONA, DIRECTOR

El trabajo de Clemente Pamplona en el cine tiene dos etapas claramente diferenciadas: una primera, como guionista, que arranca a principios de la década de los cincuenta y se prolonga hasta el año 57, y una segunda, como guionista-adaptador-realizador, que se inicia ese mismo año con la película *Pasos* hasta concluir en 1962 con *La chica del gato* y un total de seis películas en su haber como director.

El periodo de Clemente Pamplona como profesional del cine (1950-1962), bien como guionista, bien como realizador, coincide con lo que la crítica especializada considera una etapa claramente definida de la historia del cine español, la que se extiende a lo largo de la década de los cincuenta hasta principios de los sesenta[103]. Respecto de la fecha inicial, Carlos F. Heredero establece lo siguiente: "La fecha de 1951, para empezar, es aquella en la que aparecen tres películas tan paradigmáticas como *Alba de América*, *Surcos* y *Esa pareja feliz*. Sus directores (Juan de Orduña, Nieves Conde y Bardem/Berlanga) son representativos de otras tantas generaciones correlativas de cineastas: las tres que van a poner nombres propios a este periodo. Tres obras que expresan, respectivamente, el comienzo de la agonía para el ciclo historicista desarrollado al amparo y para justificación de la autarquía; la plasmación y metabolización más caracterizada de la influencia *neorrealista* dentro de la producción nacional y, finalmente, los primeros bro-

103. Etapa a la que Carlos F. Heredero ha dedicado el ya citado trabajo de conjunto, *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, que como se puede observar ha resultado definitivo para la realización de la presente monografía, pues Clemente Pamplona es un guionista-realizador perfectamente encuadrado en ella.

tes del *regeneracionismo* inyectado por el todavía incipiente y tímido relevo profesional..."[104]. Mientras que la segunda fecha, 1962, coincide con la llegada a la Dirección General de Cinematografía de García Escudero y su política de protección del cine joven (el conocido como Nuevo Cine Español, NCE), con el consiguiente declive y desaparición de las generaciones anteriores.

La modesta trayectoria cinematográfica de Clemente Pamplona (su fecha de nacimiento, 1917, lo sitúa a medio camino entre la generación de Nieves Conde, 1911, y la de Berlanga-Bardem, 1921-1922 respectivamente) es un ejemplo más que evidente de las paradojas de esta etapa del cine español que se debate entre el continuismo y la disidencia, un cine que, como establece Heredero, se encuentra "mayoritariamente amordazado por todo tipo de barreras censorias, en el que resultaba difícil –cuando no imposible– hacerse oír, y no digamos ya mantener una trayectoria prolongada y coherente"[105].

Clemente Pamplona se formó para el cine como guionista de películas que se encuadran dentro del cine más tradicional y reaccionario al amparo de las ideas dominantes; sin embargo, como realizador presenta inquietudes inconformistas y un cierto afán renovador, por lo que entra en lucha con el viejo aparato profesional (dueño absoluto de los estudios y de la distribución) y con los mecanismos de control de la industria por parte del Estado (censura y crítica oficial).

Como guionista colaboró siempre en proyectos continuistas que van desde las películas de carácter épico-histórico (*Agustina de Aragón*), pasando por el cine seudo religioso y de cruzada (*Cerca del cielo*), el interesado cine de reconciliación nacional potenciado por el régimen (*Dos caminos*) o el anticomunista en su versión deportiva (*Los ases buscan la paz*) y una incursión en el melodrama costumbrista con fines comerciales (*Pasión en el mar*). Películas todas, en suma, situadas dentro del cine oficial promovido por el régimen que obtuvieron inmejorables calificaciones censorias, una populosa acogida por parte del público e importantes beneficios económicos.

Pese a lo expuesto, en su etapa como realizador, Clemente Pamplona arranca con una película que pretende una cierta voluntad de estilo, *Pasos* (1957), que lo sitúa en lo que se podría llamar la disidencia cinematográfica, pero pronto se ve doblegado por las dificultades de una industria plagada de problemas, cortapisas, carencias y absolutamente dominada por los poderes del Estado, que convierten su carrera,

---

104. *Ibídem*, p. 17.
105. *Ibídem*, p. 23.

como la de tantos otros, en efímera e irregular. Así probará fortuna en el cine comercial con películas como *Farmacia de guardia* (1958), *Don José, Pepe y Pepito* (1959) y *La chica del gato* (1962), que cosecharon rotundos fracasos, y con similares resultados buscó fórmulas más personales y comprometidas en filmes como *Kilómetro 12* (1961) e *Historia de un hombre* (1961).

La trayectoria como realizador de Clemente Pamplona es un pequeño paradigma del cine español de finales de los cincuenta, salvando las distancias, tanto de calidad como de pervivencia profesional, nuestro realizador sufre y experimenta las mismas vicisitudes que tantos otros cineastas del momento, pensemos en José M.ª Forqué, Pedro Lazaga, Ana Mariscal, Francisco Rovira-Beleta, Julio Coll, Manuel Mur Oti, José Antonio Nieves Conde o el mismo Bardem, quien vapuleado por la crítica, agotado por la censura y abandonado por el público, debe dejar a un lado sus pretensiones sociales y dedicarse a un cine más comercial, y es que, en el cine de esa época sólo cabían dos posibilidades: aceptar trabajos comerciales de subsistencia o hacer un cine de corte independiente condenado de antemano al olvido. Alfonso Sastre en una entrevista de principios de los setenta lo ejemplificaba así: "En el terreno del cine, hay dos ejemplos muy claros de la situación actual (derivada de la época anterior): Bardem y Patino. El uno, tras una larga cuaresma en que no ha aceptado hacer un trabajo mercantil, se ve abocado a una producción realizada bajo todo tipo de condicionamientos; el otro, hace *Canciones para después de una guerra* que a mí me parece una cosa muy seria, muy importante, me gustó muchísimo, pero que ha sido prohibida. O sea, que por los dos caminos se llega a un callejón sin salida: por la vía de Bardem se llega a hacer *Varietés* con Sarita Montiel, y por la vía de Patino se llega a hacer una cosa que creo estupenda, pero que lo creo yo y cuatro amigos más que la hemos visto, nadie más, porque ¿dónde está ese trabajo?"[106].

De alguna manera, resulta inoperante caracterizar el cine español de la década de los cincuenta a través de sus directores, puesto que de una u otra forma, todos experimentan una evolución-involución hacia los géneros o ciclos temáticos impuestos desde el poder (recordemos al gallego Amando de Ossorio y *La bandera negra*, 1956, su primera película, concebida como un alegato de corte surrealista contra la pena de muerte que no llegó a estrenarse y supuso un parón de siete años en su carrera como director hasta que volvió a las pantallas como realizador

106. Diego Galán y Fernando Lara, *18 españoles de posguerra*, Barcelona, Planeta, 1973, p. 259.

de *spaguetti-westerns*) o terminan abandonando la profesión (por poner un caso extremo, pensemos en Arturo González, que hizo una única película, *Benigno, hermano mío*, 1963), y es que el periodo en el que Clemente Pamplona da el salto a la dirección, mediados de los cincuenta, hasta 1962, quizá sea el más difícil para consolidarse como realizador, pues, por un lado, como señalaba Bardem, "el techo de las posibilidades de expresión del cinema nacional desde el año cincuenta y cinco, el año de *Muerte de un ciclista*, de *Calle Mayor*, de *Calabuch*, no ha variado en estos últimos quince años o lo ha hecho en un porcentaje muy pequeño, de más o menos un cinco por ciento... Pueden salir algunos bikinis, los besos pueden ser más largos, más maliciosos, el adulterio ya no es un escándalo casi de orden público, como lo era en *Muerte de un ciclista* o en *Mogambo*... Pero el tratamiento y la observación en profundidad, con cierto rigor, de la realidad española siguen siendo prácticamente los mismos del año cincuenta y cinco. Ese ha sido el techo máximo. Y si bien en ese año la distancia de nuestro techo con el nivel mínimo permisible en el cine europeo o americano de entonces era salvable, quince años después esa distancia ya es prácticamente insalvable, es infinita"[107], mientras que en el año sesenta y dos, con la sustitución de Arias Salgado por Fraga, con García Escudero de nuevo como director general de Cine, se impulsa un nuevo tipo de cine pero relacionado con que los directores fueran también nuevos, y más concretamente salidos de la Escuela Oficial de Cine[108]. Los

---

107. *Ibídem*, p. 173. A este respecto, Nieves Conde, al ser preguntado por su cine más social, contesta: "Yo tengo, en mi cine, dos vertientes. La que corresponde a ese cine social de *Surcos*, que llegaba un poco a lo que se podía, porque a mí lo que me había interesado de siempre no era el cine social, sino el cine político; y la del cine de intriga [...]. Es malo llegar tarde, pero también lo es llegar pronto. *Surcos* y aquellas películas –*El inquilino* estuvo prohibida durante mucho tiempo y al final hubo que cambiarle varias cosas– no eran bien recibidas, tenían siempre problemas. Después vino la etapa de Bardem y Berlanga y parece que todo levantó un poco cabeza, aunque más tarde las cosas hayan vuelto a su cauce anterior. Lo que habría que preguntarse es por qué en España el cine sigue siendo una aspiración y no un hecho...". A lo que preguntado, contesta: "¡Ah! El problema es muy profundo: una serie de circunstancias sociales, políticas, económicas y culturales. Lo mismo que no hay una buena novela, no hay guiones; lo mismo que no hay una libertad en determinadas cosas, no hay una libertad cinematográfica. Son una serie de coacciones, sociales sobre todo, pero también culturales, inconscientes del propio público español... Aunque, claro, también existe esa falta de libertad de expresión, indudablemente. Porque la falta de libertad de expresión es lo que justifica, desde mi modo de ver, el derecho al no juicio del profesional español. El profesional español tiene derecho a que no se le juzgue, porque nadie que no es libre puede ser juzgado. Y el cine español no es libre, y el profesional español no es libre", *Ibídem*, p. 121.

108. En este su segundo periodo reestructuró el cine español –la famosa Orden

directores que no fueran nuevos, ni jóvenes, ni salidos de la Escuela Oficial de Cine tenían los días contados.

Si a todo lo expuesto añadimos que entre 1958 y 1962, sólo el 17% de los productos americanos que entraban en España eran distribuidos por compañías de su país, mientras que el 83% restante se canalizaba a través de las distribuidoras españolas[109], constataremos que el interés por el producto americano ya no sólo era de exhibidores (desde hacía algunos años rechazaban la programación de películas nacionales y sólo las proyectaban obligados por la cuota de pantalla, sin mostrar ningún interés por su promoción), sino también de las distribuidoras, tanto americanas como nacionales, pues juzgaban el cine español como un "impuesto revolucionario", un trámite burocrático con el que tenían que cumplir para poder comerciar con el cine yanqui. Así, no resulta extraño, en estas condiciones, que gran parte de la producción nacional sufriera retrasos en su exhibición o que incluso no llegara a estrenarse. Fue el caso de las películas de Clemente Pamplona, las cuales se estrenaron tarde (*Pasos*, *La chica del gato* y *Kilómetro 12*) mal (*Don José, Pepe y Pepito*) y nunca (*Farmacia de guardia*, *Historia de un hombre*).

En suma, como señala Gómez Tello en una simpática semblanza que le dedicó al realizador turolense, Clemente Pamplona fue "uno de esos jóvenes que tuvieron que reprimir su rabia cuando vieron en Vittorio de Sica el cine que ellos hubieran querido hacer y no hicieron por razones de las que algún día no habrá más remedio que hablar. Toda su vida es una película neorrealista, y ese neorrealismo le llevó a una biografía de Goya, que no se ha hecho, y a ese neorrealismo de *Cerca del cielo*, con el que se ha enfrentado al lado de Jesús Vasallo. Casado y con tres hijos, con muchos guiones en sus bolsillos, futbolista aficionado a ratos, 'europeísta' y partidario del cine moderno, ponemos la mano en nuestro corazón para decirles en confianza y en secreto que de jóvenes como Clemente Pamplona aguardamos lo que Jesús Tordesillas llamó el 18 de julio del cine español"[110]. Nunca se produjo.

---

Ministerial de 19 de agosto de 1964– ayudando preferentemente a los cineastas jóvenes recién salidos de las aulas de la Escuela Oficial de Cinematografía. A este respecto el testimonio de Fernando Fernán-Gómez es más que elocuente, pues al ser preguntado por el *boom* de *El extraño viaje* (1964), contesta: "Después del *boom* no he tenido ninguna oferta para dirigir, no ya este tipo de cine, sino cualquier tipo de cine. Igual que a Pedro Beltrán no le han comprado ningún guión ni a Berlanga ninguna idea". De igual forma, debemos considerar que Fernando Fernán-Gómez venía de dirigir, en 1963, *El mundo sigue*, película que no llegó a estrenarse nada más que en algunas capitales de provincia y pueblos.

109. En Carlos F. Heredero, *op. cit.*, p.99.

110. *Primer Plano*, 25-11-51.

## PASOS (1957)

La idea de la película *Pasos* parte de una original experiencia radiofónica de Antonio Calderón[111] que Clemente Pamplona le compró por la cantidad de 25.000 pts. con el fin de adaptarla para la pantalla grande, de forma que en 1952 escribió un guión que resultó premiado por el Sindicato Nacional del Espectáculo (la cantidad del premio recibido es la misma que pagó por los derechos a Calderón, 25.000 pts.) y que cinco años más tarde supondría su debut como director de cine.

Clemente Pamplona comienza su carrera como realizador con una película arriesgada, comprometida y fuertemente intelectual, alejada de todo punto del cine comercial del momento. En *Pasos de angustia*[112] se manifiesta una ambición inicial más profunda que la de tratar temas de evasión o folclóricos. Su arranque es ya de por sí peliagudo y sin duda alguna predispuso en su contra a gran parte de la crítica oficial: la ambición de una mujer insatisfecha con sus medios de vida que recrimina a su marido su sumisión al sistema, su conformismo social, es lo que desencadena una tragedia que Pamplona trata de abordar mediante la exploración psicológica de su personaje principal, ese marido que ha quedado mudo a consecuencia de un accidente y que es devorado por los celos hasta la locura y el asesinato sin poder confiar a nadie su drama interior. Recordemos, como se puede apreciar en la ficha técni-

---

111. El trabajo de Antonio Calderón introdujo hacia la segunda mitad de los años 40 un nuevo concepto en la función narrativa de los efectos sonoros en la radio. En este sentido Armand Balserre, *op. cit.*, p. 105, nos dice: "Antonio Calderón ha fijado en la historia de la radio una huella significativa como guionista del breve radiograma *Pasos*, firmado con el seudónimo de Percy Brown y escrito en una tarde de trabajo (confesiones del propio autor a la revista *Ondas*, 1 de febrero de 1960). *Pasos* narra la historia de un personaje mudo que denota su presencia en la acción radiofónica mediante el efecto sonoro de sus pasos y las referencias interlocutivas del resto de personajes que dialogan con él, sin el recurso de la figura del narrador. El primer valor que tiene la obra de Antonio Calderón es que reivindica la función narrativa de los efectos sonoros, exigiendo para los *ruidos* una posición y tratamiento más protagonista en la escena sonora, en contra de la habitual función secundaria que los guionistas asignaban habitualmente a los efectos, como un simple complemento descriptivo de la acción verbal. El segundo valor de Pasos es que defiende implícitamente la importancia de los diálogos en la acción dramática; el narrador es una figura externa a la acción y no es imprescindible".

112. En un principio la película se titulaba *Pasos*, pero con el fin de evitar en el posible espectador la errónea asociación del film con la Semana Santa se decidió volverla a titular como *Pasos de angustia* coincidiendo con su estreno en Madrid.

ca de la película, que Clemente Pamplona se asesoró médicamente del Dr. Vallejo Nájera, uno de los mayores especialistas en la materia; sin embargo, la lectura del guión manifiesta en algunos extremos más que evidentes muestras de inverosimilitud, como por ejemplo en el hecho de que un enfermo se recupere de la noche a la mañana, le den el alta y regrese a su hogar sin que su mujer haya sido informada.

Hemos podido consultar el guión original de *Pasos* en el archivo de Clemente Pamplona y su conclusión es distinta a la de la película, a saber: el asesinato de Elena es obra de la vieja criada de Enrique, María, quien no puede sufrir la actitud chantajista de su antigua señora para con su señor, de forma que, con antelación a lo que es el intento de asesinato de Esteban, le suministra, diluida en un té, una droga letal. Así, aunque Esteban se entrega y confiesa verbalmente ser el asesino (en el guión recupera el habla), es puesto en libertad y abandona la comisaría acompañado por su esposa con la intención de rehacer sus vidas.

Como se puede apreciar, este final feliz –aunque menos ejemplar– hubiera resultado tan reconfortante para el espectador como inaceptable para una película de festival[113]. Seguramente su elección como representante española en el Festival de San Sebastián les obligó a buscar un desenlace más impactante en el último momento (cuestión ésta que explicaría el injustificado protagonismo de la criada y el halo de misterio de algunas de sus acciones presentes en la versión definitiva de la película y que apuntan a la solución del conflicto como en el guión original), con la intención de conseguir un filme de fondo amargo y conclusión moralizante, pues el doble adulterio puesto al descubierto sirve como educativa experiencia sancionada con todo rigor por la vida (los cuatro personajes son castigados: Elena es asesinada; Esteban pierde su libertad y a su mujer; los dos adúlteros, Ana y Enrique, son condenados a la soledad).

---

113. A este respecto debemos señalar que en carta fechada el 6 de julio de 1957, Tadeo Villalba Ruiz (se trata de uno de los decoradores más importantes del cine español de posguerra), director gerente de la productora "Valencia Films", se ve obligado a declarar a la Junta de Censura que el guión ha sufrido las siguientes modificaciones: “La protagonista, Ana, no muere, sino que Esteban por la obcecación de su cerebro enloquecido y amparado en la oscuridad de la noche, mata a Elena, personaje nuevo que en el guión censurado no figuraba, aunque estaba presentido ya que se hablaba de él y jugaba en la acción. Esta variación, que en nada afecta a la tesis moral ni a las calidades artísticas de la película, ha supuesto una transformación del final, mucho más real, lógico y plásticamente bello...”. Muestra palpable de la importancia que le concedieron al final, rectificándolo sucesivamente.

Tema pues crudo y polémico; escasos personajes, escasos exteriores, inevitable lentitud[114], poca o ninguna acción y un fondo musical monocorde (con un cometido sígnico relevante, pues contribuye a crear tensión dramática y atmósfera de locura)[115], constituyen los mimbres con los que Clemente Pamplona compone *Pasos de angustia*, su más que discutido debut como director de cine.

La Junta de Censura valoró el coste económico de esta película en 3.210.000 y la clasificó en 1.ª A (40% de subvención; es decir, 1.284.000 pts., mientras que la cuantía del crédito sindical fue de 750.000 pts.). El comienzo como realizador no podía ser más prometedor, máxime cuando la Dirección General de Cinematografía, con José Muñoz Fontán a la cabeza[116], la designara para representar a España en el Festival de San Sebastián, que ese mismo año estrenaría la máxima categoría; sin embargo, no todo iba a ser tan sencillo en el futuro cinematográfico de nuestro joven y prometedor director.

Antes del Festival de San Sebastián, *Pasos* se estrenó en premier en el cine Victoria de Teruel el 1 de junio de 1957, patrocinada por el gobernador civil y organizada por el Cine Forum de Educación y Descanso a beneficio del Mausoleo de los Amantes[117]. La prensa local se hacía eco del evento y constataba la presencia en la ciudad del director y de sus principales actores y actrices[118], todo un acontecimiento para una ciudad de provincias como Teruel; sin embargo, el prudente silencio posterior (no se recoge ningún comentario ni crítica sobre la proyección) nos lleva a pensar que no fue lo que se dice todo un éxito.

La quinta edición del Festival de San Sebastián, que de forma rocambolesca llega por primera vez en su historia a la primera catego-

---

114. En algún caso la crítica le achaca cierta irregularidad en el ritmo, así en *Dígame*, 9 de junio de 1959, leemos: "[...] la dificultad de la acción le dio campo para lucirse en su trabajo directivo; y lo hizo así, aunque un recreamiento excesivo en algunos planos hayan malogrado un tanto su labor, ya que en lugar de comunicar con ello intensidad al desarrollo del film –que era sin duda, lo que se propuso– le imprime una reiteración que le hace perder de vez en cuando su buen ritmo [...]".
115. Ruiz de Luna compuso un solo de piano, rítmico y obsesivo, perfectamente acorde con el clima angustioso de la película.
116. Se trata del director general de Cinematografía que fue cesado fulminantemente tras el éxito y posterior escándalo de *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) en Cannes.
117. Como anécdota señalaremos que según consta en el programa de mano editado por el Cine Forum de Educación y Descanso, el presupuesto de la obra ascendía a 250.000 pts. de las que hasta ese momento se había recaudado la cantidad de 79.341 pts.
118. *Lucha*, 31 de mayo de 1957.

ría[119] (festival competitivo que puede conceder premios oficiales internacionales y sin ningún tipo de especialización), cuenta, sin embargo, con una representación fílmica de escasa calidad si exceptuamos la película checa *Dedécek automovil* (*Abuelito automóvil*, Alfred Rádok, 1956), la alemana, *Ich Suche Dich* (*Seguiré tu camino*, Otto Wilhelm Fischer, 1956) y, por supuesto, pero fuera de concurso, *Le notti di Cabiria* (*Las noches de Cabiria*, Federico Fellini, 1957), con la presencia incluso del gran creador italiano.

Llegado el momento de los premios, el enviado especial de *Film Ideal*, José María Latiegui, relata en su crónica que Alfonso Sánchez, miembro del jurado oficial, solicitó se le permitiera votar en los premios de la crítica[120], petición un tanto incomprensible que, sin embargo, al conocerse los premios oficiales, acogidos con indignación tanto por el público como por la prensa especializada, se explica como una especie de descargo de conciencia, pues contra todo pronóstico el ganador de la Concha de Oro fue el sainete italiano de Dino Risi, *La nonna Sabella* (*Sabela*, 1957), lo que supuso un escándalo que tendría su continuidad al otorgarle a Charles Vanel, por un papelito sin relieve en la película *El fuego en la pólvora*, el premio a la mejor interpretación masculina.

Con respecto a la concesión de la Concha de Oro a *Sabela*, parece ser que los hechos se sucedieron de la siguiente manera: los cinco miembros del jurado español dividieron su voto en tres que se lo dieron a la película alemana y dos que lo hicieron a la película checa, mientras que los extranjeros, cuatro en total, se unieron para votar juntos a la película italiana[121].

---

119. Véase a este respecto, J.L. Tuduri, *San Sebastián: un Festival, una Historia (1953-1966)*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1989.
120. *Film Ideal*, julio, 1957.
121. A este respecto en J.L. Tuduri, *op. cit.*, p. 78, leemos: "La víspera de la clausura se comentó en un círculo muy reducido entre distribuidores y periodistas de Madrid, que Cifesa había hecho el esfuerzo de traer a Fellini a San Sebastián y ceder *Las noches de Cabiria* para la clausura, a cambio de que otra película italiana que participaba en el concurso obtuviera un premio importante, negociando incluso la obtención del gran premio del Festival, la Concha de Oro. Esa película era *Sabela*, que también había sido adquirida por Cifesa para su explotación en España durante la temporada 1957-58. Al parecer la distribuidora condicionó el traer a Fellini y su película a cambio de que *Sabela* fuera distinguida con un alto galardón porque necesitaba ese refuerzo para el lanzamiento en España de un título en el que no creían demasiado. Fellini vino, se proyectó *Las noches de Cabiria* y *Sabela* conseguiría la Concha de Oro ante un gran escándalo de protestas. Quede constancia de lo que se comentó entonces, pero ahora, nadie de los que pueden hacerlo, ha querido corroborar o desmentir el hecho".

La representación española fue muy desigual, por un lado se presentaba la polémica *Pasos*, de Clemente Pamplona y, por otro, *Héroes del aire*, de Ramón Torrado, la cual finalmente no se incluyó en concurso. *Pasos* fue recibida por el público de manera dispar, pues todas las críticas coincidieron en señalar que sonaron "prolongados aplausos y algunas aisladas protestas"[122] o bien que el público superó "con cariñosos aplausos, algunas muestras de impaciencia por su final premioso"[123].

