
El decisivo *eslabón* Fernández Flórez en la evolución estilística y semántica del cine español: las dos versiones de *El malvado Carabel* (Edgar Neville, 1935-Fernando Fernán-Gómez, 1955)

The decisive link Fernández Flórez in the stylistic and semantic evolution of Spanish cinema: the two versions of *El malvado Carabel* (Edgar Neville, 1935-Fernando Fernán-Gómez, 1955)

JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS
DE COMUNICACIÓN/CEFILMUS
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE
COMPOSTELA. PRESIDENTE DA
FUNDACIÓN WENCESLAO
FERNÁNDEZ FLÓREZ

He intentado llevar a la pantalla la pequeña clase media española pobretona de *El malvado Carabel*, tan amarga al tiempo que irónica. La clase popular es la que está en mitad de la calle; campesina o urbana siempre es la misma, y sus problemas, muy parecidos, y de ahí el sainete y por eso la razón de que nos guste tanto el sainete, de que nos sepa tanto a verdad, a vida real. (Neville, 1944 y 1946, s. p.)

<https://orcid.org/0000-0001-9061-429X>
joseluis.castro@usc.es

Resumen

El análisis de las dos grandes películas españolas basadas en la novela de Wenceslao Fernández Flórez publicada en 1931 -a partir en el caso de la versión nevilleiana del guion original custodiado por la Fundación Wenceslao Fernández Flórez, la novelización del film y los 7 minutos conservados del mismo- nos permite aproximarnos al papel jugado por el escritor coruñés en la conformación durante la 2ª República de un cine nacional-popular a partir del cual -aun si inmediatamente después de la Guerra Civil solo sobrevive a extremas dificultades y en parte gracias a los mismo Neville y Fernández Flórez-, desde comienzos de los años 50, surgirá un proceso de crispación y distanciamiento de la mirada que distorsionará los rasgos del mundo inicialmente costumbrista que observa para mejor mostrar, así y *de nuevo*, la triste realidad española. En dicho proceso, la literatura de Fernández Flórez (y *El malvado Carabel* en particular) no solo

(...) [M]e parecía una película muy interesante ya la versión que había hecho Edgar Neville y que yo había visto antes de la Guerra. [Y] muy adecuado para mí el personaje del protagonista, (...) para mis condiciones físicas, y para mi modo de actor, y también me parecía muy actual, muy del momento (...), el tema de la novela. (Fernando Fernán-Gómez a García de Dueñas, 2001, inédito)

1.

Cuando en junio de 1935 Edgar Neville comienza en Barcelona el rodaje de *El malvado Carabel*, basada en la novela de idéntico título del escritor coruñés Wenceslao Fernández Flórez, ésta se había convertido ya -apreciada igualmente por burgueses bienpensantes, trabajadores de cuello duro y obreros de toda condición- en referente popular de singular calado y temprana vitalidad transmediática, hasta el punto de que el apellido del protagonista es entonces sinónimo popular de una lamentable e injusta situación vital y

sirve de soporte literario a films de trascendencia inusitada, sino que actúa como eslabón intermedio «un espejo ligeramente curvado» previo a la extrema concavidad esperpéntica.

Palabras clave: Cine español, Segunda República, Franquismo, Edgar Neville, Fernán-Gómez, Wenceslao Fernández Flórez.

Abstract

The analysis of the two great Spanish films based on the novel by Wenceslao Fernández Flórez published in 1931 -starting with the Nevillian version of the original script guarded by Fundación Wenceslao Fernández Flórez, the novelization of the film and the 7 preserved minutes of it- allows us to approach the role played by the writer from A Coruña in the conformation during the 2nd Spanish Republic of a national-popular cinema from which -even if immediately after the Civil War only survives to extreme difficulties and partly thanks to the same Neville and Fernandez Flórez-, from At the beginning of the 50s, a process of confrontation and distancing of the gaze will arise that will distort the traits of the initially *costumbrista* world that it observes to better show, as well and again, the sad Spanish reality. In this process, the literature of Fernández Flórez (and *El malvado Carabel* in particular) not only serves as a literary support to films of unusual importance, but acts as an intermediate link «a slightly curved mirror»- prior to the extreme *esperpéntica* concavity.

Keywords: Spanish Cinema, Second Spanish Republic, Franquism, Edgar Neville, Fernando Fernán-Gómez, Wenceslao Fernández Flórez.

profesional. Además de sus numerosas ediciones en papel desde su publicación en 1931, coincidiendo pues con la instauración de la II República, conoce asimismo otra, seriada y extraordinariamente exitosa, en la revista *Lecturas* (1932)¹ y, menos citado, es llevada a las tablas del madrileño Teatro Victoria (estreno 13 de mayo de 1932) (*Heraldo de Madrid*, 14 de mayo, 1932, s. p.), convertida en «sainete» por Ángel Torres del Álamo y Antonio Asenjo Pérez e interpretada –como buena parte del repertorio arnichesco en el teatro (pero también en cine)– por Valeriano León².

Aunque la crítica de estreno de *ABC* achaca entonces a los adaptadores la conversión de la «categoría espiritual» que representa el Carabel fernandezflorezco en un tipo cómico basado en la interpretación de León y «el gracejo y el pintoresquismo del lenguaje» (A. C., 1932, 44), el propio escritor afirma comprender la transformación emprendida por los saineteros dadas las peculiaridades de la novela adaptada («quizás la única novela mía adecuada para semejante transformación») y señala al tiempo el absoluto acierto de la interpretación de Valeriano León, tan ajustada en teatro –admite– como podría serlo, «en película, la de Charlot» (Fernández Flórez, 1932, 15)³. En cualquier caso, la existencia del

¹ Publicación que le había encargado la novela, cuyos primeros capítulos aparecen en varios números a lo largo de 1928 y 1929, en versiones luego retocadas para la versión definitiva. La edición seriada del 32 no es otra cosa, en realidad, que la culminación del proyecto.

² Completaban el reparto Aurora Redondo, Rafaela Rodríguez, Julia Pachela, Marcos Davó, Cuesta Alfayate, la Granda, la Pachela, la Palencia, la Caballero, Porsés, Costa, Asensio y Vázquez. La adaptación no tiene éxito y se retira tras las siete primeras representaciones.

³ «Siempre he pensado –continúa Fernández Flórez– que en el fracaso de ese hombre que supone que está en su voluntad dejar de ser bueno, hasta que comprende que la virtud es una dulce incapacidad, hay una película charlotiana que me agradaría mucho ver realizada» (Fernández Flórez, 1932, 15). No deberá extrañarnos, pues, que uno de los más llamativos puntos de encuentro entre la obra cinematográfica de Charles Chaplin y la literaria de Fernández Flórez sea ese aparente y peculiar desaliño estructural de sus relatos (José-Carlos Mainer habla para el escritor de «forma deshilachada y digresiva» [1976, 307]), más preocupado por el desarrollo interno de cada secuencia o episodio que por una ortodoxa linealidad narrativa del conjunto. Tanto Edgar Neville como Fernando Fernán-Gómez parecerán llevar esa característica, asimismo, mucho más allá de sus respectivas adaptaciones de la novela de 1931.

sainete teatral «El malvado Carabel» no sólo da idea de la singularidad costumbrista, madrileñista, de la novela original –algo que no deja de reprocharle José-Carlos Mainer en su todavía imprescindible, pese a coyunturales excesos críticos, *Análisis de una insatisfacción: las novelas de W. Fernández Flórez* cuando señala «la deformación profesional de costumbrista aceptado en cuanto tal por un público de escasa cultura y pocas preocupaciones» (Mainer, 1976, 203)–, sino también del vínculo profundo que une ciertos aspectos de la tradición sainetesca con algunos de los hilos esenciales a partir de los que se teje la compleja y singularísima escritura del literato gallego.

