

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

**DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL,
DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE**



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**

EL PERSONAJE SECUNDARIO EN EL CINE DE CIFESA

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:

JORGE CHENOVART GONZÁLEZ

DIRECTOR:

D. JOSEP PRÓSPER RIBES

Valencia, 2016

Agradecimientos:

A todas las personas que han ejercido la función de actante ayudante. Sin duda, la más importante.

RESUMEN

La presente tesis doctoral supone la continuación de los trabajos de investigación previos a la realización del doctorado. 'El personaje secundario en el cine de CIFESA' analiza y destaca la importancia que tiene, desde un punto de vista narrativo, el personaje secundario, tanto en el relato fílmico como en el contexto cinematográfico que se analiza (las décadas de 1930, 1940 y 1950). Además del punto de vista narrativo, hay que añadir el análisis empírico de la evolución de los personajes secundarios en las producciones de CIFESA. La productora cinematográfica valenciana comienza su andadura en la Segunda República y se convierte en la empresa vinculada al cine más importante durante el franquismo. Además, por su alta capacidad productiva y distributiva sigue siendo actualmente la más relevante de la historia del cine español.

El proceso de análisis del personaje secundario abarca diferentes teorías y modelos que han evolucionado a lo largo de la historia de la narrativa, siendo referentes los expuestos durante el siglo veinte. Por ello el análisis actancial, el modelo de roles y los estereotipos que desarrolla cada secundario, son analizados en función de los diferentes puntos de inflexión de cada obra cinematográfica, es decir los sucesos núcleo y satélite.

El objetivo de esta tesis doctoral es enriquecer el panorama investigativo cinematográfico a nivel nacional, destacando la figura del personaje secundario, relevante en el imaginario colectivo español.

RESUM

La present tesi doctoral suposa la continuació dels treballs de recerca previs a la realització del doctorat. 'El personatge secundari en el cinema de CIFESA' analitza i destaca la importància que té, des d'un punt de vista narratiu, el personatge secundari, tant en el relat fílmic com en el context cinematogràfic que s'analitza (les dècades de 1930, 1940 i 1950). A més del punt de vista narratiu, cal afegir l'anàlisi empírica de l'evolució dels personatges secundaris en les produccions de CIFESA. La productora cinematogràfica valenciana comença la seua marxa en la Segona República i es converteix en l'empresa vinculada al cinema més important durant el franquisme. A més, per la seua alta capacitat productiva i distributiva segueix sent actualment la més rellevant de la història del cinema espanyol.

El procés d'anàlisi del personatge secundari abasta diferents teories i models que han evolucionat al llarg de la història de la narrativa, sent referents els exposats durant el segle vint. Per açò l'anàlisi actancial, el model de rols i els estereotips que desenvolupa cada secundari, són analitzats en funció dels diferents punts d'inflexió de cada obra cinematogràfica, és a dir els successos nucli i satèl·lit.

L'objectiu d'aquesta tesi doctoral és enriquir el panorama investigador cinematogràfic a nivell nacional, destacant la figura del personatge secundari, rellevant en l'imaginari col·lectiu espanyol.

ABSTRACT

This thesis is the continuation of the work prior to the completion of doctoral research. 'The secondary character in the film CIFESA' analyzes and stresses the importance, from a narrative point of view, the supporting character in both the film story and cinematic context being analyzed (the 1930, 1940 and 1950). In addition to the narrative point of view, there is also the empirical analysis of the evolution of the secondary characters in the productions of CIFESA. Valencia film production began its journey in the Second Republic and became the company related to the most important film under Franco. In addition, their high productive and distributive capacity remains currently the most important in the history of Spanish cinema.

The process of analyzing the secondary character covers different theories and models that have evolved over the history of the narrative, still referring exposed during the twentieth century. Therefore the actantial analysis, model roles and stereotypes that develops each child, are analyzed in terms of the different turning points of each cinematographic work, ie core and satellite events.

The aim of this thesis is to enrich the cinematic panorama investigative nationwide, highlighting the figure of secondary important figure in the Spanish collective imagination.

ÍNDICE

	Página
INTRODUCCIÓN	16
1. PLANTEAMIENTO	19
1.1. Objetivos	19
1.1.1. Objetivos sobre el personaje secundario	20
1.1.2. Objetivos sobre CIFESA	21
1.1.3. Objetivos sobre el personaje secundario en el cine de CIFESA	22
1.2. Hipótesis	24
1.3. Metodología de trabajo	25
1.3.1. Metodología de investigación de bibliografía sobre CIFESA	25
1.3.2. Metodología de investigación de análisis fílmico	28
2. MARCO TEÓRICO SOBRE LA PRODUCTORA CIFESA	30
2.1. Del comienzo del cine hasta la creación de CIFESA	30
2.1.1. La Invención del cinematógrafo y su evolución	30
2.2. Los primeros pasos del cine valenciano	36
2.3. CIFESA. El origen	39
2.3.1. La constitución de CIFESA	47
2.3.2. La familia Casanova	51
2.4. CIFESA. Su historia	56
2.4.1. Los primeros años de producción: etapa republicana ... 56	

2.4.2.	CIFESA y la Guerra Civil	66
2.4.3.	Después del conflicto	71
2.4.4.	De 1939 a 1942.....	76
2.4.4.1.	Colaboración con el Régimen de Franco	76
2.4.4.2.	Política económica y social	78
2.4.4.3.	Medios de comunicación y eventos sociales ..	80
2.4.4.4.	Reconocimientos a CIFESA.....	86
2.4.4.5.	Constitución de CIFESA-PRODUCCIÓN y repercusiones	88
2.4.5.	Recuperación de la producción tras la Guerra Civil	91
2.4.6.	Primera crisis de CIFESA	96
2.4.7.	La denominada “etapa de esplendor”	99
2.4.8.	Crisis definitiva, etapa histórica y cese de producción ..	106
3.	MARCO TEÓRICO NARRATIVO.....	108
3.1.	Introducción	108
3.2.	Grecia, Roma y Renacimiento	111
3.3.	Idealismo filosófico	135
3.4.	Realismo y naturalismo.....	147
3.5.	Formalismo	155
3.6.	Estructuralismo	168
3.7.	Semiótica.....	185
3.8.	El personaje en el relato teatral y audiovisual	195
3.9.	Apuntes sobre el espacio temporal narrativo	202

4.	CIFESA EN 60 PELÍCULAS: ANÁLISIS.....	206
4.1.	La hermana San Sulpicio.....	207
4.2.	Rumbo al Cairo	221
4.3.	Nobleza Baturra	235
4.4.	La verbena de la Paloma.....	249
4.5.	El cura de aldea	261
4.6.	Morena Clara.....	275
4.7.	El genio alegre	289
4.8.	Los cuatro robinsones	301
4.9.	El gato montés	315
4.10.	La reina mora	329
4.11.	La Dolores	341
4.12.	La canción de Aixa	354
4.13.	Un alto en el camino.....	367
4.14.	Torbellino	379
4.15.	¡Harka!	394
4.16.	El hombre que se quiso matar	407
4.17.	Alma de Dios	419
4.18.	Viaje sin destino	433
4.19.	Un marido a precio fijo.....	447
4.20.	Un caballero famoso.....	460
4.21.	Malvaloca	474
4.22.	La culpa del otro.....	488

4.23.	La condesa María.....	501
4.24.	Huella de luz.....	514
4.25.	El pobre rico	526
4.26.	El frente de los suspiros	538
4.27.	¡A mí la legión!	554
4.28.	Porque te vi llorar	568
4.29.	Boda accidentada.....	581
4.30.	El difunto es un vivo	594
4.31.	Noche fantástica.....	607
4.32.	Mi enemigo y yo	619
4.33.	La chica del gato	630
4.34.	El 13-13.....	645
4.35.	Un enredo de familia	658
4.36.	El fantasma y doña Juanita	671
4.37.	Eloísa está debajo de un almendro	686
4.38.	Una chica de opereta	699
4.39.	Rosas de otoño	713
4.40.	La boda de Quinita Flores	729
4.41.	La vida empieza a medianoche	745
4.42.	Un hombre de negocios	760
4.43.	Deliciosamente tontos	772
4.44.	Tuvo la culpa Adán.....	784
4.45.	El hombre de los muñecos	796

4.46.	El hombre que las enamora.....	809
4.47.	El clavo.....	821
4.48.	Dos cuentos para dos.....	834
4.49.	La princesa de los Ursinos	846
4.50.	Ella, él y sus millones	859
4.51.	Noche de Reyes	872
4.52.	Don Quijote de La Mancha	884
4.53.	Locura de amor	897
4.54.	La duquesa de Benamejí.....	909
4.55.	Pequeñeces	922
4.56.	De mujer a mujer.....	935
4.57.	Agustina de Aragón	949
4.58.	La leona de Castilla	960
4.59.	Alba de América	972
4.60.	Una cubana en España	986
5.	ESTUDIO DEL PERSONAJE SECUNDARIO EN EL CINE DE CIFESA	998
5.1.	El personaje secundario y el modelo actancial	999
5.2.	El personaje secundario y el rol.....	1012
5.3.	El personaje secundario y el estereotipo	1027
5.4.	El personaje secundario, sucesos núcleo y satélite	1049
5.5.	El personaje secundario redondo y plano.....	1079
5.6.	El personaje secundario y el signo	1097

6.	CONCLUSIONES.....	1100
6.1.	El personaje secundario a partir del marco teórico	1100
6.2.	Ayudantes y oponentes como principales actantes	1103
6.3.	Análisis a través de los sucesos núcleo y satélite.....	1106
6.4.	Relación directa entre el modelo actancial y los sucesos núcleo y satélite.....	1108
6.5.	Estructuración de secundarios en el relato: niveles	1111
6.6.	Modelo de análisis general del personaje secundario.....	1114
6.7.	CIFESA y su producción	1116
6.8.	Comprobación o refutación de la hipótesis	1119
6.8.1.	Primera hipótesis.....	1119
6.8.2.	Segunda hipótesis	1120
7.	REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS	1121
8.	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	1129
9.	ANEXO	1148

“A un personaje
no se le da la vida
en vano”

(Luigi Pirandello)

INTRODUCCIÓN

“¡Es un trabajo tan fácil y remunerativo hablar de la vida, de la época a partir de las obras literarias! “

(Roman Jakobson)

Todo comenzó con *La verbena de la Paloma*. Cuando cursaba mis estudios de licenciatura en Comunicación Audiovisual, planteé realizar un análisis narrativo para una asignatura que me exigía escoger una obra española. A partir de ese momento “existió” CIFESA. En el periodo doctoral estaba presente la intención de realizar una investigación sobre el personaje secundario. Películas, series de televisión, webseries, videoclips o videojuegos. Tanto da. Todos estos formatos audiovisuales estaban repletos de este tipo de personajes que giraban en torno a un héroe o heroína. La unión de estos dos campos ha dado lugar a la presente investigación: *El personaje secundario en el cine de CIFESA*.

El análisis narrativo del cine lleva consigo una fuerte carga basada en obras de estudio donde los autores relevantes, siempre presentes en cualquier bibliografía, ejercieron su labor teórica más importante hace, como mínimo, cincuenta años. Las obras que analizan el cine a través de sus elementos (narradores, planos, personajes, sonido, diégesis...) resultan capitales para la observación del cine de una manera actual. Sin embargo, el personaje secundario siempre se ha mantenido en un segundo plano, en cuanto a características se refiere. Es cierto que encontramos en Aristóteles, con su *Poética*, párrafos que ya hablan del coro y de las características de algunos personajes, especialmente del héroe. No obstante, la tendencia a centralizar en el personaje protagonista, la producción de la cinematografía y en definitiva, el empleo de técnicas de marketing que sirven de enaltecimiento a un star system determinado, nos permiten observar como el secundario, sigue estando ahí, pero hace falta analizarlo en profundidad, a través de lo ya establecido. No es

que no se pueda analizar, es que hay que hacerlo para poder comprender el relato en profundidad.

El personaje secundario tiene características heroicas. En ocasiones es el auténtico héroe ya que ayuda a conseguir la libertad de acción del protagonista. Para no sucumbir de primeras a CIFESA, pensemos en la película *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*, Martin Scorsese, 1990). El protagonista es Henry, interpretado por Ray Liotta, un actor que estaba en auge en 1990. Él es el protagonista de la historia y quien la cuenta. Sin embargo, recordemos el cartel de promoción de la película. El actor que aparece en primer plano es Robert de Niro (estrella mundial en ese momento y actor fetiche del director), el cual interpreta el papel de un secundario que posteriormente se convierte en protagonista, Jimmy Conway. Volvamos a pensar en el cartel y entendamos ahora que la estrella es Jimmy, y por estrella entendemos al personaje protagonista. Encontramos a su alrededor al ya citado Henry (con menor influencia en el imaginario colectivo y por tanto menor valor comercial) y a Tommy DeVitto (Joe Pesci), al secundario más relevante y regular de la película, quien de verdad destripa el concepto de mafia y la convierte en algo escatológico a ojos de Henry. Solamente ha hecho falta un simple cartel, para comprender que el personaje secundario o al que en un principio se presenta como secundario, es tan importante para el protagonista como el propio protagonista para la película.

La producción de CIFESA es muy prolífica. Con casi un centenar de películas producidas y varios de ellos en términos de distribución, se trata de la productora española más relevante, en números, de la historia del cine español. Una empresa valenciana familiar, con una dinámica laboral respetada por sus trabajadores, especialmente durante el estallido de la Guerra Civil en 1936. Entre sus títulos más destacables, aparecen los de la etapa republicana con *La verbena de la Paloma*, *Morena Clara* y *Nobleza baturra* a la cabeza. También obras que sirvieron para exaltar el poder patrio una vez se inició el periodo franquista, como fueron *¡Harka!* y *¡A mí la legión!*. Además de un periodo final marcado por la corriente histórica con títulos como *Alba de América* o *Locura de amor*.

Ante tal productiva filmografía, el número de personajes que aparecen en cada una de las obras es digno de análisis. Muchas de ellas solidifican el estilo propio que sirvió a la productora para convertirse en una gran empresa española. Desde el folclore de la primera etapa hasta los momentos históricos donde España triunfó, como el levantamiento contra las tropas francesas en 1808 o el descubrimiento de América, pasando por el reflejo de una sociedad que anhelaba tener lo que las comedias de los años cuarenta contaban, historias de amor con final feliz, el personaje secundario ha sido determinante para establecer los principios del cine español de esa época. El personaje es analizado a través de métodos cuantitativos y cualitativos como modelos actanciales, de roles, examinando los puntos de inflexión narrativos determinantes que cambian la historia de la película, y también por estereotipos para mostrar la realidad española, no solamente de las historias fílmicas, sino de la vida del espectador, es decir, todo lo que podían encontrarse cuando se sentaban en las butacas de los cines.