De igual forma, el juicio de los especialistas se encuentra dividido, en su inmensa mayoría convienen en admitir que la película es muy arriesgada para ser la opera prima de un debutante, pues trata un tema difícil y ambicioso con una limitación de escenario y de posibilidades en el principal de los personajes (su mudez) dignas de encomio. En general alaban su valor para acometer una película novedosa y destacan la corrección de la realización. Así, por citar sólo un ejemplo, Ignacio de Montes Jovellar califica de triunfo la proyección, "pues pocas veces en un primer film se logran los positivos resultados que Clemente Pamplona ha obtenido en el suyo [...] este joven director español brinda en *Pasos* un asunto interesante, bien narrado y con calidades extraordinarias en muchas escenas"[124], si bien la inmensa mayoría reconocen que tiene defectos de guión (demasiado literario y pretencioso)[125] que le lleva en determinados momentos a que el ritmo de la película decaiga, así para Latiegui "falta orden y dimensión en los acontecimientos y la película pesa", sin por ello dejar de concluir que "el film tiene ambición y deseos de originalidad"[126].

Respecto a la puesta en escena y a la actuación de los actores, casi todos coinciden en destacar la interpretación de Andrés Mejuto, actor de éxito en el teatro pero que debuta en el cine con esta película interpretando un personaje mudo, desesperado, atormentado por los celos y

---

122. Luis Gómez Mesa, *Arriba*, 25 de julio de 1957.
123. José María Latiegui, *Film Ideal*, julio, 1957.
124. «Triunfo de la película española *Pasos*», *Madrid*, 25 de julio de 1957.
125. A este respecto Gómez Mesa en su crónica citada dice: "Lo introspectivo es más propio del libro, de la novela, por sus minuciosas descripciones, que el cine, compuesto primordialísimamente de imágenes", sin por ello dejar de reconocer más adelante que "Clemente Pamplona ha sabido aplicar a esta película –de características melodramáticas– una expresividad genuinamente cinematográfica. El lenguaje es de imágenes. Las palabras, los diálogos, verifican un cometido secundario. Constituye éste su primer trabajo como director una gran revelación".
126. José María Latiegui, *op. cit.*

la impotencia; en suma, un personaje de riesgo que debe expresar toda su angustia con el gesto y con los ojos.

También existe unanimidad en destacar la buena fotografía de César Fraile (la iluminación de la película es francamente notable) y la composición musical de Salvador Ruiz de Luna.

De todas las críticas conviene detenerse en la más dura, la del enviado especial del *ABC*, Miguel Pérez Ferrero, *Donald*[127], que dada la trascendencia que tendrá en la carrera cinematográfica de nuestro realizador nos disponemos a copiar íntegra:

"La jornada de hoy ha sido española. Por la tarde se celebró la ya tradicional fiesta en el Tiro de Pichón de Gudamendi, con asistencia de artistas y delegaciones, y por la noche se ha presentado la película *Pasos*. La avanzada hora de terminar la proyección impone la brevedad de este comentario.

*Pasos* es la primera película que dirige Clemente Pamplona, con un guión del que es autor. Hasta ahora Clemente Pamplona había circunscrito sus actividades cinematográficas a las de guionista.

Clemente Pamplona sintió, sin duda, al escribir esta obra destinada al *cine* y que, al mismo tiempo, se reservó para llevar a la pantalla, el afán de crear un drama hondo, trascendente, de llevar a término una pintura psicológica de sus personajes, y para ello ha compuesto un clima de angustia sobrecargado de lentitud y ha empleado un procedimiento de expresión cinematográfica que resulta trasnochado.

*Pasos* es una cinta de ritmo premioso, con efectismos inútiles. El protagonista es un mudo por accidente, al que atormentan los celos y un complejo de inferioridad producido por su mudez y por su mala suerte en la vida. Pero sus reacciones se muestran a menudo por demás artificiosas y la equivocación que determina el drama es pueril.

Al final de la proyección se tributaron a *Pasos* aplausos mezclados con protestas"[128].

La crítica de *Donald*, como se puede apreciar, es netamente destructiva y descarnada en su exposición, sin realizar concesiones al novel realizador. Se limita a criticar sin ambages, con sequedad, sin eufemismos y sin contrapesar la balanza de lo negativo con los valores positivos que ciertamente tiene el filme. Da la impresión de haber sido

---

127. Miguel Pérez Ferrero, guionista esporádico y periodista, fue uno de los críticos cinematográficos, junto con Luis Gómez Mesa, Carlos Fernández Cuenca, Alfonso Sánchez, Luis Gómez Tello y Pascual Cebollada, de más prestigio del momento.
128. *ABC*, 25 de julio de 1957.

hecha con intencionada precipitación para cargar las tintas única y exclusivamente en los evidentes fallos de la cinta, de forma que se puede sospechar una cierta tendenciosidad hacia lo negativo, no exenta de razón, y una evidente predisposición contra Clemente Pamplona, quien así lo confirma al ser preguntado al respecto en una entrevista que concede al periódico *Unidad* de San Sebastián al día siguiente de la mencionada crítica:

"– Si te refieres a la de *Donald*, te diré que no la considero ni como crítica la nota, ni a su autor como crítico. Escribe sobre películas, pero no hace crítica.

– ¿Lo esperabas?

– Lo esperaba; para hacer una nota resaltando valores negativos, este señor tenía dos motivos esenciales; ser española y estar presentada en un Festival Internacional. En el caso concreto de *Pasos* había un tercero; la enemistad personal. Consideraba imposible el señor Pérez Ferrero se desligara esta circunstancia para enjuiciar mi obra.

– Entonces, ¿le ha afectado?

– Me habría afectado la crítica de un crítico. Es ya hora de decir públicamente las verdades, ¿no te parece? El señor Pérez Ferrero hizo una buena nota en su sección en el estreno de mi primera película como guionista; *Cerca del cielo*. Debió tener sus razones. Luego, en *Dos caminos*, película netamente española en su espíritu, netamente pacificador de los rescoldos de nuestra guerra civil; película declarada de Interés Nacional, premio del Sindicato, el señor Donald la repudió en su nota. Debió tener también sus razones.

Me tuve que defender, como me defiendo ahora, diciendo lo que sinceramente pensaba del señor Donald, en el semanario *El Español* cada cual tiene su tribuna y su profesión. De ahí, supongo, nació esa enemistad personal.

– ¿No se somete al juicio de la crítica?

– De la crítica, sí. Soy tan liberal como pueda serlo el señor Pérez Ferrero, liberal en el recto sentido del vocablo. Lo que no puede tolerarse, a poco que uno se estime, sin el contrapeso de las virtudes. Que el señor Donald es tendencioso lo prueban todas las críticas, las verdaderas críticas aparecidas en la prensa donostiarra y en la calle de Madrid [...]".

A lo largo de la década de los cincuenta la lucha entre el intervencionismo estatal y una cierta liberalización de cara a la galería, en especial hacia el exterior, llevó a presentar a certámenes internacionales películas con cierto aliento crítico, mínimamente disidentes o de cierto calado intelectual. Así, ese mismo año *Faustina* (Sáenz de Heredia, 1956)

fue llevada a Cannes; *Un ángel pasó por Brooklyn* (Ladislao Vajda, 1957, producción hispano-italiana) y *El maestro* (Aldo Fabrizi, 1957, producción hispano-italiana), premio "Mediterráneo", que se otorgaba por primera vez, a Venecia; *Muerte de un ciclista* (Juan A. Bardem 1955) a San Francisco y *Amanecer en Puerta Oscura* (José M.ª Forqué, 1957), premio "Oso de Plata", a Berlín. Como se observa, se trata de una representación que, como mínimo, se puede considerar digna.

En esta tesitura no resulta extraña la elección de *Pasos* como representante del cine español en el Festival de San Sebastián. El mismo Clemente Pamplona anunciaba en una entrevista concedida a *Primer Plano* al poco de conocerse la elección, que se trataba de una película de "festival", "hecha y pensada con gran ambición; hay inquietud y sentido de novedad. Si gusta o no, es algo que yo no puedo decir"[129]. Declaraciones que ampliaba para *Fotogramas* tras la entrega de premios:

"Tengo por norma que la palabra, el lenguaje (y en *Pasos* lo demuestro cumplidamente), sean un último recurso. Es más difícil, pero mucho más bello, lograr que hable por el personaje un retrato, una mirada, una flor, una melodía... Creo que en mi primera película he logrado no caer en ninguna ingenuidad de principiante y que he puesto todos los medios para el logro de una película de corte netamente europeo... Somos nosotros los que debemos abrir camino al espectador y no andar por lo que la taquilla nos señale... ¿Un defecto principal de nuestro cine? La falta de auténticos productores, capaces de discernir entre lo bueno, lo regular y lo detestable. Esto queda demostrado por el hecho de que detrás de un título de calidad hay siempre un productor inteligente..."[130].

Como se observa, Clemente Pamplona constata su afán de innovación, su pretensión de hacer algo distinto al cine comercial español del momento, pero lo cierto es que la crítica y el público mostraron división de pareceres y un cierto desconcierto ante el resultado[131]. De ahí

---

129. *Primer Plano*, julio, 1957.
130. En el número de julio de 1957.
131. A este respecto, Nieves Conde, al ser preguntado en una entrevista por cuál es el sistema que tiene un director español para superar los inconvenientes industriales y de censura del cine español contesta: "Lo único que le queda es la práctica del oficio. Y buscar una fórmula de expresión. Aunque, claro, resulta que como la expresión deriva de una forma de pensar, uno siempre se queda como frustrado, porque resulta que las cosas hay que decirlas con una serie de simbolismos enrevesados y complicados, y el público acaba por no enterarse de nada...", en Diego Galán y Fernando Lara, *op. cit.*, p. 122. Quizá esto es lo que pudo ocurrirle a nuestro joven director.

que su explotación comercial se entendiera como arriesgada y, pese a ser la representante española en un festival internacional y a su magnífica categoría de 1ª. A, no se lograra distribuir hasta un año más tarde, viéndose obligada a deambular entre tanto por cine-clubs de provincias (la única alternativa paralela al circuito comercial, absolutamente controlado por la censura y aleccionado desde los diarios por la crítica oficial), situación de la que se quejaría amargamente el realizador en una carta dirigida al director general de Cinematografía en mayo de 1958[132]. En ella exponía la dificultad que habían encontrado para la venta de la película, realizada en esa misma fecha a la distribuidora AS-FILMS en precarias condiciones, y culpaba de tan penosa situación, seguramente de forma excesiva, a la citada crítica adversa de Donald, por lo que concluía solicitando el título de "Interés Nacional" con el fin de enjugar las 350.000 pts. de déficit que todavía arrastraba la producción de la película. Petición que, como se puede suponer, no fue aceptada, de forma que la película todavía tuvo que peregrinar por capitales de provincia hasta ser estrenada en el cine Capitol de Madrid el 8 de junio de 1959.

Con motivo de su exhibición en la IV Semana de Cine Internacional organizada por Agora Foto-Cine Club de Oviedo, encontramos unas declaraciones de Clemente Pamplona que abundan en sus ya expuestas pretensiones –¿pretenciosas?– de novedad: "Mi película no es mejor ni peor; es, sencillamente distinta. Eso, al menos, fue mi intento. Durante muchos años como guionista, como visitante del plató donde se rodaban guiones que yo escribí, he forjado como una especie de esperanza, como una especie de anhelo, como una gran ilusión de lo que sería, de ser algún día, mi primer "film". Quise salirme de los moldes al uso; quise arrancar a mi película cualquier etiqueta que pudiera catalogarla en una estética determinada, en una escuela..."[133].

Si bien el tema de Clemente Pamplona había sido tratado numerosas veces en exponentes cinematográficos de diferentes latitudes, en España no era moneda común, pues como asegura Carlos F. Heredero, en la década de los cincuenta ni tan siquiera son frecuentes "las películas que juegan abiertamente las cartas genéricas del melodrama o que se plantean un abordaje explícitamente dramático, y sin concesiones, de temas medianamente serios o problemáticos"[134]. Clemente Pam-

132. C/34.613. Exp. 16.366.
133. *La Nueva España*, domingo, 11 de mayo de 1958.
134. Carlos F. Heredero, *op. cit.*, p. 259.

plona no sólo elige un drama de celos con insinuaciones, casi evidencias, de un doble adulterio[135] y asesinato final desencadenado por la ambición de una esposa que no duda en utilizar sus "armas de mujer" para salir de la miseria, sino que lo resuelve plásticamente mediante un lenguaje visual arriesgado y hasta cierto punto novedoso (importancia de los silencios, del ruido de los pasos, de las miradas, de los juegos de luces, de los símbolos, etc.)[136].

Sí, efectivamente, Clemente Pamplona logra su objetivo de originalidad. *Pasos* es una película distinta, como acertada y sinceramente señala el crítico de *La Nueva España* de Oviedo en «Reflexiones en torno a *Pasos*»:

"...*Pasos*, película importante dentro del cine español. Importante por dos razones, a nuestro juicio, meridianamente claras: porque se aparta de la manoseada temática habitual en el cine nacional y porque nos sitúa ante un director que sabe hacer cine, que quiere hacerlo sincero y auténtico y que no parece dispuesto a estirarse cómodamente en la blandengue poltrona del seudo folklore, la nostalgia o la historia a base de cartón piedra y escayola.

En un dilatado campo de andaluzadas, cuplés, vivas a Cartagena, películas con niño o con milagro; en un vasto panorama de vulgaridad, raquitismo expresivo y ramplonería –digámoslo una vez más, sin ambages– filmes como *Pasos* y directores como Clemente Pamplona abren una puerta a la esperanza [...]".

Sin embargo, por otra parte, debemos señalar que la originalidad visual del filme va en detrimento de su fluidez narrativa, el ritmo es lento, como consecuencia de una trama artificiosa que se va recargando de un dramatismo sombrío demasiado reiterativo en su exposición. Por ejemplo, se abusa del juego luz/sombra sobre el rostro del protagonista para significar su escisión interior. De igual forma, resulta redundante la segunda secuencia en el parque con niños, pues al salir de la clínica ya nos ha presentado otra con una niña con la que se nos evidencia de manera suficiente su angustia existencial, su frustración vital: la necesidad de poblar su hogar con hijos. Hay también un exceso de planos medios bajos de los pies de Esteban (pasos) y algunos otros que resultan superfluos, como cuando la cámara se detiene en una pintada de la escalera de su casa que dice "Ana, 10-julio-1950", expre-

---

135. Mostrar un adulterio en el cine de ese momento constituía un escándalo de orden público.
136. A este respecto véase la introducción dedicada a Clemente Pamplona como guionista.

sión escrita de un amor más que evidente, etc. Defectos que no pasan desapercibidos para el citado crítico de *La Nueva España* y que no duda en apuntar de la siguiente manera:

"Todo esto, cuanto dejamos dicho, no implica en modo alguno afirmación de que *Pasos* sea película modélica, perfecta. En ella hemos percibido baches palpables, sobre todo por lo que se refiere al fundamento del film, al guión. El guión de *Pasos* ha sido escrito por el propio Clemente Pamplona, específicamente para el cine, es decir, no hay una base o precedente novelístico o teatral. Por esto produce cierta extrañeza que ese guión cuente con una serie de pasajes cuyas características nos llevan inmediatamente a lo literario, a coyunturas que mejor parecen para la narración de este tipo. Creemos que Pamplona, Jesús Vasallo y Federico Muelas, al elaborar la adaptación cinematográfica, pensaron un poco demasiado en escritores, en literatos"[137].

Pese a todo, y aun aceptando que *Pasos* es una película con los suficientes "baches" como para frustrar sus pretensiones de profundidad, nos queda la duda de si todas las recriminaciones relativas a un guión demasiado literario pudieran ser fruto del dominio de una mentalidad "filológica" o, incluso, filosófica –fenomenológica o conductista–, en determinada crítica especializada del momento[138], pues a nuestro enten-

---

137. Firmado por Cepeda. Domingo, 18 de mayo de 1958. Crítica, a nuestro juicio, ecuánime, en la que se analiza con rigor los defectos y virtudes de la película, por lo que consideramos interesante complementar lo ya expuesto con un resumen de la misma: "lo que nos parece más importante, en el conjunto del film, es la tarea del director y las características del tema. En cuanto a éste, sin pretensiones de originalidad en la línea más esquemática, es evidente su mérito de 'algo diferente', de salirse por completo de los caminos trillados –¡Tan trillados!– por el pobre cine español. Pamplona ha tenido la valentía de olvidar el seudofolklore, la nostalgia y todos los comercialismos de que ya antes hicimos mención. Y, a mayor abundamiento de valores, ha realizado una película que revela sensiblidad y conocimiento profundo de la técnica del cine. Aquellos inconvenientes o defectos que proceden del guión, el bajo tono de buena parte de los intérpretes y algunos momentos fallidos –muy pocos– no empequeñecen en absoluto la labor del director, cuya calidad queda patente en numerosas escenas y en un final extraordinario [...]. *Pasos* es un film discutible en algunos de sus aspectos. *Pasos* es película a la que se pueden apuntar signos negativos, sin duda. Pero es una obra importante del cine español, porque no es ya lo de siempre y, sobre todo, porque (¡rara avis!) nos trae la figura de un hombre que, además de saber lo que es el cine, de conocer la técnica y de poseer condiciones de inteligencia, cultura y sensibilidad, huye de la repulsiva mediocridad ambiente".

138. Carmen Peña establece en su estudio *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 175, que el desarrollo de las teorías fenomenológicas aplicadas al estudio del cine tuvieron una cierta importancia en la España de los años cincuenta y sesenta.

der, tanto en el guión como en el filme, las palabras están puestas al servicio de las imágenes: los objetos, las miradas, los pasos, etc., están en todo momento aportando significado, diciendo cosas que las palabras complementan[139].

La circunstancia de llegar a ser película de festival y luego fracasar comercialmente es una paradoja bastante habitual en el cine franquista. Así, por citar algunos ejemplos, *Historias de Madrid* (1956), de Ramón Comás, ganó un importante premio en la IV Reseña Internacional del Film Humorístico, de Bordighera (Italia), mientras que en España su fría acogida marcó el principio del fin de la carrera de su realizador, o *Los golfos* (1959), de Carlos Saura, que representó a nuestro país en Cannes y luego fue un auténtico fracaso.

Como es sabido, tampoco una buena clasificación, si la película en cuestión planteaba algún tema escabroso, garantizaba una correcta distribución y ni mucho menos su éxito comercial. A este respecto, si analizamos la producción cinematográfica de 1957, observamos, por citar algunos ejemplos, que la complaciente e instructiva *Héroes del aire*, en la que se expone de forma hagiográfica el siempre "atractivo y cautivador" asunto de las actividades del Servicio de Salvamento de aeronaves siguiendo la estela de éxitos anteriores como *Botón de ancla* (1947) o *La trinca del aire* (1951), se estrena en Madrid en mayo del año siguiente, mientras que otros títulos de temática más comprometida, caso de *Con la vida hicieron fuego*, de Ana Mariscal, *El hombre que perdió el tren*, de León Klimovsky, *Lo que cuesta vivir*, de Ricardo Núñez o *La rana verde*, de José María Forn, no se estrenaron en Madrid hasta bastantes años después y siempre en locales de la periferia. Dejamos para el final los casos más flagrantes, como son el de *Los jueves milagro*, manipulada por la censura hasta el punto de que Berlanga

---

139. *Ibídem*, p. 169, determina que "aparte de que la imagen nos ofrezca una visión de los objetos más concreta y perceptivamente análoga a lo real, distinta a la abstracción de las palabras en el texto, hay que tener en cuenta que siempre representa algo, que 'los personajes del film son inseparables del decorado' y que el espacio, 'al contrario de lo que sucede en el teatro o la literatura, está siempre *comprometido* en la acción'; en otras palabras, la imagen fílmica, como la del cómic, es siempre al mismo tiempo narrativa y descriptiva". Esta evidencia general para el cine, en *Pasos* es una pretensión particular consciente y concreta: el objetivo de Clemente Pamplona es narrar con imágenes un drama de instrospección psicológica, cuestión esta que convendremos es más propia de la novela, pero no por ello imposible de lograr en el cine. Otra cosa distinta es que no siempre se logre, como ocurre en nuestro caso.

quiso incluir en los títulos de crédito al censor como guionista, y el de *El inquilino*, de José Antonio Nieves Conde, prohibida por el Ministerio de la Vivienda[140] después de haber sido programada con gran éxito en Barcelona y Valencia, de manera que, sólo varios años más tarde, mutilada y desvirtuada, pudo llegar a dos salas de barrio de la capital, pasando completamente desapercibida para el gran público, aun a pesar de haber perdido casi toda su carga crítica y de su final, completamente rehecho, complaciente con el sistema.

Como conclusión a todo lo anterior presentamos unas esclarecedoras declaraciones del director Pedro Lazaga, quien, como Clemente Pamplona, comenzó su producción con una obra sincera y ambiciosa, *Cuerda de presos* (1955), clasificada también en 1ª. A, pero que no se estrenó en Madrid hasta 1962, constituyendo un rotundo fracaso para el joven realizador, que años más tarde, justificando una evolución que aceptaba las leyes implícitas del sistema, declararía: "si hubiese seguido haciendo películas como *Cuerda de presos*, ahora estaría depauperado y hambriento. En cambio, así tengo una mujer, cuatro hijos, una casa y me lo paso bien haciendo películas"[141].

Con su estreno en Madrid la historia se repite y la crítica se muestra de nuevo completamente dividida. *Donald* vuelve a la carga[142] y a él se suma (según nos confiesa el propio Clemente Pamplona debido a

---

140. Dentro de estas paradojas del sistema, este caso resulta extremadamente curioso, pues mientras *El pisito* (1958) de Marco Ferreri no fue censurada, en el caso que nos ocupa no le sirvió de nada a su director ser un reconocido falangista ni tampoco que en el guión colaborará el escritor católico José María Pérez Lozano.

141. Pedro Lazaga, *El cine español en el banquillo*, Valencia, Ed. Fernando Torres, 1974.

142. Su crítica en el *ABC* del 9 de junio de 1959 es la siguiente: "La película *Pasos*, que ahora se ha estrenado en el Capitol, rebautizada con el título de *Pasos de angustia*, la vimos en el Festival de San Sebastián de 1957, al que se presentó sin que lograra halagüeños resultados. Así llega su estreno con un retraso de dos años.

*Pasos*, o *Pasos de angustia* –según su nuevo título–, dijimos entonces en estas columnas: 'es una cinta de ritmo premioso, con efectismos inútiles'.

El pretendido drama que sus guionistas y realizador ofrecen, no conmueve. Y las reacciones del protagonista, un mudo por accidente al que la suerte prodiga otras desgracias son –también lo señalábamos– artificiosas.

Todo lo que se presencia en *Pasos de angustia*, toda la historia, 'suena' a falso.

Ni por el desarrollo literario del relato, ni por el procedimiento cinematográfico, es cine clásico *Pasos de angustia* y, por otra parte, tampoco es cine actual. Es, en suma, deficiente cine trasnochado".

rencillas personales[143]) el omnipresente y destacado teórico del cine español de la época, Carlos Fernández Cuenca[144].

Por contra, otro sector de la crítica oficial, entre los que se encontraban los pesos pesados Luis Gómez Tello y Luis Gómez Mesa[145], señalan los elementos positivos de la cinta y la ambición de su director.

En suma, Clemente Pamplona debuta como realizador con una película arriesgada (en sus declaraciones evidencia de antemano que su filme no iba a satisfacer a determinados públicos), con afanes de originalidad y poco comercial, entre otras cosas porque aborda un melodrama despiadado de celos y locura cuyo tema de arranque, desencade-

---

143. Según nos relata Clemente Pamplona, con motivo de un viaje de varios meses a la Argentina de Carlos Fernández Cuenca, él tuvo que sustituirlo en la dirección de un programa cultural de RNE, a su regreso, José Ramón Alonso, director de RNE, no le restituyó en su puesto, dejando a Pamplona en su lugar, de forma que el crítico de cine siempre albergó sospechas de conspiración por parte del turolense para usurparle el puesto.

144. Carlos Fernández Cuenca fue poeta, director de cine, guionista, profesor de la Escuela Oficial de Cinematografía, censor y crítico de cine en el madrileño diario *Ya*, entre otras muchas publicaciones. También fue el primer director del festival de cine de San Sebastián y a mediados de los años cincuenta funda y dirige durante un tiempo la Filmoteca Nacional de España.