En efecto, considerado (junto a Julio Camba y, por supuesto, a Ramón Gómez de la Serna) uno de los maestros del «humor moderno» por autores como el propio Neville, Jardiel Poncela o Miguel Mihura (y llegará a tener, de hecho, una sección fija en *La codorniz*, plataforma gráfica posbélica del humorismo de la llamada «otra generación del 27»), sus relatos de los años veinte (e incluso, pese a sus contradicciones, los publicados hasta 1936), escritos desde una difusa posición ideológica que bien podría definirse como la de un «progresista conservador» que, tras la caída de la dictadura de Miguel Primo de Rivera en 1930, se declarará «socialista heterodoxo» («un hombre de derechas que escribía novelas de izquierdas», llegarán a definirlo Fernando Fernán-Gómez y Eduardo Haro Tecglen [1997, 114]), constituyen algunos de los textos más críticos con la situación de una España –en sus propias palabras– «beata, atrasada y cursi». Agnóstico, antimilitarista y contrario a la idea de patria, defensor del aborto y del amor libre, obsesionado por «conciliar un conservadurismo hecho de recelos muy profundos con una apertura moral de rara coherencia» (Mainer, 1976, 26), fue Fernández Flórez un creador de mundos propios, caracterizados por un humorismo fatalista y melancólico, pero también por un peculiar *realismo* costumbrista de honda tradición hispana. Y quizás este último aspecto se explique mejor que de ninguna otra manera señalando su vinculación, ya desde mediados de los años diez, con lo que Federico Carlos Sainz de Robles denominó «la promoción del *cuento semanal*» o, en otras palabras, la reiterada y exitosa participación del «humorista» en algunas de las numerosas colecciones de novelas y cuentos

breves distribuidas semanalmente en quioscos y librerías y capaces de conjugar una narrativa asequible al gran público (y de tiradas de hasta 60.000 ejemplares) con una inequívoca voluntad educativa y una apuesta ética por «la ruptura de prejuicios, las exigencias de modernidad y libertad moral que –en tono de ingenua cruzada– predicaron la mayor parte de estos escritores» y que por fuerza hubo de ablandar «la endurecida sensibilidad de las clases medias españolas» (Mainer, 1976, 25).

A buen seguro, gran parte de los lectores capitalinos de dichas novelas –herederos tanto de esa legión de «bienintencionados tenderos, estudiantes, dómynes de escuela, (...) pequeños rentistas y horteras o tipógrafos que habían compartido los entusiasmos de la ‘setembrina’» (Mainer, 1999, 160) como, en última instancia, de aquellos antepasados espectadores (y personajes) dieciochescos de los sainetes de Ramón de la Cruz a los que Leandro Fernández de Moratín tildara despectivamente, quejándose a su vez ante el rey por el (a su entender) inexplicable interés que despertaba el vulgar espectáculo en las clases altas, de ser el populacho más infeliz, «las heces asquerosas de los arrabales de Madrid» (Fernández de Moratín, citado en Dowling, 1981, 24-26)–; gran parte de dichos lectores, decíamos, debió de asistir a la representación de alguna tragedia grotesca de Carlos Arniches, tipología nacida con el estreno de *La señorita de Trevélez* en el Teatro Lara madrileño, el 14 de diciembre de 1916, del mismo modo que sus padres o abuelos lo hicieran con probabilidad a la de cualquier sainete de Tomás Luceño, Miguel Ramos Carrión, José López Silva o Ricardo de la Vega. Pero –como supo ver con gran agudeza Ramón Pérez de Ayala, aunque quizás hubiese podido situar el origen de esa preocupación social en el estreno de *La Verbena de la Paloma* en 1894– esas vidas y costumbres de las clases populares, ese teatro de tradición plebeya, se convertían ahora en «fuente de regeneración educativa» y, en última instancia, en «posible modelo de un realismo social y crítico» (Mainer, 1999, 160) Como escribirá Gerard G. Brown, «(...) el bajo pueblo madrileño de sus sainetes, que antes era pura expresión pintoresca de la ‘gracia popular’ se convirtió en objeto de compasión e incluso de indignación, (...) al mismo tiempo [que] empezaron a aparecer en sus obras personajes caricaturizados y grotescos que anticipaban el esperpento». (Brown, 1976, 187).



Fig. 1.- Cartel original de *El malvado Carabel* (Edgar Neville, 1935).

En cualquier caso, el inquieto costumbrismo madrileñista –a la vez humorístico y desolado, tan duro y crítico con el estado de las cosas como escéptico ante posibles transformaciones, determinista en suma ante una alienación colectiva que su autor veía irresoluble– de Fernández Flórez en *El malvado Carabel* (pero también en alguna otra de sus más renombradas novelas, como la patética historia del gallego Jacinto Remesal de *Ha entrado un ladrón*, publicada en 1922), la precariedad material y deseante, resignada y melancólica de su personaje, su clase social de empleado mínimo, contable bancario avasallado por patronos horteras y grotescos, abandonado por una novia altiva y poco fiable a la que se ve obligado a creer que no merece, humillado miembro del arrabal de una clase media en los linderos de la proletarización, habitado de uno de los barrios más miserables de la capital, unido todo ello a ciertos elementos compositivos como la coralidad de algunos de sus pasajes (el sarcásticamente desternillante episodio de la carrera campestre organizada por los banqueros Aznar y Bofarull) o la estricta contemporaneidad de su escritura a los acontecimientos narrados, parecían convertir el relato (y en realidad el «personaje tipo» fernándezflorezco, al menos a ojos de Edgar Neville y de su productor Saturnino Ulargui, pero también de buena parte del público popular) en materia prima idónea para un cine urbano y popular, cómico y renovadamente sainetesco, de raíz a la vez hollywoodiense (en vía «directa» aquí, a través de Neville y de Antoñita Colomé) y castiza y (más o menos moderadamente), crítico con las lacras y los desajustes de un país en situación tensísima,

dividido de forma dramática política y socialmente. Y aunque el papel jugado inicialmente por Wenceslao Fernández Flórez e incluso por Edgar Neville (quien elige con sumo cuidado los dos pilares sobre los que iniciar su filmografía como realizador de largometrajes, el propio Fernández Flórez y el Carlos Arniches de *La señorita de Trevélez*, el mismo año en que se afilia al partido liderado por Manuel Azaña) parece un tanto desdibujada historiográficamente en beneficio sobre todo del peso *global* del sainetero alicantino (*dentro y fuera* de la compañía Filmófono de Urgoiti; *Es mi hombre*, por ejemplo, dirigida por Benito Perojo e interpretada por Valeriano León para CIFESA a partir de la tragedia grotesca estrenada en 1921, compartirá cartelera madrileña con *El malvado Carabel*) y del folklorismo rural de Florián Rey siempre para la productora de Vicente Casanova, debido sin duda y lógicamente a la invisibilidad de las películas rodadas por el aristócrata madrileño en 1935 y 1936⁴, su importancia habrá de revelarse, finalmente, decisiva y en verdad protagonista (Fig. 1).

A la hora de intentar profundizar en los variados elementos culturales que habrían de acrisolarse en ese fructífero aunque a la postre desgraciadamente efímero intento de puesta en pie de un cine nacional-popular (por utilizar el término acuñado por Antonio Gramsci, cuya justeza para referirse a buena parte del cine realizado bajo la II República Española habrá de ser definitivamente puesta sobre el tapete historiográfico y analítico, pero que sin duda no parece desentonar con un destacado conjunto de títulos realizados en el periodo y cuyo análisis demuestra cómo se amoldan sin forzamientos excesivos a esa idea de una estética capaz de amalgamar y reformular determinadas tradiciones culturales propias, adaptándolas a los gustos y necesidades del pueblo en un momento histórico determinado) (Gramsci, 1986)⁵, experiencia filmica

⁴ Filmoteca Española conserva unos cuarenta minutos de *La señorita de Trevélez* –lo que permite, pese a todo, aproximarse al menos a la tonalidad del film nevilliano– y sólo siete de *El malvado Carabel*, a los que enseguida habremos de referirnos.

⁵ Ya Julio Pérez Perucha había observado en su artículo «Visionarios del cine» que el objetivo prioritario del análisis histórico de nuestro cine nacional no era otro que descifrar de qué manera «los productos filmicos puestos en circulación se integran (...) en el tejido cultural que trenzan nuestras densas tradiciones artísticas, bien cultivando un continuismo más o