Una de las políticas de CIFESA era la composición de un star system siguiendo el modelo de las *majors* y *minors* estadounidenses. Actores como Rafael Durán, Alfredo Mayo o Miguel Ligeró y actrices como Imperio Argentina, Josita Hernán o Aurora Bautista fueron los exponentes de la denominada “Antorcha de los éxitos”. Sin embargo, encontramos a Juan Espantalón, Fernando Fernán Gómez, Fernando Freyre de Andrade o a Sara Montiel, Camino Garrigó y Mary Santpere como ejemplos de los actores y actrices que realizaron un papel secundario memorable y que comenzaron a actuar en estas películas creándose una gran fama y siendo muy populares.

Estas son algunas de las razones del porqué de la investigación ante la que nos encontramos y que trata los personajes secundarios que conformaron las películas españolas, algunas de ellas superproducciones y que perdieron la batalla con la llegada de los nuevos directores como Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga y José Antonio Nieves-Conde, autor de *Surcos*, película considerada como la mejor de 1951 ganando a *Alba de América*. La derrota de esta superproducción, supuso el declive y el fin de la producción de CIFESA.

1. PLANTEAMIENTO

1.1. Objetivos

A través de las siguientes páginas entenderemos cuales son los objetivos de la presente investigación. Mediante la hipótesis, planteamos que el personaje secundario es básico para la comprensión del relato y es necesario estudiarlo en profundidad para entender la narrativa de la filmografía de CIFESA.

Es aquí donde se plantea la necesidad de estudiar, no solamente el personaje secundario en este conjunto de películas, sino también conocer cuáles son los principios establecidos en lo que respecta a la constitución de la empresa y su evolución a lo largo de más de tres décadas. A ello, unimos la obligación de comprender el progreso en el análisis narrativo a través de las diferentes etapas literarias que posteriormente veremos. Por esta conjunción de temas, los objetivos quedan divididos en tres apartados: objetivos sobre el personaje secundario, sobre CIFESA como productora y sobre el personaje secundario en la filmografía seleccionada. Sin embargo, antes debemos marcar unos objetivos principales que son el eje de la investigación. Estos son:

1. Definición y contextualización del personaje secundario a partir de un marco teórico
2. Establecimiento de una serie de elementos de análisis sobre el personaje secundario, como la influencia de los sucesos núcleo y satélite y el modelo actancial.
3. Conocimiento de la estructuración de los personajes en el relato
4. Establecimiento de un modelo de análisis general para el estudio del personaje secundario.

1.1.1. Objetivos sobre el personaje secundario

1. Definir el concepto de personaje secundario para una posterior comprensión de las funciones que desempeña en la narración, y clasificación de los diferentes tipos de personajes según teorías modernas de análisis en el relato cinematográfico, derivadas en su gran parte de la literatura y la lingüística. Se trata de un punto inicial que sustenta la investigación y que por ello resulta inevitable tratarlo.
2. Extraer las características funcionales del personaje secundario a través de los análisis anteriormente citados. Se trata de una continuación del anterior objetivo con un matiz importante: nuestro protagonista es el secundario.
3. Examinar el personaje secundario a través de la historia del análisis literario y narrativo.
4. Entresacar los diferentes tipos de personaje secundario según sea la relevancia en el relato. Este aspecto tiene una relación directa con el análisis del personaje secundario en la filmografía de CIFESA.
5. Conocer la importancia de los personajes secundarios en el relato cinematográfico, relacionándola con el sostenimiento y la credibilidad que aportan a la buena constitución de la obra.
6. Estudiar cuáles son las relaciones básicas entre personajes secundarios y protagonistas.
7. En definitiva, situar al personaje secundario como uno de los sujetos determinantes en las acciones que toma el personaje principal, así como del propio espacio y tiempo del discurso narrativo de la película.

1.1.2. Objetivos sobre CIFESA

1. Analizar la historia de la productora CIFESA desde un punto de vista cronológico y valorar la trayectoria cinematográfica, para poder estudiar las películas según las diferentes etapas y la evolución de la filmografía.
2. Conocer y dar a conocer la importancia de CIFESA como productora y distribuidora española, su lugar en la historia del cine español y su posterior legado, destacando sus aportaciones a la cultura del cine español y la época política en la que se encontraba.
3. Situar a CIFESA en el contexto político de la época y extraer la función social y política que poseen sus películas a través de los análisis fílmicos. Encontramos aquí diferentes etapas como la republicana, la Guerra Civil, la posguerra y el inicio del cambio a nuevas formas de entender la cultura. De esta manera se puede comprender si CIFESA tuvo una función educadora.
4. Valorar la influencia de los diferentes cambios políticos e ideológicos que suceden en una época tan convulsa como el final de la Segunda República y el estallido de la Guerra Civil y extrapolarlos a la filmografía de CIFESA.

1.1.3. Objetivos sobre el personaje secundario en el cine de CIFESA

1. Conocer mediante el visionado de sesenta películas producidas entre 1934 y 1951, cuáles son los diferentes personajes secundarios y principales, estos con menor énfasis, pero sabiendo que son indispensables para el estudio del relato. En definitiva, construir un imaginario personal adecuado para el estudio del personaje secundario.
2. Estudiar las relaciones entre los diferentes personajes que aparecen en las películas, poniendo especial interés sobre la relación entre el protagonista y el secundario y en todo aquello que gira en torno a esta dupla. Todo ello, con el objetivo de comprender la función que tienen cada uno de estos personajes en el discurso fílmico.
3. Comprender cuál es la importancia que se les da a cada uno de ellos. Como muchas de las películas están basadas en obras teatrales o novelescas, es esencial tener en cuenta de dónde procede cada una de las películas para enmarcarlas en un determinado contexto literario, histórico y social.
4. Proceder al estudio de las relaciones directas entre personajes principales y secundarios a través de los métodos escogidos.
5. Saber cuál es papel vertebrador del personaje secundario en el relato cinematográfico y porqué el espectador no le dota de la importancia trascendental en su imaginario cultural.
6. Analizar las características de los secundarios en CIFESA, conociendo patrones y grandes diferencias entre películas por épocas, con el objetivo de establecer un modelo de personaje en las producciones de la empresa valenciana.
7. Analizar la elocución y la gestualidad de los personajes secundarios durante todas las etapas, conociendo en profundidad como era representado el ciudadano español y cuáles eran sus inquietudes y quehaceres en la vida.

8. Examinar el concepto de estereotipo de personaje secundario en las películas analizadas, destacando el vestuario y estrato social para así completar un perfecto análisis. Esto debería ayudarnos a comprender como se plasmaban los personajes que aparecen en las obras de CIFESA.
9. Definir las diferencias entre personajes secundarios masculinos y femeninos, especialmente los diferentes tipos de personaje que representa cada uno de ellos.
10. Realizar un estudio comparativo a través de tablas y fotogramas de las películas para desentrañar si los cambios políticos e ideológicos que suceden en España influyen en el proceso creativo del personaje secundario.
11. Valorar las conclusiones extraídas del punto anterior y relacionarlas con la elaboración de los personajes secundarios en las películas, estudiando de esta manera si existe una continuación de la tradición sainetesca y humorística, heredada del teatro y la zarzuela española. Estos géneros estaban muy arraigados durante la etapa de producción en la sociedad española.
12. Conocer la importancia de la ideologización en la población española de la época, a través de la creación de los personajes secundarios durante el periodo estudiado y en la formación de nuevos valores de acuerdo con la progresión política de la época.

1.2. Hipótesis

En el presente trabajo encontramos dos hipótesis en función de la vertiente investigativa que sigamos.

- **Primera hipótesis:**

Durante los últimos cincuenta años se han aprovechado las teorías analíticas derivadas de la semiótica y en definitiva, de la aplicación de la literatura a la cinematografía. El personaje secundario no tiene un lugar importante dentro del contexto analítico. Habitualmente queda encuadrado como un personaje de menor importancia respecto al conjunto del relato, donde no hay análisis exhaustivos sobre su papel en el relato. Esta consideración permite guiar la presente investigación a la siguiente hipótesis:

El personaje secundario es un elemento enriquecedor y fundamental del contexto del relato. A través del análisis actancial y del tipo de sucesos en los que participa, entendemos que el secundario caracteriza la obra cinematográfica, siendo de vital importancia y acompañando narrativamente, según sea su función, al personaje protagonista.

- **Segunda hipótesis:**

El marco cinematográfico que analizamos es la producción de CIFESA. Se trata del primer ejemplo de productora en España que trabajó al mismo nivel que las productoras estadounidenses en pleno periodo de expansión cinematográfica en Norteamérica. Los informes sacados a través de diferentes registros publicados y conservados privadamente, informan de que hay novedades que no han salido a la luz respecto a su constitución como empresa. A partir de este punto, se presenta la siguiente hipótesis:

La información de CIFESA que ha sido publicada hasta ahora, ofrece un contexto esencial de comprensión sobre la productora más importante de la historia de España. No obstante, es posible obtener información extra del Registro Mercantil para afirmar que su nivel de producción fue grandioso respecto al resto de productoras en España, involucionando durante la dictadura franquista.

1.3. METODOLOGÍA DE TRABAJO

1.3.1. Metodología de investigación de recursos bibliográficos sobre CIFESA

Establecidos los objetivos de la investigación y su hipótesis, llega el momento de explicar cuál ha sido la metodología de trabajo para poder conseguir conclusiones válidas.

A lo anteriormente comentado es necesario aportar algo más y ello tiene una relación fundamental con el tema tratado y asegurando una coherencia investigativa. Establecemos que una de las premisas para poder elegir un tema adecuado y con posibilidades de progreso es la elección de un buen tema. Si a éste le unimos la posibilidad de comprender el idioma de la mayoría de fuentes fílmicas y bibliográficas, tenemos mucho ganado. Gran parte de la bibliografía empleada está en castellano, por lo tanto no existe problema de comprensión. El problema puede aparecer cuando hay textos que están escritos en lengua extranjera, normalmente inglesa. Para ello, la traducción, aunque necesaria, necesita de un apoyo del propio libro o documento original. En este sentido, Umberto Eco (2004) destaca que:

“No se puede hacer una tesis sobre un autor extranjero si éste no es leído; no se puede hacer una tesis sobre un tema si las obras más importantes que se refieren a él, están escritas en una lengua que no conocemos; no se puede hacer una tesis sobre el autor o sobre un tema leyendo sólo las obras escritas en las lenguas que conocemos”. (p. 55).

De acuerdo con la tesis de Eco, nos encontramos ante una fortaleza en cuanto analizamos el personaje secundario en el cine de CIFESA, ya que libros, tesis y artículos están en su mayoría escritos en castellano o catalán/valenciano, algo que no genera dudas de comprensión. Además las propias obras están filmadas en lengua castellana, muchas de ellas procediendo de guiones o novelas accesibles al público en esta lengua.

Es necesario apuntar que es beneficiosa la cercanía a la hora de adquirir la mayor parte de información que solamente se puede encontrar acudiendo a lugares físicos como bibliotecas o filmotecas, dado que Madrid, Barcelona y Valencia son los lugares de España donde más documentación hay de CIFESA.

Las bases de la investigación quedan establecidas a través de un primer rastreo de información, realizado a propósito de la primera investigación correspondiente a la tesina o trabajo previo al doctorado realizado en la Universitat Politècnica de València: *El personaje secundario en el cine de CIFESA (1934-1939)*. Todos aquellos libros, artículos, tesis doctorales y materiales bibliográficos y filmográficos que pueden ser utilizados, quedan almacenados, desechando algunos de los documentos encontrados, dada su escasa importancia para este proyecto de investigación. Además, atendemos a la importancia de los libros y manuales que tratan cualidades intrínsecas del personaje en una obra narrativa y todos los volúmenes que tengan como protagonista principal a la productora CIFESA, haciendo especial hincapié en algunas tesis doctorales realizadas sobre este tema, que servirán de mucho para el planteamiento histórico de la filmografía. Muy importantes son también las obras capitales que constituyen el entramado filosófico y teórico de la narrativa literaria y cinematográfica para poder establecer un potente marco teórico cinematográfico. En definitiva, nos encontramos ante una bibliografía básica que engloba centenares de libros y artículos para poder extraer información de garantías.

En cuanto a las fuentes, vemos como hay dos tipos que nos sirven para empezar nuestra búsqueda documental. Las fuentes primarias son todo aquel material procedente de la propia empresa CIFESA que nos sirve de ayuda para extraer conclusiones acerca de ella y contextualizar los análisis fílmicos en torno a una etapa social y política concreta.

Destacamos, en primer lugar, la filmografía de CIFESA. Se ha hecho un análisis de 60 películas, que han sido obtenidas a través de filmotecas como el anteriormente llamado Instituto Valenciano del Audiovisual (IVAC) y actualmente llamado CulturArts y la Filmoteca Española con sede en Madrid.

Aquí encontramos documentos fílmicos (muchos de ellos todavía en cintas de vídeo VHS esperando ser digitalizados).

Mientras que no ha habido ningún problema en la extracción de películas en formato DVD en Valencia, sí lo ha habido en la Filmoteca Española. En este lugar encontramos guiones de películas y los propios filmes de CIFESA, que solamente pueden ser observados allí, lo que dificulta el visionado si lo comparamos con la facilidad de portabilidad que permite CulturArts. Generalmente las posibilidades de obtener copias y el simple traslado de alguna de ellas de una filmoteca a otra, ha sido imposible por normas de la Filmoteca Española.

Así pues, en Valencia hemos encontrado documentos primarios como carteles y revistas que la propia empresa valenciana editó, como los noticiarios CIFESA donde mostraban los estrenos y curiosidades de las películas más importantes del momento. Estas revistas y reportajes tienen una excelente función de contextualización de la sociedad del momento y de la gran importancia que tenía CIFESA durante sus primeras décadas.