    Desde su púlpito en el *Ya*, fustigaba al realizador turolense de la siguiente manera: "Estimación: ninguna. Don Clemente Pamplona, director de esta película que llega a las pantallas casi a los dos años de su presentación, con más pena que gloria, en el Festival de San Sebastián, declaró no hace mucho tiempo –en el número del 4 de abril de 1959 de la revista *Radiocinema*– que *Pasos de angustia* les ha gustado 'a la minoría, al cine-club y a los entendidos'. Como a nosotros, en cambio, nos gustó muy poco, suponemos que sea por no entender de cine. Y como opinar sobre lo que no se entiende es perder el tiempo, pensamos prudentemente que nada debemos añadir a la afirmación del señor Pamplona".

145. Conviene recordar que éste fue el único de los críticos de las tribunas oficiales de la presa diaria de la época que estuvo presente en las famosas conversaciones de Salamanca. Respecto del estreno de *Pasos* decía lo siguiente en su tribuna de *Arriba* el miércoles 10 de junio de 1959: "Es perfectamente explicable que todo el que inicia la actividad –compleja, coordinadora, de recreación, difícil– de director elija un camino nada sencillo. Tiene que demostrar su capacidad artística y su pericia técnica en ese ejercicio, que es como un examen que juzgan el público y la crítica.

    Seamos justos y reconozcamos en esta primera película dirigida por Clemente Pamplona –llegado a esta tarea desde cometidos literarios– valores y calidades que afectan de manera principalísima a la expresividad cinematográfica. Y es una prueba descollante el hecho de que uno de los personajes sea mudo. Manifiesta sus emociones, sus sentimientos, sus angustias, en gestos, en miradas. Y la movilidad de la cámara y el juego de planos revelan un afán de acertar en lo genuinamente fílmico, conseguido de modo completo, por ejemplo, en la secuencia final".

nante de la acción, era tabú en la España del momento: el dinero como necesidad, el deseo de prosperar a cualquier precio[146]. A este respecto recordemos que la significativa y polémica *Surcos* (Nieves Conde, 1951) también abordaba este tema, así María Asquerino amenazaba a su novio de la siguiente manera: "...me volveré con el Mellao si no ganas para tenerme como a una reina", en nuestro caso Ana, la mujer de Esteban, le recrimina de manera parecida:

"... los demás viven cada día mejor... y tú ¿qué haces? ¡Promesas, promesas...! ¡Estoy harta de promesas!... Mira 'nuestro hogar'. Cuatro trastos de ocasión... 'Poco a poco –me decías, iremos poniendo la casa...' ¿Dónde está nuestra casa? –¿En las paredes desnudas? ¿En la hermosa lámpara que cuelga del techo... ¿o en el diván donde íbamos a soñar tantas cosas de amor, escuchando música en esa radio que calló seis meses por no poder pagar la reparación...? Pasan los años se consume mi juventud, sin gozar de la vida...".

Programa de *Pasos* en el
Festival de San Sebastián.

146. Pensemos en el fracaso económico que supuso para Bardem y Berlanga su debut cinematográfico con *Esa pareja feliz*, rodada en 1951 y no estrenada hasta 1953, película que, como en *Pasos*, aunque en clave de comedia con poso amargo, describía las penosas condiciones de vida de una pareja obrera con problemas de todo tipo (vivienda, trabajo, dinero, etc.) y sus tan vanas como ilusas soluciones para triunfar en la vida.

Todo esto acompañado de planos de la casa que confirman con crudo patetismo la realidad de la pobreza en la que viven y de la que ella desesperadamente quiere salir, por lo que pasa del reproche a la amenaza:

"¡Te digo que esto se acabó... Aun vestida como una muchacha de servicio sé lo que valgo; me basta mirarme al espejo para saberlo! Callas, ¿verdad?... Ya sé que trabajas, que trabajas tus ocho horas, esperando cada fin de mes para recoger la miseria de un sueldo que nos permita encender el fuego y llenar de bazofia las cacerolas... ¡Soñé cosas! ¡Las soñamos juntos! ¡Tú te has resignado, yo no...!".

El drama está servido y los problemas para la película garantizados, dado que su calificación moral fue la de 3-R, mayores con reparos, calificación que predisponía negativamente la futura acogida del filme, tanto por la crítica oficial como por el público[147], pues la preocupación moral de los críticos era muy superior a la estética, y en un sistema viciado como aquél, todos los que pretendían mantenerse en una determinada posición, no sólo debían ser éticamente inmaculados, sino parecerlo, de forma que se curaban en salud elevando el nivel de exigencia moral de todo espectáculo que pudiera ser mínimamente popular.

Por otra parte, debemos recordar que muchos críticos eran también censores, de manera que los guionistas, directores, productores, etc., normalmente discutían con ellos a la hora de aprobar una película y todo esto, como se puede suponer, tenía su reflejo en las futuras críticas.

FICHA TÉCNICA

**Producción:** RABIDA-VALENCIA FILMS
**Productor asociado:** Basilio Marquínez
**Director:** Clemente Pamplona
**Guión literario:** Clemente Pamplona (Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo 52-53)
**Adaptación cinematográfica:** Clemente Pamplona, Federico Muelas y Jesús Vasallo
**Sinopsis argumental:** Antonio Calderón

147. En 1950 se había creado la Oficina Nacional Permanente de Vigilancia de Espectáculos, de la que dependía la censura "oficial de la Iglesia" con carácter nacional y vinculante para los católicos, cuya concreción se dio mediante un baremo que iba desde el 1 (para todos los públicos) al 4 ("gravemente peligrosa"), pasando por el 3-R ("mayores con reparos"), siendo estos dos últimos los referidos a filmes con tesis enfrentadas al dogma y/o la moral.

**Ayudante de dirección:** Sebastián Almeida
**Operador jefe:** Cesar Fraile Lallana
**Segundo operador:** Cesar Benítez
**Jefe de producción:** M.A. Martín Proharam (I.I.E.C.)
**Ayudante de producción:** Gustavo Quintana
**Secretario de producción:** Francisco Tejón
**Director de reparto:** Guillermo Zúñiga
**Regidor:** Adolfo Fernández
**Supervisor:** Eusebio F. Ardavín
**Secretario de rodaje:** Manuel San Román
**Montador:** Sara Ontañón
**Decorador:** Tadeo Villalba
**Decorados:** Pina y López
**Atrezzo:** Vázquez Hermanos
**Vestuario:** Manolo Ibáñez y Cornejo
**Maquillador:** Francisco Puyol
**Música:** Salvador Ruiz de Luna
**Pianista:** José Tordesillas
**Asesor médico:** Dr. Vallejo Nájera
**Laboratorios:** Madrid Films
**Estudios:** Sevilla Films, S.A.

**Reparto:**

Esteban.....Andrés Mejuto
Ana.....Lina Rosales
Ernesto.....Alfredo Mayo
Elena.....Marion Mitchell
Javier.....Adriano Domínguez
Dr. Espílez.....Félix Dafauce
María.....Nora Sansó
Carlos.....Vicente Ávila
Director.....Ignacio Mateo
Comisario.....Rafael Cores
Inspector.....Matías Prats
Portera.....Pilar Vela
Anciano.....L. Domínguez Luna
Niñera.....Isana Medel (I.I.E.C)
Niña.....M.ª Amparo Pamplona
Niño.....Jorge Martín Juárez

**Características originales:**

Drama.
35 mm.
B y N - panorámica.
Sonora.
82 minutos.

**Salas en el estreno:** 08-06-1959 Madrid: Capitol.

**Observaciones:**

Representó a España en el V Festival de San Sebastián.
Copia en la Filmoteca Española.

ARGUMENTO

Ana y Esteban componen un matrimonio modesto en el que surgen desavenencias por razones económicas. Tras una violenta discusión, Esteban sale a la calle precipitadamente y es atropellado por un coche. Internado en una clínica mental se teme que no recobre la razón. Al fin se recupera y aunque no puede hablar es dado de alta y regresa a su hogar. Durante su ausencia, Ana, obligada a ganarse la vida, trabaja de secretaria con Ernesto, famoso abogado separado de su mujer. Tanto Ernesto como Ana se ocultan mutuamente su condición de casados, al tiempo que se enciende entre ellos la llama del deseo.

La inesperada recuperación de Esteban y el descubrimiento de la existencia de Elena, la mujer de Ernesto que intenta volver con él, obligan a Ana a replantearse su situación para, por fin, tras un tiempo de indecisión, optar por abandonar su trabajo con el fin de distanciarse de su jefe y de rehacer su vida junto a su marido. Sin embargo, los celos, que dominan a Esteban hasta el punto de la locura, lo llevan a matar a la que él cree su mujer en la puerta de la casa de Ernesto, pero lo cierto es que la víctima es Elena (la noche propicia la confusión). En primera instancia es detenido Ernesto, pues todo apunta hacia su culpabilidad. Paralelamente, Esteban, vuelto en sí de su locura y abrumado por el peso de la culpa, se presenta a la Policía y confiesa ser el autor del asesinato de su mujer.

Cuando es conducido al coche celular por dos agentes, ve bajar a Ana de un taxi, quiere ir con ella, pues la creía muerta, pero es demasiado tarde, el coche arranca y se tiene que limitar a mirarla a través de la reja. Ana queda sola en la calle repitiendo el nombre de su marido mientras el coche se aleja.

## FARMACIA DE GUARDIA (1958)

*Farmacia de guardia* es un sainete con pretensiones moralizantes en el que, utilizando como nexo de las diferentes historias un lugar de trabajo, se presenta al espectador un microcosmos humano representativo de una realidad concreta e inmediata que se describe de manera tierna, ingenua y amable. Como se aprecia por la sinopsis argumental, mediante una estructura narrativa de carácter episódico, se relatan las vicisitudes paralelas de diversos personajes que se reúnen en el espacio físico de una farmacia de guardia nocturna.

Los elementos sainetescos de *Farmacia de guardia*[148] son evidentes y comprenden desde la presencia de una narración cinematográfica basada en una estructura coral con tipos claramente estereotipados, caso fundamentalmente del sereno y del mancebo de botica[149], pasando por la utilización de un argumento sencillo en el que sobre la acción dramática priman los diálogos ocurrentes, salpimentados de chistes (recordemos que en la elaboración del guión participó el escritor y dibujante Antonio de Lara, "Tono"[150], cuyo humor ácido y absurdo está presente en numerosas escenas del filme, sin duda las más destacadas), hasta esa acusada tendencia al sentimentalismo y al melodrama con propensión al adoctrinamiento y a la moraleja final. En este caso concreto supone por añadidura la presencia de otra constante sainetesca como es la fe o confianza en la bondad natural del hombre, capaz de justificar el final feliz, aun a pesar de la dureza de algunas situaciones planteadas.

En un plano más formal también encontramos las inevitables vistas de Madrid, acompañadas de los sones de una música castiza y de la no menos frecuente voz en *off* que abre y cierra la película con las pertinentes referencias costumbristas.

---

148. A este respecto véase la obra de Juan A. Ríos Carratalá, *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Universidad, 1977.

149. Ambos personajes son típicamente sainetescos y se dibujan en la película siguiendo literalmente el estereotipo fijado, pues como establece Ríos Carratalá "un sereno por la naturaleza de su trabajo entra en contacto con numerosos personajes y permite al autor presentar escenas costumbristas valiéndose de la verosimilitud de esos encuentros en la calle. Lo mismo sucede con los dependientes, por cuyos comercios pueden pasar los personajes de manera que respetando la habitual unidad de lugar sea verosímil la presentación de toda una galería de tipos" (*op. cit.*, p. 118). De igual forma el estereotipo que dibuja Ríos Carratalá del sereno coincide con el que encontramos en nuestra película: "Los serenos, aparte de malhumorados y un tanto protestones, son siempre gallegos como los que aparecen en *El guardián del Paraíso*, *La chicha del barrio* y en *El crimen de la calle de Bordadores*...", p. 120, como es en nuestro caso, interpretado incluso por el actor que mejor hizo en el cine español de sereno, Xan das Bolas, de quien Carlos Aguilar y Jaume Genovés en *El cine español en sus intérpretes*, Madrid, Verdoux, 1992, pp. 57-58, dicen: "De físico cotidiano y manifiesta eficacia interpretativa, dentro de ciertas limitaciones, aportó un acento gallego realmente gracioso y característico a su cuantioso número de personajes, por lo general de humilde condición social (taxistas, barrenderos, serenos, porteros, aldeanos...) destacándose así sobre otros actores de su generación volcados en cometidos similares".

150. Recordemos que "Tono" viajó en la década de los treinta a Hollywood para trabajar como *gagman* en las versiones castellanas de las películas norteamericanas.

Las diferentes historias que se entretejen en la película descubren una sociedad española con problemas de importancia poco o nada tratados cinematográficamente hasta ese momento: el adulterio, la soledad como enfermedad, la droga como alternativa a la vaciedad del mundo, las carencias asistenciales del sistema franquista, la explotación infantil en el cine, el amor de una mujer madura por un joven estudiante, etc.[151]. Sin embargo, las ingenuas soluciones con las que se resuelven y su afán aleccionador terminan por limar las posibles asperezas de unas historias que, a la postre, evolucionan desde su sainetesco planteamiento inicial hacia la fábula moralizante[152] de su final, de forma que la farmacia, un lugar real donde acuden gentes diversas en busca de remedios para problemas físicos, termina por convertirse en un lugar simbólico en el que no sólo se expenden fórmulas para el dolor y la sanación física, sino donde también se encuentran remedios éticos y espirituales[153]. Así, por ejemplo, la pareja adúltera que atropella a la niña-actriz, Paulita Castro, remite con claridad a la de *La muerte de un ciclista* (1955) de Bardem, pero resulta evidente que la intencionalidad de ambos realizadores es diametralmente opuesta; mientras en este último, M.ª José (esposa de un influyente y rico industrial) y Juan (profesor de geometría en la universidad), optan, tras unos momentos de indecisión, por abandonar a la víctima y silenciar el incidente para salvaguardar de esta manera su posición social y su vida acomodada, los personajes de Clemente Pamplona socorren a la niña aceptando el riesgo de poner en peligro su privilegiada situación y de que se descubra el adulterio, primando de esta forma en el realizador turolense la fe en la

---

151. A este respecto debemos ser prudentes y como establece Ríos Carratalá, *op. cit.*, p. 76, “conviene evitar las posturas revisionistas que, basándose en la indudable calidad de las películas de José Luis Sáenz de Heredia y otros, llegan a la conclusión de que en las mismas se da un reflejo crítico de la realidad. No hay que confundir nuestra perspectiva, tan alejada en el tiempo, con la supuesta intencionalidad de quienes hicieron aquellas películas... Las imágenes permanecen, pero su percepción cambia. Máxime cuando en el ámbito costumbrista en que se generan apenas se requiere una explicación o una justificación de su origen. Conviene recordar que no estamos hablando de un cine realista, sino costumbrista donde el reflejo de la realidad tiene una débil base argumentativa. Esta circunstancia favorece, dentro de unos límites, los cambios de significado operados por una recepción alejada en el tiempo”.
152. A este respecto no debemos olvidar que Edgar Neville en su «Defensa del sainete», *Primer Plano*, 216, 3-12-1944, definía el sainete como “un venero de vida y de fábula con calor humano”.
153. No debemos olvidar tampoco que en el sainete, como señala Ríos Carratalá *op. cit.*, p. 22, se da una "tendencia a la idealización de los ambientes sin hacer hincapié en los aspectos más negativos de la realidad social del momento”.

bondad natural del hombre, que al fin y a la postre siempre se ve recompensada, para resolver felizmente el problema[154]. En Clemente Pamplona, a diferencia de Bardem, no hay tesis ni conflicto, no se pretende en modo alguno evidenciar la inseguridad moral humana ni la crisis de conciencia que el accidente provoca en los adúlteros, como tampoco presenta las contradicciones éticas de una clase social privilegiada, egoísta e insolidaria, caso de Bardem. Todo lo contrario, Clemente Pamplona convierte la podredumbre moral en arrepentimiento, salvación y consolidación de la moral burguesa al uso.

Los valores finales del filme –impuestos siempre con elegancia por el farmacéutico y ejemplificados en todo momento por su intachable conducta, como son el sentido del deber, la ley, la moral, la amistad y la confianza beatífica en la bondad natural del hombre–, no son óbice para que la película, en su labor de crónica de la noche madrileña, insinúe críticas de relieve al sistema en algunas de sus historias. Es el caso del abuelo que finge llevar un arma con el fin de conseguir las medicinas para su nieta, truco por otra parte innecesario, pues el farmacéutico ante su desesperación lo socorre altruistamente, contando también con la solidaridad del mancebo y del sereno, quienes con sus palabras ("coja el dinero si no quiere que lo detenga por desatraco a mano armada", dice el sereno ante la reticencia del anciano a aceptar el cambio de doscientas pesetas que le devuelve don Carlos de un pago inexistente) consiguen aligerar el exceso de tensión dramática y limar las aristas de la crítica evidente a una sociedad con carencias asistenciales tan graves como para que un anciano tenga que atender a su huérfana nieta gravemente enferma en su propia casa.

Es cierto que el arrojo del abuelo y la bondad del boticario salvan a la niña, como claramente se explicita en el final feliz de la película, pero también en *Historias de la Radio*, José Luis Sáenz de Heredia nos presentaba desenlaces felices a sus diferentes historias que no eran tales, pues el niño enfermo protagonista de su último episodio consigue curarse gracias a la solidaridad del pueblo y del maestro, pero no deja por ello de ser un hecho aislado en una cotidianidad que requerirá de constantes actos como ése o como el de nuestro boticario para seguir resolviendo los problemas de un sistema insolidario incapaz de darles una solución definitiva. Se trata pues de soluciones providencialistas, de finales reconfortantes para los espectadores, en los que prima la solución individual, derivada de una conducta caritativa –tan propia de la moral pequeño-burguesa, presente, por ejemplo, en las películas de

154. Este tema lo volverá a tratar en su película *Kilómetro 12*.

Frank Capra–. De esta forma se evita presentir el problema como injusticia social o enfrentamiento de clase.

El aspecto más crítico y a la vez más divertido de la película lo encontramos en las referencias meta cinematográficas que presenta, especialmente centradas en la caricatura de los estudios de grabación, en los que se rueda *Madre antes que padre*, un claro guiño paródico del cine folclórico y del cine con niño[155] que triunfa en la España de finales de los cincuenta. En esta historia se critica la explotación de los menores por la industria, consentida y potenciada por el mercantilismo de sus representantes (madres o falsas madres)[156], la sobreactuación y el exceso de dramatismo de las viejas glorias de la pantalla[157] o el uso y el abuso del número folclórico de carácter reduccionista e injustificado en este tipo de películas, en especial del andaluz ("El flamenco siempre gusta en los cines de barrio", dice el productor para justificar la inclusión del niño cantante de flamenco en una escena dramática presentada en los límites del absurdo que transcurre en Budapest y que representa con grandes aspavientos la estrella crepuscular Lilian Puero vestida de folclórica andaluza).

Por su parte, en el episodio de la primera desavenencia matrimonial de los recién casados, es evidente la irónica alusión a la propensión del cine español de repetir hasta la saciedad los éxitos de taquilla que originará *El último cuplé*[158], pues la carta de una tal "Anita" que motiva los celos de la joven esposa, no es más que el reclamo publicitario del Cine Cobalto en el Primer quinquenio de exhibición de *El penúltimo cuplé*, un éxito de locura de Anita Odiel[159].

---

155. En 1958 se estrena *El ruiseñor de las cumbres*, de Antonio del Amo, que sigue la estela de su películas anteriores, *El pequeño ruiseñor* (1956) y *Saeta de ruiseñor* (1957), y que consagra definitivamente al niño Joselito Jiménez.
156. De alguna manera y salvando las distancias, Clemente Pamplona presenta en clave de parodia el tema que Visconti había tratado en su película *Bellissima* (1951).
157. Los excesos dramáticos de Lilian Puero anticipan, en cierta manera, la graciosa escena de *El viaje a ninguna parte* (1986), de Fernando Fernán-Gómez, en la que él mismo parodia la ampulosidad recitativa de los actores de teatro que tratan en vano de incorporarse al cine.
158. El año 1958 fue denominado el año del cuplé, pues siguiendo la estela del tan inesperado como lucrativo éxito de *El último cuplé*, los productores españoles reincidieron hasta la saciedad en el recién descubierto filón. Por citar solo unas cuantas películas al respecto me limito a enumerar sólo aquellas cintas que evidencian ser epígonos oportunistas ya desde el título: *Aquellos tiempos del cuplé* (1958), *Miss Cuplé* (1959), *Y después del cuplé* (1959), *La corista* (1960), etc.
159. Obsérvese en los nombres, Anita Odiel y Lilian Puero, la alusión más que evidente a Sara Montiel y Lilian de Celis, dos de las actrices más representativas del género musical español.

En suma, si Bardem y Berlanga en *Esa pareja feliz* (1951) habían caricaturizado el cine histórico imperial de decorados de cartón-piedra y grandilocuencia melodramática, proponiendo su película como respuesta irónica a ese tipo de cine[160] (en 1957, José M.ª Forn incluye en su película *La rana verde* un leve guiño al respecto), Clemente Pamplona hace lo propio con la suya adscribiéndose a un tipo de cine que, como mínimo no se ajusta al consentido por la censura y aplaudido por la crítica oficial[161].

La censura siempre se mostró recelosa con las películas de corte sainetesco. En líneas generales, podemos afirmar que las castigó con clasificaciones negativas, de forma que al condenarlas a circuitos periféricos nunca llegaron a gozar tampoco del favor del público[162]. Así, *Farmacia de guardia*, presupuestada por la productora en 4.043.410, fue valorada por la Junta de Censura en 2.510.000 y clasificada en 2.ª B[163] y para mayores, clasificación que, a pesar de los recursos del productor, fue ratificada y considerada por los miembros de la Junta como benévola, aun a pesar de que ningún censor viera en ella materia censurable y de que la inmensa mayoría la catalogara de película "entre humorística y bufa", "un disparate sin ninguna comicidad", una "farsa cinematográfica o sainete disparatado sin otra intención que el mero pasatiempo", e incluso aunque uno, con gran acierto, calificara al boti-

---

160. Véase a este respecto Carlos F. Heredero, *op. cit.*, p. 322. También Luis Miguel Fernández Fernández, *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela, Universidad, 1992, p. 66.
161. Así resultan de gran interés las siguientes declaraciones de Clemente Pamplona al periódico *Amanecer* (12 de junio de 1959): "A lo único que no llegaré jamás, por una cuestión de principios, es a la película folclórica andaluza. Si lo precisara para que comiera mi gente, preferiría buscar trabajo en los nuevos regadíos de los Monegros". Poco después, aprovechando la pregunta del entrevistador sobre por qué se hacen tan pocas comedias en el cine español, contesta lo siguiente: "¡Ah! Tal vez la causa está en que el cine nuestro casi nunca sabe lo que se debe hacer. Anda a remolque de un éxito, sin preocuparse en analizar las causas del mismo. Taquillazo de cuplés. A las películas de cuplés. ¿Películas con niño? ¡Vengan más niños en próximas películas! '¿Dónde vas Alfonso XII?' Pues ahora, '¿Dónde vas, triste de tí?' Y luego: 'Voy en busca de Mercedes', y para más adelante: 'Que ayer tarde la perdí'. Y menos mal que la canción se acaba: si a algún director se le ocurre una película de éxito titulada con el verso primero de 'La araucana', ¡ya tenemos tema para tres siglos!".
162. A este respecto podemos citar el caso de *Historias de Madrid* (1956) de Ramón Comas, clasificada en 2.ª B y estrenada el 13 de enero de 1958 con catorce días de permanencia en los tres cines de segundo circuito en que fue exhibida. Véase Julio Pérez Perucha, *Madrid y el cine*, Madrid, Filmoteca, 1984, p. 46 y ss.
163. C/ 34.681. Exp. 18.436.

cario de “Hermana de la Caridad”, la autorizaron única y exclusivamente para mayores.

*Farmacia de guardia* nunca llegó a estrenarse en Madrid y, a tenor del expediente de la Junta de Censura, como mínimo hasta finales del año 1963 (la fecha de autorización para su distribución es la del 06-09-1963), en ningún otro sitio[164]. Según una carta dirigida por Clemente Pamplona, Federico Muelas y Jesús Vasallo al director general de Cinematografía y Teatro[165], el productor Manuel Torres Larrode había vendido ilegalmente la película a la distribuidora “Delta Films” de Madrid, pues según documento privado firmado previamente a su realización se hacía constar que la propiedad de la película era por entero de los guionistas y que la marca OSSA FILMS tan sólo se había alquilado a efectos oficiales[166].