de la que ha llegado a decirse que se trata «una de las más fecundas estrategias de aproximación cultural entre los distintos estratos de la cultura, en que todo el mundo cede lastre para sumarse a una suerte de plataforma integradora de los más diversos materiales» (Sánchez Vidal, 1992, 241-245)⁶, es Santos Zunzunegui quien de manera más acertada ha sido capaz de sintetizar una hipótesis fuerte, convertida en, al menos, riguroso estado de la cuestión. Al señalar cómo «la veta más rica, original y creativa del cine español tiene que ver con la manera en que determinados cineastas y películas heredan, asimilan, transforman y revitalizan toda una serie de formas estéticas propias en las que se ha expresado históricamente la comunidad española», reutilizando (y cruzando con elementos de la cultura popular que sobrevivieron a la expansión del capitalismo urbano, como el folletín, la novela popular, la copla, el cuplé o el cante jondo) «las convenciones de géneros como el *sainete* o el *carnaval*, o de la *comedia costumbrista* de corte estridente y vinculada tanto con la *zarzuela* (en su doble variante «grande» o «chica») como con el *juguete cómico* o la *farsa*, espectáculo, este último, en el que se combinan el teatro con las canciones, lo coloquial con lo literario, lo crudo con lo lírico, lo serio con lo paródico, en una mezcla inestable capaz de decantarse en una u otra dirección en cada momento» (Zunzunegui, 2005), el historiador y semiólogo vasco estaba refiriéndose –por mucho que, con vigor, utilizase después al Neville posbélico como ejemplo de esta destilada estilización costumbrista de nuestro cinema– a un proceso que había venido desarrollándose embrionariamente desde el periodo mudo (*El pilluelo de Madrid*, Florián Rey, 1926; *¡Viva Madrid, que es mi pueblo*, Fernando Delgado, 1928 o *El sexto sentido*, Nemesio M. Sobrevila, 1929, surgen, incluso, de sainetes escritos originalmente para la pantalla) (Pérez Perucha, 1995, 19-121) y que parecía fraguar exitosamente con el sonoro y la II República, pero que habría de transformarse brutalmente cuando la destrucción

menos convencional, bien reelaborándolas y prolongándolas den función de las situaciones particulares en las que nacen» (Pérez Perucha en Álvarez Basso, C. y López Ortega, J. [eds.], 1992).

⁶ En dicho texto, el autor reflexiona sobre el concepto de españolada y su utilización indiscriminada y confusa por parte de la historiografía y la crítica cinematográficas, causa constante de enredos y malentendidos, más que operativo y aclarador.

franquista y la consiguiente gangrena moral y política de la posguerra volvieran –como en los tiempos del Francisco de Goya de la Quinta del Sordo– a desencajar los rostros de los castizos personajes sainetescos y/o zarzueleros de los films «republicanos» de Edgar Neville, Benito Perojo, Florián Rey, Luis Marquina o José Luis Sáenz de Heredia.

En todo el alambicado proceso que iba a permitir la fusión solidaria, candente y creativa de tan amplia y variada gama de elementos culturales, la literatura humorística, crítica y popular de Wenceslao Fernández Flórez constituirá –entre otras singularidades estilísticas de excepcional calado que sólo podrán ver la luz de la pantalla, ya trágicamente transformadas, tras el conflicto bélico (Castro de Paz y Pena, eds., 1998; Castro de Paz, Folgar de la Calle, Gómez Beceiro y Paz Otero, coords., 2014)– uno de los más innovadores y relevantes soportes para modernizar y *urbanizar* filmicamente, desplazándolo sutilmente al tiempo hacia la (deprimida y con todo casi inexistente) clase media, a ese personaje tipo de españolito de a pie que, proveniente en cierta forma del *manolo* sainetesco, «trabajador y *honrao*», pero tímido y falto de iniciativa⁷, habría de encarnar como nadie en el cine republicano –pues tras la Guerra tomaría casi siempre el rostro, al menos durante algunos años, del actor gallego Antonio Casal– Antonio Vico Camarero.

Hijo de actores y formado sobre las tablas del teatro popular, con compañía propia junto a su mujer Carmen Carbonell desde comienzos de los años treinta, Vico era uno de esos intérpretes españoles capaz de establecer un estrecho contacto con el espectador (sin duda por haberse formado en un tipo de espectáculo que dependía de la sensibilidad de los cómicos, siempre receptivos ante las modificaciones de texto y gesto que hicieran aconsejables la temperatura y ánimo del público de la sala), a la vez que amalgamar de manera intransferible, si ello venía al caso, su indiscutible *vis* cómica con una llamativa hondura dramática, incluso al borde de lo ternurista y/o lo patético, y, por todo ello, idóneo para encarnar a ese protagonista característico de Fernández Flórez –verdadera personalización de su

⁷ Un vaivén cultural que da la vuelta, pues, al «simplificado» Carabel teatral interpretado por Valeriano León en 1932 y al que ya nos hemos referido.

manera de entender el humor: «... pone siempre un velo ante su dolor. Miráis sus ojos y están húmedos, pero mientras, sonríen sus labios», como lo definiría el propio autor en su discurso de ingreso en la Real Academia Española de la Lengua— que lleva en el rostro la frustración de quien es incapaz de superar unas barreras inaccesibles tanto para su deseo como para su miseria material.

La confianza en las posibilidades interpretativas de Vico era absoluta por parte de Neville. Le había encomendado, de hecho, el papel masculino más relevante de su comedia *Margarita y los hombres* (estrenada en el Teatro Benavente el 9 de febrero de 1934), pero, quizás sobre todo y aún más recientemente, le había complacido sobremanera en su primer rol cinematográfico como protagonista, encarnando al apocado y ridículo empleado de mercería Patricio Campos en la nítidamente fernandezflorezca *opera prima* de José Luis Sáenz de Heredia *Patricio miró una estrella* (1934), estrenada en Madrid apenas dos meses antes del rodaje de *El malvado Carabel* y en la que el debutante director—que habría de dirigir en 1945 la seminal *El destino se disculpa*, basada muy libremente en un relato de Fernández Flórez—, daba rienda suelta a un humor que no duda en calificar en alguna ocasión de *charlotiano*, pero que vincula inequívocamente en otras con el humorismo de un escritor que ha «leído mucho y con mucha afición» (Yuste, 1944, s. p.), contribuyendo dichas lecturas a modelar sus preferencias «hacia la comedia» (De Abajo de Pablo, 1996, 41)⁸.

⁸ Y, todavía, en la que iba a ser su segunda película de no mediar el levantamiento militar, (*¡A mí no me mire usted!*, escrita para Valeriano León en los primeros meses de 1936 y rodada finalmente en 1941), Sáenz de Heredia insistía con otro guion directamente inspirado en los periplos vitales, a la vez *fantásticos* y mezquinamente cotidianos, de los héroes cómicos y melancólicos que protagonizaban esos críticos relatos prebélicos de Fernández Flórez que tan bien conocía. En otras palabras, su filmografía parecía dispuesta a proseguir por la senda del sainete y de la literatura crítica y costumbrista del autor gallego como ejes medulares sobre los que poner en pie un cine español culturalmente fértil, popular y propio, cercano al sentir del público al que se dirigía y que, llegado el caso, sabía responder ante la taquilla con regocijante fidelidad. Lástima que, como señalara Imanol Zumalde, el Caudillo vencedor se interpusiera «en el curso de esa veta natural del cine de Sáenz de Heredia que a partir de *Raza* (1941) brujulea ostensiblemente apuntando sólo de ciento en viento (*El destino se disculpa* e *Historias de la radio* serían sus

Con Vico como «héroe»⁹, Neville concibe y escribe junto a W. Francisco (Franz Winterstein)¹⁰ un guion singularmente eficaz, capaz de simplificar y unificar (las variadas y hasta dispersas líneas narrativas de la novela), *asainetar* (el tono en algunas ocasiones demasiado intelectual del relato para lo que el film pretendía) y modular ideológica y didácticamente (transformando algunas acciones e incorporando otras, y especialmente el final; exacerbando la ridiculez grotesca y avasalladora de los patronos, modelando una moderna y decidida trabajadora, a partir de la desgraciada Germana literaria, en el esbelto cuerpo y la voz de Antoñita Colomé) la novela de Fernández Flórez (W. Francisco y Neville, 1935; Nieto Galán, 1935).

Aunque la novela plantea, en relación con otras de su autor caracterizadas por un cierre en extremo cruel o patético, lo que Mainer denominó en su día

jalones más evidentes) hacia ese territorio estético donde, en pleno uso de sus facultades estéticas, nuestro realizador daría lo mejor de sí mismo» (Zumalde, 2011).

⁹ Por su parte, el actor declararía en *La Vanguardia* (17 de noviembre de 1935) que «[t]enía verdadero interés en encarnar al protagonista de *El malvado Carabel* (...). Conocía a fondo el asunto de la novela y tenía plena confianza en que el personaje principal encuadraba perfectamente en mis condiciones artísticas. Por eso cuando solicitaron mi colaboración acepté inmediatamente. Además ha existido hasta ahora el criterio en nuestro público, de que los artistas teatrales solemos tener siempre ciertos resabios de la escena y yo he querido demostrar en esta ocasión que no es cierto. Yo he interpretado *El malvado Carabel*, sin pensar en nada en el teatro, desposeyéndome por completo de toda clase de reminiscencia que pudiera dar lugar a que este criterio siguiera manteniéndose. Y de mi trabajo como artista cinematográfico estoy del todo satisfecho. He estudiado con verdadero cariño la psicología del personaje de *El malvado Carabel* y creo que he conseguido asimilarme su espíritu y darle una vida real, con todo el humanismo que requiere un ser tan extraordinario como el que W. Fernández Flórez describe en su novela. Pero debo agradecer la colaboración que he encontrado en todo momento para simplificar mi labor. Jamás podré agradecer bastante el cariño con que me ha tratado el director Neville, verdadera alma de la película, que no ha descuidado detalle alguno para lograr que *El malvado Carabel* sea una película que honre nuestro cinema».