Para comprender la notoriedad de la productora es necesario conocer cómo fue fundada y cuáles fueron los cimientos en los que se basó su creación. Por ello, se han investigado los escritos fundacionales y las partidas económicas que constan en el Registro Mercantil de Valencia, encontrando datos diferentes a los expuestos en otras publicaciones. Los documentos son privados y solamente se puede acceder con el consentimiento del supervisor, encargado de la protección de estos datos y con la consecuente presentación de una hoja de demanda para poder extraerlos.

A modo de resumen, las fuentes primarias y secundarias son las siguientes:

- Fuentes primarias
 - Filmografía
 - Documentos (revistas, prensa escrita, carteles, entrevistas...)

- Registro Mercantil de Valencia
- IVAC-CulturArts
- Fimoteca Nacional
- Bibliotecas municipales de Valencia
- Fuentes secundarias
 - Tesis doctorales referentes a CIFESA
 - Documentales que citan a CIFESA
 - Bibliografía sobre CIFESA

1.3.2. Metodología de investigación de análisis fílmico

Este apartado sirve como introducción para el posterior capítulo que analiza el marco teórico narrativo. A modo de introducción podemos entender que no hay unos “mandamientos” establecidos sobre como analizar una película. Sin embargo, se ha seguido una metodología exhaustiva para poder desentrañar al personaje secundario en esta filmografía.

1. Un visionado de todas las películas analizadas (60).
2. Un análisis según personajes principales y secundarios extrayendo las características de cada uno de ellos, especialmente los secundarios más relevantes.
3. Un análisis de los estereotipos más importantes de cada una de las películas, viendo una evolución a través de los aproximadamente treinta años de filmografía.
4. Un estudio, mediante los modelos actancial y de roles de cada uno de los personajes, pudiendo así saber que funciones tienen estos secundarios.
5. Un análisis de los sucesos núcleo y sucesos satélite, para comprender cuáles son los momentos narrativos más relevantes de las películas y conocer que personajes son básicos para el desarrollo del relato.

6. Un estudio de los personajes según el estereotipo establecido en la película, habiendo visto cuáles son las características arquetípicas de cada una de las películas.
7. Una diferenciación según personajes secundarios referenciales, deícticos y anafóricos para poder comprender que papel desempeñan en las tramas.

Todo lo comentado requiere, por tanto, de una deconstrucción de la película, ya que de esta manera se podrá abarcar, no solamente el tratamiento fílmico, sino también la conjunción de aspectos narrativos, literarios y de producción de las películas. Así, cumpliremos el objetivo de realizar un análisis crítico del texto fílmico. Es interesante la afirmación de Marzal y Gómez Tarín (2005):

“El estudio sobre las condiciones de producción del film, la reflexión sobre la situación económico-político-social del momento de su producción, la incorporación de principios ordenadores tales como género, estilemas autorales, star-system, movimientos cinematográficos..., el estudio sobre la recepción del film, tanto en su momento como a lo largo de los años si fuera de cierta antigüedad y la inscripción o no en un modelo de representación determinado”.

Son muchos los ejemplares escritos sobre metodologías de análisis de un texto fílmico. Por un lado, se encuentran los que abordan el análisis como un proceso concienzudo y teórico y por otro lado, los que defienden un análisis más esquemático pero perfectamente clarificador. Realmente todas las formas de análisis son lícitas siempre que engloben todos aquellos elementos que dan forma y que constituyen el relato del análisis cinematográfico. Así pues concluiremos en un análisis fílmico en el que primen estos tres aspectos:

- Análisis de los recursos expresivos
- Relaciones entre imagen y sonido
- Análisis de los recursos narrativos

2. MARCO TEÓRICO SOBRE LA PRODUCTORA CIFESA

“Y ahora, si nos perdonan, vamos a hablar de cine español”

(Antonio Gasset)

2.1. Del comienzo del cine hasta la creación de CIFESA

La trayectoria de la productora CIFESA, denominada “La Antorcha de los éxitos” y considerada como la más importante productora de la historia de España. Al ser la primera productora española que tuvo contacto con el cine de Hollywood, resulta lógico enmarcarla en un contexto cinematográfico inicial del cine. Por ello procedemos al establecimiento de los comienzos del cine con los hermanos Lumière hasta el momento en el que llega el cine sonoro a España y concretamente a Valencia. A partir de ese momento el proyecto seguirá la trayectoria de CIFESA.

2.1.1. La Invención del cinematógrafo y su evolución

Miguel Tejedor en su libro titulado *El libro de los cines de Valencia* afirma que:

“Desde las más remotas culturas, el hombre se esforzó por lograr una representación gráfica de las distintas escenas que constituía su vida, consiguiendo el efecto de forma burda pero eficaz. Una vez que había logrado la representación a imagen parada, no tardaron en buscar la forma de otorgar movimiento a esas imágenes.” (p. 15-16)

Estas afirmaciones de Tejedor nos confirman que el camino hasta llegar a las imágenes cinematográficas ha sido largo, fruto de una constante evolución y condicionado por los avances técnicos.

Las primeras representaciones o imágenes de la naturaleza las realiza el hombre primitivo del paleolítico superior, mediante grabados o relieves. Encontramos a las primeras pinturas rupestres, tal vez por motivos religiosos,

para atraer el éxito en sus acciones necesarias para su supervivencia, como la caza, o simplemente, porque en él aparece ya, un primer interés de perpetuarse en el futuro, o la necesidad de ver reflejadas su imagen y la de los demás así como la de los distintos animales que le rodean y las diferentes acciones que realiza.

El dibujo, la pintura, el grabado y la escultura fueron evolucionando a lo largo de los siglos, llegando a esas magníficas obras de la antigüedad clásica griega y latina, tras el que se produjo un periodo de retroceso, recuperado posteriormente en el Renacimiento y que no ha parado de evolucionar hasta nuestros días.

Aunque para algunos los primeros precedentes cinematográficos son la pintura y la escultura, en cuanto que son una representación de las personas, animales y acciones, para otros, estos primeros precedentes serían las sombras chinescas del siglo XI d.C., las cuales fueron difundidas en Europa a comienzos del XVII y se popularizaron en la segunda mitad del siglo XVIII. No hay que olvidar la teoría del filósofo y monje franciscano inglés Roger Bacon, la *linterna mágica*, y que tiempo después el también filósofo, físico y jesuita alemán Athanasius Kirchner llevaría a cabo bautizándola con el citado nombre durante el siglo XVII. A lo largo del siglo XVIII se crean ilusiones ópticas en movimiento como el *Panorama* del escocés Robert Barker en 1791 y el *Diorama* de Mandé Daguerre en 1822 (VV.AA., 1990) (Enciclopedia Uthea, 1957, p.479-481 y D.E. Salvat, 1969, T. 4, p. 46, T.13, p.532, T.14, p.221).

Durante el siglo XIX hubo diferentes procesos tecnológicos que serán los precedentes de lo que posteriormente se conocerá como el cinematógrafo. En el siglo XIX, el físico y militar francés Joseph N. Niepce con la colaboración de Louis Daguerre inventó el daguerrotipo o fotografía y los estadounidenses con John Wesley Hyatt a la cabeza en 1865, el celuloide. Veinticuatro años después, en 1889, George Eastman produjo la primera película de celuloide de manera industrial (Enciclopedia Uthea 1957, p.480). En 1891 Thomas Alva Edison patentó el Kinetoscopio (Cebollada, P. y Rubio, L.,1996).

En 1892, el francés Émile Reynaud fabricó una cámara con el objetivo de proyectar una serie de dibujos animados, realizados en varios metros de

rollo, que representaban sucesivas escenas, por lo que se le consideraba uno de los precursores de los dibujos animados, pero aún no era celuloide (Enciclopedia Uthea, 1957, p.480) (VV.AA., 1990).

En 1895, los hermanos Lumière, patentaron el cinematógrafo, que habían creado con una cámara tomavistas y un proyector. Años más tarde, en 1895, se realizó la primera proyección semipública, en la Société d'Encouragement à l'industrie Nationale de París, con el nombre de *La salida de la fábrica Lumière en Lyon (La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, Louis Lumière, 1895). Semanas después se proyectaría la primera sesión cinematográfica propiamente dicha y en diciembre de 1895 darían comienzo las sesiones comerciales, ya que además de públicas se pagaba la correspondiente entrada. El concepto de exhibición cinematográfica que se extendería rápidamente a otros países como Inglaterra, Italia, Estados Unidos o los países nórdicos (D.E. Salvat, 1969, T.7, p.50) (Cebollada, P. y Rubio, L., 1996).

Popularmente se considera como fecha inicial del cinematógrafo en España, entre el 13 o 15 de mayo de 1896, correspondientes a las fechas de las primeras proyecciones de Lumière en Madrid, siendo un año más tarde que la proyección inicial en París. No obstante, investigaciones recientes confirman que no fue Lumière el primero en presentar imágenes en movimiento en una pantalla, sino que "el 2 de mayo de 1895, en el Salón Edison de la Plaza de Cataluña (Barcelona), se exhibían un kinetoscopio y un fonógrafo, que poco después se mostrarían también en Madrid" (Gubern, R. en de la Madrid, J.C., 1997, p.11). En el mismo mes de la primera proyección de Lumière en España, 11 de mayo de 1896, Erwin Roubisy, presentó a un grupo de periodistas el Animatógrafo en el Gran Circo Parish de Madrid (Cebollada, P. y Rubio, L., 1996) (Letamendi, J. y Seguin, J.C. 1996).

El 13 de mayo de 1896, Alexandre Promio, delegado de Lumière en España, realizó la primera proyección privada de películas de esta empresa en nuestro país, en los bajos del Hotel Rusia de Madrid, situado en la Carrera de San Jerónimo 34, empleando el cinematógrafo y donde se exhibieron diez películas. Aunque esta afirmación se pone en duda, ya que según las

investigaciones de Jean Claude Seguin, Promio en esas fechas estaba en Francia (Gubern, R., Seguin, J.C. y Letamendi, J., en de la Madrid, J.C., 1997). Otras publicaciones como la Enciclopedia del Cine Español aseguran que la primera sesión de pago fue el día catorce de dicho año (Cebollada, P. y Rubio, L., 1996).

La exhibición cinematográfica se propagó rápidamente por el país. El 5 de junio de 1896 se presentó oficialmente el kinetógrafo en Barcelona, el 24 de julio tuvo lugar en Santander, el 3 de septiembre en A Coruña, el 7 de septiembre en Burgos y el día 10 en Valencia, ciudad capital del cine durante principios de los años treinta (Cebollada, P. y Rubio, L., 1996).

Alexandre Promio siguió promoviendo su lucha por la introducción del cine en España, siendo el primero en rodar películas para la casa Lumière, que se encontraba necesitada de material filmográfico para atender a la creciente demanda del recientemente inventado cinematógrafo. Diversas fuentes apuntan que la primera película rodada íntegramente en España se realizó en 1896, *Place du port à Barcelone*, que se encuentra desaparecida (Seguin, J.C. y Letamendi, J. en de la Madrid, J.C., 1997).

Es importante el nombre del empresario Eduardo Jimeno Correas, aunque conocido como Gimeno, pues Jon Letamendi, ha encontrado diversas cartas de este señor firmadas con este apellido. La otra aclaración de Letamendi, hace referencia a la fecha de la primera grabación de Gimeno, considerada la primera película rodada por un español: *Salida de misa a las doce del Pilar de Zaragoza*, que según todas las publicaciones, la realizó el 11 de octubre de 1896. Sin embargo, Letamendi demuestra con la documentación aportada que no pudo ser en 1896, ya que Gimeno no dispuso de una cámara de grabación Lumière hasta julio de 1897. Por lo tanto la citada primera película debió grabarse en octubre de 1897 (Cebollada, P. y Rubio, L., 1996) (D.E. Salvat, 1969, T.10, p.254) (Letamendi, J. Y Seguin, J.C., (1996)).

El ebanista barcelonés Fructuoso Gelabert Badiella, construyó su propia cámara, la primera fabricada en España, usándola para rodar *Riña en un café* (1897), considerada por la Enciclopedia del Cine Español como la primera película con argumento de la historia del país. A esta le siguió *Salida de los*

trabajadores de La España Industrial y Salida de la iglesia de Santa María de Sants.

Aun así, existen discrepancias, sobre cuál es la primera película con argumento hecha en España. La Enciclopedia Salvat, considera como la primera película española el film *Dorotea* (1898), rodada también por Gelabert, al considerarla con un argumento mucho más elaborado que su predecesora (D.E. Salvat, 1969, T.10, p.254).

Independientemente de las personas que se dedicaran a producir películas a título personal antes de 1905, la primera productora moderna que se creó fue la valenciana Films H.B. Cuesta, en 1904, comenzando su actividad un año después con el reportaje sobre una corrida de toros en julio de 1905. La siguiente película será *El Tribunal de las Aguas*, con dirección de José María Codina (Cebollada, P. y Rubio, L., 1996).

Entre el grupo de productoras que se iniciaron en el mundo del cine en España, se encuentra Hispano Films, fundada en 1906 por Alberto Marro en Barcelona, productora de vital importancia en los comienzos del cine patrio. A esta le siguieron Films Barcelona en 1907, Alhambra Films en 1911 y Zaragoza Films en 1913. Un año después llegaría el boom de la producción del cine con Barcinógrafo, Argos Films, Patria Films, Segre Films, Chapalo Films y Cabot Films, llegando a haber catorce productoras en total, distribuidas en las ciudades más importantes a nivel económico y de recursos del momento, Madrid y Barcelona, con tres y nueve respectivamente.

Este repaso por los inicios del cine español, concluye con el comienzo del cine sonoro. En diciembre de 1929 se estrena la primera película sonora rodada en España, *El Misterio de la puerta del sol*, dirigida por Francisco Elías Riquelme, uno de los grandes potenciadores del cine español en sus primeras décadas y que posteriormente trabajaría con CIFESA. Sin embargo esta película necesitaba de un proyector especial para su buena audición, que en pocos lugares, por no decir que prácticamente ningún espacio dedicado al cine poseía. Esto incidió en que la película no fuera prácticamente exhibida después de estreno en el Cine Principal de Burgos, debido a su defectuosa audición.

Este hecho ha supuesto que se generalice que la primera película española sonora por parte de los estudiosos del cine español sea *La canción del día* (Samuelson, 1930) y no la obra de Riquelme. Esta película fue rodada en Londres. Siendo meticulosos, no habría que considerarla española, no obstante se ha considerado así a razón de que los actores eran españoles y los diálogos también se encontraban en castellano. Los actores principales eran Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández, estando junto a ellos, el músico Jacinto Guerrero.