FICHA TÉCNICA

**Producción:** Manuel Torres Larrode para Osa Films
**Director:** Clemente Pamplona
**Argumento:** basada en un relato literario de Federico Muelas[167]
**Guión:** Jesús Vasallo y Clemente Pamplona
**Diálogos adicionales:** “Tono”
**Secretario de rodaje:** Luis T. Melgar
**Fotografía:** César Fraile Lallana
**Montaje:** Sara Ontañón
**Música:** Salvador Ruiz de Luna

**Reparto:**

José Romeu
Rosita Yarza
Lucía Prado
María Guerrero
José María Seoane
Xan das Bolas
Rafael Cores
Ricardo Alpuente
Fernando Marín

---

164. Parece ser que escribieron el guión sin licencia del Sindicato.
165. Se encuentra en el citado expediente censor.
166. Según nos confiesa Clemente Pamplona le había perdido la pista a esta película hasta que un día fue programada por TVE en un tardío estreno.
167. Ya hemos señalado en nota que Federico Muelas era farmacéutico, de manera que esta película, según testimonio de su realizador, se rodó en su farmacia.

Ángel Ter
M.ª Fernanda D'Ocon
Mario Antolín
M.ª Amparo Pamplona
Angelito Carmona

**Características originales:**

Comedia, sainete.
35 mm standard.
B y N - normal.
Sonora.
90 minutos.

## Argumento

En el Madrid de finales de los años cincuenta, el boticario don Carlos (Pepe Romeu) y su mancebo se disponen a pasar una noche de guardia en la farmacia Gravina. Por sus alrededores merodea un hombre con un maletín, suda, parece sentirse mal y entra en busca de remedio, más tarde descubriremos que se trata de un administrador que ha robado a su jefe.

Una vecina baja a pesarse, es una hipocondríaca necesitada de amor que no puede dormir y que encuentra en la comprensión del boticario su remedio diario: halagos a su belleza, palabras de amor y placebos varios.

Una hermosa joven bailarina de vida disipada quiere salir a divertirse y utiliza el teléfono de la farmacia a lo largo de la noche para tratar de conseguir pareja, sin embargo, pese a sus atributos e insinuaciones no logra su objetivo.

Paralelamente, en los estudios Hispano Films se rueda "Madre antes que padre", una película típicamente española, ambientada en Budapest, con niña prodigio, actriz en declive y cuadro flamenco con su inevitable e incansable niño-ruiseñor. La niña Paulita Castro (Amparo Pamplona), aprovechando un descanso en el rodaje, sin que nadie la vea sale precipitadamente de los estudios en persecución de su perrito y es atropellada por un coche en el que viaja una pareja de adúlteros. Por otra parte, la olvidada estrella del cine, Lilian Puero (María Guerrero), aprovecha también el mismo descanso para fingir un suicidio con el que llamar la atención de la prensa, aunque al final sólo acude un tan gracioso como ingenuo periodista con afanes de ascenso, Menéndez (Ángel Ter), que terminará de representante de la crepuscular estrella, pues pierde su empleo a causa de su precipitación y desmedida ansia de triunfo profesional.

Un magnífico coche para a la puerta de la farmacia y el chófer entra y pide un medicamento para el que se necesita receta (intuimos que se trata de una droga), el farmacéutico se niega a dispensársela. Acude la propietaria del vehículo, una elegante mujer que resulta ser un viejo amor del farmacéutico, una cantante de éxito retirada del mundo del espectáculo por un aristócrata ya fallecido, que ahora necesita de las drogas para poder soportar la frialdad de un

mundo de lujo sin amor y sin ilusiones. A pesar de su vieja amistad, don Carlos le niega la droga, pero quedan para verse más tarde en el hotel donde ella se aloja hasta su regreso a París.

Un hombre con tortícolis es víctima de la broma de un médico compañero de tertulia, pues le receta un violín. Al poco, acude también un borracho que no para de dar el tostón hasta que lo escarmientan entre el sereno y el mancebo.

Al mismo tiempo en una pensión junto a la farmacia un estudiante de medicina lucha contra la fatiga y el sueño para lograr titularse en cirugía. Su moral es quebradiza y duda de su éxito. La patrona lo anima y lo cuida con cariño de madre, aunque en su conversación, casi ya despedida, se evidencia que han sido amantes.

Un abuelo desesperado y sin dinero para pagar el medicamento que necesita su nieta, gravemente enferma, finge burdamente llevar un arma y trata de coaccionar al boticario, actuación absolutamente innecesaria, pues éste no sólo le expende el medicamento de forma gratuita, sino que también le da dinero.

A partir de este momento todas las historias paralelas comienzan a confluir en la farmacia: la niña atropellada y la fingida suicida son tratadas en la rebotica por el futuro cirujano que encuentra en las palabras de aliento de don Carlos la seguridad que estaba necesitando para superar el inminente examen. También la pareja de adúlteros y el autor del desfalco descubren en la recta actuación del farmacéutico un modelo ético que seguir para volver al camino recto. Incluso, una pareja de recién casados, que por un malentendido estaba a punto de romperse, encuentra el remedio a su incipiente crisis matrimonial.

Concluye la guardia con un nuevo amanecer y el boticario regresa a su casa con la satisfacción del deber cumplido, aun a pesar de que su dedicación al trabajo le haya supuesto renunciar a una noche de pasión con su viejo amor, pues no puede o no quiere acudir a la cita en el hotel.

## DON JOSÉ, PEPE Y PEPITO (1959)

Este proyecto cinematográfico es sin ninguna duda el más ambicioso de todos los dirigidos por Clemente Pamplona. El guión parte de la exitosa obra teatral de idéntico título de Juan Ignacio Luca de Tena[168]. El elenco de intérpretes es de primera fila, baste con citar a José Isbert, Antonio Casal, Manolo Morán y la conocida actriz mejicana, traída expresamente desde Brasil sin reparar en gastos, Ana Esmeralda. En los decorados encontramos los nombres fundamentales de Luis Pérez Espinosa y Gil Parrondo. Técnicamente se utiliza pantalla panorámica,

168. La obra se estrenó en el teatro Lara, de Madrid, el día 7 de noviembre de 1952 y obtuvo el Premio Nacional de Teatro de ese mismo año. Para su estudio hemos manejado el texto presente en *Obras selectas*, Barcelona, Carroggio, 1972.

"eastmancolor" y se invierte en su rodaje el más que respetable tiempo en su momento de diez semanas. Seguramente, con todo ello se pretende seguir la estela de éxitos comerciales de la "comedia desarrollista" que tienen su *boom* en 1958 con José Luis Dibildos como productor y directores como Pedro Lazaga y Pedro Masó. A este respecto la misma ficha técnica de la película es bastante reveladora: en la fotografía encontramos a Manuel Merino, uno de los operadores más representativos de esta corriente, como también lo fuera Antón García Abril en la composición musical e, incluso, aunque en menor medida, Antonio Casal en su papel de teórico galán.

En el plano técnico encontramos ese "uso indiscriminado del color, amable e intenso pero casi nunca elaborado en el plano formal", que señala Jesús González Requena como propio de esta tendencia cinematográfica, con texturas planas y colores pastel, tan acordes con los ambientes alegres y desenfadados en los que se desarrollan situaciones convencionales, tanto por su fábula como por su significado, cuyos finales, absolutamente conservadores, justifican con creces la frivolidad de algunas de sus escenas[169]. Todo lo expuesto no fue suficiente para lograr el éxito comercial que sin duda se esperaba de este proyecto. Es más, extrañamente ni tan siquiera se llegó a estrenar en Madrid. La explicación quizá se encuentre en la calificación otorgada por la Junta de censura[170], la cual, en primera instancia la catalogó como de 2.ª B y para mayores. Sólo tras el habitual recurso admitió concederle la discreta categoría de 2.ª A para una película ambiciosa que, según expone el productor, se estaba en gestiones para su explotación en Argentina y México[171].

La Junta de censura no observó problemas morales ni de ningún otro tipo, al tiempo que la mayor parte de los componentes de la rama de clasificación coinciden en catalogarla como una película mediocre, cuya realización no ha sido en absoluto acertada. De forma que, en su intento de salvar el filme y con objeto de lograr la revisión de categoría, el productor alega "que los arreglos efectuados en la mencionada película han sido fundamentales, cambiando su estructura general hasta el punto que se han añadido planos que figuraban como reserva y supri-

---

169. «La conciencia del color en la fotografía cinematográfica española», en *Directores de Fotografía del cine español*, Madrid, Ed. Francisco Llinás / Ed. Filmoteca Española, 1989, p. 122.
170. C/34.721. Exp. 19.422.
171. Miguel Mezquiriz había producido películas como *Polvorilla* (Florián Rey, 1956), *El fenómeno* (José M.ª Elorrieta, 1956) y *Sueños de Historia* (José H. Gan, 1957).

midos otros, incluso secuencias enteras, hasta un total de 361 metros"[172]. De la misma manera afirma que "sin regatear esfuerzos económicos, se ha procedido a mezclar algunas secuencias y al tiraje de una nueva copia positiva, rectificando defectos cromáticos que la Junta pudo apreciar en la copia 'cero'...". Esfuerzo baladí y seguramente contraproducente, pues a nuestro entender y según la grabación que hemos podido ver[173], no sólo no se logra el ritmo alegre y vivaz propio de una comedia desenfadada, sino que en algunos extremos incluso se dificulta sobremanera la comprensión de aspectos importantes de una película que en gran parte de su metraje es teatro fotografiado.

Antonio Casal y Ana Esmeralda.

*Don José, Pepe y Pepito* es una más que discutible adaptación cinematográfica de una obra de éxito de teatro rosa de Luca de Tena, con la que se pretende confeccionar una *comedia cinematográfica rosácea* al uso con frustrados fines comerciales, debido fundamentalmente a la calificación censora que en este caso concreto extremó la dureza de su exigencia artística, cuestión ésta en otras ocasiones relegada en aras de la docilidad del mensaje.

---

172. A este respecto, como señalan Riambau y Torreiro, *op. cit.*, p. 64, debemos recordar que "había un castigo económicamente peor que prohibir el guión. Al margen de quienes no se ajustaban a las 'advertencias' subrayadas por los lápices rojos de los censores y sufrían los ya económicamente dolorosos efectos de las tijeras que obligaban a dilapidar secuencias ya rodadas, a modificar diálogos o incluso al rodaje de nuevos planos, se daba la circunstancia de aquellos guiones que, aun siendo autorizados, eran después clasificados a la baja y privados, en consecuencia, de cualquier beneficio económico". Incluso el mismo Juan Miguel Lamet, tras abandonar la Junta de censura, confiesa que sufrió una persecución personal como productor que le llevó a abandonar.
173. Cinta distribuida por Divisa Ediciones.

En *Don José, Pepe y Pepito* se respeta casi literalmente la poco profunda comedia burguesa de Luca de Tena, incluso se retoma en el papel de Pepito a Jorge Vico –hijo de Antonio Vico–, quien debutó como actor en el estreno de la citada comedia, con los únicos atrevimientos de incluir algunos exteriores (tendencia propia también de la comedia desarrollista) y de diversificar los escenarios. Así, se incluyen escenas en una piscina cubierta (ambiente juvenil, distendido y un tanto frívolo, propio de la modernidad que quiere transmitir el género), en el cabaret El Molino Rojo, escenario en el que tienen lugar diferentes actuaciones musicales, o en un edificio en construcción (debemos entender que se trata del futuro hospital), a los que en la obra tan sólo se alude.

Cartel de la película.

Por otra parte, se desarrollan mínimamente algunos personajes citados en la trama de la obra teatral, caso del conde de Vela o de las tres viudas de Rodríguez (sin duda los mayores aciertos de la película), pero que, paradójicamente, sufren el mayor rigor de la tijera rehabilitadora, el primero en la surrealista escena de la reunión del patronato celebrada en el no menos surrealista escenario de un edificio en construcción[174], como las segundas en algunas de sus paródicas interven-

174. Sin duda se trata de uno de los momentos más cómicos del filme, representado magistralmente por Pepe Isbert y secundado en alguna escena de forma magnífica por Manolo Morán.

ciones en El Molino Rojo, probablemente eliminadas por lo que suponían de nevillescas críticas a la moral burguesa conservadora, salpicadas por un ácido humor codornicesco del que todavía se puede observar y agradecer una cierta presencia.

El resto de aspectos del filme se toman literalmente de la comedia, incluida la falsedad de los personajes principales, auténticos estereotipos en los que se observa más que una evolución una involución, de manera que Francis, una mujer empresaria, moderna, liberada, desenvuelta[175], etc., no es más que un tosco símbolo de lo prohibido para las españolas, abnegadas amas de casa que, a la postre, se convertirán en el modelo que acepta gustosa la norteamericana, quien por amor a José y al estilo de vida de su tierra natal, renuncia a su educación, empresa y posición, para pasar a coser gustosa los botones de la chaqueta de su hombre.

Contrariamente al final abierto de la obra de teatro, en la película se cierra por completo y Francis se queda con don José, mientras que Pepito descubre el amor en una joven amiga, no sin que antes el crápula del abuelo haya confesado que gran parte de su vida disipada es fingida, una suerte de actuación para mantener su fama de "bon vivant".

FICHA TÉCNICA

**Producción:** Producciones Mezquiriz
**Productor asociado:** Fernando Jiménez Varela
**Director:** Clemente Pamplona
**Guionistas:** Jesús Vasallo, Federico Muelas y Francisco Abad
**Adaptación cinematográfica:** Clemente Pamplona
**Argumento:** basado en la obra teatral de idéntico título de Juan Ignacio Luca de Tena
**Operador jefe:** Manuel Merino
**Operador:** Ángel Ampuero
**Ayudante de cámara:** Hans Burmann
**Decorados:** Luis Pérez Espinosa, Gil Parrondo
**Montaje:** Sara Ontañón
**Vestuario:** Cornejo
**Composición y dirección musical:** Antón García Abril

---

175. Esta aparentemente moderna visión de la mujer, presentada como trabajadora (en este caso agresiva empresaria), inteligente, capaz de enfrentarse al hombre en el difícil mundo de los negocios, es propia de la comedia desarrollista; sin embargo, al llegar a la conclusión del filme descubrimos que es falsa, pues los roles de lo masculino y lo femenino permanecen inalterables.

**Dibujos:** Mingote
**Laboratorios:** Madrid Films

**Reparto:**

Antonio Casal.....Don José
Ana Esmeralda.....Francis
Manolo Morán.....Pepe
Jorge Vico.....Pepito
José Isbert.....Conde de Vela
Ángel Ter.....Percy

**Otros intérpretes:**

Lucía Prados
Laura Granados
Matilde Muñoz Sampedro
María Basso
Laureano Franco
Aurelia Ortas
Raúl Cancio
Angelita González
Nancy González
Merche Sánchez del Arco
Rosario Royo
Margarita Muñiz
Maribel Muñoz
José Morales
Luis Benito
Ballet Granada
Milagros Leal
Maruja Isbert
Mancio Bermúdez
Ricardo Vega
Pilar Zorrilla
Rafael Cares
Eva Tusset
Yolanda Marbel
Manolita Guerrero
Guillermo Hidalgo
Antonio Moreno
Mara Silva
Juanito López
Manuel Medina

**Lugares de rodaje:** Madrid.

**Características originales:**

Comedia.
35 mm standard.
Color: Eastmancolor - normal.
Sonora.
77 minutos.

**Salas en el estreno:** 02-04-1961 Barcelona: Vergara.

**Observaciones:**

Copia en la Filmoteca Española.
La película es distribuida en vídeo por Divisa Ediciones.

ARGUMENTO

Procedente de Nueva York llega a Madrid la norteamericana Francis Grey (Ana Esmeralda), hija de españoles emigrados y directora de la fábrica de material quirúrgico que lleva su nombre, para vender un importante pedido a un patronato médico, presidido por el conde de Vela (José Isbert) y del que es asesor el doctor don José Quiroga (Antonio Casal).

En la actualidad, don José es viudo y vive dedicado por entero al estudio –sin enterarse del amor sincero que le profesa su joven secretaria–, a la medicina y a la fundación altruista de un hospital. Con el fin de adquirir el material quirúrgico necesario entra en contacto con la Compañía Grey, dirigida con mano de hierro por Francis, quien antes de abandonar España fue alumna suya en la Facultad de Medicina. Con el reencuentro, la atracción que siempre sintió por su profesor se reaviva convirtiéndose en amor. Esta circunstancia no pasa desapercibida para la guapa novia del conde de Vela quien, celosa (también se siente atraída por don José), trata de estropear la gestión del doctor, pero, finalmente, gracias a la intervención del simpático "bon vivant", abuelo Pepe (Manolo Morán), no lo logra; sin embargo, la irrupción en un hogar de hombres solos de una mujer inteligente y, sobre todo, bella, perturba la paz interior y el sosiego externo de sus moradores, desencadenando un conflicto generacional entre el serio doctor don José y su frívolo hijo, Pepito (Jorge Vico), que, como es natural, se siente atraído por los múltiples atractivos de la mujer madura antes que por el tierno amor que le profesa una chica de su edad.

Al final, todo se resuelve de manera rápida y convencional, don José consigue a Francis y Pepito acepta el amor de su amiga.

## KILÓMETRO 12 (1961)

La película fue clasificada el 9 de enero de 1962 como de 2.ª B[176] y para mayores, después, tras el pertinente recurso, la elevaron a la categoría de 2.ª A. En todo momento los miembros de la Junta, en su rama de censura, incluso los más benevolentes, la juzgan una película fuerte, demasiado violenta y en algunos extremos incluso peligrosa, por eso se muestran recelosos en determinados aspectos, así por ejemplo, un miembro de la Junta expresa sus reservas señalando que “en el aspecto moral no acaba de convencerme, y aunque se ve la intención positiva algunas acciones quedan –al menos no consta– sin sanción. Como se trata de una película española cuyo guión ha sido aprobado previamente, no queda más remedio que autorizarla”; otros proponen supre-

176. C/42.075. Exp. 23.899.

siones y la aclaración del diálogo en algunas secuencias, en especial la referida a la práctica del aborto y, aun con todo, se muestran a la expectativa del dictamen eclesiástico.

Por su parte, la rama de clasificación se encuentra desconcertada y dividida, de forma que las valoraciones de los informes van desde los que juzgan el tema como artificioso, falso y de escaso interés, con idénticas calificaciones para los apartados de guión, dirección e interpretación, pasando por aquellos que la juzgan como "una película ambiciosa de profundidad temática, pero que el autor no ha sabido desarrollar ni después dirigir, por lo cual se le ha quedado en nada. A todo ello ha contribuido sin duda también la gran penuria de medios", hasta llegar a los que piensan que se trata de un tema "valiente y con deseos de hacer algo nuevo", un guión "irregular, pero muy buena la parte de Cuenca", con una dirección "con inquietud y en muchos momentos ágil y fácil de comprender" y una interpretación "buena".

Por problemas económicos y judiciales del productor[177], la distribución de la película se paraliza y la cinta se pierde en el laberinto de la Justicia durante algunos años, hasta que finalmente se estrena el 10 de junio de 1968, si bien es verdad que el 8 de octubre de 1961 se proyectó en el Sindicato Español del Espectáculo de Pamplona el control de la copia número dos. Con motivo de esta circunstancia y en la línea de anteriores declaraciones, Clemente Pamplona expresa sus pretensiones artísticas de la siguiente manera: "Con esta película he pretendido seguir la línea que me marqué como realizador desde el primer momento: buscar nuevos caminos para nuestro cine. Yo jamás podría rodar una película costumbrista o de otro tipo mostrando una España falsa servida por unos tipos de cartón-piedra"[178]. A su entender el camino que debería seguir el cine español era el de buscar "por encima de todo autenticidad". En la citada entrevista ya se anticipa que iba a comenzar

---

177. Véase a este respecto el análisis de la película *Historia de un hombre*, pues los expedientes de ambas películas se cruzan en algunos aspectos debido a los problemas jurídicos que sufre el productor de ambas películas. A este respecto Heredero, *op. cit.*, p. 79, señala: "La carencia de estabilidad, la producción ocasional y fugaz desaparición de muchas productoras, montadas bajo el paraguas de un negocio rápido y prácticamente asegurado, desvelan un grave déficit de profesionalidad y un alto grado de oportunismo comercial que resultan viables –entre otras razones que se irán desvelando más adelante– gracias a la práctica generalizada de presentar al Ministerio presupuestos falseados y descaradamente hinchados: una metodología que busca extraer la máxima cantidad posible de los porcentajes de protección concedidos por la junta de clasificación...".
178. Madrid, 9 de octubre de 1961.

de inmediato el rodaje de *Historia de un hombre*, su siguiente proyecto cinematográfico.

Efectivamente, *Kilómetro 12* es una película atrevida en sus aspectos parciales, en la exposición de esas cuatro vidas (la de los tres hombres y la de la mujer), pero analizada en su conjunto se convierte en una fábula moral sobre la solidaridad humana excesivamente complaciente, pues tres fuera de la ley, tres auténticos *outsiders*, no dudan en entregarse a la Justicia para salvar una vida.

Como tantas otras propuestas renovadoras, o por lo menos con afanes de presentar un producto mínimamente novedoso, los ecos de un neorrealismo un tanto trasnochado se perciben en este filme: presencia de escenarios populares, intervención de actores no profesionales, pretensión de captar la realidad rural española en la historia que abre la película (rodada con cierto aspecto documental, seguramente influencia de sus trabajos anteriores con Ruiz Castillo, en Tragacete, provincia de Cuenca), valientes alusiones a problemas de la sociedad española del momento: cainismo e ignorancia en la España rural, prostitución, prácticas abortistas clandestinas, ejercicio de la medicina al margen de la ley en los suburbios de una ciudad, con la consiguiente constatación de la existencia de una sanidad parcial que no cubre a las capas más desfavorecidas, que se ven obligadas a recurrir a alternativas médicas propias de una sociedad subdesarrollada[179], etc., si bien es verdad que todo ello no se presenta como eje central de la cinta, sino que se incardina o, mejor dicho, se camufla dentro de un filme que pretende ser un drama con intriga, como destacaba en sus textos publicitarios la distribuidora Hispano Fox-Film:

"Contadas películas han combinado con tal maestría el drama y el suspense, cual es el caso de *Kilómetro 12*. En esta cinta se asiste a una intriga que tiene una triple vertiente: ¿quién intentó asesinar a la muchacha? ¿por qué ninguno de sus tres salvadores acude a la policía? ¿cuál es el pasado de esos tres hombres que tanto parecen temer a la justicia? Además, cada uno de esos interrogantes lleva consigo una carga dramática que atenaza a un espectador que ya está en vilo por el factor intriga, admirablemente llevado...".

En efecto, la película se inscribe, con notable personalidad propia, en lo que podíamos denominar como drama psicológico con suspense en la línea de *¡Culpables!* (1958), de Ruiz-Castillo o *De espaldas a la puerta* (1959), de José María Forqué.

---

179. Tema presente ya en *Farmacia de guardia*.

Por otra parte, como hemos señalado, sus imágenes evidencian ribetes neorrealistas que muestran sin ambages aspectos de la realidad española del momento hipócritamente silenciados desde el poder, siguiendo la absurda tesis del sistema franquista de considerar como inexistentes aquellos problemas de los que no se habla. Así, por ejemplo, un año antes de que Ramón Comas tratara en su película *Nuevas amistades* el tema del aborto[180], en ésta se aborda abiertamente el problema de las prácticas abortistas clandestinas en España y, por si fuera poco, contrariamente a la película de Comas en la que toda la historia es fruto de un engaño, pues el aborto nunca se practicó, en nuestro caso sí se realiza: la embarazada es casi una niña que muere, y el causante del problema, Paco, es un hombre casado (obsérvese que la mezcla es a todas luces explosiva: adulterio con menor, aborto clandestino con resultado de muerte y existencia de una medicina marginal fuera del sistema sanitario oficial)[181].