¹⁰ Uno de los integrantes, junto a Willy Goldberger (fotógrafo), Erwin Scharf (decorador), Géza Pollatschik (productor) o Manfred Gurlitt del grupo estable de trabajo de Inca Film Producción S. A., inicial sociedad promotora del proyecto, que «transfiere su patrimonio y recursos humanos a Ulargui Films, con la que mantenía un contrato exclusivo de distribución» poco antes de concluir el proceso de producción del film, disolviéndose a continuación (Heinink y Vallejo, 2009, 175-177).

un «final dialéctico» (Mainer, 1976, 308) (el pobre Amaro Carabel recupera su trabajo, aun cobrando menos, gracias a una huelga que deja puestos vacantes en la Banca Aznar y Bofarull, e incluso logra volver con su novia Silvia, contratada por la empresa en no menos miserables condiciones), Neville y W. Francisco se afanan en modular la a la vez extremadamente crítica pero siempre apesadumbrada visión del mundo del escritor. Ante la desaparición del novelesco narrador omnisciente –cuya trascendental influencia en el cine español posbélico en forma de peculiarísima y poderosa *voice over* surgirá por vez primera, aún embrionaria, en la muy interesante *El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1942, adaptación del cuento homónimo de Fernández Flórez) como si llegase pronta pero dolorida a posarse sobre la ficción desde los noticiarios bélicos–, la situación de Carabel en la película de 1935 viene más nítida y didácticamente motivada por lo *inmediato y lo visto* (la explotación del patrón capitalista y el egoísmo y cursilería atroces de la madre y de la propia Silvia) que vinculada a (o filmicamente mediada, a través de la voz *over* narradora, por) tipo alguno de «filosofía» determinista.

Gracias al guion guardado por la Fundación Wenceslao Fernández Flórez –pero también a la conservación de las secuencias de la tienda de las cajas registradoras y del fallido robo nocturno– intuimos, ya aquí, la hondura humanista y popular del estilo que Neville desarrollará en los grandes títulos de la década siguiente, y que guarda en el tarro de sus esencias intransferibles algunas gotas del cine de su amigo Charles Chaplin –y es oportuno insistir ahora en que Fernández Flórez había hablado de «Charlot» como el protagonista ideal de un film basado en su novela– pero que trae también a la memoria el del con todo incomparable Jean Renoir de las contemporáneas *Tony* (1934) o *Le crime de Monsieur Lange* (1935). Un estilo de apariencia desaliñado que confía *naturalmente* en el actor y en sus movimientos, tendencialmente basado en composiciones amplias y diáfanas, dejando aire y espacio para que –en ese mundo nevilleiano singularmente estilizado y costumbrista, asainetado y crítico– la cámara registre las personas y las cosas que delante de ella ocurren. Más que una *psicología profunda* (esa «categoría espiritual» a la que apelaba el crítico de la versión teatral para

referirse al Carabel novelesco), Vico encarna a un trabajador español (de larga y precisa modulación, como vimos, en la tradición escénica), cercano y próximo a su espectador potencial, que habrá de encontrar en la (sólo momentánea y) drástica solución de la delincuencia, pero únicamente gracias al azar y sin cometer fechoría alguna, la forma de mejorar su situación vital y laboral ante la injusticia de los grotescos banqueros.

Para empezar –y coherentemente con lo que se proponían– los guionistas hacen desaparecer (o converger drásticamente con la principal) las líneas narrativas secundarias del relato original, de tal manera que se elimina por completo la desoladora historia amorosa del policía Ginesta y su bella, cruel y casquivana esposa Lina, a la vez que Germana (la infeliz vecina, fallida aspirante a prostituta, que acabará en la novela casándose con Ginesta, haciendo de dos soledades un único porvenir) se convierte ahora en la joven, hermosa e infatigable costurera que sobrevive a duras penas, enamorada de Carabel sin que éste –ciego ante el *amor* cutre y mediatizado de Silvia– parezca darse cuenta. Hermosa y jovial, grácil, dicharachera y no exenta de picardía, con un verbo preñado de popular gracejo, la Germana interpretada por Antoñita Colomé en nada sustancial recuerda a la de Fernández Flórez, convirtiéndose en esa joven decidida que tan bien representó la actriz, asimismo, en otros títulos del periodo y que Emilio Sanz de Soto calificó agudamente como «la versión autóctona de la *flapper* yanqui, libre y estrenando un mundo nuevo, que igual bailaba un charleston que aparecía como una adelantada del feminismo de la Segunda República» (Sáenz de Soto, 1998, 241)¹¹. Así, por ejemplo, y sin parangón en la obra literaria, acude al Banco, resolutiva y descarada, para pedir la readmisión

¹¹ De hecho su dibujo femenino, dada la transformación operada a partir del personaje literario, anticipa la similar operación que Neville pondrá en pie en su inmediatamente posterior *La señorita de Trevélez*, otorgando a Florita –como señaló Ríos Carratalá– «un protagonismo que en la versión original correspondía al hermano y, además, se inventa un personaje como el de Araceli, que resume su imagen de la joven moderna, rubia y decidida. Carlos Arniches combatía a los burladores con un regeneracionismo que excluía a un género femenino siempre a la espera. Su adaptador fue más práctico: dio protagonismo y argumentos a unas mujeres capaces de devolver la burla» (Ríos Carratalá, 2007, 52).



Fig. 2.- Antonio Vico y Antoñita Colomé en la secuencia final de *El malvado Carabel* (Edgar Neville, 1935).

de Amaro (despedido por desvelar sin saberlo un chanchullo bursátil de sus jefes) y, ante la negativa de Bofarull –que pretende ligarla grotesca, burda, ridículamente, responsabilizando así el film a la Banca, muy didáctica y elocuentemente, incluso de los excesos de Eros, tan destacados en la novela como sintetizados y *politizados en positivo* a través de Germana en la película–, se decide a asociarse en el mal con su apocado (y amado) vecino para lo que, a diferencia de éste, asegura no necesitar más armas que las que ya posee («Carabel: *Esta es mi arma*. Le enseña su revolver. Germana, enseñándole su pierna larga y fina: *Esta es la mía*. Carabel: *No está nada mal*») (Fig. 2)¹².

Por otro lado, y además de a ciertos momentos puntuales –como aquél regocijante que no figura en el guion pero se conserva en celuloide y se trata con probabilidad de un afortunado *gag* añadido durante el rodaje, en el que Carabel se dispone a estrenarse como nocturno ladrón en la «calle de Río Rosas esquina de Santa Engracia» (W. Francisco y Neville, 1935, 65), tropezándose inesperadamente con el

¹² Aunque no figura en el guion, la «novela» del film publicada por Biblioteca Films incluye un episodio inmediatamente posterior a su visita a Bofarull que no tiene desperdicio. Al ver a un grupo de hombres arremolinados ante un escaparate detrás del cual una chica se probaba unas medias, y pese a su desconuelo por lo ocurrido en el Banco, «Germana no pudo menos que sonreír interiormente (...). Después de estar unos segundos contemplando las medias se alzó la falda, mostró su pantorrilla mil veces mejor hecha que la de la joven del escaparate y cuantos hombres habían allí echaron a andar tras ella, entusiasmados por lo que Germana les había enseñado». (Nieto Galán, 1935, 43-44).

atracador «de la calle» interpretado por el propio Neville, castizo y con aspecto de chulapo («*Soy el atracador de esta calle... ¡Ah! Usted dispense, me voy...*», responde Carabel saludando cortésmente con el sombrero. *¡No, no, quedese... Yo voy al teatro. –No lo irá usted a hacer por mí... –No... ¡Si ya tengo las entradas! Es un buen sitio... Adiós –Pues gracias, muchas gracias,* se despide el protagonista sacándose de nuevo el sombrero)¹³, es en la mujer en quien descansa el tono más rotundamente sainetesco de la función, y sus diálogos –sin relación alguna con los de la novela– alcanzarán por momentos el nivel de los del mejor Carlos Arniches.