Su rodaje en Londres genera una controversia tal, que muchos estudiosos consideran como la primera película sonora española a *Carceleras* (José Buchs, 1932) rodada en los estudios Orphea en 1932 (Cebollada, P. y Rubio, L., 1996).

2.2. Los primeros pasos del cine valenciano

La primera proyección cinematográfica realizada en Valencia, según apunta la prensa escrita de la época, tuvo lugar el 10 de septiembre de 1896, un año más tarde de su invención y unos pocos meses después de la primera proyección llevada a cabo en Madrid.

Esta primera proyección había sido anunciada en la prensa valenciana. A través del diario *Las Provincias* se presentaría también el cinematógrafo, invento que permitía ofrecer al espectador la posibilidad de ver escenas cotidianas en movimiento como: “el maremágnum de una calle populosa; el desfile de un regimiento, la llegada de un tren a la estación, escenas de playa etc.” (5 de septiembre de 1896, *Las Provincias*).

Asimismo, el día 10 se confirma el debut de Mr. Charles Kall (en ocasiones Kall, en otras Kalb), utilizando este binematógrafo, en esta ocasión nombrado como cinematógrafo, en una representación que combinaba la comedia *Zaragüeta* y el juguete teatral *Los corridos*.

El mismo diario explica el 11 de septiembre de 1896 qué es el cinematógrafo y se hace eco del éxito obtenido en esta primera exhibición, tanto por el numeroso público que asistió al evento, atraído por el nuevo invento, como por el sorprendente espectáculo con el que se pudo disfrutar, al ver el movimiento de personas en las proyecciones. Evidentemente, la prensa escrita no ha variado en ese sentido, ya que si no hubiera tenido éxito, se hubiera dejado a un lado la explicación del cinematógrafo y se hubiera centrado absolutamente en el estrepitoso fracaso del acto. Aun así, es interesante como en la prensa escrita ya se comenzaba a publicitar el cine como medio de atracción de masas, que en este caso eran los privilegiados quienes podían permitirse la asistencia a teatros y salas previo pago.

En el diario se mostró de la siguiente manera:

“una zambra gitana, el desfile de un batallón escolar en Francia, el boulevard de Los Italianos en Francia, con su gran animación de gente de a pié y un coche; un balneario, en el que se nota hasta el

movimiento del mar y los chapuzones de los bañistas y otras vistas”
Diversiones públicas. (11 de septiembre de 1896). *Las Provincias*.

El éxito del novedoso espectáculo fue tan considerablemente alto que despertó el interés de otros teatros por ofrecerlo. De esta manera, un mes después, concretamente el 17 de octubre de 1896, se anuncia en el Teatro Ruzafa el debut para esa misma noche del nuevo Cinematógrafo de París, proyectando *Ocho nuevos cuadros*, completando el programa de representaciones teatrales.

Además, se da cuenta de la gran afluencia de público en la tarde y noche del domingo anterior a los teatros valencianos, apareciendo así:

“el público más escogido se reunió en el Apolo, sin duda atraído por los cuadros de Mr. Kalb, que tocan a su fin, puesto que esta noche será la última exhibición de ellos, en la función de gala y de despedida que se anuncia” (*Teatros*, 26 de octubre de 1896). *Las Provincias*).

Apenas dos meses más tarde, el teatro valenciano Princesa se suma a la exhibición de las proyecciones cinematográficas, anunciando así, su primera película para la noche del 7 de diciembre de 1896, *Ocho cuadros del extranjero* del director Mr. Eugene Lix.

Pero si se habla de implantación cinematográfica en la capital del Turia, es obligatorio remarcar su gesta, con la dedicación de un salón de uso exclusivo para la exhibición cinematográfica, el Cinematógrafo Lumière, situado según la prensa valenciana:

“en una planta baja de la antigua casa denominada de Colomina, situada en la calle de Zaragoza, frente a la torre del Miguelete... con cambio diario de programación y rebaja considerable en abonos de cincuenta sesiones” (Vidal Corella, V. 4 de noviembre de 1984. *Las Provincias*).

Al cinematógrafo Lumière le siguieron otros locales: el Eliseo Exprés, El Cinematógrafo de París y a principios de 1898, el Salón Novedades. Todos

ellos situados en la calle de las Barcas, en pleno centro de Valencia. Poco a poco, el número de estos locales fue aumentando, al igual que el interés de los valencianos por el cine.

El fotógrafo francés Eugene Lix, fue el encargado de tomar las primeras imágenes de Valencia. La noticia de que una personalidad de tal relevancia en la corta historia de la cinematografía, estuviera en Valencia, suscitó el interés de los dueños del Teatro Princesa, que propusieron al artista la grabación de distintas escenas tradicionales para su exhibición exclusiva en el Princesa. Las primeras grabaciones del francés fueron protagonizadas por el Mercado Central y la Plaza de la Reina. A ellas le siguieron, bajo la dirección artística de Ramón Stolz y José Benavent, dos pintores valencianos conocedores de la historia valenciana y de la idiosincrasia de la propia ciudad, unas películas que fueron consideradas posteriormente como tomas “*en un bello paisaje de la huerta de Ruzafa.....un baile de labradores.... y después el guiso de una paella*” (Vidal Corella, V., 12 de septiembre de 1965 y 4 de noviembre de 1984. *Las Provincias*).

Por otra parte, el primer largometraje interpretado exclusivamente por autores valencianos es *El perdón de Aurora* dirigida por Angel Cardona en 1911. Este autor ya había llevado a cabo diversos cortometrajes y documentales en los cuales realizaba al mismo tiempo las tareas de productor, guionista, director y operador de cámara y montaje. García Cardona empleaba como estudio de rodaje el patio de caballos de la Plaza de Toros ya desaparecido, con telones que le proporcionaba el pintor y escenógrafo Ricardo Alós, el cual tenía allí su taller. A esta película le siguieron otras como *Los mártires del arroyo* (Enrique Santos, 1924) y *Dolorettes* (José Buchs, 1923) basada en la zarzuela del mismo nombre con letra de Carlos Arniches y música de los maestros Amadeu Vives y Manuel Quislant Botella. Además, ese mismo año se rodó la adaptación de la zarzuela *La bruja* (Maximiliano Thous, 1924) de Miguel Ramos Carrión y Ruperto Chapí. Maximiliano Thous produciría numerosas películas más.

2.3. CIFESA. El origen

La productora CIFESA, acrónimo de Compañía Industrial del Film Español, S.A., se constituyó en Valencia el 15 de marzo de 1932, mediante escritura de fundación, ante el notario de la misma, D. Francisco Javier Bosch Navarro, siendo los tres accionistas fundadores, D. Ricardo Trénor Sentmenat, su primo segundo, D. Vicente Trénor Arróspide y D. José Capilla Hurtado.

Habitualmente, se asocia el nombre de CIFESA a la familia Casanova, pero antes de estar vinculada a esta familia, lo estuvo a otra conocida saga familiar valenciana, los Trénor, cofundadores de dicha empresa.

Los primos segundos Ricardo y Vicente Trénor, eran en 1932, dos jóvenes pertenecientes a una familia de origen irlandés establecida en Valencia a principios de siglo XIX, cuando Thomas Trenor Keating, llegó a la capital valenciana. Las razones por las que el patriarca de la familia se estableció en Valencia, se encuentran explicadas en el libro *Trenor, L'exposició d'una gran família burguesa* publicado por la Universitat de València en el 2009, con motivo de la conmemoración del primer centenario de la Exposición Regional de Valencia de 1909.

Las posibles razones son cuatro. La primera corresponde a la citada por Alberto y Arturo García Garrafa en su *Enciclopedia heráldica y genealógica hispano-americana*, en la que se dice sobre Thomas Trénor, que: “vino a nuestra patria huyendo de la persecución religiosa que los católicos sufrieron en aquella época en su país” (VV.AA, 2009, p. 32).

La segunda razón asegura que llegó a España enrolado en el ejército inglés cuando éste vino en ayuda de los españoles que luchaban contra la invasión napoleónica en 1808, y una vez terminada la contienda, se estableció aquí. Esta posibilidad ofrece dudas sobre su edad, ya que era muy joven para combatir con el ejército (supuestamente habría nacido entre 1795 y 1798). Además, está el hecho de que no se haya encontrado hasta la fecha su nombre en ningún registro militar referente a los ejércitos que participaron en la guerra contra los franceses. No obstante, existe la posibilidad de que no

figurara porque viniera como acompañante, ayudante o auxiliador de algún familiar de los que sí que participaron en dicha contienda.

La tercera posibilidad se encuentra avalada por el hecho de haber quedado huérfano de padre y madre, probablemente a los 12 años de edad, pues ambos debieron morir alrededor de año 1810, haciéndose cargo de él sus familiares más próximos, entre los que estaría su tío materno Enrique O'Shea, que vivía en Valencia y poseía una empresa comercial.

La última posibilidad es la defendida por la familia y la que se ha transmitido a lo largo de las generaciones, la cual cuenta que Thomas Trenor, fue confiado a la atención de Pedro Fabio Bucelli Carletti, natural de Siena y que había ingresado en la Armada Española como guardiamarina en 1789, a la cual perteneció hasta 1815 y en la que fue ascendiendo de grado, una vez terminó la guerra, después de la cual se le concedieron diversos cargos en la ciudad de Valencia, como el de Mestre Racional de la ciudad, en 1815.

Fuera cual fuera la razón y el año que llegara a Valencia, lo cierto es que se conservan datos documentados de Thomas Trenor en el Archivo de Vinalesa (Valencia) y hacen referencia a su actividad como comerciante en 1822. Dos años después se hizo cargo de los negocios de su tío, con motivo del traslado de éste a Madrid, y en 1825, tal vez como premio o agradecimiento a su buen hacer en la empresa, es incluido en una nueva sociedad: *Enrique O'Shea, Trenor y Compañía*. Sin embargo, al margen de esta sociedad, Thomas tuvo sus propios negocios, tanto en solitario como en sociedad, por ejemplo la empresa *Satchell & Trenor*.

En 1829 se casó con Brigida Bucelli Juan, hija de Pedro Fabio Bucelli, citado en la cuarta y última posibilidad de establecimiento de Thomas Trenor. Con su esposa tuvo seis hijos: Federico, Enrique, Tomás, Elena, Ricardo y Bernardino, el cual murió al nacer. De esta forma, los Trenor, se convirtieron en una de las familias burguesas más importantes de Valencia, por su dedicación a los negocios y con los que adquirió una considerable fortuna, enlazando sus descendientes mediante matrimonios con otras familias adineradas y socialmente importantes y con distintas ramas de la aristocracia y la nobleza.

Con estas breves líneas sobre quiénes eran los Trenor, que españolizaron su apellido escribiéndolo “Trénor”, para acoplar su pronunciación a la grafía española, entenderemos por qué dos de los descendientes de esta familia dedicada a los negocios desde hacía varias generaciones, pues el padre y el abuelo de Tomas Trenor Keating ya se dedicaban a la fabricación y negocio de la cerveza en Irlanda, se sintieran atraídos por los negocios, a pesar de ser dos jóvenes con estudios y pertenecientes a la aristocracia. Su origen empresarial por parte de padre hizo que vieran en el cine un negocio en auge y con un gran futuro en España, por esta razón se debieron asociar con el futuro industrial valenciano José Capilla Hurtado, el cual, primero trabajó como empleado, dedicándose posteriormente al comercio, lo que le permitió prosperar económicamente, y fundar CIFESA con los Trénor. Posteriormente se dedicó a la industria (VV.AA., 2009).

Antes de comenzar a hablar de la constitución de CIFESA, conviene hacer un breve esbozo del panorama cinematográfico que había en España en esa época.

En los treinta y seis años, transcurridos desde 1896, de experiencia cinematográfica en España, mucho se había avanzado, quedando patente este avance en las diferentes iniciativas legales:

1. En 1904 se prohíbe la asistencia de menores de diez años a espectáculos nocturnos, publicándose el reglamento de dicha ley en 1908.
2. Es en 1908 cuando se dictan las primeras normas de instalación que deben cumplir las salas de cine en 1912, debido a los incendios producidos en algunos de ellos, se proponen estas normas de prevención, las cuales conducen a la publicación en 1913 del Reglamento de Espectáculos que regula “la construcción, reforma y condiciones de los locales destinados a los mismos”.

3. En 1912 se regula el cine como medio de educación y en 1918, el Ministerio de Gobernación publica una disposición sobre la implantación del cine en las escuelas, lo que lleva a que en 1921 el Ayuntamiento de Madrid, se proponga dotar de un proyector y de películas a las escuelas del municipio. En 1930 se da un paso más y se crea el Comité Español de Cine Educativo.

4. En 1912, también se dictan las primeras medidas de censura y un año más tarde se establece la censura previa de los films. Esta censura era realizada en un primer momento por las autoridades municipales y provinciales. Sin embargo en 1930 se decidió centralizar este trabajo en Madrid. No obstante Barcelona también podía censurar las películas cómicas y los noticiarios. Finalmente en 1931, se rectificó la decisión centralista y las películas se podrían censurar tanto en la capital como en la ciudad condal.

5. Por último, en 1914, se alerta de las numerosas productoras extranjeras que invaden el mercado nacional con sus películas de series, por lo que en 1921 se acuerda gravar estas películas con impuestos, para así defender la producción nacional de las importaciones. En 1929, se publica una Real Orden para conocer cuál es la situación real del cine español ante el gran número de películas extranjeras que “invaden a España”. (Cebollada, P. y Rubio, L., 1996)

No solamente se avanza en lo legislativo sino también en otros aspectos, como la defensa y la protección del quehacer cinematográfico cotidiano. Debido a esto se crea en 1915, la Mutua de Defensa Cinematográfica Española con el objetivo de dar soluciones a los conflictos propios de la industria cinematográfica, a la que seguirían otras como la Sociedad General de Empresarios de Espectáculos y la Sociedad de Empresarios de Espectáculos Públicos de Cataluña. En 1928, se crea la Unión

General Cinematográfica Española, que agrupa a los empresarios de la industria del cine.

Aparte de los empresarios, los técnicos y artistas también se asocian para defender sus intereses, surgiendo así en 1926, la Unión Artística Cinematográfica Española y habiéndose creado previamente, en 1924 el Montepío Cinematográfico Español, con el objeto de proteger a los integrantes de la industria.