De igual forma, como ya hiciera en su debut cinematográfico, Clemente Pamplona presenta en la historia de Esteban el escabroso asunto de la ambición desmedida encarnada en una codiciosa prostituta de lujo que lleva a la perdición a un hombre cegado por el amor. Por otra parte, este episodio rezuma una sexualidad poco habitual en el cine español de la época, así, cuando Esteban descubre que Nancy recibe a otros hombres en su domicilio[182], se inicia una escena violentamente erótica llena de sugerencias sexuales en la que Esteban propina una paliza a Nancy, quien recibe los golpes con una leve sonrisa de placer y que concluye con un primer plano de ella bellamente despeinada y

---

180. La crítica juzgó el tema de esta película como escabroso, desagradable y poco verosímil y vio en su historia un tema peligroso. Calificaciones habituales cuando se pretendía describir la existencia de algún problema relevante en la sociedad española del momento. El filme es una adaptación de la primera novela de García Hortelano (Madrid, 1928-1994) de idéntico título con la que ganó el premio Biblioteca Breve en 1959. Se trata de una obra de corte social que presenta a un grupo de jóvenes burgueses madrileños estafados en la práctica de un aborto clandestino.
181. A nadie se le escapa que en sus aspectos parciales la película presenta numerosos temas prohibidos por las normas de censura cinematográfica, las cuales aunque promulgadas en febrero de 1963, se limitaban a recoger por escrito las normas que venían siendo habituales en la práctica desde la instauración de la censura del régimen, así, entre otras cosas se prohibía "la justificación del suicidio, del homicidio por piedad, de la venganza y del duelo, del divorcio como institución, del adulterio, de la prostitución, y de todo lo que atente contra la institución matrimonial, del aborto y de todos los métodos contraceptivos...".
182. Nancy comparte piso y estrategia profesional con otra prostituta para vivir lujosamente a costa de los hombres, así, mientras una recibe, la otra ejerce de criada y viceversa.

provocativa sobre la cama, con sus insinuantes labios entreabiertos manchados de sangre y la metafórica presencia de unas axilas sólo levemente depiladas como elemento sustitutivo del sexo.

Román Gubern, al hablar del cine de principios de los sesenta, señala que "los nuevos iconos demostraron que se estaba produciendo un cambio significativo en el paisaje de los posibles narrativos"[183], y esta película es, sin duda, una clara muestra de ello. Sin embargo, sin el más que evidente didactismo de su final moralizante de carácter redentorista, no hubiera pasado el filtro de una censura que, como indicábamos, en todo momento se mostró más que recelosa con ella, aun a pesar de estar construida sobre la tesis de la bondad natural del hombre. Jorge, uno de sus protagonistas, la expone de la siguiente manera: "...todos somos buenos, todos; hasta que nos obligan a dejar de serlo...". La llegada de Santiago y de la mujer herida rompe la pacífica convivencia de los protagonistas y crea un conflicto de conciencia que desencadena la hostilidad, el recelo, la agresividad y casi la enemistad en el pequeño grupo. El hombre se convierte en lobo para el hombre y el conflicto sólo se resuelve mediante la confesión y la confidencia pública de los pecados del pasado. De esta manera se inicia un proceso de purificación moral del personaje, una especie de catarsis personal que alcanza a cada uno de los protagonistas al encarar la prueba de la sospecha, aceptar las culpas de los errores cometidos en el pasado, exponer el dolor de su vida presente y redimirse socialmente al entregarse a la Justicia para salvar una vida humana. Al final, ninguno de ellos es, realmente y en puridad, culpable, pues como señala Santiago al comenzar con sus recuerdos: "¡Perro destino, voluntad o lo que sea!... Quizás ninguno de los tres tuvo la culpa...".

*Kilómetro 12* es un canto a la solidaridad humana que se inscribe con claridad meridiana dentro de las típicas películas con "mensaje" de los cincuenta en la línea de *Todos somos necesarios* (1956) de Nieves Conde, con la que guarda una estrecha relación argumental[184].

---

183. En «Los imaginarios del cine del franquismo», *Un siglo de cine español*, Cuadernos de la Academia, n.º 1, octubre, 1997.

184. La película de Nieves Conde narra la historia de tres hombres recién salidos de la cárcel tras cumplir condena. Viajan en un tren junto con otros viajeros y un niño gravemente enfermo de difteria, que debe ser operado con urgencia. Uno de ellos perderá la vida al ir andando hasta un pueblo cercano en busca de ayuda; otro, que cometió una estafa para casarse con su novia, hace todo lo que puede por ayudar al niño; el tercero, Julián, un médico apartado de la profesión por ser responsable de la muerte de un paciente, termina venciendo sus reticencias personales y accede a operar al niño y le salva la vida.

En *Kilómetro 12*, como ya ocurriera en *Pasos*, abundan los elementos simbólicos. Así la inhóspita soledad del paraje donde se desarrollan los hechos refleja el vacío interior de los personajes; los planos, casi tenebristas, en claroscuros de los tres hombres en el interior de la chabola evidencian la penumbra espiritual en la que viven (a este respecto resulta magnífica la secuencia de la muerte de Ester en la consulta-barracón de Santiago, en especial el plano que la cierra, con una bombilla balanceándose y alumbrando alternativamente las diferentes partes de la destartalada estancia[185], evidenciando de esta manera la confusión mental que domina al médico fracasado); las quemaduras que se produce Santiago con el agua hirviendo al desinfectarse para atender a Carmen son una clara alusión a las manos llagadas del Salvador –al que por cierto Santiago alude de manera explícita al decir: "Los hombres no nos sacrificamos por nadie. Somos egoístas... Dicen que hubo Uno que se dejó crucificar por la Humanidad, hace veinte siglos... ¡Ya ves! ¡Uno en dos mil años!"–; el fuego que se apaga como la vida de Carmen se acaba –Santiago también utiliza esta típica metáfora para explicarle a Carmen su final: "...Sufrirás poco. Como una llama que se apaga lentamente... Tendrás sed. Bebe..."–; ese amanecer que ilumina los pasos de Santiago hacia la comisaría donde da cuenta de los hechos, en clara alusión a ese renacer interior de Santiago iluminado por un nuevo alborear de su conciencia, etc.

En suma, *Kilómetro 12* es una película en la que se exponen problemas de la sociedad española de los años sesenta y se denuncian carencias importantes del sistema, pero todo con la finalidad de sustentar una tesis de carácter redentorista expuesta fílmicamente con un buen ritmo narrativo, abundantes simbolismos y unos diálogos con frecuencia lastrados por una fuerte carga especulativa, lo que confiere a la película una cierta forma dramática de raíz teatral con fines moralistas que la sitúa en la línea del drama "de ideas" representado por filmes como *Rebeldía* (1953), *Los peces rojos* (1955) o *Todos somos necesarios* (1956), de Nieves Conde, *Fedra* (Mur Oti, 1956), *Madrugada* (Antonio Román, 1957), *La muralla* (Luis Lucia, 1958), *Un vaso de whisky* (1958), *Los cuervos* (1961), de Julio Coll y *La noche y el alba* (José M.ª Forqué, 1958).

185. De alguna manera recuerda la secuencia de *Psicosis* (Hitchcock, 1960) en la que se descubre la realidad de la madre de Norman. En *Pasos* encontramos también un plano de factura similar.

FICHA TÉCNICA

**Productor:** Espejo Films
**Productor asociado:** Juan Jesús Cillán
**Director:** Clemente Pamplona
**Guión:** Clemente Pamplona
**Sinopsis argumental:** Antonio Calderón
**Diálogos adicionales:** Federico Muelas
**Jefe de producción:** Rafael Isasi
**Decorador jefe:** Jaime Queralt
**Operador jefe:** Ángel Ampuero
**Técnico de sonido.** Enrique Molinero
**Música:** J. Pagán y A. Ramírez
**Montaje:** Juan Pisón
**Maquillador:** José Echevarría
**Ayudante de dirección:** Sebastián Almeida
**Segundo ayudante:** Luis T. Melgar
**Ambientador artístico:** Luis Roibal
**Meritorio de dirección:** Jorge Luque

**Reparto:**

Elena Espejo
Carlos Mendy
Mara Lasso
Félix Defauce
Pepe Calvo
Elena M.ª Tejeiro
Jacinto Martín
Manolita Barroso

**Lugares de rodaje:** Tragacete, Montes Universales.

**Características originales:**

Drama psicológico.
35 mm standard.
B y N - normal.
Sonora.
90 minutos.

**Estreno:** 10-6-1968.

**Observaciones:** Copia en la Filmoteca Española.

## Argumento

Jorge y Esteban, dos mendigos, tienen su chabola a la altura del kilómetro 12 de la nacional cuatro. Una tarde, cuando se disponen a cenar, se detiene un automóvil de cuyo interior es arrojado a la cuneta el cuerpo malherido de una mujer, tras lo cual el vehículo se da a la fuga.

Sólo ha habido un testigo, Santiago, un hombre que se apresura a socorrer a la víctima. Con la ayuda de Jorge y Esteban la trasladan hasta su cabaña. El paraje, sin vestigios de vida por los alrededores, salvo "Pirracas", un perro que acompaña a los mendigos, es de una soledad deprimente.

Santiago atiende a la víctima con los escasos medios de que dispone y se da a conocer como médico, diciendo a los otros dos que la muchacha morirá desangrada en pocas horas si no recibe con prontitud atención hospitalaria. Alguno de ellos debe ir a la ciudad a buscar ayuda; sin embargo, recelan unos de otros y ninguno se atreve a dar el primer paso; todos tienen algo que ocultar y temen que, tanto si se quedan como si van a solicitar el necesario socorro, tengan que afrontar y rendir cuentas no sólo de la difícil cuestión de la mujer herida, sino también de sus errores del pasado.

Las horas transcurren y el estado de la mujer se agrava. Los tres hombres se observan con desconfianza y uno tras otro reviven fugazmente su pasado.

Jorge era leñador y a causa de un lance amoroso tuvo un duelo a muerte en el que mató a su rival. Abandonó el pueblo y desde ese momento su existencia ha sido un continuo huir buscando refugio en el alcohol. Tras relatar su historia abandona la chabola sin, aparentemente, pretender ir a dar aviso al hospital.

Le toca el turno a Esteban, cuyo pasado también es turbio: su amor por una mujer de la vida le llevó a cometer un desfalco en la harinera para la que trabajaba; sin embargo, fue víctima del chófer de la empresa, quien le roba el dinero y lo deja herido. Busca refugio en casa de la mujer que ama, pero con amargura descubre que su amor era interesado, sin dinero no significa nada para ella, hasta el punto que lo amenaza con denunciarlo a la policía si no desaparece de su vida de inmediato. Perseguido por la justicia, sin trabajo, sin hogar y sin fe en el futuro ni en el hombre, comparte su miserable vida con Jorge, y como él también abandona la chabola sin concretar su compromiso de dar aviso.

Bajo la mirada acusadora de la mujer herida, Santiago piensa en su situación y reconstruye su pasado más inmediato: él era un médico de cierto renombre que, complicado en prácticas médicas ilegales, fue expulsado de la profesión; a partir de ese momento, para ganarse la vida ejerce de forma clandestina en los suburbios de la ciudad. Unas horas antes de su misteriosa presencia en el inhóspito descampado había recibido en su destartalado barracón-consultorio la visita de Carmen, una vieja conocida (la mujer que ahora se muere en el jergón de la chabola y de la que veladamente se nos insinúa que se dedica a la prostitución de lujo), su hermana pequeña, Ester, y el amante de ésta, Paco, un hombre maduro y casado. Ester se encuentra en estado crítico, a punto de desangrarse tras habérsele practicado un aborto clandestino. Mientras Carmen

y Paco van a la farmacia a comprar un medicamento, Santiago trata de salvar a la joven, pero ésta muere, asustado deja la casa y se marcha por la carretera. A su regreso, Carmen y Paco descubren el cadáver y se entabla una violenta discusión entre ambos que concluye con Carmen gravemente herida. Paco se deshace de ella arrojándola a la cuneta a la altura del kilómetro 12, donde se encuentra escondido Santiago. Lo demás ya lo sabemos.

Como nadie llega y Carmen no podrá resistir mucho más, Santiago la abandona aparentemente a su suerte; sin embargo, se dirige a la comisaría más cercana para dar aviso de la situación. Sorprendentemente el comisario ya conoce el caso y le comunica que la mujer se ha salvado gracias a su cura de urgencia; no obstante, es conducido a una celda por carecer de documentación y allí se encuentra con sus otros dos compañeros, donde sus conciencias les habían guiado para que se socorriera a la joven abandonada junto al mojón del kilómetro doce.

## HISTORIA DE UN HOMBRE (1961)

Según testimonio de Clemente Pamplona, Lázaro Carreter tenía escrito un guión y para su producción entró en contacto con Juan Jesús Cillán, propietario de la marca cinematográfica ANTARES FILMS, quien asume el proyecto y piensa en él como realizador.

El guión de Lázaro Carreter se titulaba originariamente *Don Tancredo* y, en esencia, contiene el cañamazo fundamental de la película que hoy ha llegado hasta nosotros con el título de *Historia de un hombre*. La comparación de ambos se salda con la presencia de un episodio significativo añadido (el del lanzador de cuchillos) y la ausencia de numerosas escenas no menos importantes, por lo que podemos anticipar que, aun reconociéndose la idea original en el resultado final, ésta se presenta desvirtuada y confusa.

El cambio de título respondió a que el nombre de "Don Tancredo" estaba registrado y había que pagar derechos, de forma que optaron por el más genérico de *Historia de un hombre*.

Tal y como se puede ver más adelante en el resumen, la película parece una tragicomedia ternurista sin mayores ambiciones, pero lo cierto es que es algo más. A nuestro juicio la intención del filme y su puesta en escena remiten a un cierto neorrealismo poético y simbolista en la línea de *Milagro en Milán* (Vittorio de Sica, 1951)[186], pero sin concesiones a lo fantástico.

---

186. Debemos recordar que Ferlosio tradujo en 1953 el cuento de Zavattini *Totó il Buono* y su adaptación cinematográfica, llevada a la pantalla en 1951 por Vittorio de Sica

En cierto modo, *Historia de un hombre* puede ser considerada como un ejercicio cinematográfico que pretendía de alguna manera plasmar los postulados regeneracionistas del "llamamiento" publicado por la revista *Objetivo* (n.º 5, mayo de 1955)[187] como reclamo de las conversaciones de Salamanca, en el que se reivindicaba el valor del cine como medio contemporáneo de expresión en los siguientes términos: "El cine sin ideas es un cine informe. Apelamos a la mejor tradición de nuestras artes y nuestras letras como solución a los males de nuestro cine.

Cartel de la película.

Tenemos un pasado plástico realista, tenemos un genuino espíritu nacional en nuestras formas de expresión literaria. De ahí debe arrancar nuestro cinema. Hay que dar expresión contemporánea a un nuevo arte, mediante un contenido que existe en nuestra más antigua tradición

---

con el título de *Milagro en Milán*, fue una película que rompió las normas establecidas del neorrealismo italiano en la que se nos presenta de forma magistral un mundo mágico de confraternización humana y en la que se mezclan la magia, la fantasía, el surrealismo, la poesía, el humor absurdo y la ironía no exenta de crítica social. Una fábula amable sobre la bondad, heredera del mejor Chaplin, en la que se conjuga el cristianismo de De Sica y el comunismo de Zavattini.

187. Entre otras, una de las aportaciones más valiosas de esta publicación al cine español de la época fue la de ratificar la profunda división entre la crítica "oficial" y la "nueva" crítica, patente quizá por primera vez en el Festival de San Sebastián de 1955.

humanística. Y la clave, al fin de cuentas, es el hombre, pues de todos los caudales preciosos que existen en el mundo él es el más precioso y decisivo". Conviene recordar que Lázaro Carreter por estas fechas era ya un catedrático de prestigio de universidad y que estuvo presente en las conversaciones de Salamanca sobre cine e incluso participó con alguna ponencia junto a nombres tan relevantes como Berlanga, Manuel Villegas, Fernando Fernán Gómez, Guido Aristarco, Antonio del Amo y José L. Sáenz de Heredia, entre otros.

Estructural y temáticamente la película enlaza de manera directa con la picaresca. Como resume el título, se presenta al espectador la historia de un hombre, la vida y desventuras de un sujeto humilde, y nos describe su realidad cotidiana (tema del hambre implacable y del desamparo social), articulada según una estructura episódica (sucesión de oficios, encuentros con diversos personajes). A este respecto, debemos recordar que en una de las conclusiones de las citadas conversaciones de Salamanca, la que aboga por un cine documental, leemos: "Nuestro cine documental debe adquirir una personalidad nacional, creando películas que cumplan una función social y reflejen la situación del hombre español, sus ideas, sus conflictos y su realidad en nuestros días".

Ángel Ter y Luis Peña.

Sobre los personajes principales, Telmo e Iván, gravitan las sombras de don Quijote y Sancho: Telmo es una suerte de Sancho quijotizado e Iván es un Quijote sanchificado (en cierto modo el guión se articula sobre el archiconocido esquema de la "pareja paradójica" que sirve para confrontar dos formas de entender la vida y el mundo[188]). Así, Telmo es un camarero que defiende un código de conducta ético,

188. A este respecto véase Francis Vanoye, *Guiones modelo y modelos de guión*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 47.

tiene un amor idealizado y mantiene a la familia de don Iván, quien, por su parte, es todo un caballero y cuya profesión, la esgrima, como él mismo dice, "muere de hambre", pero no por ello se plantea abandonarla, prefiere vivir de la caridad ajena, en especial de la de su vecino.

El tema central del guión y de la película es el derecho que asiste a todo ser humano a un trabajo digno, a tener un oficio remunerado que evite la humillante situación de vivir de la caridad; en cierto modo, Telmo sería una especie de Chaplin con cara de Buster Keaton que reivindica la dignidad del pobre; que se niega a sonreír con hipócrita sumisión social para conseguir el favor de los demás, pero que constantemente, por solidaridad con sus vecinos, como un nuevo Quijote del siglo XX, acepta ser un pelele en una sociedad injusta y en algunos momentos incluso bárbara. Otra cosa es la imagen odiosa y repelente que Telmo transmite en el filme de personaje dominado por un orgullo enfermizo, debida fundamentalmente a las numerosas supresiones impuestas por la censura que rompen la cohesión y la coherencia narrativa de la película desvirtuando o, como mínimo, complicando la correcta comprensión de la actitud y de la conducta del personaje.

Resulta evidente que el carácter simbólico y reivindicativo del guión original, el titulado *Don Tancredo*, no se le escapó a la censura y sufrió múltiples mutilaciones, tantas como para que se desvirtuara en lo esencial su significado primigenio, invitando de este modo a sus promotores a desistir de su empeño. Sin embargo, no sabemos por qué extraña razón esto no fue así, por lo que juzgamos interesante exponer estas mutilaciones con el fin de tratar de recomponer en lo posible el sentido original de una película que tal y como se nos presenta en la actualidad resulta un tanto confusa, y en la que un espectador no avisado puede culpar al director de impericia, de falta de ritmo e, incluso, en algún momento, de incoherencia.

La acción de la película (reflejada en el guión original) se sitúa el día de Año Nuevo, llueve, estamos en la destartalada buhardilla de Telmo, quien se levanta de la cama con desgana y saluda a su loro –un simbólico loro mudo– con el tan doloroso como irónico parlamento siguiente: "¡Feliz Año Nuevo, Cicerón! Hoy es Año Nuevo. Año nuevo. Vida nueva, [¿sabes? Otra vez a no comer"][189]. Palabras que encaran directamente el tema principal, el hambre, y que si bien en la película, como

189. Las supresiones del guión original, *Don Tancredo*, como también las que aparezcan en el titulado *Historia de un hombre*, el que se ajusta casi en su totalidad a la película, las presentaremos entre corchetes. Ambos originales los hemos podido consultar en el archivo personal de Clemente Pamplona.

veremos, está presente, se pretende en todo momento reducirlo a su mínima expresión (obsérvese que las fechas elegidas también son simbólicas, en esos días tan entrañables, tan alegres y de excesos, nuestros personajes, Telmo y sus vecinos, pasan hambre y frío).

En la escena siguiente se nos presenta a los niños de don Iván –con significativos nombres rusos– que hacen cola para entrar al servicio común situado en el rellano de la humilde casa de vecindad en la que viven. Vemos que pasan frío y se insiste con saludable sarcasmo en el tema del hambre cuando don Iván invita a Telmo a desayunar y su mujer apostilla: "No habrá leche para todos...", don Iván sale airoso concluyendo conciliador: "Telmo lo sabe, Irene. Pero ¿por qué renunciar a un gesto cortés?".

Siguiendo en esta línea, en el guión de *Historia de un hombre*, y dado que la alusión inicial al hambre se había suprimido, se incluyen nuevas y explícitas referencias que en ningún caso aparecen en la película. Así, cuando Telmo y don Iván entran en la buhardilla del primero para tratar de su desesperada situación, los niños que aguardan su turno para entrar al servicio dicen con amargura:

["NACHA (mirando la puerta cerrada): ¡Conferencia de negocios!

NICOLÁS: ¡Sí! Más hambre".]

Palabras que anticipan la desgracia de Telmo, que en el fondo es la suya también. Telmo explica a don Iván que la noche anterior perdió su empleo de camarero por no consentir que un cliente borracho lo humillase. En el guión de *Historia de un hombre*, don Iván insiste en el tema central del hambre, a fin de urgir a Telmo en la necesidad de encontrar un empleo, con el poético parlamento siguiente, convenientemente eliminado en la película:

["IVÁN: Usted se encuentra en la calle... ¿Sabe cómo llamo yo a mis hijos? Los llamo... gorriones. Viven en el alero del tejado... Y se alimentan del aire... a veces, del milagro".]

Después comienza una escena, la de la conversación de Iván y Telmo con Lolita, la joven alumna de esgrima de don Iván, en una parada de autobús. En la película resulta confusa debido a los cortes sufridos. La conversación con Lolita en el guión es mucho más extensa y significativa. Nos descubre que su padre es notario (alusión eliminada a lo largo de la película, aunque en el guión se repite en varias ocasiones, seguramente debido al celo con que determinados colegios oficiales cuidaban de su imagen profesional) y que cree que Telmo es un médico de reconocido prestigio, engaño inculcado por don Iván en la chica con el fin de enamorarla de su amigo. Todo este asunto en la película se presenta fragmentado mediante cortes enormes y da la

impresión de ser una historia secundaria que bien pudiera haberse suprimido, aunque si se está atento los pocos datos que se presentan en imágenes son suficientes como para entender lo que el guión explicitaba con mayor claridad: don Iván pretendía un matrimonio de conveniencia para Telmo que los alejara definitivamente de aquella vida de privaciones y miserias. Por eso no duda en engañar a Lolita, la ingenua hija de un notario, que más adelante descubrirá la verdad de las circunstancias de Telmo al verlo como hombre anuncio en la calle Alcalá, lo que le llevará a abandonar las clases de esgrima y a su mentiroso profesor.

La imagen pesimista que el guión inicial presenta de Telmo como un hombre incapaz de sonreír a la vida por su condición de pobre, como un hombre desesperanzado y sin futuro, con la única ilusión de un amor idealizado y utópico, en la película se elide constantemente, de forma que no se llega a entender en múltiples ocasiones los parlamentos de Telmo. Así, cuando Lolita sube al autobús, Telmo le dice a don Iván: ["No esperemos más. Para no ir a ninguna parte, lo mismo se va a pie"][190].

A continuación se suprime toda una escena, la que se ubica en la calle de Alcalá, frente al Retiro, en la que, mientras Telmo pregunta en una cafetería si tienen trabajo, en la calle se presenta un grupo de vascos cantando bajo un cartelón en el que se lee: "Los Leones de San Mamés saludan al Real Madrid"[191], que amedrentan a don Iván; de igual forma, cuando reaparece Telmo, se suceden parlamentos de clara filiación picaresca –*Lazarillo de Tormes*– tan sabrosos sobre el tema del hambre como el siguiente:

["IVÁN: Llevamos recorridos quince bares y cafés. Si quiere, podemos continuar. Pero, no será sin protesta de mi estómago: estoy en ayunas.

TELMO: Pero... ¿No ha desayunado en casa?

IVÁN: Tampoco había leche para mí, amigo mío. Así son las cosas. ¿Quién de estos caballeros, de estas damas, de estos niños, tan felices, tan contentos, tan abrigados, se atrevería a pensar que entre ellos pasa un hombre que aún no ha desayunado... y otro que no lo hará muy pronto?...".]

De igual manera al suprimirse esta escena, tampoco nos queda claro el amor que siente Telmo por Milu (una suerte de Dulcinea en versión

---

190. Este parlamento del guión en la copia de la filmoteca se conserva –no en la de la cinta de vídeo–, pero es pronunciado por don Iván.