Carabel, por su parte y como se dijo, es siempre el bondadoso y honrado ciudadano de a pie del que el espectador no espera nunca que su fugaz y a la postre cómica querencia por el delito sea otra cosa que una forma de vengar la actitud canallesca del voraz capitalista¹⁴. Por ejemplo, y diferencia del personaje literario –pero mucho más, como veremos, del escrito y encarnado por Fernán-Gómez–, en ningún momento trata de aprovechar al niño indigente en su beneficio. Mientras en la novela lo recoge en el humilde piso donde malvive con su tía Alodia tras el suicidio de una vecina enferma, madre del infante, demostrando sin duda buen corazón pero deseoso a la vez de sacarle algún partido económico, el protagonista nevilliano lo encuentra por casualidad en una miserable churrería de los arrabales¹⁵, rescatándolo –a cambio de un

¹³ El tono puramente humorístico, farsesco del fragmento y la presencia del propio cineasta encarnando al sainetesco ladrón «oficial» del barrio, señalan una cierta ruptura en el tono del film, reflexiva y castizamente vanguardista, profundamente nevilliana, además de encerrar una crítica bien fácil de percibir sobre la vida en la capital.

¹⁴ Así, por ejemplo, y para que no quepan dudas, justo cuando regresa a casa tras ser despedido (e insultado después por la madre de Silvia) ve el coche de Aznar y Bofarull deteniéndose ante un lujoso restaurante. Es entonces cuando decide, definitivamente, *volverse malo*.

¹⁵ Secuencia de la que, por cierto, conservamos sólo algunos planos, incluido uno no detallado en el guion (que se limita a describir el local señalando en determinado momento cómo «en el fondo se adivinan las grandes calderas en donde se frien buñuelos y churros» (W. Francisco y Neville, 1935, 81) en el que Neville da cuenta de una *republicana* voluntad de mostrar el trabajo hasta en sus más humildes y miserables formas. Se trata de un plano de conjunto corto de dos hombres maduros, sudorosos; uno de ellos, a la derecha y de perfil en semipenumbra observa al otro, que vierte

duro, cual *regador regado*– de un viejo maleante que lo usa, alquilado, precisamente para lo mismo que hará con el pequeño el protagonista de la novela¹⁶. Y una vez recogido el muchacho en el modestísimo piso de Germana, la chica dará la vuelta al tono singularmente sombrío de la secuencia anterior gracias a algunos de sus más brillantes diálogos (el niño comienza a desnudarse, apareciendo periódicos y más periódicos debajo de su maltrecha chaqueta, «se [los] quita [entonces] del cuerpo y aparece la carne llena de letras y manchada de tinta»; Germana: *¿Quieres decirle a tu colaborador que se lave las noticias antes que se venga a casa?... [más tarde] Date jabón, ¡eh!... ¡Frótate bien ese artículo que tienes en el brazo!*»).

En fin, siempre se ha dicho –de acuerdo con las muy escasas declaraciones del director sobre su film–¹⁷ que la secuencia final en el baile de máscaras del Hotel Palace rompía el tono «humilde» del mismo, desviándolo hacia nuevos parámetros genéricos y separándose definitivamente y por completo del desenlace de la novela. Sin embargo, todo parece indicar que el largo episodio forma parte de la estructura profunda del guion, que ade-

la masa sobre el aceite hirviendo con la maquina de hacer churros; un foco inferior de luz resalta la dureza de la tarea y del ambiente y dota a esta composición, de nula transcendencia narrativa, de un valor simbólico, plástico e iconográfico de pregnancia inusitada.

¹⁶ En la churrería, un viejo miserable habla con otros de su calaña, amenazando a uno de los «cuatro niños pobres que «aguantando la bronca (...), aguardan de pie» (W. Francisco y Neville, 1935, 81): «De modo que ustedes verán. Alquilo cuatro niños de los más caros de Madrid; mando a uno a los boulevares, el otro a la Puerta del Sol, el tercero a la Gran Vía y este cuarto que me lo alquilan más caro que a los demás, porque dicen que no hay quien pida como él, le doy el mejor puesto. Fíjense ustedes señores, le doy nada menos que la Calle de Alcalá frente a todos los cafés y ¿qué ocurre? ¿Qué saco con ello? Pues que los otros tres vienen con dos, con tres, hasta con cuatro pesetas y esta alhaja vuelve con veinte céntimos y un pirul» (W. Francisco y Neville, 1935, 82).

¹⁷ «La adaptación de 'El malvado Carabel', la estupenda novela de Fernández Flórez, era buena, pero, desgraciadamente, en las productoras hay quien opina de lo que no sabe, y convenció a Ulargui de que la película ocurría entre gente pobre y que al público lo que le gustaban eran los bailes, escotes y ambientes lujosos. Como yo no tenía autoridad, me obligaron a poner al final una secuencia con un baile en el Palace, que le sentó como a un Cristo una pistola. Menos mal que los primeros siete rollos eran muy buenos» (Declaraciones de Edgar Neville a Gómez Santos, recogidas en VV.AA [1977, 17]).

más sitúa la acción durante el carnaval, entre otras razones para justificar la celebración de la lujosa y concurrida cena-baile de máscaras. Aprovechando la idea de la presencia del Carabel literario en un lujoso hotel para robar (Capítulo VII, antes de centrarse en el atraco igualmente fallido de la caja de caudales de una sociedad aseguradora y que en la película desaparece por completo), Neville y W. Francisco organizan esta deliciosa secuencia final en la que todos los personajes pueden ser *lógicamente* reunidos para concluir la función, además de hacer bascular el film hacia la sofisticada comedia de enredo de matriz hollywoodiense, de la que simultáneamente se aprovechan sus resortes cómicos y visuales, a la vez que no deja de señalarse su *incongruencia* por medio de la feliz solución formal prevista en el guion de focalizar todo el arranque de la misma –especialmente por medio de *travellings* de seguimiento– en una langosta a través de la cual, en su bandeja y de la mano del camarero, el narrador va presentándonos las mesas donde cenan Aznar y Bofarull por un lado, Silvia, su madre y el presuntuoso pretendiente odontólogo (que resultará estar casado para desesperación de las dos primeras, compuestas y sin novio) por otro y, finalmente, la pareja de «delincuentes» formada por Germana y Amaro que, contra todo pronóstico, serán los comensales del crustáceo. En farsesco tono de comedia de enredo, Carabel –que primero y de nuevo deberá pagar en vez de robar a unas altas damas de pega para que no lo detengan– acabará escuchando por casualidad un gordo lío financiero con riesgo de cárcel de sus ex jefes, quienes, sin saber que el joven no ha entendido demasiado de lo oído, le ofrecerán formar parte de su sociedad bancaria a cambio de silencio. Compartiendo, además y por fin, el sincero amor de Germana, ambos, solidarios, enamorados y triunfantes, «se alejan cogidos del brazo y felices», llevándose ella, sin darse cuenta, el abrigo de piel de una clienta. «La música crece en intensidad y tiene algo de marcha nupcial» (W. Francisco y Neville, 1935, 93).

El film, recibido en general de forma muy positiva por la crítica y por el público, después de varios y exitosos reestrenos tras su inicial semana madrileña en el cine Callao (9 de diciembre de 1935) no fue sin embargo demasiado bien visto por las autoridades, y alguna reseña en prensa hace pensar que, al menos en Sevilla, hubo de sufrir cortes

llamativos en su estreno, quizás por decisión de la autoridad competente¹⁸. Iniciado el conflicto bélico, su exhibición será prohibida en la zona nacional por las juntas de censura de Sevilla y Salamanca (Heinink y Vallejo, 2009, 175-177).

2.

(...) [L]a película estuvo muy mal vista, ya en su fase de guion, en los medios oficiales y sólo la permitieron por ser un tema de don Wenceslao. (Fernando Fernán-Gómez a Pérez Perucha, 1986, 10-18)

Ya antes del rodaje de la seminal *Esa pareja feliz* (Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, 1951) Fernando Fernán-Gómez –que modelaba desde la década anterior su personaje de proletario madrileñista de estirpe estilizadamente arnichesca especialmente en films basados en obras de Fernández Flórez (la ya citada *El destino se disculpa*, J. L. Sáenz de Heredia, 1945) o dirigidos por el propio Edgar Neville (*Domingo de carnaval*, 1945; *El último caballo*, 1950)–, había comprado los derechos de *El malvado Carabel*, convencido de que se trataba de auténtica y autóctona materia prima para un posible realismo hispano y cotidiano o, como el mismo diría en alguna ocasión, con auténtico «olor a cocido». *El malvado Carabel* además, le permitía enlazar directa y nada casualmente con la película de 1935 que había visto con admiración antes de la Guerra Civil¹⁹. Una línea costumbrista, en fin, que Fernán-Gómez atisbaba todavía, después del conflicto, en algunos títulos de Rafael Gil o Sáenz

de Heredia basados en relatos del escritor gallego durante los años cuarenta y en la que había de profundizarse, a su entender, para hallar una modo propio, cómico y sórdido, castizo y desolado, «de describir la sociedad española, de ambientes de oficina, de pequeños empleados, de [la] vida (...) de las familias y en las pensiones» (Brasó, 2002, 38)²⁰.