Con el paso del tiempo, los profesionales del cine se conciencian de la necesidad de tener una formación académica y no solamente basada en la experiencia. Por ello se crea en 1918 la Escuela de Cine y de Teatro de San Sebastián, en 1924 la Academia de Cinematografía del País Vasco y numerosas academias particulares de cine donde se enseña interpretación y dirección.

Con el paso de los años, las funciones del cine aumentan y ya no ejercen la función de entretenimiento, sino que las películas pueden tener un valor didáctico para la formación escolar o divulgativa para dar a conocer paisajes, costumbres o nuevas construcciones públicas. Por ello el Ministerio de Instrucción pública propone en 1918 la realización de películas para dar a conocer lo anteriormente comentado (Cebollada, P. y Rubio, L., 1996).

En el inicio del siglo XX se rueda *Rompeolas y la visita de la escuadra inglesa* (Fructuoso Gelabert, 1901) y en 1919 se presenta, *Cinespa* un noticiario cinematográfico que muestra los acontecimientos más destacados del momento.

En 1928 se crean los primeros cineclubs: Cine-Club Español en Madrid y Cine-Club Mirador en Barcelona. Dos años más tarde, en 1930, Juan Manuel Llopis organizó en el cine Suizo de Valencia, la primera sesión de cineclub en la capital del Turia.

En 1928, la revista *La Pantalla* organizó el Primer Congreso Español de Cinematografía en el cual se llegaron a acuerdos muy importantes para el cine español: desde la creación de organismos e instituciones, hasta propuestas

legislativas que fomentarían, protegerían y ayudarían la distribución y exhibición cinematográfica. Tras el éxito de este acontecimiento, se celebró del 2 al 12 de octubre de 1931, el I Congreso Hispanoamericano de Cinematografía.

El pujante mundo cinematográfico del momento se complementa con la publicación de revistas cinematográficas, que habían comenzado a publicarse en Madrid en 1907, como: *Cinematógrafo Ilustrado* y *Cinematógrafo*, a las que siguieron *El Saltimbanqui* en 1908, *Arte y Cinematografía* y *La Cinematografía española*, estas dos últimas en Barcelona en 1910. En Valencia, destaca *Vida Cinematográfica*, publicada en 1928, la cual remarcaba la importancia del cine en Valencia. Por otro lado, el primer anuario cinematográfico se publicó en 1924: *La cinematografía en España*. Todas estas publicaciones periódicas sobre cine, avalan la importancia de la información escrita sobre el mismo, creándose de esta forma en 1928, la Asociación de Periodistas Cinematográficos de Madrid (Cebollada, P. y Rubio, L., 1996).

Las primeras películas se ruedan a título individual o por aficionados interesados en el arte de filmar, y que hacen un negocio de ello. Pero en 1902 se crea la primera empresa en España dedicada a la producción de películas, La Sociedad Macaya y Marro. A esta le siguieron, Films Cuesta en 1904 en Valencia y Films Barcelona e Hispano Films en Barcelona a lo largo del año 1906 (Cebollada, P. y Rubio, L., 1996).

Los primeros estudios para rodar películas sonoras fueron Orphea Films de Barcelona y Actualidades Sonoras Españolas (A.S.E), situados en la carretera de Chamartín en Madrid, ambos en 1932. Un año más tarde, en octubre de 1933 se crearon los Estudios Cinematográficos Españoles S.A. (E.C.E.S.A). No obstante, cesaría su actividad justo un año más tarde. En 1933 se acondicionan los estudios C.E.A (Cinematografía Española Americana S.A), cuya sociedad había sido creada en 1932, siendo presidente de honor Jacinto Benavente y agrupando a varios escritores como los hermanos Álvarez Quintero, Arniches, Muñoz Seca y Marquina, entre otros. Ese mismo año también se inauguran Iberia Films, posteriormente llamados Cinearte y los

Estudios Ballesteros en 1934. A partir de aquí, la creación de estudios comienza a multiplicarse (Cebollada, P. y Rubio, L., 1996).

Si hablamos de la industria del cine en Valencia, debemos remontarnos a los años veinte, momento en el que la producción cinematográfica se encontraba, salvo algún intento personal, en manos de las academias de cine y de las empresas del sector, cuya continuidad dependía del éxito de sus propias películas. Si estas tenían éxito y producían dinero, las productoras podían continuar el proceso de producción. Si las películas no gustaban, no producían beneficios, fracasaban y desaparecían (Blasco, R., 1981)

Las primeras productoras valencianas surgieron a partir de las academias cinematográficas donde se pretendía enseñar todos los oficios propios del cine desde los técnicos a los artísticos. Una forma de retener a los alumnos era producir películas. La primera academia fue Estudio Santos fundada por Enrique Santos, que posteriormente se asoció con Ramón Orrico Vidal, que también había fundado la academia Mediterráneo Film y el fotógrafo Vicente García Novella. Juntos fundaron la productora "Club Cinema", pero Orrico dejó la sociedad y fundó en 1922 Levante Film. Otra academia que no funcionó en Valencia fue Estudio Film Chiquilín del Louis Courdecq, sin finalizar ninguna producción.

Son dignos de mención los intentos personales para crear productoras. Entre ellos hay que mencionar a Joan Andreu Moragas, fundador junto a José Fernández Bayot de la productora Film Artística Valenciana en 1924, la cual se disolvió un año más tarde. Moragas había utilizado en sus producciones anteriores el nombre Andreu Films. Tras su fracaso como productor, vuelve a utilizar el nombre anterior. También son relevantes: Grandes Producciones Cinematográficas Españolas (G.P.C.E.) creada en 1923, Producción Artística Española (P.A.C.E.), creada también en 1923, Imperial Cinematográfica en 1924; Agrupación Cinematográfica Valenciana, Apolo Films, fundada por Manuel Salvador, Turia Films o Turia Pictures, Ediciones Fer-Vall-Duch fundada por José Fernández Bayot más conocido como Pepín Fernández o simplemente "Pepín", José María Vallterra y un operador llamado Duch,

Levantina Films y por último citaremos la productora creada por Ruiz y Carlvét Producciones Artísticas Cinematográficas (P.A.C.), (Blasco, R., 1981)

Desde los comienzos del cine valenciano en 1896 hasta los primeros años de la década de los treinta, son numerosos los periodos en que Valencia rivaliza con Madrid, Barcelona y Zaragoza, en número de películas producidas, siendo la ciudad Condal, la que más productoras cinematográficas poseía, pero dándose la paradoja que en 1914 la productora valenciana Films Cuesta tenía un volumen de negocio equiparable al de las dos principales de Barcelona, la Hispano Films y la Barcinógrafo.

Toda esta efervescencia de producción cinematográfica en Valencia, que albergaba un gran porvenir, fracasó por falta de previsión en lo referente a la organización técnica, ya que las productoras no fueron capaces de mantener unos estudios actualizados técnicamente y sobre todo bien organizados. La inadecuada financiación hizo que el dinero ganado en la producción y exhibición de las películas, no se reinvirtiera en la actualización de los medios de producción y que la llegada del cine sonoro, hiciera necesario que el dinero de los exhibidores, que antaño colaboraban con las productoras, ahora se dedicara a la actualización de sus salas de exhibición. Esto llevaba a un estancamiento, incluso retroceso de la producción valenciana que no disponía de capital para afrontar la producción muda y mucho menos sonora. A estas dos causas hay que añadir una tercera, la deficiente organización de la red de distribución que conllevaba una imposible explotación del material cinematográfico exhibición.

No todo fueron aspectos negativos. El principal punto a favor fue el gran número de espectadores y de locales de exhibición existentes en el territorio valenciano. Este hecho generó la creación de una empresa cinematográfica que englobaría la producción, distribución y exhibición por parte de Ricardo Trénor Sentmenat, Vicente Trénor Arróspide y José Capilla Hurtado, los cuales se encontraban dispuestos a invertir en un negocio que les supusiera una rentabilidad.

En este contexto se constituyó CIFESA el 15 de marzo de 1932. Cabe destacar que no fue la única productora valenciana fundada durante ese año. Daniel Falcó, que durante años se había dedicado a la distribución, creó la productora PROCINES, aunque como bien señala Blasco, “más modesta que la anterior” (Blasco, 1981).

2.3.1. La constitución de CIFESA

Para poder exponer de una forma fundamentada la constitución y los estatutos, ha sido necesario consultar los datos conservados al respecto en el Registro Mercantil de Valencia (Tomo 5, Sección General, Antiguo Libro 3, Folio 55 a 63 vuelta).

Una vez fundada la empresa y de acuerdo con el Punto 1 de la constitución de la misma, se domicilió en la Plaza de Tetuán 14, aclarando en el Artículo 5º de los Estatutos, que aunque el domicilio social estaría en Valencia se podrían establecer las cuentas sucursales y delegaciones que acordara el Consejo de Administración.

Después de una lectura detenida en los archivos, se puede inferir en que la persona o personas que redactaron los estatutos conocían muy bien los procesos de producción, distribución y exhibición de películas, y que por lo tanto no se trataba de personas neófitas en la empresa. Conocían muy bien cómo debía empezar a funcionar, a pesar de que existiesen muchas dudas sobre si la producción cinematográfica española podría competir con la extranjera, mucho más avanzada y con mayor capital y por lo tanto, si sería rentable para los inversores.

El redactor o redactores de los estatutos de CIFESA, previnieron minuciosamente todo el proceso, desde la producción hasta la exhibición, planificando así, todo el desarrollo y evolución de la compañía y advirtiendo cualquier imprevisto que pudiera ocurrir tanto en lo referente al modelo de trabajo, como al crecimiento o desarrollo económico de la empresa. Se invirtió pausadamente, respetando el crecimiento económico y el éxito de la producción, distribución y exhibición de la misma.

En los puntos 2 y 3 de la Constitución de la Compañía y en los artículos sexto y séptimo de los Estatutos de la misma, se especifica que el capital social de CIFESA será de tres millones de pesetas, representados por un total de seis mil acciones, de las cuales seiscientas se denominan “acciones nominativas o partes de fundador”, de quinientas pesetas cada una. Las cinco mil cuatrocientas acciones restantes, también de quinientas pesetas cada una, se denominan “acciones al portador de capital”. Este capital social, según el artículo vigesimoprimer de los estatutos, podría aumentar o disminuir por acuerdo de la junta General de accionistas, cuando esta decidiera emitir nuevas acciones o amortizar las existentes.

La diferencia entre las acciones nominativas o partes de fundador y las acciones al portador, estribaba en que las primeras no implicaban desembolso de capital, ya que se encontraban adjudicadas en pago a servicios prestados a la empresa. Respecto a las segundas, para ser titular de las mismas había que desembolsar el capital que representaban.

De las seiscientas acciones nominativas o partes de fundador, dos terceras partes, es decir, cuatrocientas se adjudicaron en el momento de la constitución de la siguiente manera:

- 100 acciones o partes de fundador a D. Ricardo Trénor Sentmenat
- 100 acciones o partes de fundador a D. Vicente Trénor Arróspide
- 100 acciones o partes de fundador a D. José Capilla Hurtado
- 100 acciones o partes de fundador a D. Alfonso de Campos Arjona, conde de Moraleda, el cual falleció en 1937

Según consta en el artículo séptimo de los Estatutos: “en pago de los estudios hechos y servicios prestados en la constitución de la Compañía”, las doscientas restantes de estas acciones:

“se reservarán en cartera para ser adjudicadas por el Consejo de Administración a las personas o entidades que aporten a la Sociedad elementos técnicos de primer orden o presten servicios a

la sociedad o como parte de precio de la adquisición de exclusivas o derechos que a la sociedad le interese adquirir”.

Estas acciones nominativas o partes de fundador eran indivisibles e intransferibles y adquirirían todos los derechos de las acciones de capital cuando queden suscritas seiscientas una de ellas, hecho que sucede, en la Junta General Extraordinaria de accionistas del 1 de marzo de 1933, al quedar suscritas las primeras seiscientas una acciones de capital, de acuerdo con los artículos séptimo, octavo y noveno de los Estatutos.

En cuanto a las acciones de capital, se pondrán en circulación según el artículo 10 de los Estatutos, a medida que las necesidades económicas de la sociedad lo requieran. En el momento de la constitución de la sociedad, cada uno de los tres socios fundadores, adquieren cincuenta acciones de capital, lo que supone un total de ciento cincuenta acciones equivalentes a setenta y cinco mil pesetas. Con este dinero empieza a funcionar la sociedad, quedando por adjudicar cinco mil doscientas cincuenta acciones, de las cuales se pondrán en circulación o emitirán, a partir de la constitución de la sociedad, en una primera emisión, en la que se cubrirían las primeras tres mil acciones, y las restantes tres mil acciones hasta completar las seis mil acciones, las ofrecerá o pondrá en circulación cuando se estime oportuno de acuerdo a las necesidades y planes de la Sociedad.

Según los artículos undécimo y vigesimosexto de los Estatutos, las acciones de capital son indivisibles. Solo reconocen un solo propietario para cada acción. En el caso de que haya acciones con varios propietarios, debería hacerse representar cada acción por una sola persona en nombre de todos y cada diez acciones dan derecho a un voto.

Según los puntos 4 y 5 de la Constitución de la Compañía y el artículo 10 de los Estatutos, tras la formación de esta y de hacer efectivo tanto por los señores Trénor como por el señor Capilla las setenta y cinco mil pesetas de capital inicial, correspondientes al importe de las ciento cincuenta primeras acciones de capital, se constituye el primer Consejo de Administración considerado provisional, formado por los tres accionistas fundadores:

- Presidente: D. Ricardo Trénor Sentmenat
- Vicepresidente D. José Capilla Hurtado
- Vocal: D. Vicente Trénor Arróspide

Del punto 6 de la Constitución se desprende que este primer Consejo de Administración tiene entre sus funciones, asumir la Dirección de la Compañía, bastando la concurrencia de dos de ellos para adoptar válidamente cualquier decisión o acuerdo que sea de interés para la misma.