191. En la copia de la filmoteca se aprecia mínimamente el final de la escena y el texto de la pancarta que se lee dice: "Los leones de San Mamés se comerán a los merengues de Chamartín".

modelo fotográfica) y las aviesas intenciones de don Iván, quien cuando Telmo queda extasiado ante la fotografía de la joven en un anuncio publicitario de gafas le dice:

["IVÁN: Son ojos propagandísticos, ojos inexistentes... Ojos un poco cursis, amigo mío. En cambio, Lola es bien real.

TELMO: Por favor, no me hable de eso.

IVÁN: ¡Y el padre de Lola es tan real que hasta es notario! Parece usted tonto, amigo mío. La tengo enamorada de usted".]

No insistiremos más, pero esta larga escena ha quedado reducida en la película a un breve diálogo insinuante en continuidad con la de la parada de autobús (se observa que la secuencia llegó a ser rodada y posteriormente cortada) que deja traslucir que Telmo sigue aún sin trabajo, pero cuya supresión dificulta sobremanera otro tema central del filme como es el de la quijotesca fidelidad de Telmo hacia su particular Dulcinea, amor utópico y sublimado que, incorruptible, se niega a traicionar, a pesar de su dura realidad y de las añagazas del sanchopancista don Iván.

La seriedad de Telmo, como ya hemos dicho, en el guión original se explica, mientras que en la película se omite. Así no sabemos por qué va al cabaret Villa Romana –en el guión se denomina Haway Dancing–, y pensamos que lo que busca es trabajo, cuando su última finalidad es aceptar el reto del cómico del local para ganar el premio de dos mil pesetas si no se ríe de sus gracias. Acude por consejo de uno de sus antiguos compañeros, quienes lo socorren mientras está en paro (tema de la solidaridad de los humildes y crítica a un sistema que carece de toda protección social por desempleo).

En la sala de fiestas se suprimen el número de la "bella Carola" –quizá por provocativo–, así como toda la escena que tiene lugar en el camerino de la *vedette* y que explica la razón por la que Telmo socorre a Sepepe, pues desde allí oye cómo despiden al caricato fracasado (Alpe en el guión), de forma que en la película la escena que transcurre en el interior de Villa Romana resulta confusa y excesivamente pacata debido a toda una serie de cortes que pretenden ocultar la verdadera condición de mujeres públicas (entre ellas está Carola) con las que Telmo celebra el premio hasta emborracharse; sin embargo, las incongruentes secuencias mantenidas son suficientes para entender el tema principal, ya que el enfrentamiento entre el humorista y el "cara de piedra" Telmo, aunque suavizado respecto del guión, es lo suficientemente patético como para expresar con crudeza la lucha por la vida de los dos personajes en tan particular enfrentamiento, resumido de forma magistral en la conversación que mantienen fuera ya del cabaret:

"TELMO: Quería decirle que su número es muy bueno, y que tiene usted mucha gracia.

SEPEPE: Entonces ¿por qué no se ha reído?

TELMO: Cuando le faltan a uno 2.000 pesetas para tener 2.000 pesetas, puede estar serio aunque le metan una pluma en la nariz... Si me río no como... [En el guión original en lugar de esto último se leía: Además nunca me he reído. No sé reír. Ni sonreír siquiera].

[TELMO: Le han despedido, ¿Verdad?]

SEPEPE: [Sí. Y es una pena. Llevaba cinco meses sin trabajar]. Yo pretendía que se riera, para comer yo... Es una pena el dinero. Nos esclaviza, nos obliga a hacer cosas que no nos gustan".

Conversación que introduce otro tema de peso en el filme: el dinero como elemento corruptor, omnipresente señor de un sistema que esclaviza al hombre. En cierto modo, el patético duelo-espectáculo entre Sepepe y Telmo recuerda el memorable episodio de *Historias de la Radio* (José Luis Sáenz de Heredia, 1955), tan divertido como desgarrador, en el que José Isbert disfrazado de esquimal lucha con otro concursante en las escaleras de la emisora para ganar las tres mil pesetas de un concurso y poder patentar con ellas su invento. En *Historia de un hombre* nos encontramos con dos perdedores frente a frente que se han visto obligados a enfrentarse en un simbólico duelo-espectáculo en el que, como en sus propias vidas, la risa no es un gesto espontáneo y natural motivado por la alegría y la diversión, sino una herramienta de trabajo, un fingimiento hipócrita que debe activarse o contenerse al son del dinero, a requerimiento del poderoso.

Telmo acude a la agencia de colocaciones Mercurio, donde le ofrecen la posibilidad de trabajar como hombre anuncio de la película *Primavera en Capri.* Duda si aceptar tan humillante trabajo y expone amargamente su circunstancia: reconoce ser un buen camarero, pero un camarero que no sabe sonreír, "yo no valgo para otra cosa. Ah, pero no sé sonreír. ¿Tengo alguna culpa de haber nacido así? ¿No cumplo bien? ¿No hago bien mi trabajo? ¡Ah, no basta con servir! La gente necesita ver en quien le sirve un gesto de sumisión, un gesto de perro".

Toda la secuencia siguiente, "Una calle céntrica de Madrid", en la que ["Telmo deambula por la calle, con el cuello de la chaqueta subido y las manos en los bolsillos del pantalón. Su gesto, su atuendo, revelan un hombre vencido..."], ha sido suprimida, pues de nuevo trata el tema de la pobreza, del desempleo y de la necesidad de la sumisión del pobre, que debe renunciar a su dignidad en aras de conseguir un trabajo, un dinero para sobrevivir, aunque para ello tenga que soportar las burlas de las capas superiores y sonreír hipócritamente en cualquier circunstancia.

Así, Telmo, en su vagabundeo, se para ante la cristalería de un salón de limpiabotas al ver el anuncio de ["Se necesita oficial"]. Su rostro se anima y mira al interior: ["En el salón todos los sillones menos uno –el que no tiene servidor– están ocupados por clientes. Uno o dos de estos leen periódicos. Otros charlan con los limpiabotas. Estos sonríen o ríen todos, pues uno de ellos está siendo objeto de las burlas de sus compañeros y de un cliente"]. Telmo continúa su peregrinaje y observa en el interior de diferentes establecimientos cómo todos los dependientes sonríen a sus clientes y se muestran afectuosos, él intenta sonreír ante un escaparate, pero sólo consigue muecas grotescas.

Telmo y don Iván se reúnen en la Plaza Mayor para ir al cabaret, donde Telmo quedó con la bella Carola para estudiar la posibilidad de preparar un número con espadas en el que su vecino sería su preparador. Antes deciden ir a cenar, pero no tienen dinero y asistimos a una tan divertida como patética cena de olores al mejor estilo de Carpanta (inolvidable personaje del cómic español, eterno hambriento, reflejo de la tan angustiosa como real obsesión por la comida en la posguerra) en la que nuestros protagonistas disfrutan de los aromas de la cocina de un gran restaurante. Aspiran los humos con delectación, saboreando los variados olores de los diferentes guisos. Después, con la misma técnica, acuden a una cafetería –escena completamente suprimida– donde concluyen su cena aspirando el intenso aroma de los cafés de los clientes del local. Telmo, llevado por el placer, casi mete la nariz en la taza de uno de ellos, por lo que el caballero don Iván le recomienda con toda dignidad: ["A pequeños sorbos, a pequeños sorbos... El buen café, a pequeños sorbos"]. Al salir, don Iván divisa un monedero caído al pie de un taburete. Cuando se agacha a recogerlo, se da cuenta de que hay también una larga colilla de puro humeante. Tras un leve titubeo, coge ambas cosas, después toca en el hombro al señor del taburete y le devuelve el monedero –tema de la honradez en la pobreza– y sale fumando con deleite la colilla.

La siguiente escena en el cabaret, donde son objeto de burla por parte de Carola, también ha sido suprimida. De manera que toda esta historia de la preparación del número de las espadas en la película no aparece.

Telmo, en el despacho del cine Alarcón, se prepara para comenzar su trabajo de hombre anuncio[192]. Avergonzado, comienza su ignominiosa tarea bajo la atenta mirada de la familia de don Iván al completo. El espectáculo es dramático, Telmo, que hasta el momento ha luchado

---

192. Obsérvese la ironía de la situación: Telmo debe anunciar en pleno invierno en

con denuedo por mantener su dignidad, ahora es objeto de burlas y risas. Situación que tiene su correlato simbólico en un vendedor ambulante de juguetes mecánicos, uno de los cuales, en el guión, merecía un primer plano corriendo entre los pies de las personas, en clara alusión a la manipulación e indefensión de Telmo. Toda esta escena del hombre anuncio ha sido tremendamente mutilada, hasta quedar reducida a unos planos confusos en los que a duras penas se entiende la situación, en especial la angustia y vergüenza de Telmo al descubrir en su trayecto a Lolita, de forma que, confuso y febril, en su desesperado intento de huir provoca un caos en el tráfico que se resuelve en comisaría (escena que se mantiene en la película, pues se muestra la generosidad y comprensión de la autoridad que resuelve no castigar al pobre diablo). Esta situación recuerda aquella en la que el inefable Pepe Isbert, disfrazado de hombre anuncio del reconstituyente "Jaleorrial", es objeto de burla tanto de niños como de mayores, incluso de su propia hija, en *Lo que cuesta vivir* (Ricardo Núñez, 1957), tercera versión de la obra teatral de Arniches, *Es mi hombre*[193].

Telmo, enfermo de pulmonía, es atendido por el médico, don Casto (Castro en la película), un hombre altruista que atiende con magnífica ética profesional al enfermo. En esta escena se han suprimido todos los parlamentos referentes a las carencias asistenciales del sistema[194], pues Telmo manifiesta su preocupación por no poder pagar sus servicios ni tampoco las medicinas; sin embargo, sí se consiente el tema del hambre en los siguientes términos:

"D. CASTO: Se curará. Pero está muy desnutrido. ¿No come bien este muchacho?

IVÁN: Ni mal. Lleva dos meses sin trabajar.

---

Madrid, vestido con bermudas, alegre camisa estampada, sombrero de paja y gafas de sol sin cristales, la cálida y paradisíaca película, *Primavera en Capri*. Por otro lado llena de patetismo, pues el empresario le exige a Telmo seriedad en el trabajo y su repelente esposa añade: "No sé cómo pueden hacer ustedes para ir tan serios, tan estirados...". A lo que Telmo contesta con tristeza no exenta de enfado: "Señora, pruebe usted a que la vistan así y la saquen a la calle, a ganarse la comida". Ante el frío que hace en la calle pide que le dejen cubrirse con una gabardina, pero el empresario se lo niega alegando que debe ir en consonancia con el título de la película, situación que motiva el sarcasmo del parlamento de la ridícula esposa: "¿Usted no ha estado en Capri? Allí hace en primavera un tiempo delicioso".

193. La primera es la de Carlos Fernández Cuenca en 1927 y la segunda la de Benito Perojo de 1935.

194. Tema que ya aparecía en *Farmacia de guardia* y en *Kilómetro 12*. En este caso, el doctor atiende las necesidades farmacológicas de Telmo regalándole medicamentos de propaganda, cuestión esta bastante frecuente en la época entre las familias con escasos medios económicos.

D. CASTO: Pues necesita cuidar ese pecho. Haré que se ocupe de él alguna institución de caridad".

Como era de esperar, Telmo no acepta la caridad de las señoritas del auxilio social (en la película se designan como pertenecientes a la Sociedad Internacional Filantrópica) que lo visitan en su convalecencia y rechaza su limosna. Su orgullo se impone, "¡porque no soy un pobre de los que ustedes visitan! No sirvo para hacerles la vida distraída. ¡Yo sé trabajar! [...]", y terminará echándolas y diciéndole a su loro: "Pero estoy contento de no ser un pobre... Te lo diré bajito: un pobre como Don Iván. Tiene cinco hijos, claro, pero tiene salud y es duro vivir de limosna...".

La escena del "Consultorio de D. Casto" ha sido completamente eliminada, evidentemente porque está plagada de críticas al sistema. Cuando el doctor le recrimina su actitud con las señoritas que pretendían socorrerlo, Telmo vuelve sobre el tema principal y habla del derecho al trabajo, siendo interrumpido jovialmente por el propio médico, quien dice, ["¡No me hable usted de derechos! Me alegro de que piense así"], como dando a entender que a él también se le han conculcado muchos, quizá el Dr. Casto fuera un posible represaliado obligado a practicar su ciencia entre las capas más desfavorecidas.

Como le ha indicado el médico, Telmo termina su convalecencia en un sitio alto: el tejado de la casa en la que vive. Allí recibe la visita de Igor, uno de los hijos de don Iván, que lleva un ojo morado debido a una pelea con otro muchacho que le había dicho que su padre "era amigo de los comunistas" y "un vago". Telmo intenta consolarlo y le explica lo maravillosa que es la vida, aun a pesar de la pobreza y el hambre. Extrañamente, este sincero parlamento sobre los temas que hasta el momento han sido sistemáticamente suprimidos, en esta ocasión se han respetado, quizá porque se encuentran suavizados por la esperanza que muestra Telmo en un futuro mejor.

Dado que los cortes hasta este momento en el guión de *D. Tancredo* han sido tan numerosos y reducen considerablemente el metraje, en *Historia de un hombre* se incluye el simbólico episodio del lanzador de cuchillos que se lleva íntegro a la pantalla. Telmo recibe la visita del empresario Calama, quien le ofrece el arriesgado trabajo de silueta viviente para un lanzador de cuchillos. Telmo, como siempre, se resiste a aceptar la oferta, pero las industrias de don Iván[195], también como siempre, lo llevan a aceptar el empleo.

---

195. Cuando Telmo claudica y acepta este trabajo la escena se desarrolla significativamente en el monumento a Cervantes y con un más que evidente simbolismo don Quijote está detrás de Telmo y Sancho detrás de don Iván.

Richard, el lanzador de cuchillos, es un alcohólico que vive atormentado por haber matado a su mujer en un no demasiado aclarado accidente de trabajo, pues se insinúa que se entendía con el empresario Calama, un hombre sin escrúpulos que sólo piensa en el negocio y trata a Richard como si fuera un pelele. Telmo se enfrenta al empresario y confía en Richard, pero éste, humillado por Calama, agobiado por los recuerdos y consumido por la bebida, no quiere poner en peligro la vida de Telmo y se suicida.

En esta continua degradación profesional, Telmo acepta el papel de Tancredo en el espectáculo taurino de Calama, circunstancia que recuerda uno de los episodios más destacados de *El inquilino* (Nieves Conde, 1958), aquél en el que el desesperado Agustín González, para ganar algo de dinero, tiene que aceptar idéntico trabajo, o aquel otro de *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, 1956) en el que Antonio Vico, en su papel de viejo torero fracasado, debe participar en una tan desastrosa como denigrante "charlotada" en la que, como en nuestro caso, se pone de manifiesto la incultura y la barbarie de un público insensible ante la humillación y la vergüenza ajena. En *Historia de un hombre* los cortes de la censura han suavizado la crudeza de un episodio en el que Telmo es insultado y apedreado al evitar la acometida del toro y escapar de la plaza para buscar a su amada Milu. Escena en la cual, como en los episodios anteriores, se denuncia explícitamente la barbarie de un pueblo inculto capaz de divertirse con el dolor de los demás y de disfrutar del mal ajeno.

De igual forma, también se suprimió la romántica e inocente noche que pasan Telmo y Teresa, su Milu, a la orilla de un riachuelo declarándose su amor.

En definitiva, *Historia de un hombre*, como rezaba la frustrada propaganda de la película, es la "tragicomedia de un pobre diablo", que para poder comer, no sólo él, sino también la prole de su vecino don Iván, debe sufrir constantes humillaciones y aceptar empleos que atentan contra la dignidad más elemental del hombre, en una continua degradación que le obliga a vender por una mala paga primero su orgullo, luego su miedo e incluso su vida.

La historia mantiene constantemente un tono melodramático que presenta con energía una honda emoción humana. Ligado a este aspecto sentimental, de ternura, se halla el aspecto poético, de lirismo auténtico, que, explícito o sólo insinuado, alienta a lo largo del filme (los ejemplos son numerosos: duelo y reconciliación con el humorista Sepepe; conversación con el hijo de don Iván en el tejado de la casa de vecindad; suicidio del lanzador de cuchillos; encuentro y escenas de amor con Teresa, etc.).

Como tantos otros personajes tragicómicos de la amable pero corrosiva veta sainetesca de la cinematografía nacional, pensemos en los citados de *Mi tío Jacinto*, *El inquilino* e *Historias de la radio*, también en José Luis Ozores disfrazado de astronauta publicitario en *El tigre de Chamberí* (Pedro Luis Ramírez, 1957) o López Vázquez de hombre anuncio del "higoalmendra" en *El pisito* (Marco Ferreri, 1958), Ángel Ter en su papel de Telmo, un buen camarero que no sabe o no quiere sonreír como muestra de hipócrita sumisión social, se ve obligado a aceptar una serie de empleos-espectáculos que suponen un proceso de degradación continua por la vía grotesca al más puro estilo arnichesco; es decir, que en sí mismos son trágicos y cómicos a un tiempo.

En la tragicomedia grotesca resulta fundamental la simultaneidad de lo cómico y lo trágico. Telmo es un personaje en el que se da ese juego de comicidad externa y gravedad profunda tan propia del género, que vive en su propia piel la simbiosis entre la estilización grotesca impuesta por la sociedad y la lucha interior por preservar su dignidad de ser humano. Como establece Kayser en su libro *Lo grotesco*: "se trata del contraste entre la apariencia social de un hombre (su máscara) y su yo propiamente dicho (su rostro)"[196]. El "rostro" de Telmo no sabe sonreír y se niega a imponer la sonrisa de sumisión exigida por la sociedad en la "máscara" de las capas inferiores, y en eso radica su auténtica tragedia. En este sentido, *Historia de un hombre* guarda evidentes concomitancias con la citada película de Ricardo Núñez, *Lo que cuesta vivir*, que también fue muy castigada por la censura y, significativamente, no llegó a estrenarse hasta diez años más tarde, circunstancia que pone de manifiesto con claridad meridiana lo implacable del sistema para con todos aquellos filmes cuya temática pretendía de alguna manera llamar la atención sobre aspectos como el hambre[197], el empleo, los problemas de la vivienda, etc. Al fin y al cabo estas películas suponían la denuncia de una realidad nacional deforme y defectuosa, castigada por la cruel ignorancia del pobre para con su igual, el inmovilismo y la hipocresía social.

---

196. Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Nova, 1964, p. 162.
197. Como ocurre en *Historia de un hombre*, en *Lo que cuesta vivir* constantemente los personajes se refieren a esta circunstancia como un hecho habitual en sus vidas, de manera que el personaje de Pepe Isbert acepta el oficio de matón para salir de la miseria, de forma que un amigo suyo ironiza sobre su valor diciendo: "No le tiene miedo ni al hambre". Poco después ese mismo personaje añade: "En su casa no comía ni el gato" y así continuamente.

En suma, *Historia de un hombre* es una película "comprometida", con evidentes guiños a nuestra mejor tradición literaria y un claro carácter regeneracionista en la que, sin extremismos ni acritudes, pero con viveza, con cierto afán pedagógico incluso, con rotunda claridad a veces, formula denuncias sociales de calado.

La película se rodó a finales de 1961 y en la valoración económica presentada por la productora se exponía, seguramente al alza como era normal en todos los casos, que su coste había sido de 5.751.630 (debemos pensar que el coste medio por película en blanco y negro en el año 1961 era de 4.362.860 pts.[198]), por su parte, el Sindicato Nacional del Espectáculo la valoró, como también era normal, ajustándola a la baja, en 3.072.642, mientras que la valoración estimada por el Instituto Nacional de Cinematografía, ya no tan normal tan a la baja, en 2.460.000 pts.

Continuar con el comentario de su expediente[199] resulta tan apasionante como descriptivo de los avatares por los que podía discurrir una película atípica como ésta y a la que desde un principio, sin prohibirse (no era lo habitual), se condenó a no ser estrenada.

El 9 de octubre de 1962 fue clasificada en 3.ª categoría por la Junta de Clasificación y Censura[200], rama de clasificación. Sin embargo, la votación no fue por unanimidad, de forma que tres de sus miembros le otorgaron la clasificación de 2.ª B y otros dos incluso la todavía más benevolente de 2.ª A. De igual forma, los comentarios del informe van desde la dureza austera del guionista metido a censor, Víctor Aúz (Tema: un tema noble, fusilado con crueldad; Guión: infame. Termina de estropear el tema; Dirección: mala; Interpretación: mala), pasando por los comentarios más discursivos y definidores, pero no por ello más favorables del crítico-censor, también turolense, Pascual Cebollada (Tema: comedia dramática, con afanes de trascendencia pero fallidos; Guión: convencional, artificioso, construido con escasa imaginación; Dirección: poco afortunada. Muy poco; Interpretación: mala, aunque difícilmente podría ser mejor teniendo en cuenta lo falso del argumento y lo falso de los tipos), hasta llegar a los más benevolentes y, a nuestro juicio más ajustados a la realidad del filme, del guionista-realizador-censor, Rafael J. Salvia (Tema: muy literario, bien intencionado, con preocupación simbólica constante; Guión: no aprovecha totalmente el tema aunque intenta servirlo con honradez; Dirección: correcta,

198. Según estadísticas que presenta Carlos F. Heredero, *op. cit.*, p. 439.
199. C/42.119. Exp. 25.243.
200. Según constata Carlos F. Heredero, *op. cit.*, p. 45, sobre un total de 511 títulos clasificados entre 1955-1961, seis películas merecieron la categoría de 3.ª, entre ellas ésta de Clemente Pamplona.

influenciada por la preocupación del tema; Interpretación: a destacar Ter, Peña, Llopart y M.ª Fernanda D'Ocón), quedando la mayoría de los informes en la blanca y perezosa indiferencia del *no comment*, limitándose, como mucho, a rellenar el espacio de categoría y, en algunos casos, los menos, el de valor estimado del costo de la película, cumpliendo con esta profundidad de análisis y rigor profesional la clasificación de una película que, como en este caso, se calificaba de 3.ª categoría y se la condenaba al olvido (recordemos que esta categoría no sólo carecía de ninguna subvención, ni era considerada para el conocido y suculento 4x1[201], sino que además, según criterio vigente hasta 1964, se les negaba formalmente la posibilidad de estreno en Madrid y Barcelona) y todo esto ya con García Escudero, de nuevo, como director general de Cinematografía y Teatro y su afán reformista y "racionalizador" de la censura puesto en marcha.

La productora ANTARES FILMS recurre –como era habitual en todos los casos en que no se conseguía una clasificación de privilegio– y con fecha 19 de noviembre de 1962 expone:

"Que desde hace tres años, con bien probado entusiasmo y no menos esfuerzo, ha dedicado sus actividades a la producción de películas, iniciadas con cortometrajes y continuadas con la participación económica del 70% en *Kilómetro 12*, producida bajo la marca ESPEJO FILMS, y seguidas luego con *Historia de un hombre* de ANTARES FILMS, para culminar con *Fin de semana*[202], película en color, de elevado coste, todavía en período de doblaje. Todas estas actividades se han desarrollado en 14 meses, lo que indica que mi participación en el mundo del cine no es esporádica ni oportunista, sino que obedece a un plan preconcebido de continuidad.

Que desde un principio he pretendido hacer un cine de cierta categoría, sin tener en cuenta como factor principal su comercialidad, sino su calidad artística, la cual, si bien es cierto no se ha logrado en su plenitud, no ha sido por no haber dedicado a su realización el cuidado y los medios precisos que una modesta y naciente industria cinematográfica podía aportar, sino que, como en toda obra artística, surgen imponderables, que hacen que la obra no responda plenamente a lo intentado.

Que con las clasificaciones de *Kilómetro 12* y de *Historia de un hombre*, al que suscribe se le coloca en una situación de bancarrota, sin

---

201. En julio de 1955 se crea en España lo que se conoce como "cuota de distribución" que establece la obligatoriedad, para las empresas distribuidoras, de incluir en sus listas una película nacional por cada cuatro producciones extranjeras dobladas.
202. Película dirigida por Pedro Lazaga en 1962 que se estrenaría a finales de 1964.

posibilidades de seguir sus actividades de producción, cortando en flor un madurado proyecto de trabajo con títulos de ambiciones artísticas. Por todo lo cual, me permito solicitar a V.I. la revisión de la categoría de TERCERA otorgada a *Historia de un hombre*, para que sea elevada a SEGUNDA A, o en su defecto, si no fuera posible dicha categoría, se le permitiera al menos servir para cubrir el 4x1, con lo que el grave fallo para mi economía y continuidad en el trabajo se podría paliar, si no con beneficios, sí con perjuicios menores en un negocio a todas luces catastrófico...".