El cineasta veía en Amaro Carabel el personaje idóneo para, por primera vez y como un ya consolidado muestrario de posibilidades expresivas y semánticas de cara a su filmografía futura, poder dirigir e interpretar una obra que respondiera a su idea de un cine popular, *vulgar* incluso, formalizado de manera tan voluntariamente tosca en ciertos aspectos (una composición interna del plano más descuidada que la de las comedias hollywoodenses, pero «más auténtica y [que] se corresponde más con lo que es España») como preocupada hasta extremos inauditos por una puesta en forma, en verdad alambicada y moderna y de gran densidad textual, que habría de caracterizar, en mayor o menor medida según las circunstancias, toda su obra cinematográfica.

El propio Fernán-Gómez escribe el guion junto a Manuel Suárez Caso, concentrando de nuevo las líneas principales de la obra literaria en el aquí absoluto papel protagónico de Carabel²¹, lo que, además de su lucimiento como actor, le iba a permitir articular con extrema sutileza un edificio enunciativo –tensionando y crispando el puesto en pie por Neville, del que parte pese a todo– en el que los vaivenes de la identificación, construidos en último término sobre la popularidad de un actor-personaje cercano y «de buen corazón» que el público podía identificar

¹⁸ El crítico de la revista sevillana *Andalucía-Films* habla de «horribles mutilaciones», señalando de paso que «es lástima que tal haya sucedido porque lo que pudimos apreciar en el resto de la producción nos gustó» (Couto Cantero, 2001).

¹⁹ Las dudas sobre el conocimiento por parte de Fernán-Gómez del film de Neville parten de la respuesta que el director da a Juan Tebar (1984: 91): «Me gustaba mucho esta novela de Wenceslao. Ya se había hecho una versión que la dirigió Edgar Neville, quise verla pero no pude. Luego me he enterado de que es una de esas películas que se han perdido, que se ha destruido el original». Sin duda, se refiere aquí a que no logró verla tras la Guerra y antes de dirigir su propia versión, porque tanto en la entrevista con Enrique Brasó (Brasó, 2002) como en la realizada por Jesús García de Dueñas que citamos al comienzo del artículo, el director afirma haber visto antes de la contienda la película nevilliana.

²⁰ Y no era el único en creer en la actualidad de la novela. De hecho, y a lo largo de varios meses de 1953, *La codorniz* publica la cuidadísima y extensa versión gráfica, adaptada y dibujada por Mingote y muy ajustada al relato original, que sin duda vio y leyó con interés Fernán-Gómez y que se reproduce íntegra en este número 2 de *Volvoreta*.

²¹ El guion de Fernando Fernán-Gómez y Manuel Suárez Caso incluido en este ejemplar no es el de rodaje, sino una versión previa que demuestra que la decisión de prescindir de la(s) historia(s) de Germana y Ginesta –todavía con peso en esta– fue madurando en las sucesivas versiones previas al definitivo. Por otra parte, ciertas referencias que podrían haber supuesto problemas con la censura (como el suicidio de Martina) fueron suavizadas (pero no suprimidas; el espectador comprende lo sucedido sin que se mencione directamente).

con el conocido intérprete, iban a obligar a aquél a poco gratificantes reflexiones sobre la situación del desventurado joven y sus amorales actitudes y reacciones ante la situación que le tocaba vivir. Se trataba, entonces, sobre todo y tras las probaturas de *Manicomio* (1953) –especialmente en el episodio no por casualidad protagonizado por Antonio Vico a partir de un cuento de Ramón Gómez de la Serna–, de centrar su trabajo en la compleja y rugosa dialéctica –inicio de procesos más y más elaborados en este sentido– entre un enunciador progresivamente distanciado y reflexivo y la figura cercana del personaje que el mismo director encarnaba. Era pues esta presencia física de Carabel (Fernán-Gómez actor), y la elaboración filmica de un *punto de vista* sobre la historia (Fernán-Gómez director), transportada a la contemporaneidad del rodaje, del explotado e insignificante oficinista de una inmobiliaria²², el interés principal del cineasta, a lo que se unía la creativa búsqueda de los mecanismos formales necesarios para traspasar al celuloide un universo literario que en verdad admiraba.

Así –y en forma totalmente diversa de la película de 1935– uno de los aspectos más relevantes de la adaptación es el trabajo de conversión efectuado a partir del narrador omnisciente, lúcido, irónico y distante de la novela en dos entidades distintas pero complementarias: el visualizador (encargado de componer el discurso visual del film y de modular las fluctuaciones de la focalización y del punto de vista narrativo) y el *narrador* de peculiar estatuto diegético cuya *voice-over* para nada supone una simple traslación de su equivalente literario, por mucho que así se haya afirmado, casi siempre de pasada y sin mediar estudio detenido alguno, una y otra vez. Aunque la en extremo alambicada, sinuosa y moderna fusión de narrador-protagonista-director sería definitivamente perfilada y convertida en personalísima figura estilística por Fernán-Gómez

²² En la novela y en el film de 1935, como vimos, se trata de un banco. Su conversión en la «Inmobiliaria Giner y Bofarull» le permitía al cineasta referirse por vez primera, si bien de soslayo, al problema de la vivienda, que había de centrar algunos de los títulos más relevantes del cine español de la década, incluidos *La vida por delante* y *La vida alrededor*. Por otro lado, el hecho de que el personaje sea joven sin padre ni madre a mediados de los cincuenta lo convierte en el film, de forma consciente o no y lógicamente a diferencia de la novela, en un más que probable y desamparado huérfano de la Guerra.

en sus célebres títulos de finales de la década (*La vida por delante* en 1958 y *La vida alrededor*, rodada al año siguiente), el cineasta busca aquí una posición narradora intermedia que, partiendo de la tradición reflexiva del cine posbélico español y del papel jugado en ella precisamente por Fernández Flórez, le permita hablar a la vez desde dentro (lo que equivaldría, de hecho, a una voz interna mental) y *desde encima* (aconsejándole en momentos concretos de la trama, hablándole a su vez al espectador y opinando sobre ello) del personaje protagonista²³. Puede decirse, en fin, que la película articula ya –anticipando procesos similares en algunos de los más relevantes títulos del cineasta en esta década– una voz narrativa que hereda no la estructura de la obra literaria, sino que más bien radicaliza la herencia progresivamente distanciada y metatextual de ciertas versiones filmicas de novelas y relatos breves de Fernández Flórez en la inmediata posguerra.

Para profundizar en algunos de los aspectos comentados, centrémonos con cierto detalle en la que podríamos llamar secuencia-modelo del film –la estúpida carrera campestre dominical de los empleados–, inspirada en uno de los capítulos más logrados del libro y presente también en la versión de Neville. Mientras en el guion del film de 1935 ningún trabajo sobre el punto de vista parecía estar

²³ Para ello, nada más lógico para un hombre de cine como Fernán-Gómez que reparar en el insólito cajón de soluciones formales surgido del peculiar desarrollo de la figura del narrador (y de su *voice-over*, tradicionalmente mal llamada *en off*) desde el final de la Guerra Civil hasta su novedosa formulación irónica y metalingüística en *Cerca de la ciudad* (Luis Lucía, 1952), *Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1952) o, incluso, en la más desconocida, ciertamente *carabelesca* y muy interesante (y protagonizada por Fernán-Gómez en un papel, pues, muy próximo al del film que ahora nos ocupa) *Nadie lo sabrá*, dirigida en 1953 por el generalmente insulso Ramón Torrado. Aunque la crítica y la historiografía ha hecho especial hincapié en la influencia extranjera que explicaría la presencia de la *voice-over* de Fernando Rey en el célebre título de Berlanga, citándose (de manera del todo inexacta) desde la hitchcockiana *Rebecca* (1940) hasta películas francesas e italianas, no se ha señalado, sin embargo, la presencia en nuestra propia cinematografía de destacados ejemplos de un uso muy similar de dicho recurso desde la más inmediata posguerra, desde la ya citada, temprana y negrísima comedia *El hombre que se quiso matar* (1942). Cfr. para un estudio detenido de este proceso y de otros fascinantes mecanismos reflexivos y metacinematográficos de raíz fernandezfloresca en el cine español de los años cuarenta, Castro de Paz (2012); Castro de Paz, Folgar de la Calle, Gómez Beceiro y Paz Otero, coords. (2014) y Paz Otero (2015).