Llegados a este momento, los objetivos de la Sociedad se especifican concretamente en los Artículo segundo y tercero de los Estatutos, los cuales se resumen en siete:

- 1) Producir películas sonoras sincronizadas en uno o varios idiomas
- 2) Venta, reproducción y alquiler en España de las películas producidas
- 3) Intercambiar las películas producidas con las empresas cinematográficas extranjeras
- 4) Adquisición de películas para su distribución o exhibición
- 5) Distribución y exhibición de películas
- 6) Construcciones de los edificios necesarios para instalar en ellos los estudios de producción, revelado y sincronización de películas
- 7) Construir, contratar y explotar locales de exhibición de películas

En el artículo tercero de los Estatutos se especifica, que para conseguir los objetivos de la Compañía, la misma puede asociarse y fusionarse con otras empresas, incluso constituir nuevas empresas para producir, adquirir, distribuir o exhibir películas, así como ampliar su capital o contratar empréstitos en beneficio de la Sociedad.

Sin embargo como en el Artículo sexto de los Estatutos, estaba previsto ir aumentando el capital hasta alcanzar un total de tres millones de pesetas, se volvió a poner en circulación, un nuevo paquete de tres mil acciones, lo que suponía un total de un millón y medio de pesetas más. De esta manera se completaban los tres millones previstos en los estatutos. Fue durante esta

misión, cuando aprovecharon los Casanova para invertir en CIFESA y hacerse con el control de la misma. Durante este primer año de vida de CIFESA, no consta que hubiera ninguna actividad de producción, distribución o exhibición de ninguna película. Por tanto, lo único que hizo fue capitalizarse para poder empezar las actividades previstas en sus estatutos.

2.3.2. La familia Casanova

Los Casanova fueron una familia valenciana que con trabajo y esfuerzo consiguieron prosperar económicamente y convertirse en unos reconocidos empresarios en Valencia.

Manuel Casanova Aguilar, natural de Carpesa (Valencia) nacido en 1828, casado con Carmen Cebriá Barrera, natural de Valencia, nacida en 1824, tuvo once hijos: de los cuales solo llegaron a adultos cinco: Luis, Manuel, Francisco, Simón y Carmen, los otros seis murieron siendo niños.

Según los datos consultados en el Archivo Municipal de Valencia y en el Archivo del Reino de Valencia, la familia vivía en el actual barrio de Sagunto, entonces en la huerta norte que rodeaba Valencia. En un principio Manuel era agricultor como su padre, pero alternaba este trabajo con el de carretero y tratante, lo que le llevo a dedicarse al comercio de granos: alubias, cebada, arroz, altramuces y habas, consiguiendo adquirir una buena situación económica, según se desprende de la partición de su herencia, una vez fallecido en 1888.

Sus hijos continuaron dedicándose también al comercio, unas veces independientes y otras en sociedad, dando lugar a las diferentes ramas Casanova:

- Luis Casanova Cebriá casado con María Llopis Roig, formaron la rama Casanova Llopis, cuyo hijo Manuel se convertiría en el mayor accionista de CIFESA.
- Manuel Casanova Cebriá casado en primera nupcias con Trinidad Giner Gimeno y en segundas con Dolores Bonora López, formaron la rama Casanova Bonora

- Francisco Casanova Cebriá casado con Pilar Esteve Ros formaron la rama Casanova Esteve.
- Simón Casanova Cebriá, se casó mayor para la época, pues ya había cumplido los cuarenta años, con María Civera Martínez, formaron la rama Casanova Civera, no teniendo descendencia.
- Y la menor de todos, Carmen Casanova Cebriá, casada con Salvador Serrano Mestre, formaron la rama Serrano Casanova.

Luis murió en 1905, a los 54 años, dejando dos hijos, Francisco de unos 24 años y Manuel de 23 años. Al morir Manuel Casanova Cebriá, sus dos hijos José y Manuel Casanova Bonora, huérfanos de padre y madre, pues esta había muerto antes que Manuel, se fueron a vivir con su tío Simón Casanova Cebriá y su mujer, los cuales los criaron como hijos. Este hecho motivó que se reforzaran los lazos comerciales entre todas las ramas Casanova, para ayudarse unos a otros.

Según Félix Fanés (1989), tras la muerte de Luis, Manuel y Francisco Casanova Cebriá, su hijos, los Casanova Llopis, Casanova Bonora y Casanova Esteve, decidieron fusionar las tres fábricas de aceite heredadas de sus padres en una sola, a la que denominaron Industrias Aceiteras Casanova, la cual se especializó en el refinamiento del aceite de cacahuete. Esta actividad les reportó pingües beneficios, pero el Real Decreto-Ley de 8-6-1926 del Gobierno de Primo de Rivera que favorecía la fabricación, refinamiento y exportación del aceite de oliva en detrimento de los otros aceites vegetales, declarándolo como el único aceite comestible nacional para la exportación. Esto provocó que quedara terminantemente prohibida la mezcla y exportación del aceite de oliva con el de cacahuete y perjudicó gravemente a los Casanova, lo que les llevó a aprovechar las medidas fiscales para reconvertir las fábricas de refinamiento de aceites de semillas en fábricas de refinamiento de aceite de oliva, y de esta forma Industrias Aceiteras Casanova se convirtió en una fábrica de refinamiento de aceite de oliva.

Otra medida que tomaron los Casanova para afrontar la crisis al tener que reconvertir su fábrica, fue la diversificación de sus inversiones. Por esta

razón compraron el balneario Hervideros de Cofrentes, así como algunas fincas en la provincia de Jaén y unas tierras a las afueras de Valencia, propiedad de la marquesa de Ripalda, carentes de valor en ese momento, pero que tras ser convenientemente urbanizadas, se convirtieron en el actual barrio del Ensanche, alrededor de la calle Salamanca, proporcionando un gran beneficio.

También abrieron Automoción Casanova, empresa dedicada a la venta de coches y siendo distribuidores exclusivos de la marca Mercedes, además de otras cuatro marcas alemanas, una inglesa y otra estadounidense. Su afán de diversificación de inversiones les condujo a fundar el semanario La Semana Gráfica, publicada hasta el estallido de la Guerra Civil Española. Por último, también invirtieron a principios de 1927 en el Banco de Valencia, siendo elegidos algunos de los Casanova como vocales y llegando a ser Manuel Casanova, vicepresidente entre 1927 y 1936 (Fanés, F., 1989).

Manuel Casanova Llopis nació en 1882 y falleció el dos de diciembre de 1949, a los 67 años. Con Carmen Giner Esteve, con las que tuvo cuatro hijos: Manuel que falleció siendo niño, en 1920, Vicente, Luís y otro Manuel, que nació después del fallecimiento de su hermano mayor, se casó en segundas nupcias con Josefina Tur Solá.

Manuel Casanova, rompió con la tradición de que los hijos tuvieran que continuar con los negocios de los padres, prefiriendo que estos tuvieran algo propio. Por esta razón les ayudó a fundar su propia empresa, creando una fábrica de ácido tartárico en Benetusser, localidad cercana a Valencia, donde los hijos, que habían estudiado química y comerciaron respectivamente, pudieron poner en práctica sus respectivas formaciones. Vicente se hizo cargo de la vertiente técnica de la fábrica y Luís llevó el entramado comercial y empresarial. En uno de los frecuentes viajes de Vicente a Berlín por motivos de trabajo, *“compró la patente del papel de gelatina que era una variante del papel de celofán”*, comenzando de esta manera a fabricar este papel bajo la marca Papeles Gela (Fanés, F., 1989, p.49).

Fanés señala que no se sabe con certeza cuales fueron los motivos por los que Vicente Casanova Giner se interesó por la industria del cine como inversión, pero sugiere cuatro posibles razones que podemos resumir en dos:

- Que a pesar del buen funcionamiento de las fábricas de ácido tartárico y papel de celofán, Vicente aspiraba a destacar y ocupar un lugar importante en el mundo empresarial, y por esta razón decidieron diversificar sus inversiones en otro negocio que no fuera ese.
- Que los frecuentes viajes a la capital alemana de Vicente, ya comentados anteriormente, le hicieron darse cuenta que una inversión con futuro era la emergente industria del cine sonoro, especialmente aprovechando el mercado de habla hispana: España y todos los países de Sudamérica (Fanés, F., 1989).

Manuel y sus hijos, decidieron aprovechar la emisión de acciones de CIFESA, con el fin de cubrir la primera emisión de estas y comprando suficiente cantidad de las mismas, aunque se desconoce la cantidad exacta, como para hacerse con el control de la compañía. En la Junta General Extraordinaria de Accionistas celebrada el 1 de marzo de 1933, un año después de la constitución de CIFESA, fue elegido presidente del Consejo de Administración, Manuel Casanova Llopis, arrebatando el control del Consejo y por tanto de la compañía a los Trénor y a Capilla, ya que como buenos empresarios, no se conformaban con tener una participación, sino que querían dirigirla, para así obtener los máximos beneficios de sus inversiones y lograr el éxito empresarial que ansiaba.

El nuevo Consejo de Administración quedó formado por:

- Presidente: Manuel Casanova Llopis
- Vicepresidente: Ricardo Trénor Sentmenat
- Vocales: Vicente Casanova Giner, Luis Casanova Giner, Vicente Trénor Arróspide, José Capilla Hurtado
- Secretario Adjunto: Victoriano Sanchis Martínez

En este primer consejo de administración, tras quedar suscritas las primeras seiscientas una acciones, queda patente que la capacidad decisiva de la empresa pasa de los Trénor y Capilla a los Casanova. Un año después, en una reunión celebrada por el Consejo de Administración en febrero de 1934, nombran gestores de la Sociedad a Vicente y a Luis Casanova Giner, indistintamente. Este hecho implica que van a ser ellos dos los que van a dirigir a partir de entonces los destinos de CIFESA. Esta toma de poder de la familia Casanova es refrendada en la Junta General de Accionistas celebrada el 16 de abril de 1934, en el que se nombró un nuevo Consejo de Administración:

- Presidente: Manuel Casanova Llopis
- Vicepresidente: Vicente Casanova Giner
- Secretario: Luis Casanova Giner

Así pues, se ratificó el acuerdo del Consejo de Administración por el que se nombraron a Vicente y a Luis Casanova Giner gestores de la Sociedad y quedando definitivamente fuera, los Trénor y Capilla del Consejo de Administración y de la dirección de la Sociedad. (Registro Mercantil de Valencia, Tomo 5º, Sección General, Libro 3º, Inscripción 3ª, p. 59 vuelta y 60 vuelta)

2.4. CIFESA. Su historia

2.4.1. Los primeros años de producción: etapa republicana

Aunque la presidencia la ostentaba Manuel Casanova Llopis, quienes dirigían la empresa realmente eran sus hijos Vicente (éste especialmente) y Luis Casanova Giner. La razón es que el padre no tuvo ningún interés en dirigirla y fue un obsequio que hizo a sus hijos.

Desde su constitución el 15 de marzo de 1932 hasta que se pone en circulación el primer paquete de acciones de capital para su adquisición, solo se cuenta un capital inicial de setenta y cinco mil pesetas aportadas por los socios fundadores Ricardo y Vicente Trénor y José Capilla. Este capital inicial es escaso para hacer frente a los gastos que implica poner en funcionamiento una distribuidora y una productora de películas. Por ello debieron esperar a la constitución el Primer Consejo de Administración el 1 de marzo de 1933, presidido por Manuel Casanova para empezar sus labores de distribución de películas.

Gestionar una distribuidora implica disponer de un local suficientemente grande para albergar las distintas dependencias necesarias para que se puedan desarrollar todas sus actividades, entre ellas, un almacén para las copias que se dispongan para alquilar. Hay que pensar que en 1933, cada copia de película necesitaba varias cajas, dependiendo del metraje de la misma para su almacenaje y conservación. Con lo cual, dependiendo del número de películas y copias de cada una de ellas, se necesitaría mayor o menor espacio. También se necesitaba un lugar donde ubicar la máquina o máquinas para repasar las películas, y los materiales necesarios, pues cuando la película era devuelta por la empresa o particular que la había alquilado, esta debía ser “repasada”, es decir se comprobaba que todo el negativo estaba en perfecto estado, para volverla alquilar a otro cliente, En caso de detectarse cualquier desperfecto en la misma, se contactaba con la empresa exhibidora para reclamarle los daños. De la reclamación se encargaba, el programador, el administrativo, el comercial incluso en ocasiones el director, pues la empresa solía negar haberla estropeado y muchas veces el enfrentamiento acaba en los

tribunales o en una comisión mixta, creadas para solucionar estos enfrentamientos y evitar llegar a este punto.

Era necesario un espacio dedicado al envío y recepción de películas, con todo el material necesario para realizar dichos envíos, como sacos para enviar las cajas de las películas, etc.

Pero el envío de las películas conlleva la emisión de publicidad de las mismas, como pasquines, fotografías que se exponen en las entradas de los cines, carteles más o menos grandes anunciadores de las mismas, que también necesitaban un lugar de almacenaje para su distribución.

No hay que olvidar el espacio que había que dedicar a las labores administrativas y de dirección de la distribuidora. Entre las primeras hay que destacar la labor del comercial que se dedicaba a recorrer las distintas empresas de exhibición, ofreciéndoles el material a exhibir, y acordando los contratos de exhibición. Los programadores se encargaban de organizar la exhibición de las copias de las distintas películas de que disponía la empresa, siempre teniendo en cuenta los días que se iba a exhibir, el día o los días que necesitaba el transportista para llevarla de la distribuidora a la sala de exhibición y los días que precisaba para devolverla a la distribuidora, así como el tiempo de "repassado", para comprobar que había sido devuelta en buen estado. Estos tiempos debían ser optimizados al máximo para hacer rentable la copia, es decir, para que fuera utilizada en el máximo número de pases o exhibiciones posibles, de esta forma cuanto más exhibida fuera, más beneficio económico reportaba a la distribuidora.

Los administrativos también necesitaban su espacio, pues se encargaban de facturar y cobrar a los clientes, controlar que los contratos de exhibición eran cumplidos y denunciarlos cuando el empresario no quería exhibir ni pagar alguna de las películas contratadas, por considerarlas poco rentables. En estos casos se les ofrecían diversas soluciones, como sustituirlas, unas veces pagando un pequeño sobrecoste, otras por el precio acordado, pero había que vigilar que el dinero acordado en cada contrato por una o varias películas era abonado a la distribuidora.

Además, estaban las personas que se encargaban de elegir las películas que se iban distribuir, de decidir cuantas copias de cada película se podían precisar para que fuera rentable la distribución de la película, encargar las copias, elegir las diferentes películas a distribuir en cada temporada, decidir la propaganda de cada una de ellas, así como diseñar la promoción de las mismas, etc.