Poco después de presentado este recurso, la película fue intervenida judicialmente y entregada por el administrador judicial del Juzgado de Instrucción n.º 24 a la Sociedad Limitada ALIANZA CINEMATOGRÁFICA ESPAÑOLA, la cual, por su parte, también solicita la revisión a la Junta de Censura con fecha 20 de julio de 1963. Ante el silencio administrativo, el administrador judicial de los bienes embargados a la productora ANTARES FILMS S.A., solicita el 4 de noviembre de 1963 su revisión exponiendo que las "Empresas Exhibidoras se resisten a pagar cantidades importantes por la película pues argumentan que sus calificaciones son mediocres y recelan que el rendimiento sea mínimo. A mayor abundamiento, carece del atractivo de apta para menores", razón por la cual, ya no insiste en la posibilidad de que la eleven de categoría, sino que se conforma tan sólo con que la califiquen de "especialmente indicada para menores de catorce años". Petición que se ve reforzada por el subsecretario de Educación Nacional en carta al director general de Cinematografía y Teatro de fecha 13 de noviembre de 1963, pues el Ministerio está interesado en cubrir lo mejor posible con las películas requisadas a la productora el desfalco efectuado por Juan Jesús Cillán al Patronato de las Casas de Funcionarios en su calidad de gerente.

Por fin, el 14 de abril de 1964 la petición de "Cine especial para menores" es desestimada por la Junta de Clasificación y Censura, decisión que por lo visto no es notificada, pues el 7 de abril de 1965 el administrador judicial para la explotación de las películas incautadas a la empresa ANTARES FILMS solicita al director general de Cinematografía "se sirva disponer que la titulada *Fin de semana* ocupe el turno que tiene *Historia de un hombre* y en cuanto a ésta se proceda a la anulación de aquella petición de revisión para lo cual será retirada del almacén de esa dirección general, por dicha Distribuidora (Alianza Cinematográfica Española)". Dándose fin a un tedioso proceso iniciado tres años antes y cuyo resultado final fue la no distribución y el olvido de una película que hubiera merecido mejor suerte.

FICHA TÉCNICA

**Producción:** Antares Films (Juan Jesús Cillán)
**Director:** Clemente Pamplona
**Argumento, guión literario y diálogos:** Fernando Lázaro Carreter
**Guión técnico:** Clemente Pamplona
**Ayudante de dirección:** M.ª Teresa Ramos
**Secretario de rodaje:** Luis T. Melgar
**Operador jefe:** Eloy Mella
**Segundo operador:** Francisco Fraile (I.I.E.C.)
**Jefe de producción:** Rafael Isasi (I.I.E.C.)
**Meritorios de dirección:** Jorge Luque
**Ambientador artístico:** Luis Roibal
**Ayudante de cámara:** José Climent
**Ayudante de montaje:** Juan Villar
**Ayudante de maquillaje:** Manolita Castro
**Regidor:** Daja Tarto
**Auxiliar de producción:** Salvador Ginés
**Auxiliar de decoración:** Luis Argüello
**Montador:** Juan Pisón
**Atrezzo:** Vázquez Hermanos
**Vestuario:** Cornejo
**Música:** José Pagán y A. Ramírez Ángel
**Dibujos:** Soriano
**Equipo eléctrico:** Enrique de la Jara
**Laboratorios:** Madrid Films
**Sonido:** ESTUDIOS EXA

**Reparto:**

Telmo.....Ángel Ter
Iván.....Luis Peña
Calama.....Rafael Luis Calvo
Milu.....M.ª Fernanda D'Ocón

**Otros intérpretes**

| | |
|---|---|
| Gabriel Llopart | Erasmo Pascual |
| Guadalupe Muñoz Sampedro | Pilar G. Ferrer |
| Tony Soler | Conchita Sarabia |
| Ricardo Canales | Juan Cortés |
| Jorge Vico | Rafael Cores |
| Elena M.ª Tejeiro | María Hevia |
| Pilar Cañada | Beni Deus |
| Conchita Núñez | Agustín del Prado |
| Rufino Inglés | Carlos Calvo |
| Francisco Delgado | Joaquín Bergia |

| | |
|---|---|
| Pedro Fenollar | Antonio Fernández |
| Agustín Zaragoza | Martín Heredia |
| Kita Stela | Rafael Morales |

El humorista: "Sepere"
Actuación de Los Tricolores y Lina Montalvo
Agrupación cómico taurina Estrella de Oriente

**Colaboración de los niños:**

| | |
|---|---|
| Marisenka Domaslawski | Amparo Pamplona |
| Pablito Sáez | Merche Soriano |
| Eloy Rosillo | J. Carlos Cillán |

**Lugares de rodaje:** Madrid, Guadalajara, Buitrago, Getafe, Valdemora, Aranjuez.

**Características originales:**

Drama.
35 mm standard.
B y N - normal.
Sonora.

**Observaciones:** Copia en la Filmoteca Nacional y en vídeo comercializada por Divisa Ediciones.

## Argumento

Telmo (Ángel Ter) es un infortunado camarero que pierde su empleo por no haber querido soportar una humillación. Vive solo con un loro y un montón de fotografías de una bella joven que anuncia las gafas de una importante óptica, es su amor idealizado a la que llama Milu. En la vivienda contigua a su humilde casa habita una familia numerosa, el padre, Iván (Luis Peña), es profesor de esgrima, aunque en el fondo es un vago que vive a expensas de Telmo.

Aconsejado por un compañero de oficio, Telmo acude al cabaret Villa Romana en busca de trabajo, pero no tiene éxito; sin embargo, prueba suerte en un concurso organizado por el local y gana dos mil pesetas al hacer fracasar la vis cómica de un humorista que, como él, lucha por subsistir y pierde su empleo por esta circunstancia, si bien es verdad que Telmo comparte la mitad del premio con él para que pueda comer.

En la agencia de colocaciones Mercurio le encuentran un trabajo como hombre anuncio de la película *Primavera en Capri*. Acepta más por la necesidad de sus vecinos que por propia convicción; sin embargo, no tardará en perder el empleo al ser detenido por provocar un caos de tráfico debido a la confusión y a la vergüenza que siente al ser descubierto de tal guisa por Lolita, una joven rica, única alumna de esgrima de don Iván, quien con mentiras ha logra-

do enamorarla de Telmo al hacerle creer que es un médico afamado y un consumado tirador de esgrima.

Recuperado de una fuerte pulmonía, consecuencia de la veraniega vestimenta exigida en su trabajo como hombre anuncio, recibe la visita de Calama, un empresario de pocos escrúpulos que le propone un extraño y arriesgado trabajo consistente en situarse pegado a un tablero para ser silueteado por un lanzador de cuchillos. De nuevo las malas artes de Iván y la penuria en que vive su familia le llevan a aceptar el empleo. El lanzador, Ricardo Pérez (Gabriel Llopart), es un borracho que mató a su mujer, seguramente llevado por los celos, pues se insinúa que se entendía con el empresario, y ahora se ha convertido en un pelele en manos de Calama. Ha perdido la fe en sus posibilidades y ahoga sus recuerdos y humillaciones en alcohol, pero al haber trabado cierta amistad con Telmo, la noche del estreno, al no querer poner en peligro la vida de este, se suicida.

Calama ofrece ahora a Telmo el papel de "Tancredo" en el Espectáculo Taurino de las Estrellas de Oriente. Como hasta el momento, sin ninguna convicción personal, Telmo acepta el empleo en un último intento de ayudar a la familia de don Iván. En su primera actuación rehúye la acometida del toro al ver en los tendidos a Milu, la muchacha de sus sueños. Tras el escándalo, corre en su busca hasta descubrir que se trata de Teresa (María Fernanda D'Ocón), una joven paralítica hija de un fotógrafo ambulante. Le declara sus sentimientos y a partir de ese momento abandona la comparsa de Calama para dedicarse al arte de la fotografía.

## LA CHICA DEL GATO (1962)

Siguiendo la tendencia que emerge a finales de la década de los sesenta y que veíamos ya al tratar la película *Don José, Pepe y Pepito*, de llevar a la pantalla para estricto consumo comercial adaptaciones de comedias teatrales de éxito[203], Clemente Pamplona se embarca en el proyecto de adaptar para el cine el popular sainete de idéntico título que Carlos Arniches estrenara en el madrileño Teatro de Eslava en 1921. Pieza teatral que con anterioridad ya había dado lugar a dos adaptaciones cinematográficas, una muda, la de Antonio Calvache en 1926, y la realizada por Ramón Quadreny en 1943, protagonizada por Fernando Fernán Gómez y Josita Hernán, sin duda la mejor de las tres.

---

203. Entre otras podemos citar por su buena acogida popular, *Una muchachita de Valladolid* (Luis Cesar Amadori, 1958), *Maribel y la extraña familia* (José María Forqué, 1960), *Sólo para hombres* (1960) y *La venganza de Don Mendo* (1961), las dos últimas dirigidas por Fernando Fernán-Gómez.

En la adaptación de Pamplona y Lázaro Carreter, a diferencia de la de Quadreny, se despoja al sainete de Arniches de todo elemento crítico, convirtiéndolo intencionadamente en una comedia "blanca" sin otro propósito que el de confeccionar un producto comercial. El propio realizador, en un vano intento por lograr una mejor clasificación por parte de la Junta de Censura, que la calificó de 2.ª B y para mayores de 16 años[204], así lo reconoce en carta dirigida al entonces ministro de Información y Turismo, el todopoderoso Gabriel Arias Salgado, del que solicita su mediación para mejorar tan severa clasificación de la siguiente manera: "He procurado en ella actualizar el sainete de Arniches, limándolo de ciertas procacidades para dejarlo en una película blanca, apta para menores. Creo que he conseguido una buena interpretación, magnífica fotografía y una banda musical francamente buena. La película ni es más, ni pretende serlo. Es, simplemente, una película costumbrista limpia...". Pese a la altura de la recomendación solicitada, la implacable Junta tan sólo consintió en autorizarla para mayores de 14 años, eso fue todo.

La producción teatral de Arniches es, en su mayor parte, un teatro de costumbres, de inspiración directa de la realidad que refleja modos de vivir y de hablar, es decir, un teatro en el que la sociedad es el modelo; sin embargo, Clemente Pamplona renuncia voluntariamente al relativo grado de compromiso con la realidad circundante que supone la observación costumbrista, para quedarse únicamente con la trama argumental, de evidentes tintes moralizantes, que supone el ascenso social de una jovencita virtuosa, quien por su honradez consigue escapar de la delincuencia propia del ambiente marginal al que pertenece.

El mayor error de esta versión de *La chica del gato* es su evidente afán por actualizar el pintoresquismo de unas situaciones y de unos personajes que en la década de los sesenta estaban ya más que trasnochados, pues como señala Ríos Carratalá[205], el costumbrismo necesita que el público relacione lo representado con su espacio real inmediato, cuestión que en esta adaptación, a diferencia de la de Quadreny, no se produce. En este sentido ya hemos señalado que no sólo no se refuerzan los aspectos de crítica social presentes en el original arnichesco, como en cierta medida hace el realizador valenciano[206], sino que tampoco se actualizan (se elimina, por ejemplo, la escena de la visita domi-

---

204. C/42.106. Exp. 24.853.
205. En *op. cit.*
206. Véase a este respecto el estudio de Nacho Lahoz en Julio Pérez Perucha (ed.), *op. cit.*, pp. 168-171.

ciliaria de las caritativas señoras a un fingido enfermo Eulalio al que conminan a casarse con Eufrasia para regularizar su relación; de igual forma, se suavizan las referencias a la religión, así la caricatura que Arniches plantea en la escena de las dos monjas que piden limosna, se reduce a su mínima expresión, si bien en Quadreny esta escena fue completamente suprimida), de forma que la película nace prematuramente envejecida tanto en su temática como en sus personajes.

Lejos, pues, de la actualísima lectura que supone, por citar sólo un ejemplo de cómo se puede encarar una adaptación teatral, la versión fílmica de *La señorita de Trévelez* en *Calle Mayor* (J.A. Bardem, 1956), Clemente Pamplona contribuye con *La chica del gato* a ampliar la nómina de fórmulas periclitadas basadas en modernizar (no adaptar) para el cine la comedia folclórica, el melodrama o el sainete de autores como los Quintero (*Ventolera*, L. Marquina, 1961), Martínez Sierra (*Canción de cuna*, J.M.ª Elorrieta, 1961) o Benavente (*Pepa Doncel*, L. Lucia, 1969), entre otros[207].

FICHA TÉCNICA

**Productor:** Ahes-62 Films
**Director:** Clemente Pamplona
**Guión:** basado en una obra original de Carlos Arniches
**Adaptación literaria:** Clemente Pamplona y Fernando Lázaro Carreter
**Fotografía:** Manuel Merino, Eloy Mella
**Música:** Juan Quintero y Federico Moreno Torroba

**Reparto:**

Gracita Morales
Ángel Ter
Gabriel Llopart
Mara Lasso
Carmen Porcel
Erasmo Pascual
Matilde Muñoz
Xan das Bolas
Marcela Yurfa
Ricardo Canales
Antonio Vico

207. Véase Juan de Mata Moncho Aguirre, «Las adaptaciones teatrales en el cine español», en *Encuentros sobre literatura y cine*, Teruel-Zaragoza, IET y CAI, 1999.

**Características originales:**

Comedia.
35 mm standard.
B y N - panorámica.
Sonora.
72 minutos.

**Salas en el estreno:** 13-01-1964 Madrid: Narváez.

**Observaciones:** Copia en la Filmoteca Nacional.

## Argumento

Madrid, años sesenta. La joven Guadalupe (Gracita Morales) sueña con ser bailarina, pero sus padres, Eulalio y Eufrasia, unos ladrones de poca monta, quieren que se dedique a robar en casas ricas para vivir a su costa. Guadalupe se niega a participar en su proyecto y huye con su gato y su jilguero. Vaga por Madrid, pero al final, acuciada por el hambre y la falta de cobijo, no le queda más remedio que acatar la decisión de sus padres y acudir a casa de la señorita Nena, una familia bien, con la intención de robar al primer descuido. Tras consumar el hurto se siente desfallecer, motivo por el cual el criado de la casa, Paco (Ángel Ter), sospecha y descubre la falta de un cuadrito del recibidor que ella oculta en una caja. Avisan a Sigmundo, un alemán que dirige la fábrica de la familia y pretende a Nena, quien, por su parte, está enamorada de Álvaro. Discuten pero al final no sólo no denuncian a Guadalupe, sino que se queda como dama de compañía de la bondadosa señorita Nena.

Sigmundo se opone a la relación de Nena con Álvaro y, consciente de su importante papel al frente de la fábrica, amenaza con marcharse y causar la ruina económica de la familia si en el plazo de tres días Nena no lo acepta como marido. Guadalupe, como agradecimiento hacia su señorita, decide intervenir y termina por desenmascarar al pérfido Sigmundo al descubrir, gracias a la ayuda de Paco, quien a su vez está enamorado de Guadalupe, que tiene mujer y dos hijos en su país de origen, de esta forma el teutón tiene que renunciar al chantaje y dejar que la señorita Nena goce de su amor con Álvaro y, cómo no, Guadalupe del suyo con Paco.

# LOS GUIONES DE CLEMENTE PAMPLONA: UNA VISIÓN DE CONJUNTO

Aun a pesar de que, como establece Francis Vanoye, el guión tiene un "carácter inestable o flotante"[208], y además en el caso de Clemente Pamplona esta situación se ve agravada por haber escrito casi todos los suyos en colaboración[209], juzgamos interesante analizarlos con el fin de extraer posibles constantes de su escritura y conformar una visión de conjunto de la misma.

Debemos comenzar precisando que nos ha sido imposible localizar todos sus guiones[210] y que éstos, en rigor, no pueden ser considerados como tales *stricto sensu*, más bien son lo que Vanoye llama "continuidades dialogadas", textos que ofrecen "la distribución de la historia en escenas y secuencias, la descripción de las acciones y el texto completo de los diálogos"[211].

---

208. Francis Vanoye, *op. cit*. Acertadamente destaca que "la escritura del guión, su forma y su función, siguen siendo tributarias de los contactos de producción, de las condiciones específicas de cada rodaje o de las personalidades comprometidas en la elaboración del filme en proyecto (o en curso de realización)", p. 18.
209. De los que se llevaron a la pantalla, tan sólo *Kilómetro 12* es obra exclusiva de Clemente Pamplona, aunque incluso en este caso la sinopsis argumental parte de una idea de Antonio Calderón.
210. Nos han faltado los siguientes: *Cerca del cielo*, *Los ases buscan la paz*, *Los Amantes de Teruel* y *Farmacia de guardia*.
211. Francis Vanoye, *op. cit.*, p. 14.

Fundamentalmente los guiones de Pamplona tienen como punto de partida una *historia*, real (biografía del futbolista Kubala en *Los ases buscan la paz*) o ficticia (*Pasos*, *Kilómetro 12* o *Pasión en el mar*); anécdotas vividas (*Farmacia de guardia*, algunas de cuyas situaciones responden a vivencias de Federico Muelas en su propia farmacia), acontecimientos históricos (*Puerta del Sol*), leyendas (*Cuando las aguas cambian su cauce*), tradiciones (*Sierralta* o *Los Amantes de Teruel*). Asimismo encontramos guiones cuyo punto de partida es un tema claramente definido de antemano: la hagiografía del padre Polanco en *Cerca del cielo*, la reconciliación nacional en *Dos caminos* o los maquis en *La muerte camina a hombros de vivos*. Así como también los hay pensados para el lucimiento de una estrella (*Agustina de Aragón*) o encargados por un productor (*La chica del gato*)[212].

Si aplicamos los esquemas de mitos genéricos que Vanoye plantea –siguiendo a Raymond Queneau[213]– a los guiones de Clemente Pamplona, concluiremos que en su totalidad son Odiseas; es decir, relatos de "tiempos plenos", no sólo vinculados a la aventura o a la consecución de un objetivo a través de obstáculos, sino también a la búsqueda de sentido o identidad, y en los que los personajes, "tomados en un punto, son conducidos a otro: viven, envejecen..."[214]. Dentro de los mitos específicos, sólo hemos podido vincular *Kilómetro 12* con la estructura edípica, propia de algunos relatos policíacos que en el caso de nuestro guión se ajusta al esquema base de "grupos en crisis y dinámicas de grupo"[215]. *Kilómetro 12* plantea dos tramas diferentes, pero que terminan convergiendo: el comienzo del guión sitúa al espectador frente al enigma de la mujer herida, cuya solución se va aplazando hasta el final, al tiempo que desencadena la crisis de conciencia de los protagonistas.

---

212. Debemos precisar que estos puntos de partida la mayor parte de las veces se combinan, se complementan y se apoyan. *Ibídem*, p. 23.
213. *Bâtons, chiffres et lettres*, 1950-1965, París, Gallimard.
214. Francis Vanoye, *op. cit.*, p. 37.
215. *Ibídem*, p. 48, establece que este tipo de guiones está "influido por la novela policíaca claustrofóbica –*Cena de acusados* (Marie-Octobre, 1959)– y, sin duda, por Sartre y su obra *A puerta cerrada*...". Efectivamente, la obra en un acto del escritor francés presenta una estructura a la que se ajusta el guión de *Kilómetro 12*: tres condenados se encuentran en una especie de metafórico infierno para iniciar una tortuosa relación que incluye rememorar uno tras otro los crímenes y pecados por los que han sido condenados. Se diferencian en sus finales, que plantean intenciones radicalmente diferentes.

Por su parte, *Pasión en el mar* responde a la estructura básica que Vanoye formula de la siguiente manera: "unos hombres tienen algo que hacer en el campo de la acción (pilotar aviones de caza o torpederos, cazar animales salvajes, conducir automóviles de carreras, pescar, mantener el orden), y se les muestra alternativamente en el calor de la acción y en el descanso (tiempo durante el cual las intrigas sentimentales y las relaciones de amistad vienen a complicar las acciones futuras)".

Clemente Pamplona adaptó para el cine dos obras teatrales: *Don José, Pepe y Pepito* (1959) y *La chica del gato* (1962). En ambos casos se trata de guiones completamente sumisos a los textos originales, de forma que su realización fílmica puede ser considerada, como diría Alain García, una "traición" al cine[216].

Dentro de la tendencia del cine franquista de apoyarse en el teatro de prestigio, "eligiendo entre las corrientes del momento, aquellos éxitos de autores en sintonía con las líneas oficialistas del régimen"[217], Clemente Pamplona adapta para el cine la comedia burguesa de Juan Ignacio Luca de Tena, *Don José, Pepe y Pepito*, autor cuya nostálgica obra teatral sobre los amores reales, *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, llevada a la pantalla por Luis Cesar Amadori en 1958, supuso el mayor éxito comercial del año[218].

Su segunda adaptación, si bien no fue de un autor contemporáneo, sí se trataba de un valor seguro, pues Carlos Arniches era y sigue siendo, sin duda, el escritor de teatro español más adaptado de todos los tiempos; de hecho, la versión de Clemente Pamplona de *La chica del gato* fue la tercera que se realizaba del sainete de Arniches.

Como hemos establecido, las dos adaptaciones son excesivamente fieles con sus homónimas obras teatrales, no enriquecen ni la conformación de los personajes principales ni la propia historia e, incluso, en el caso de *La chica del gato*, en su intento de precisar el contexto de la acción al tiempo que realiza su traslación fracasa de manera estrepitosa, seguramente debido a la literalidad con la que adapta un tema, un

---

216. Alain García en *L'adaptacion du roman au films*, París, I.F. Diffusion-Dujarric, 1990, p. 203, establece lo siguiente: "No sé qué quiere decir, en este campo, la palabra 'derecho', la moral estética se desarrolla en sutiles jerarquías; sólo se considerará como adaptación digna de este nombre la que se apoye en un 'gran' texto literario; la adaptación demasiado sumisa al texto 'traiciona' al cine, y la adaptación demasiado libre 'traiciona' a la literatura; sólo la 'transposición' [...] no traiciona ni a uno ni a otra, situándose en los confines de estas dos formas de expresión artística".
217. Juan de Mata Moncho Aguirre, *op. cit.*, p. 235.
218. Tendría su continuidad en 1960 con *¿Dónde vas, triste de ti?* de Alfonso Balcázar.

humor y unos personajes de los años veinte a una época, los años sesenta, completamente distinta[219].

En líneas generales, los diálogos de los guiones de Clemente Pamplona suelen tener una función informativa y caracterizadora de los personajes, siendo, por lo común, concisos, evitando innecesarias digresiones y el exceso de densidad informativa. Obsérvese en el siguiente fragmento, presente en *Kilómetro 12*, la esencialidad de la intervención de Santiago, el último de los tres personajes en abandonar a la mujer herida, quien ante su mirada inquisitiva monologa de la siguiente manera:

"344.-G.P.- Carmen abriendo los ojos y mirando a Santiago.

345.-P.T.C.- De los dos. Santiago deja la mano de Carmen. Se incorpora. Da unos pasos de espaldas a la CAMARA. Se vuelve casi violento.

SANTIAGO: ¡No me mires así! He hecho por ti todo lo que pude.

346.-P.M.- De Carmen que sigue mirando a Santiago.

347.-P.T.C.- De los dos. Santiago con los brazos cruzados.

SANTIAGO: ¡Con cruzarme de brazos...!

Mostrándole las manos.

SANTIAGO: Sin embargo, estas manos te han salvado...

Se acerca mientras habla.

SANTIAGO: Saben trabajar; podrían haber sido famosas en un gran hospital. Pero la vida hizo que se olvidaran de cuál era su deber en más de una ocasión... Tú lo sabes".

Esta breve intervención transmite acertadamente la zozobra mental del personaje, su inquietud ante la situación que vive (trata de autojustificarse, ha salvado de momento a Carmen, pero si no toma la difícil decisión de dar parte a la policía, sabe que morirá); muestra su arrepentimiento por su vida pasada, plenamente sugerida al espectador en cuatro palabras, y nos descubre, por primera vez, que la mujer del camastro y él se conocen desde hace mucho tiempo, trascendiendo de esta forma lo meramente informativo y caracterizador, para introducir la función de dramatización de la acción; es decir, las palabras surgen de la situación con el fin de revelar las relaciones entre los personajes.