Fig. 3.- Disparamos, nos disparan. *El malvado Carabel* (Fernando Fernán-Gómez, 1955).

previsto para problematizar la grotesca situación de abuso y humillación a la que los trabajadores eran sometidos (e incluso, *didácticamente*, era el propio banquero Aznar el que daba el pistoletazo de salida, transformando la situación novelesca), en la película de Fernán-Gómez asistimos en el episodio equivalente al inicio de esa anunciada y sutil construcción del punto de vista, por medio de un uso singular, económico, cómico y abrupto de la cámara subjetiva, que continuará a lo largo del texto, de manera cada vez más incómoda para el espectador, toda vez que éste se verá obligado a compartir (como humillador y humillado) puntos de vista antagónicos. En su primera aparición, dicha cámara subjetiva –de forma irrealista, resquebrajando el relato, aun sin llegar a romperlo– se hará cargo del punto de vista del fiel empleado Cardoso, temeroso pero obligado a dar el pistoletazo de salida de la carrera, constituyendo la resolución filmica orquestada por Fernán-Gómez para dar verdadero cuerpo textual a lo que no eran sino unas líneas de la novela sin novedad formal alguna²⁴. Allí, era

²⁴ «Aunque inclinándose sobre el suelo, todos le miraban con cierta angustia. Téllez contrajo horriblemente la cara, sugiriendo la idea de que iba a estallar el mismo, cerró los ojos y se encogió como si quisiera dejar abandonado en el aire el brazo que sostenía la pistola.

–¡Dos! ¡Dos... y...!

El tiro no salía, y el cajero, en su afán, hacía tomar al arma direcciones diversas. Brunet gateó hacia la cuneta mascullando alusiones a Verdún. El jefe de Cartera empezó a preguntar por qué

Téllez, el cajero, el que «sufría» tal situación, por lo que el hecho de que se le adjudique en el film a Cardoso (el ya casi anciano, afable y servicial empleado interpretado por Joaquín Roa), ahonda en la figura del empleado convertido en vasallo, pero próximo –por tradición e interpretación– al público popular español. El plano reproduce su punto de vista intentando infructuosamente disparar, de tal forma que el brazo y la pistola que surgen en primer plano por la parte inferior del encuadre parecen corresponder exactamente al «brazo de la cámara».

Nuestra mirada, la de Cardoso, amenaza a los empleados explotados, a la vez que el público se haya, en cierto sentido, indefectible y lógicamente, identificado con éstos (entre los que está, por lo demás, el propio Fernán-Gómez). Discurso eminente visual, formalmente complejo pero no exento al tiempo de brusca tosquedad, da forma a las *consecuencias*, imposibles de verbalizar, de la aceptación y la participación de los obreros en la humillante fiesta cuyo único fin es el regocijo del amo, que utiliza a los empleados como piezas de un juego tan aparentemente inocente y ridículo como éticamente perverso. Por medio de tal resolución formal, el espectador se ve obligado por vez primera en el film –pero no será la única–²⁵ a situarse en la doble posición de la víctima que, con el arma en la mano, contribuye sin pensarlo a la explotación y el escarnio de su igualmente maltratado congénere. *Gag* de insospechada trascendencia discursiva, literalmente escupido contra la podredumbre social generada por el Régimen franquista, a la vez exquisito y rudo, brillante, crispado y burdo, la jocosa participación en la «broma» es comprensiva y hasta burlonamente tratada a un cierto nivel de sentido, pero no a otro, que coagula el primero por medio de la incomodidad visual y la angustia ética. Identificación y distanciamiento, pues, que habrán de ofrecernos sus más acabadas muestras en episodios protagonizados por el propio Carabel, y

no se escondía Téllez detrás de alguna roca. Pero en esto sonó el disparo. Pudo verse a siete u ocho excursionistas salir corriendo hacia la estación, con evidentes señales de susto...» (Fernández Flórez, 1959, 829-830).

²⁵ Cfr. un detenido análisis del film en el capítulo III («Humorismo doméstico. Fernández Flórez/Fernán Gómez: Un encuentro esperado y fructífero») de nuestro *Fernando Fernán-Gómez* (2010, 59-86).

especialmente en los que protagoniza junto al niño de su vecina fallecida, al que recoge en casa pero del que no duda en intentar aprovecharse.

Despedido de la empresa, abandonado por su poco fiable novia –a la que, al modo fernandezflorezco, recuperará al final, pues ninguna Germana, ni la infeliz literaria ni la «heroína» republicana, asoma en el texto– y decidido a convertirse en malhechor²⁶, uno de sus primeros propósitos es «descoyuntar» al chiquillo para venderlo a un circo... Pese a las advertencias de Gregorio (la muy reducida versión del Ginesta de la novela) sobre la cantidad de chicos que quedaron cojos e inútiles ante tal práctica, a la postre lucrativamente infructuosa, el niño es forzado por Carabel a retorcerse y flexionarse en unos planos, violentos y brutales, que, como señaló Julio Pérez Perucha, tal como están rodados, «y todo puede rodarse de muchas maneras, son de una ferocidad sorprendente para la época» (Pérez Perucha, 1986, 10-18). De nuevo sin parangón directo en el texto literario, el cineasta concluye aquí (aunque algunos habrán de volver a aparecer en «versiones» más o menos similares) la serie de planos de punto de vista que comenzaran en el grotesco episodio campestre. Ante el llanto desconsolado del infante, tumbado sobre la mesa camilla en la que acaban de desayunar, Carabel le dobla una pierna –tal pareciera que a punto de rompersela– y luego trata de pasarle ambas por detrás de la cabeza –para hacerle con ellas «un lacito», como señala en un tono cómicamente farsesco que mitiga sólo un tanto la extrema crueldad de la situación–, momento en el que, aun sin optar por un riguroso plano subjetivo, la cámara se sitúa justo al lado y a la altura de la mirada del hombre, del que vemos sus brazos sujetando fuertemente las extremidades infantiles ante el lloro dolorido del pequeño. Nuestro héroe está, aquí sí, delinquiendo, y, pese a no obligarnos a compartir su actividad de forma

subjetivamente ortodoxa, de ninguna otra manera puede leerse este plano, tanto por su proximidad a la mirada del protagonista, como por el inequívoco parentesco formal que presenta en relación con los anteriormente propuestos.

En fin, fallido todo intento de aleccionar al muchacho –incluido el obligarle a ejercer la mendicidad, sucediéndole entonces al Carabel de Fernán-Gómez lo mismo que al viejo maleante con el que se enfrenta a su manera el Carabel de Neville– y tras otras fechorías de igual forma infructuosas²⁷, la definitivamente frustrante habrá de ser la del robo de la caja fuerte (que es aquí, a diferencia de la novela, la de la propia compañía donde trabajaba) que casi acaba con su salud y con los escasísimos haberes de sus parientes. Narrada con el apoyo de una *voice-over* que acude ahora en apoyo del visualizador para poner en imágenes lo que en la novela no es sino la transcripción literal –incluyendo algunas de sus páginas a un tímido modo jardiesco– del cuaderno de su tía Alodia, Carabel se ve impelido a la «hazaña» desesperado ante el plazo que, a modo de ultimátum, Silvia le «otorga» si es que todavía aspira a recuperarla antes de que se case con el dentista (y una vez que la confesión de sus actividades delictivas despierta, de manera llamativa y en exceso visible, no sólo el interés pecuniario de la joven, sino incluso un renacido deseo sexual hacia él que le lleva a exhibirse malévolamente y provocativamente ante sus ojos con el camisón de seda natural sobre su ropa, sin duda insinuante, comprado para la inminente noche de bodas... con otro), conseguirá abrirla finalmente gracias a la dinamita, para comprobar que no hay nada dentro de la caja salvo la momia de un humilde bocadillo envuelto en papel de estraza²⁸. Tras una secuencia de nítido cariz sainetesco en la que la tía Alodia cuenta a sus vecinas sus poderes

²⁶ Participando activamente en tal proceso la *voice-over*, aquí una especie de «voz de la conciencia» que la habla desde fuera, de los pensamientos y los deseos del protagonista, aconsejándole hacia el mal: «*Ánimo Carabel ¡No saben nada! ¡Nadie les ha dado la alerta! En la oficina tenías a tu alcance montones de dinero y la idea de que no era tuyo te impedía apoderarte de él ¡Por qué no ha de ser tuyo? Todo es tuyo Carabel ¡Todo! Camisas, sombreros, corbatas [...] Plata, Carabel ¡plata!, toda la que tu puedas desear, ceniceros, tacitas, platitos, y tendrán esos gallitos para el aparador que tanto le gustan a la tía Alodia...*»).