La dirección se encargaba de coordinar todos los trabajos que se realizaban en la distribuidora.

Como se puede apreciar en esta breve exposición de lo que era y es una distribuidora cinematográfica, las primeras setenta y cinco mil pesetas de capital, con que se constituyó CIFESA, constituían un capital escaso. Por ello era necesario emitir la primera emisión de acciones, para que la Compañía empezara a funcionar con normalidad, como sucedió tras cubrir esta primera emisión y constituirse el primer Consejo de Administración el 1 de marzo de 1933, presidido por Manuel Casanova Llopis.

Dos golpes de suerte de los Casanova van a ser determinantes en los albores de CIFESA como distribuidora. El primero fue ser la distribuidora en exclusiva para España de la productora estadounidense Columbia, que era una modesta empresa que empezaba a abrirse camino a nivel internacional y cuyas películas en la temporada 1932-33 habían sido distribuidas en España por United Artists. (Films Selectos, 1932, nº 104). El acuerdo para la distribución de las películas de Columbia duraría hasta el verano de 1935, en que CIFESA dejó de distribuir películas de dicha productora norteamericana, porque Vicente Casanova consideró que el cine europeo estaba más cerca de la ideología española que el americano (*Popular Film*, 1935, nº 465) y comenzó a distribuir las películas francesas, alemanas e inglesas, teniendo en cuenta un contrato con la British International Pictures (BIP), para distribuir en España sus películas en exclusiva. El segundo golpe de suerte de CIFESA vino de la mano de la película de Columbia, *Sucedió una noche* (*It happened One Night*, 1934). Esta película fue la primera en obtener los cinco Oscars importantes de la Academia: mejor película, mejor dirección, mejor guion, mejor actor (Clark Gable) y mejor actriz (Claudette Colbert). (Fanés, F., 1989)

CIFESA, en un alarde más de genialidad empresarial y comercial da a conocer *Los diez mandamientos* que se consideran que se debe poner en práctica todo buen empresario del espectáculo y más concretamente del cine:

1. Complacer al público sobre todas las cosas
2. No ofrecerle buenas películas en vano
3. Solemnizar las fiestas con programas selectos
4. Honrar al espectáculo y al arte
5. No matar de aburrimiento al resignado público
6. No fastidiar al público con filmes soporíferos
7. No hurtar a la admiración de tus clientes, las incomparables películas de CIFESA-Columbia, por raras que sean
8. No levantar falsos testimonios ni mentir en la propaganda
9. No desear las películas de tus contrincantes, si tiene contratadas las de Columbia
10. No codiciar los éxitos ajenos y preocuparte de aumentar los tuyos con material de CIFESA

Estos diez Mandamientos se encierran en dos: Cuidar y atender al público sobre todas las cosas y ofrecerle constantemente las películas CIFESA-Columbia (*Films Selectos*, 7 de octubre de 1933, p.156 en Fanés, F., 1989, p. 52).

A partir del verano de 1934, la productora valenciana comienza su andadura como productora, tal y como se recogía en el Artículo segundo de los Estatutos de su fundación, pues hasta esa fecha solamente se había dedicado a la distribución de películas, primero extranjeras y después de cine patrio. A partir de este momento, se combinaría la labor de distribución y producción.

CIFESA produjo su primera película en el verano de 1934. Esta era *La hermana San Sulpicio* (Florían Rey, 1934) basada en la novela homónima de Armando Palacio Valdés. El director ya se había puesto al frente de la primera versión en cine mudo de esta obra en 1928, interpretada también por Imperio Argentina, en la que se mostraba la esencia española, que siempre quiso dejar patente el cine de CIFESA. Fue un éxito sin precedentes de público y crítica, tanto en España como en el extranjero. Los empresarios de las salas enviaron

numerosas cartas a CIFESA, comunicándoles el éxito de público y las considerables recaudaciones que obtenían con su exhibición. Fue la primera película que la productora exportó al extranjero, concretamente a Argentina (Cebollada, P. y Rubio, L., 1996) (*Noticiero CIFESA*, 1935, nº 4, 5 y 9).

El éxito de esta película hace soñar a los Casanova con sus posibilidades de convertirse en los motores de la producción cinematográfica española y en el éxito de la distribución. Para ello primero elaboran un plan de producción anual y diseñan como organizar la distribución de sus películas.

Lo primero que tienen claro, además de ganar dinero con el negocio del cine, es como quieren que sean sus películas. Estas deben reflejar la esencia, el espíritu, las costumbres y el alma de los españoles, pero sin ser españoladas, huyendo del tipismo y con visión internacional. Una buena fuente de argumentos la encontramos en la historia y literatura española, tanto en la novela como en el teatro, no descartando argumentos originales, siempre que sean buenos, pero estos son escasos (*Noticiero CIFESA*, 1936, nº 10, 12) (*Noticiero CIFESA*, 1936, nº17).

En un ejemplo de modernidad para la época, hacen un estudio de mercado, elogiado por la prensa del momento. Aunque saben que al público le gusta ver versiones sonoras de películas mudas, novelas populares y versiones cinematográficas de zarzuelas conocidas, por su asistencia al cine, quieren asegurarse de qué es lo que el público quiere ver en la pantalla, y de esta forma producirlo. Para ello, el 21 de marzo de 1935, CIFESA envió una circular a todos los cines de España para que averiguaran que obra de la literatura nacional: teatro, novela, cuento, etc., debería llevarse a la pantalla y que actores la debían interpretar. Los empresarios respondieron masivamente y muchas de sus cartas fueron publicadas en los noticieros (*Noticiero CIFESA*, 1935, nº 5, 6)

Este interés por conocer la opinión del público y de los empresarios de cine les llevo a mandar el 21 de mayo de 1936 otra circular a los empresarios preguntándoles por su opinión sobre el último material de CIFESA y pidiéndoles sugerencias para mejorarlo. Esta circular también fue respondida

con generosidad, y muchas de cuyas cartas volvieron a ser publicadas (*Noticario CIFESA*, 1936, nº 18).

Con lo expuesto, CIFESA diseña su producción basada en temas españoles, tomados de nuestra historia y nuestra literatura y contando con las preferencias del público y los exhibidores. Con esta idea se producen todas las películas entre 1933 y 1936, pues el objetivo era que las películas fueran rentables.

Pero no todo el mundo está de acuerdo con esta idea de hacer un cine típicamente español y tomar los argumentos de la historia y literatura españolas como es el caso de un artículo de Antonio Barbero publicado en el periódico *ABC* y contestado por Vicente Casanova en 1935, en el que defiende la posición de CIFESA (*Noticario CIFESA*, 1936, nº12).

Por ello, siguiendo a Fanés (1989) se pueden resumir las características del cine de CIFESA entre 1934 y 1936 de la siguiente forma:

- Casi todas las películas rodadas durante estos tres años fueron comedias, excepto *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935) y *El cura de la aldea* (Francisco Camacho, 1936), que eran dramas rurales. Pero esta superioridad de la comedia sobre otros géneros no era exclusiva de CIFESA. Fue una constante de la producción española durante la República. La predilección por las comedias estaba justificada porque provocaban la risa fácil y entre las necesidades de la gente se encontraban la de distraerse y olvidarse de los problemas cotidianos de la vida. Por lo tanto, un poco de cine les generaba esa sonrisa, una buena medicina.
- El amor juega un papel muy importante en el ser humano. Por esta razón era una constante en sus películas. Pero eso sí, un amor casto y asexuado, pero donde no faltaban los malentendidos graciosos, siempre para generar una sonrisa. Estas películas generalmente tenían un final feliz que era lo que

al espectador le gustaba salir del cine con una felicidad que enmascaraba su triste vida cotidiana.

- Otra constante es la intervención eclesiástica para mediar y resolver las situaciones conflictivas y aconsejar y dar una salida positiva a los problemas
- Prácticamente todas las películas presentan un ambiente social bajo y popular, impregnado de ruralismo. Era una manera de identificación por parte del público hacía estas películas y con sus personajes. Se proyectaban películas que reflejaban la España del momento, mayoritariamente obrera y rural, donde se mostraban costumbres, creencias y formas de pensar y actuar. Este ruralismo y populismo se encuentran presentes en prácticamente todas las películas de este periodo, excepto en *Rumbo al Cairo* (Benito Perojo, 1935).
- Para reforzar ese populismo, se introducía una buena dosis de regionalismo, omnipresente en la filmografía de este periodo, a través del lenguaje, utilizando localismos, giros y en definitiva con la forma de hablar propia de la región donde se localizaba la acción apoyada en la música, bailes e indumentarias típicos del lugar. En ese sentido, destacan las películas de tendencia andaluza como *La hermana San Sulpicio*, *Morena Clara*, *El genio alegre* (Fernando Delgado, 1939); las de influencia aragonesa como *Nobleza baturra*, con rasgos salmantinos como *El cura de aldea*; y por último las madrileñas como *Es mi Hombre* (Benito Perojo, 1935) y *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935). Curiosamente, a pesar del valencianismo imperante en la familia Casanova y en la propia CIFESA, donde queda patente en su logotipo o en las primeras notas del himno regional valenciano durante los créditos iniciales, no se rodó ninguna película ambientada en la región valenciana. Esta ausencia, confirma que para los Casanova, los localismos eran un negocio y no una

forma de ensalzar o dar a conocer la gran variedad de regiones españolas. Además, el localismo valenciano, no vendía tanto como el andaluz, el aragonés o el madrileño y por lo tanto no interesaba, ni siquiera películas basadas en las novelas del escritor valenciano más internacional del momento, Vicente Blasco Ibáñez, en las que se reproducía con exactitud el carácter y el ambiente valenciano y que posteriormente fueron objeto de rodaje por otras productoras nacionales y extranjeras.

- Por último, nos encontramos ante las diferencias de clase social que aparecen en las películas. Sin embargo, no hay muestras de enfrentamiento sino de cordialidad, existiendo entre ellas una idílica buena relación, donde cada cual está en su estrato empresarial. La clase más alta domina a la inferior, los dueños son los amos y los trabajadores los siervos, los cuales aceptan su sumisión de buen grado, algo natural que no debe llevar a ningún enfrentamiento. Cuando el amor surge entre personas de distinta clase social o cultural, el amor siempre vence esta diferencia y siempre hay un final feliz, como es el caso de *Nobleza baturra*, *El cura de aldea* o *Morena Clara* (Florián Rey, 1936).

Al margen de la clasificación anterior, Fanés también ordena la producción de CIFESA de esta época, desde la perspectiva ideológica en reaccionarias, liberales y progresistas. (Fanés, 1989, p. 89)

Durante este periodo se rodaron once películas: *La hermana San Sulpicio*, *Rumbo al Cairo*, *Nobleza baturra*, *Es mi hombre*, *La hija del penal* (Eduardo García Maroto, 1935), *La verbena de la Paloma*, *El cura de aldea*, *Morena clara*, *La reina mora* (Eusebio Fernández Ardavín, 1937), *El genio alegre* y *Nuestra Natacha* (Benito Perojo, 1936).

Aunque CIFESA cada vez tiene más valor como productora, no olvida sus inicios como distribuidora y la importancia que tiene una buena organización de distribución para hacer rentables las películas producidas.

Desde su fundación, la sede central estaba en Valencia, porque así constaba en el Punto 1 de su Constitución y en el Artículo quinto de los Estatutos. No obstante el epicentro desde donde se dirigía la empresa estaba en Madrid.

Tan pronto como empezó CIFESA a funcionar como distribuidora, comenzaron a abrirse delegaciones o sucursales en otras provincias. En marzo de 1935 además de la casa central en Valencia en la Calle del Mar, 60, y una sucursal en la Calle de la Paz, 29, tenía sucursales en Barcelona, Madrid, Sevilla, Bilbao, Palma de Mallorca y Las Palmas. Cada una de ellas se encargaba de la distribución de las películas en todo el territorio que le rodeaba, así teníamos que Palma de Mallorca atendía Baleares o Sevilla que atendía en Andalucía (*Noticiario CIFESA*, 1935, nº 3).

Cuando el volumen de negocio aumentaba, se abría una nueva sucursal y se le asignaba un territorio para distribuir. Así en junio de 1935, se anuncia que ha sido inaugurada la sucursal de Santa Cruz de Tenerife, en diciembre de 1935 las de La Coruña y Lérida y en octubre de 1940 la de Murcia. Poco a poco se van inaugurando sucursales por toda la península (*Noticiario CIFESA*, 1935, nº 6, 11).

Pero las aspiraciones de los Casanova no terminaban en nuestras fronteras y sabían del extraordinario mercado que Sudamérica representaba para sus películas. Les unía una misma lengua y una similar cultura fruto de la numerosa emigración española asentada en los países sudamericanos. Por esta razón, se fue el Gerente de Distribución de CIFESA, Aurelio García-Yébenes a visitar diversas repúblicas sudamericanas con el objetivo de conocer “in situ” las posibilidades de mercado de las películas de la productora en esos países, pues Vicente Casanova aseguraba que aunque los países sudamericanos representaban un magnífico mercado para la producción

española, esta requería una buena organización de distribución (*Noticiero CIFESA*, 1935, nº 6).

García-Yébenes volvió de su periplo sudamericano el 20 de junio de 1935, y en su informe destacó, el escaso conocimiento que había en estos países del cine sonoro español del momento, a causa de la escasa exportación de películas, su baja comercialidad, en resumen el cine español en esos países era sinónimo de “*corridos de toros, baile flamenco, tientos, cante jondo....*” (*Noticiero CIFESA*, 1935, nº 3).

A partir de los datos que tenían, diseñaron su estrategia de distribuir las películas españolas en el mercado sudamericano, para ello lo primero fue establecer una oficina en Buenos Aires, desde donde dirigirían su expansión por los países sudamericanos de habla hispana. Esta expansión encarnaba una dificultad: las diferencias de expresión palabras y frases que se decían en España y que eran desconocidas para los hablantes sudamericanos. Esto requería universalizar el castellano o español, para que todos entendieran lo que se quería decir. También había que cambiar la visión que los sudamericanos tenían del cine español como corridos de toros y flamenco. El objetivo era mostrarles las últimas producciones que reflejaban la realidad de la actualidad española, y todo ello dotando la producción de calidad, para poder competir con las producciones de otros países.