Poco después, en el *flash-back* que reconstruye las últimas horas de la vida de Santiago, una breve intervención de Carmen implorándole ayuda para que asista a su hermana (se encuentra muy grave debido a un aborto mal practicado) es suficiente para evidenciarle al espectador

---

219. Para ampliar estas afirmaciones véanse los capítulos dedicados a cada uno de los guiones.

toda una vida de vergüenza y dolor por algún error pasado, por otra parte fácil de imaginar:

"CARMEN: ¡Defiéndela! ¡Que no sea como yo, que no caiga donde yo he caído!".

Un ejemplo más (de los muchos que podríamos encontrar en sus guiones) de cómo el diálogo se apoya en la acción o surge de ella para crear y descubrir sutilmente las relaciones entre los personajes (en este caso concreto el espectador presupone alguna relación sexual-sentimental entre Carmen y Santiago en el ámbito del lumpen social).

Los guiones de Pamplona incluyen diálogos de comportamiento (completados siempre por la imagen), contenidos, sencillos y de corte realista (al estilo de Aldecoa o de García Hortelano). Como muestra de lo expuesto sirva el siguiente ejemplo extraído de *Pasión en el mar* (Situación: Vicente, el capataz de la pesca de arrastre, liquida con los pescadores la paga semanal; las condiciones son abusivas –debemos destacar la importancia del primer plano de la escena y de la fecha que se destaca, 1935, para entender que no fuera censurada–):

"ESCENA Nº 39.- CHOZA DE VICENTE.- INTERIOR-DÍA.

494.-G.P. EL LIBRO DE CUENTAS.- Es el mismo que utilizaba Tomás, el antiguo dueño. En la página, arriba pone 1935. Una mano firma trabajosamente debajo de "restan 523 pesetas de deuda". Se oye la voz de

VICENTE (OFF): Lo tuyo sube a 600. Debes 523... descontando la semana.

495.-P.M.C. Uno de los pescadores, dejando la pluma con la que firma. Detrás está el VIEJO y a su lado ALICIA. Por la puerta se ve a los que esperan fuera.

PESCADOR: Dame algo.

496.-P.P. VICENTE, sentado ante la mesa con el libro delante igual que el viejo Tomás.

VICENTE: Género, sí. Dinero... ni un céntimo... ¡Otro!

Se acerca el VIEJO.

VICENTE: Tu tienes tres kilos de garbanzos... tabaco... aguardiente...

497.-P.M. EL VIEJO mira a ALICIA y al que sale fuera.

VICENTE (OFF): Descontando el jornal, debes 840.- ¡No puedo darte nada más!

El VIEJO coge la pluma y se acerca al libro a firmar. Hace una cruz.

498.-G.P. EL LIBRO. La mano rugosa del VIEJO traza una cruz. Se oye a VICENTE.

VICENTE (OFF): ¿Por qué no firmas?

499.-P.P. EL VIEJO guiña los ojos y ríe con gesto escéptico.

VIEJO: ¿Para qué? La cruz es mejor. Ya soy viejo y la voy necesitando.

Detrás ALICIA baja la vista avergonzada.

500.-P.P. VICENTE furioso se pone de pie.

VICENTE: Antes tendrás que pagarme lo que me debes.

501.-P.P. El VIEJO le mira sin miedo.

VIEJO: Nadie podrá pagarte, y yo, menos... (Vuelve hacia la puerta) esos se harán viejos como yo. Los desamparados... Vivirán así hasta que un día, alguien los libere. Para mí ya será tarde. Si alguna vez suena en esta isla la hora de la justicia, yo ya no estaré".

Quizá una de las características más destacadas de los guiones de Clemente Pamplona es la importancia de sus personajes femeninos, construidos siempre con una personalidad fuerte y en la mayor parte de los casos dominadoras del hombre. Así, por ejemplo, en *Agustina de Aragón* se intenta dar cuenta de un movimiento colectivo, sin embargo, no pueden sustraerse al imperativo del personaje central, esa heroína que con su valor y capacidad de convicción discursiva[220] se convierte en la indiscutible protagonista del filme[221]. También, aunque en otra medida, debemos destacar la determinación y voluntad de Marcelle, la valerosa francesa que arriesga su vida por salvar a Miguel, el republicano huido en *Dos caminos*.

En otras ocasiones encontramos mujeres ambiciosas y dominantes que no dudarán en abandonar a su hombre si este no es capaz de reaccionar ante sus exigencias de medro social. Pensemos en Ana de *Pasos*, en Alicia de *Pasión en el mar* o en Nancy (la prostituta que lleva a la ruina a Esteban) de *Kilómetro 12*.

De igual forma, resulta curioso observar cómo en muchos de sus guiones aparecen animales domésticos, en especial perros, caso, por ejemplo, de *Farmacia de guardia* o *Kilómetro 12*, en esta última la mera anécdota de la presencia animal tiene además un cometido técnico, pues numerosos planos subjetivos son dados desde el punto de vista del perro.

Otra característica importante es la pretensión de integrar en algunos de sus guiones, por ejemplo en *Pasión en el mar* (pesca de arrastre) o en *Kilómetro 12* (vida de los leñadores), determinado material documental en la ficción. Así como también en esos mismos casos se

---

220. Véase a este respecto Félix de Fanés, *op. cit.*, pp. 165 y 166.

221. Como se puede comprobar en algunas de las críticas que recogemos en el apartado dedicado al estudio de la película, este exceso de protagonismo de una mujer en detrimento de los militares fue agriamente censurado.

observa un profundo interés por presentar el carácter popular y participativo del folclore, alejándose conscientemente de la concepción reduccionista del mismo dominante en el cine español de la época.

La relación más frecuente en sus guiones entre los personajes y los decorados es la pragmático-funcional, si bien en ocasiones, por ejemplo en *Pasos* o en *Kilómetro 12*, se encuentran determinadas relaciones simbólicas. Así en el primero encontramos un cenicero roto como símbolo de la ruptura matrimonial:

"125.-Abre una de las puertas del armario del comedor. Saca otro cenicero. Lo coloca sobre la mesa. Es el mismo cenicero que rompió Ana al comienzo de la película durante la discusión. Están pegados los trozos.

126.-Con la mirada expresará todo el significado del símbolo cenicero recompuesto".

En el segundo, el inhóspito paraje donde transcurre la acción anticipa la soledad de los personajes y su desolación interior.

Sin duda, en estos guiones hay un cierto regusto por lo simbólico, así abundan los planos medios de piernas y pies, tanto de Esteban en *Pasos* como de los tres protagonistas de *Kilómetro 12* (hombres sin rostro que intentan ocultar su pasado). De igual forma, en la primera, el sonido de los pasos se convierte en el elemento sustitutivo de la palabra de Esteban, es el reproche sonoro con el que reprende la conducta de su mujer:

"364.-Ana está desvistiéndose. Se coloca un batín y comienza a arreglarse el pelo, el maquillaje, las manos. Mientras realiza estas operaciones, se escuchan en off, rítmicos y hasta obsesivos, los pasos de Esteban andando por el pasillo.

355.-En la cara de Ana se va dibujando lentamente un estado de desesperación. Al fin, no pudiendo soportar por más tiempo esta tortura grita, más que habla.

ANA: ¿Por qué no te acuestas de una vez?

Los pasos continúan rítmicos y la desesperación de Ana llega a su límite.

ANA: ¡Deja de pasear! ¡Terminarás por volverme loca!...

Continúan los pasos.

PASILLO CASA ESTEBAN; EXTERIOR; NOCHE.

366.-En penumbra, Esteban andando de una a otra parte del pasillo.

DORMITORIO ESTEBAN; INTERIOR; NOCHE.

367.-Ana inquieta obsesionada por los pasos de Esteban sale del baño.

ANA: ¿Quieres escucharme?...

Los pasos cesan.

368.-Ana se tranquiliza, como si toda la causa de su excitación fuera el constante pasear de su marido. Se echa en la cama.

ANA: No me atrevía a decirte la verdad... Hoy no trabajé; mi jefe tuvo juicio, le estuve esperando. Me trajo en su coche. ¿Era esto lo que querías saber?...

Ana aguarda, esperando que Esteban, al fin, entre en la habitación.

369.-Vuelven a escucharse en off los pasos de Esteban. Ana toma una revista, dispuesta a leer. Pasan unos instantes, pero su atención está fija en los pasos de Esteban. Da muestras de inquietud y grita.

ANA: ¡Te digo la verdad y no la crees! ¿Prefieres que te mienta...? ¡Está bien!

370.-Se sienta en el borde de la cama, mientras habla.

ANA: ¡Estoy enamorada de mi jefe! Lo estuve desde el primer día que lo vi... Tiene fama, dinero, posición social...

371.-Se levanta de la cama dirigiéndose hacia la puerta, interior del baño mientras habla.

ANA: ¡Vive espléndidamente! ¡Es generoso a la hora de pagar mi trabajo! ¡Sabe tratar a una mujer! ¡Y habla...! ¿Entiendes bien? ¡Habla!

PASILLO CASA ESTEBAN; INTERIOR; NOCHE

372.-Está en la casi oscuridad. Apenas se vislumbra la silueta de Esteban, quieto ahora, escuchando. Quedan sus espaldas en P.P.G. Al fondo la luz del baño proyectada al pasillo. Ana sigue hablando. Se apaga al final la luz del baño.

ANA(OFF): ¡Nadie habla como él! ¿Estás conforme?

DORMITORIO CASA ESTEBAN; INTERIOR; NOCHE.

373.-Ana entrando en el dormitorio. Se quita el batín, está muy excitada. Llora.

374.-Mientras se mete en la cama.

ANA: ¿Te gusta más la mentira?...

375.-Se acuesta; mira en dirección al pasillo.

Continúan los pasos de Esteban".

Concluiremos estableciendo que todos sus guiones, sin excepción, responden a lo que Vanoye define como modelos clásicos; es decir: estructura temporal lineal, narración "objetiva", existencia de uno o dos personajes centrales y de una intriga principal (en algunos casos, por ejemplo *Pasión en el mar* o *Kilómetro 12*, encontramos una segunda intriga), *flash backs* siempre explicativos, etc.

# BIBLIOGRAFÍA


ESCRITOS DE CLEMENTE PAMPLONA

Publicaciones

- *Prisioneros de Teruel*, Madrid, Publicaciones Españolas (colección Temas Españoles, n.º 163), 1955.

- *Los Amantes de Teruel. Poema dramático. Volumen conmemorativo del cuarto centenario del descubrimiento de las momias*, Teruel, IET, 1958.

- «Testimonios de la guerra de España. Mi amigo Publio», en *Historia y Vida*, extra. n.º 4, Barcelona, 1975.

Inéditos

- *Tadeo Calomarde* (biografía inédita sobre el político turolense. Fechada en enero de 1946).

- *Sierralta* (guión literario de un filme que no llegó a rodarse. Su fecha de escritura puede situarse hacia principios de los años cincuenta).

- *Poema de los molinos* (guión literario del proyecto de un corto que no se realizó).

- *Puerta del sol* (guión técnico de una película que no llegó a realizarse. Escrito hacia finales de los años cincuenta).

- *La muerte camina a hombros de vivos* (guión técnico de una película que no llegó a realizarse. Escrito probablemente a principios de los años sesenta).

- *Cuando las aguas cambian su cauce* (guión literario de una película que no llegó a realizarse. Probablemente se trate de un proyecto televisivo que seguramente escribió hacia los años setenta).

## CLEMENTE PAMPLONA EN LOS ESTUDIOS CRÍTICOS DEL CINE ESPAÑOL


AMO GARCÍA, Alfonso del, *Catálogo general del cine de la guerra civil***,** Madrid, Cátedra, Filmoteca Española, 1996.

FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy, «Lucha y Diario de Teruel» en AA.VV., *Historia del periodismo en Aragón*, Zaragoza, Diputaciones de Zaragoza, Huesca y Teruel, 1990, pp. 126-128.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *Cine religioso*, Valladolid, Ed. Semana Internacional de Cine Religioso y Valores humanos, 1960.

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

HERNÁNDEZ RUIZ, Javier y PÉREZ RUBIO, Pablo, *De los pioneros a la vanguardia. Directores aragoneses en el cine español*, Teruel, Semana Internacional del Cine de Teruel, 1991.

- *Diccionario de aragoneses en el cine y el vídeo*, Zaragoza, Mira, 1994.
- «Los aragoneses en el séptimo arte», *Turia*, 32-33, Teruel, 1995, pp. 181-207.
- *100 años en 25 películas. Las huellas de Aragón en el cine*, Teruel, Animateruel, 1995.

MARTÍNEZ TORRES, Augusto, *Diccionario cine español*, Madrid, Espasa, 1999.

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

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

RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro, *Guionistas en el cine español*, Madrid, Cátedra, 1998.

TUDURI, José L., *San Sebastián: un Festival, una Historia (1953-1966)*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1989.

## HEMEROGRAFÍA (PRENSA DIARIA)


Sobre la biografía de Clemente Pamplona

CASTRO, Antón, «Clemente Pamplona. Más duro será el olvido», *Diario de Teruel*, 8 de enero de 1995.

FRANCO, Leonor, «Entrevista a Clemente Pamplona», *Heraldo de Aragón*, 6 de agosto de 1995.

PAMPLONA, Amparo, «Clemente Pamplona, mi padre», *Diario de Teruel*, 26 de noviembre de 2001.

USERO, Juan A., «El origen de Lucha-Diario de Teruel» en *Diario de Teruel*, 16 de diciembre de 1989.

- «Clemente y Amparo Pamplona, siempre la esperanza», *Diario de Teruel*, 24 abril de 1997.

- «Clemente Pamplona en internet», *Diario de Teruel*, 24 abril, 1997.

- «Clemente Pamplona Blasco, escritor, periodista y cineasta oriundo de Calamocha», *El Comarcal del Jiloca*, 23 de noviembre de 2001.

Críticas cinematográficas

Sobre *Agustina de Aragón*

- *Arriba*, 1-08-50.
- *Primer Plano*, 15-10-50.
- *Informaciones*, 10-10-50.
- *Ya*, 10-10-50.
- *Las Provincias*, 10-10-50.
- *Madrid*, 10-10-50.
- *Levante*, 10-10-50
- *Pueblo*, 10-10-50.
- *Jornada*, 10-10-50.
- *Arriba*, 10-10-50.
- *Dígame*, 10-10-50.
- *El Adelantado***,** Salamanca, 1-3-51.

Sobre *Cerca del cielo*

- *Primer Plano*, 15-12-51.

Sobre *Dos caminos*

- *Jornada*, 1-12-53.
- *ABC*, 1-12-53.

Sobre *Pasión en el mar*

- *ABC*, 22-1-57.
- *Ya*, 22-1-57.
- *Arriba*, 22-1-57.

Sobre *Pasos de angustia*

- *Unidad*, San Sebastián, 26-7-57.
- *Madrid*, 25-7-57.
- *Arriba*, 25-7-57.
- *ABC*, 25-7-57.
- *Primer Plano*, julio, 1957.
- *Film Ideal*, julio, 1957.
- *Fotogramas*, julio, 1957.
- *La Nueva España*, 11-5-58.
- *La Nueva España*, 18-5-58.
- *Radiocinema*, 4-4-59.
- *Dígame*, 9-6-59.
- *Arriba*, 9-6-59.
- *Madrid*, 9-6-59.
- *ABC*, 9-6-59.
- *Ya*, 9-6-59.
- *Arriba*, 10-6-59.
- *Voluntad*, Gijón, 12-9-59.
- *Amanecer*, 12-6-59.

Sobre *Don José, Pepe y Pepito*

- *Amanecer*, 12-6-59

Sobre *Kilómetro 12*

- *Madrid*, 9-10-61.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

AA.VV., *Historia del periodismo en Aragón*, Zaragoza, DPH, DPT, DPZ, Asociación de la Prensa, 1990.

AGUILAR, Carlos y GENOVÉS, Jaime, *El cine español en sus intérpretes*, Madrid, Verdous, 1992.

ALTABELLA, José y GÓMEZ MAR, José, «La personalidad de Nifo e historia del periodismo en la provincia de Teruel», *Teruel*, 22, 1959.

AMO, Álvaro del, *Comedia cinematográfica española*, Madrid, Edicusa, 1975.

*ANUARIO de la Prensa Española*, vol. 1, *Diarios*, año IV, Madrid, 1955-56.

BALSEBRE, Armand, *Historia de la radio en España*, vol. II (1939-1985), Madrid, Cátedra, 2002.

ARNICHES, C., *La chica del gato*, en *Teatro escogido*, tomo I, Madrid, Estampa.

CAPARRÓS LERA, José M.ª, *El cine español bajo el régimen de Franco*, Barcelona, Edicions de la Universitat, 1983.

CASTRO, Antón, *Vidas de cine*, Zaragoza, Ibercaja, 2002.

FALQUINA, Ángel, *30 años de cine (1945-1975)*, Madrid, CEC, 1975.

FALQUINA, Ángel y PORTO, Juan José, *El cine español en premios (1941-1972)*, Madrid, Editora Nacional, 1974.

CUEVAS, Antonio (Dtor.), *Anuario del Cine Español 1950-1954*, Madrid, S.N.E., 1956.

FANÉS, Félix, *CIFESA, la antorcha de los éxitos*, Valencia, Ed. Instituto Alfonso el Magnánimo, 1981.

- *El cas Cifesa: Vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.

FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy y FORCADELL, Carlos, *Historia de la Prensa Aragonesa*, Zaragoza, Guara, 1979.

FERNÁN-GÓMEZ, F., *El tiempo amarillo. Memorias*, Madrid, Debate, 1990.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Luis Miguel, *El neorrealismo en la narración española de los cincuenta*, Santiago de Compostela, Universidad, 1992.

FONT, Domenec, *Del azul al verde*, Barcelona, Avance, 1976.

GALÁN, Diego, *Memorias del cine español*, Madrid, Tele Radio, 1981.

GALÁN, Diego y LARA, Fernando, *18 españoles de posguerra*, Barcelona, Planeta, 1973.

GARCÍA, Alain, *L'adaptacion du roman au films*, París, I.F. Diffusion-Dujarric, 1990.

GARCÍA ESCUDERO, José M.ª, *Cine español*, Madrid, Rialp, 1962.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C., *Historia ilustrada del cine español*, Madrid, Planeta, 1985.

GARCÍA HORTELANO, Juan, *Nuevas amistades*, Barcelona, Seix-Barral, 1961.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, «La conciencia del color en la fotografía cinematográfica española», en *Directores del cine español*, Madrid, Filmoteca Española, 1989.

GUBERN, Román, *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Ed. Península, 1981.

- *1936-1939. La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española, 1986.

- «La decadencia de Cifesa», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 4, 1990.

- «Los imaginarios del cine del franquismo», en *Un siglo de cine español*, Cuadernos de la Academia, 1, 1997.

GUBERN, Román y FONT, Doménec, *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Euros, 1986.

GUBERN, R.; MONTERDE, J.E.; PÉREZ PERUCHA, J.; RIAMBAU, E. y TORREIRO, C., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995.

KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Nova, 1964.

LAZAGA, Pedro, *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres, 1974.

LUCA DE TENA, Juan Ignacio, *Don José, Pepe y Pepito*, en *Obras Selectas*, Barcelona, Carroggio, 1972.

LLINAS, Francisco, «Juan de Orduña en Cifesa: redundancia y pasión», *Archivos de la Filmoteca*, 4, 1989.

MONTERDE, José E. y SELVA, Marta, «Le film historique franquiste», *Les Cahiers de la Cinematheque*, 38/39, 1984.

NEVILLE, Edgar, «Defensa del sainete», *Primer Plano*, 216, 3-12-1944.

PEÑA ARDID, Carmen, *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1992.

PEÑA ARDID, Carmen (Coord.), *Encuentros sobre literatura y cine*, Teruel-Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses y Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1999.

PÉREZ PERUCHA, J., *Madrid y el cine*, Madrid, Filmoteca, 1984.

PÉREZ PERUCHA, J. (ed.), *Antología crítica del cine español*, Madrid, Cátedra, 1997.

POLO y PEYROLÓN, Manuel, *Los Mayos*, Teruel, I.E.T. y Ayuntamiento de Albarracín, 1982.

RÍOS CARRATALÁ, Juan A., *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Universidad, 1977.

ROTELLAR, Manuel, *Cine aragonés*, Zaragoza, Cine Club Saracosta, 1970.

- *Aragoneses en el cine español*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1971.

- *Aragoneses en el cine*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1973.

- *Aragón en el cine*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1973.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Historia del cine*, Madrid, Historia 16, 1997.

SEGUIN, Jean-Claude, *Historia del cine español*, Madrid, Acento-Editorial, 1995.

TAIBO, Paco Ignacio, *Un cine para un imperio*, Madrid, Oberon, 2002.

VALLE FERNÁNDEZ, Ramón del (Dtor.), *Anuario español de cine 1955-1962*, Madrid, Sindicato Nacional del Espectáculo, 1963.

- *Anuario español de cine 1963-1968*, Madrid, Sindicato Nacional del Espectáculo, 1969.

VANOYE, Francis, *Guiones modelo y modelos de guión*, Barcelona, Paidós, 1996.

VV.AA., *Cine español*, Barcelona, PPV, 1996. Vol. I, capítulo dedicado a Aragón por Amparo Martínez, pp. 45-88.

**Procedencia del material fotográfico**

Archivo fotográfico de Clemente Pamplona.

Digitalización de imágenes de las películas de Clemente Pamplona (agradecemos la colaboración del asesor de Tecnologías Audiovisuales del CPR de Teruel, Florencio López Hernández).

# ÍNDICE


INTRODUCCIÓN..... 9
APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA..... 13
TRAYECTORIA CINEMATOGRÁFICA ..... 29
• DE GUIONISTA DE ÉXITO A DIRECTOR MALOGRADO..... 31
• EN PRIMER PLANO: LOS GUIONES RODADOS ..... 41
Agustina de Aragón (1950)..... 41
Cerca del cielo (1951) ..... 55
Dos caminos (1953) ..... 63
Los ases buscan la paz (1954) ..... 67
Pasión en el mar (1956) ..... 71
Horas de pánico (1957) ..... 77
• DESCARTES: GUIONES NO REALIZADOS..... 79
Los Amantes de Teruel..... 79
Sierralta..... 80
Poema de los Molinos..... 82
Puerta del Sol..... 83
La muerte camina a hombros de vivos..... 86
Cuando las aguas cambian su cauce..... 89
• FUNDIDO A NEGRO: CLEMENTE PAMPLONA, DIRECTOR..... 91
Pasos (1957) ..... 96
Farmacia de guardia (1958) ..... 113
Don José, Pepe y Pepito (1959) ..... 121
Kilómetro 12 (1961) ..... 127
Historia de un hombre (1961) ..... 135
La chica del gato (1962) ..... 153
• LOS GUIONES DE CLEMENTE PAMPLONA: UNA VISIÓN DE CONJUNTO ..... 157
BIBLIOGRAFÍA..... 165

Este trabajo de investigación estudia la figura de Clemente Pamplona, un olvidado cineasta turolense que desarrolló su labor creativa en la década de los cincuenta y principios de los sesenta de la pasada centuria. Nos propone un recorrido por la vida, las palabras y las imágenes de un hombre enamorado del cine, de un trabajador infatigable siempre vinculado a los medios de comunicación que, a pesar de sus afinidades ideológicas con el régimen franquista, no escapó a las dificultades que atravesaron sus colegas en la endeble industria cinematográfica española, debido a problemas de producción y de exhibición, y a la insoslayable censura de aquella época que cercenaba sin compasión planos y escenas enteras fundamentales para la correcta comprensión de una película. El de Clemente Pamplona ha sido considerado un cine menor, pero no por ello exento de interés; a través de estas páginas se nos ofrece también una mirada amena al mundo del celuloide en aquella crítica etapa del cine español que se discernía entre el continuismo y la disidencia.

---

Juan Villalba Sebastián es licenciado en Filología Hispánica y diplomado en Filología Inglesa. Profesor de enseñanza secundaria combina la docencia con su labor investigadora, centrada especialmente en escritores aragoneses: Braulio Foz, Adelino Gómez Latorre, Teodoro Gascón, Yuste Moreno, Miguel Buñuel, etc. Colabora con cierta asiduidad en el *Diario de Teruel*, *Heraldo de Aragón* o la revista cultural *Turia*.

CAJA RURAL DE TERUEL

Ayuntamiento de Teruel

Instituto de Estudios Turolenses
Diputación de Teruel