²⁷ Incluyendo el intento de robar en un hotel en el que no es inicialmente descubierto por ir «disfrazado» de ladrón... como tantos otros en el baile que allí se celebra (episodio inexistente en la novela y directamente inspirado en la versión de Neville, pese a tratarse, curiosamente y como vimos, del recuerdo lejano de la secuencia que el director afirmaría haberse visto obligado a introducir contra su voluntad por imposición de la Saturnino Ulargui).

²⁸ Y que la compañía Giner y Bofarull ha estafado, por tanto, a una compañía de seguros de la que cobró nada menos que es millón trescientas mil pesetas...



Programa de mano de *El malvado Carabel* (Edgar Neville, 1935).

tes que se ha olvidado al apearese, parece en principio, y como afirmó en su día algún cronista poco sutil, una canonización «de la vuelta al orden», pero es en realidad mucho más dura y amarga que la de la novela original en la que el protagonista devuelve la caja robada por voluntad propia. Con menos sueldo que al comienzo, obtenido en última instancia el amor de una mujer tan hermosa como ignorante y poco fiable, y sólo gracias al robo (¡fracasado!), aceptando que no puede aspirar a nada más, no por su bondad innata, sino por su mala suerte y su incapacidad (vemos de nuevo, a modo de resumen, brevísimos planos de sus «hazañas delictivas») ²⁹, Carabel y Silvia son incluso multados por el alboroto y los leves destrozos causados en la calle en el transcurso de su buena obra. El narrador reaparece entonces para justificar su actitud

hipnóticos obtenidos gracias a un librito que compró tras verlo en la prensa, el hombre, que recurre entonces a la hipnosis como desesperado recurso, acude a la Inmobiliaria para robar la caja fuerte de verdad, utilizando sus ojos (y su voz interna mental, aquí sí la del propio Fernán-Gómez) para convencer a Giner de que se la abra, y obtener, *a cambio*, una proposición de trabajo (con todo peor que la anterior), ya que los empleados, en su mayoría, han abandonado la empresa ante una oferta de la competencia. Incorporado entonces al trabajo, pero pensando que su novia se ha casado ya, Carabel la descubre como (inepta pero hermosa) empleada de la casa, tras haber renunciado «por amor» y en última instancia al matrimonio previsto con el «estomatólogo». Aunque cuando se encuentran falta una hora para la salida, el poderoso narrador, identificado ya definitivamente con los «intereses» del protagonista, *hace* que las agujas del reloj se muevan solas hasta la hora de salida.

El *gag* final, en el que la pareja se baja del bus y persigue por las populosas calles de Madrid a un cobrador para devolverle una cartera llena de bille-

(«eres un buenazo, chico»), pero –como siempre en Fernán-Gómez– la presencia en el plano las fuerzas del orden nos señala que, capacitado o no, la bondad no permite prosperar en la sociedad franquista, negra y sórdida, basada en la injusticia, el engaño y la mentira. La cámara conjuga planos próximos de Carabel dialogando con el agente (y entregándole los diez duros) y otros elevados y distantes que, cerrando el film mientras nuestros héroes se pierden entre la multitud, convierten al personaje y a su esposa en lo que, pese a la (cada vez más crítica, crispada y reflexiva) proximidad del autor, no han conseguido en ningún momento dejar de ser: pobres y desgraciados españolitos de a pie, tan amorales como los demás, sobreviviendo apenas bajo el sangriento manto del general Franco.

²⁹ Como señalara en su día un siempre agudo Francisco Llinás, «si Amaro fracasa en su robo (...) no es por falta de ganas, sino porque los robados son más ladrones que el propio ladrón. Incluso su novia (...) le acepta antes como ladrón que como trabajador pobre» (Llinás, 1993, 139-150).

BIBLIOGRAFÍA

- A. C. (1932). Victoria. El malvado Carabel, ABC, 14 de mayo, p. 44.
- ÁLVAREZ BASSO, C. y LÓPEZ ORTEGA, J. (eds.). (1992). *Visionarios españoles*. Madrid: Bienal de la Imagen en Movimiento.
- ANÓNIMO. (1935). Márgenes. Antonio Vico y su labor cinematográfica, *La Vanguardia*, 17 de noviembre, p. 16.
- BROWN, G. G. (1976). *Historia de la literatura española. El siglo XX*. Barcelona: Ariel.
- CASTRO DE PAZ, J. L. (2010). *Fernando Fernán-Gómez*. Madrid: Cátedra.
- Castro de Paz, J. L. (2012). *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta*. Santander: Shangrila.
- CASTRO DE PAZ, J. L. y Pena Pérez, Jaime J. (1998). *Wenceslao Fernández Flórez en el cine español*. Ourense: III Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense.
- CASTRO DE PAZ, J. L., Folgar de la Calle, J. M., Gómez Beceiro, F. y Paz Otero, H. (coords.). (2014). *Tragedias de la vida vulgar. Adaptaciones e irradiaciones de Wenceslao Fernández Flórez en el cine español*. Santander: Shangrila, 2014.
- DE ABAJO DE PABLO, J. J. (1996). *Mis charlas con José Luis Sáenz de Heredia*. Valladolid: Quirón.
- DOWLING, J. (1981). «Prólogo». En R. de la Cruz, *Sainetes*. Madrid: Castalia.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1932). Autocrítica, ABC, 12 de mayo, p. 15
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1959). *El malvado Carabel*. En *Obras completas. Tomo II*. Madrid: Aguilar.
- FRANCISCO, W. y NEVILLE, E. *El malvado Carabel, basada en la novela de W. Fernández Flórez. Escenario cinematográfico. Dirección: Edgar Neville. Producción: G. Pollatschik*. Inca Film Producción S. A., Barcelona. Conservado en la Fundación Wenceslao Fernández Flórez (Cecebre, A Coruña).
- GALÁN, D. (1997). *La buena memoria de Fernando Fernán Gómez y Eduardo Haro Tecglen*. Madrid: Alfaguara.
- GARCÍA DE DUEÑAS, J. (2001). Entrevista a Fernando Fernán-Gómez con motivo de la concesión de la Medalla de Oro de la Academia. Inédita.
- GRAMSCI, A. (1986). *Cuadernos de la cárcel*. México: Era.
- HEININK, J. B. y Vallejo A. C. *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931-1940*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- MAINER, J.-C., (1999) (Quinta edición). *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra.
- MAINER, J.-C. (1976). *Análisis de una insatisfacción: las novelas de W. Fernández Flórez*. Madrid: Castalia.
- NEVILLE, E. (1944). Defensa del sainete, *Primer Plano*, nº 216, 3 de diciembre.
- NEVILLE, E. (1946). Defensa de mi cine, *Primer Plano*, nº 315, 27 de octubre.
- NIETO GALÁN, M., (1935). *El malvado Carabel. Basada en la novela de W. Fernández Flórez*. Barcelona: Ediciones Biblioteca Films/Editorial Atlas.
- PÉREZ PERUCHA, J. (1982). *El cine de Edgar Neville*, Valladolid: 27 Semana Internacional de Cine.
- PÉREZ PERUCHA, J. (1995). «Narración de un aciago destino (1896-1930)». En VV. AA., *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, pp. 19-121.
- RÍOS CARRATALÁ, J. A. (2007). *Una arrolladora simpatía. Edgar Neville: de Hollywood al Madrid de la posguerra*. Barcelona: Ariel.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. (1992). *El cine de Florián Rey*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- SANTOS, M. (1969). *Doce hombres de letras*. Madrid: Editora Nacional.
- SANZ DE SOTO, E. (1998). «Antoñita Colomé». En J. L. Borau, (dir.), *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza Editorial/Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- TÉBAR, J. (1984). *Fernando Fernán-Gómez, escritor (Diálogo en tres actos)*. Madrid: Anjana Ediciones.
- VV. AA. (1977). *Edgar Neville en el cine*. Madrid: Filmoteca Nacional de España.
- YUSTE, T. (1944). En el rodaje de *El destino se disculpa*, *Primer Plano*, nº 203, 3 de septiembre.
- ZUNZUNEGUI, S. (2005). «Epílogo». En J. L. Castro de Paz; J. Pérez Perucha y S. Zunzunegui (dirs.), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español*. A Coruña: Vía Láctea.