Tras el éxito de las primeras películas visionadas en Buenos Aires: *La hermana San Sulpicio*, *El negro que tenía alma blanca* (Benito Perojo, 1934), *El novio de mamá* (Florián Rey, 1934), *Susana tiene un secreto* (Benito Perojo, 1933) empieza la expansión de CIFESA por las repúblicas sudamericanas.

Para exponer la cronología de la expansión en Sudamérica y demás países seguiremos las fechas en que aparecen anunciadas en los distintos noticieros de CIFESA. Buenos Aires aparece anunciada en mayo de 1935, La Habana y Santiago de Chile en Diciembre de 1935, Méjico enero de 1936, San Juan de Puerto Rico en junio de 1939, Perú, Ecuador, Venezuela, Colombia y Bolivia en mayo de 1940 (*Noticiero CIFESA*, 1935, nº 5, 11) (*Noticiero CIFESA*, 1936, nº,12) (*Noticiero CIFESA*, 1936, nº19).

Pero CIFESA no solo abrió sucursales en Sudamérica, sino también en Orán en mayo de 1935, Manila en diciembre de 1935, París en enero de 1936, Berlín en junio de 1936 y Nueva York en mayo de 1940.

La expansión de CIFESA exige un medio de comunicación propio, que facilite información e intercambio de opiniones entre todas las personas y entidades que tienen relación con la empresa. Para ello crean el *Noticiero CIFESA* que es una revista mensual que la Compañía edita y en la que aparecen además de informaciones básicas de la empresa como número y ubicación de las distintas sucursales, la oferta del material de cortometrajes y largometrajes de cada temporada, numerosas noticias y opiniones tanto de las películas como de los actores, actrices, directores, eventos de la empresa, así como anuncios y resoluciones de concursos.

Estos noticieros se publicaron a partir de enero de 1935, que tiene el nº1 hasta Julio de 1936, en que se suspendió su publicación a causa de la Guerra, en Junio de 1939 empezaron de nuevo a publicarse, pero pronto dejaron de numerarse y su orden hay que seguirlo por la fecha en que se imprimió.

2.4.2. CIFESA y la Guerra Civil

Tras el estallido de la Guerra Civil, las películas que se encontraban en pleno rodaje, se concluyeron. La producción sufrió una paralización debido a la situación bélica que provocó falta de capital para nuevos proyectos y dificultad para la contratación de actores, actrices y personal técnico, ya que muchos de ellos estaban en el frente luchando o en el bando opuesto, hecho que dificultaba su contratación y la posibilidad de encontrar material de rodaje necesario (Álvarez, R. y Sala, R., 1980, en Fanés, F., 1989, p.115).

CIFESA quedó dividida en tres sedes. Dos en la España republicana, la de Valencia, que en teoría era la casa central por ser la matriz y la de Madrid, que era donde realmente se gestaban los negocios; y una en la España nacional o insurrecta, con sede en Sevilla.

El 18 de julio de 1936, los Casanova se encontraban en Valencia, y optaron en un primer momento, como muchos otros valencianos por esconderse y pasar inadvertidos, evitando así posibles represalias, encarcelamiento o asesinato, hasta que pudieron huir a la España nacional, pasando primero por Francia y posteriormente volviendo a San Sebastián, destino de la mayoría de exiliados de la zona republicana que buscaban refugio en la zona nacional. Durante todo el conflicto bélico, las detenciones, los juicios en las checas y los asesinatos fueron frecuentes entre empresarios y personas consideradas de derechas o no afines al gobierno. También, rencores, rencillas familiares o discrepancias religiosas eran razones de peso para acabar muertos. Entre las familias solamente había tres posibilidades para poder sobrevivir: sufrir represalias, permanecer escondidos o huir a la zona nacional si les era posible y no eran detenidos en el intento.

La huida de Vicente Casanova de Valencia provocó que un Consejo Obrero se hiciera cargo de la sede de CIFESA en Valencia. Este Consejo, estaba formado por empleados fieles a la empresa, que en lugar de arrebatársela a la familia Casanova, tuvieron como misión la protección de un posible expolio republicano, y así conservarla para sus dueños cuando terminara la contienda. Esta posición de total lealtad y adhesión por parte de los empleados hacia sus jefes, es fruto de una política paternalista por parte de los Casanova.

Durante la Guerra Civil Española, la CIFESA de Valencia, apenas tuvo actividad productiva, ya que tan solo se rodaron tres documentales y noticiarios. Así Fernández Cuenca (1972) los cita:

- *Cuando el soldado es campesino* (Consejo Obrero de CIFESA, 1937), en la cual se muestra a milicianos trabajando en las huertas de Valencia.
- *La fiesta del niño* (Consejo Obrero de CIFESA, 1937), en la que se pueden observar los actos celebrados en la primavera de 1937 en Valencia, con motivo de la Fiesta del Niño, entre ellos: demostraciones deportivas y reparto de juguetes y libros.

- *El mar, la mar, la mer* (Consejo Obrero de CIFESA, 1937), de la cual no hay noticias de que haya ninguna copia.
- *Solidaridad Internacional con los delegados holandeses* (Consejo Obrero de CIFESA, 1937) que muestra la llegada a Barcelona del Comité Holandés de Ayuda a la España republicana, trayendo víveres y visitando diferentes hospitales y el frente de los pirineos.
- Tres *Noticiarios* (Consejo Obrero de CIFESA, 1937), de los cuales, dos eran de nueve minutos y uno de diez. En el primero se da cuenta de la manifestación antifascista celebrada en Valencia el 14 de febrero de 1937, “*en memoria de un grupo de comunistas valencianos*”, e imágenes de uno de los bombardeos que sufre Valencia y Barcelona. En el segundo *Noticiario*, además de noticias de la actualidad valenciana, aparecía la toma de posesión del Gobierno presidido por Juan Negrín. Por último, en el tercero se muestran imágenes de la vida de la ciudad, que en esos momentos es la sede de la República.

La actividad productora y distribuidora de la CIFESA republicana se gestionó realmente desde la sede de Madrid. Durante este tiempo se estrenó solamente una de las tres películas que se estaban rodando al estallar el conflicto bélico, *La reina mora*, el 4 de octubre de 1937. El rodaje de *El genio alegre* que había empezado a grabarse en mayo de 1936, tuvo que ser interrumpido, al iniciarse el conflicto, pues al estar rodándose los exteriores en Córdoba y estar CIFESA adherida al bando nacional, parte del equipo republicano no pudo grabar, dado que permaneció en zona geopolítica correspondiente. La tercera película, *Nuestra Natacha*, una vez terminada de rodar, se decidió no estrenarla, debido a las ideas de que se mostraban en ella, proclive al bando republicano. Debe quedar claro que se desconoce si esta decisión se tomó por parte de la productora o por parte del director Benito Perojo (Fanés, F., 1989, p. 86 y 87).

La CIFESA madrileña también colabora en el financiamiento de *En busca de una canción* (Eusebio Fernández Ardavín, 1937). Según Fernández

Cuenca (1972), en 1937 también se colabora en la financiación de *No quiero, no quiero* (Francisco Elías, 1937) (Fanés, F., 1989).

La ciudad de Sevilla fue una de las primeras en ponerse del lado de los sublevados. Este hecho generó que la sede de CIFESA en esta ciudad, se convirtiera en la central de la CIFESA nacional y fuera la productora que más horas filmara en el bando nacional durante el periodo bélico

Vicente Casanova, desde su exilio en San Sebastián realizó diversos viajes a la sede de Sevilla y siguió dirigiendo la empresa. Aunque no todos los trabajos de producción se realizaban en la capital andaluza ya que el revelado y el montaje se realizaban en Berlín y Lisboa (Fanés, F., 1989).

La labor productiva de CIFESA en Sevilla se centró en primer lugar, en la producción de documentales propagandísticos del bando nacional en los cuales se muestran por un lado los entierros de dos de los generales más significativos del bando insurrecto, y también como diferentes momentos del avance del bando ganador. (Fernández Cuenca, C., 1972)

- *El entierro del General Sanjurjo* (Juan Nunes das Neves, 1936), reportaje que muestra imágenes del entierro de uno de los primeros personajes importantes en caer durante la Guerra Civil.
- *Entierro del General Mola* (Alfredo Fraile, 1937), reportaje que muestra el lugar donde se estrelló el avión y el posterior funeral y entierro.

Por otro lado, también se realizaron reportajes que muestran la toma y entrada de las tropas nacionales en Asturias, Bilbao y Santander.

- *Asturias para España* (Fernando Delgado, 1937).
- *Bilbao para España* (Fernando Delgado, 1937) que trata la toma de la ciudad por las tropas nacionales.
- *Santander para España* (Fernando Delgado, 1937) donde las tropas nacionales entran en la ciudad, mientras los vencidos huyen y de esta manera, la ciudad recobra poco a poco su ritmo normal.

- *Homenaje a las brigadas navarras* (Fernando Delgado, 1937) que muestra el desfile de los Requetés ante Franco en Pamplona.
- *Desfile de la victoria en Valencia* (Luís de Armiñan, 1939) el cual muestra la entrada de las tropas nacionales en la ciudad, una vez terminada la Guerra.
- *Ya viene el cortejo* (Carlos Arévalo, 1939) donde se puede ver el desfile de la victoria celebrado en Madrid, en el que Juan de Orduña recita los versos del poema *Marcha triunfal* de Rubén Darío.

Se rodaron reportajes que muestran diferentes momentos de la guerra propiamente dicha:

- *Hacia la nueva España* (Fernando Delgado, 1938) documental especial por dos razones: en primer lugar, porque cuenta con la colaboración del Estado Mayor; y la segunda razón se corresponde con la longitud de la obra, más larga que todo lo anteriormente producido, con setenta y cinco minutos en los que se muestra a las tropas del general Varela, en su avance hacia Madrid desde Extremadura. Este documental está realizado con diferentes tomas rodadas entre 1936 y 1938.
- *Frente de Aragón* (Andrés Pérez Cubero, 1937) donde se muestran el cotidiano quehacer de las tropas nacionales en diferentes lugares del frente de Aragón.
- *La Gran Victoria de Teruel* (Alfredo Fraile, 1939), donde se puede apreciar todo el proceso de la toma de Teruel por las tropas nacionales, desde la llegada de los regimientos comandados por los Generales Varela y Aranda, hasta la toma de la ciudad, la entrada de las tropas vencedoras y la huida de los vencidos. Es un reportaje que muestran la reconstrucción de las ciudades conquistadas
- Tres reportajes que muestran la labor de reconstrucción de las ciudades una vez tomadas por los nacionales, agrupados bajo el título *Reconstruyendo España* (Alfredo Fraile, 1937).

- *Sevilla rescatada* (Alfredo Fraile, 1937) que muestra la labor de regeneración urbana realizada en Sevilla por el general Queipo de Llano, que demolió viejas casas y chabolas y construyó barriadas para obreros. En esta película se incluyen imágenes de un encuentro de fútbol amistoso entre las selecciones de España y Portugal.
- *El cuerpo del Ejército de Galicia* (Luís de Armiñán, 1939) donde se puede ver el extraordinario recibimiento de las tropas gallegas a su paso por los diferentes pueblos de Galicia y su entrada en La Coruña y Vigo, una vez terminada la batalla. Otra serie que se realizó con la misma intención fue *Ciudades para la Nueva España*, para la cual se filmaron dos:
 - *Santiago de Compostela* (Fernando Fernández de Córdoba, 1938) que muestra la ciudad como foco de peregrinaciones
 - *Salamanca* (1938)

A estos reportajes hay que añadir las películas en las que colaboró CIFESA, aunque fueron producidas por Hispano-Film-Produktion en Alemania:

- *España Heroica* (Joaquín Reig, 1937)
- *La canción de Aixa* (Florián Rey, 1939)
- *Mariquilla Terremoto* (Benito Perojo, 1938)

Sin embargo, existen dudas sobre la participación de CIFESA en estas dos últimas películas, pues según el anuario del Espectáculo 1944-1945, consta que CIFESA colaboró en la producción de estos dos films, aunque en las fichas de ambas consta como única productora la Hispano-Film-Produktion y CIFESA solamente como distribuidora (Fernández Cuenca, C., 1972).

2.4.3. Después del conflicto

Al terminar la Guerra Civil, la situación del cine era dramática. Estudios de rodaje, laboratorios, salas de exhibición destruidas por bombardeos, escasez de material y de presupuesto para producir. Los directores, técnicos, actores y actrices se habían exiliado por motivos políticos. Bajo este contexto

se hizo difícil el reinicio del quehacer diario cinematográfico, a pesar de que durante los tres años del periodo bélico, la producción en ambos bandos no se interrumpió, especialmente en el campo del documental relacionado con la guerra. Se filmaron pocas películas de largometraje, aunque se continuó con el estreno y exhibición de películas, la mayoría rodadas antes de estallar el conflicto.

En contraste con el Gobierno de la República, que apenas mostró interés por el cine, ni como instrumento productivo, ni como motor ideológico, terminada la Guerra Civil, además del Estado y de Franco, habían tres poderes facticos interesados en utilizar el cine como el elemento más eficaz para conseguir sus fines, entre los que destaca la reideologización de la sociedad española: la Falange, la Iglesia y la banca. (Fanés, F., 1989)

Según parece, Franco era un gran aficionado al cine. Un hecho que lo demuestra, es la escritura del guion de la película *Raza* (José Luís Sáenz de Heredia, 1941). El dictador también ve en él, un medio para solucionar el principal problema económico de España: “nivelar la balanza de pagos”, tal y como lo explica en su discurso dado en Burgos ante el Consejo Nacional de la FET y de las JONS el 5 de junio de 1939. Asegura que es necesario reducir las importaciones al mínimo y fomentar así, la producción, la exportación y el consumo de productos españoles. Entre estos elementos, el General cita la producción cinematográfica, pero también lo ve como un valioso instrumento de difusión de las ideas del nuevo Estado como la utilización del castellano como única lengua del Estado, la defensa de nuestro glorioso pasado histórico y de los valores nacionales y evitar el contacto con todo aquello que venga del extranjero.

Desde el régimen, no se duda en utilizar el cine para difundir las directrices que van a guiar su gobierno, como la centralización del país en pos de un bien común y que para ello es necesario reconocer valores arrinconados por la República, como el valor del castellano como lengua común a toda la nación, en detrimento de las otras lenguas habladas en el país. Por otro lado, la idea de unidad nacional como ejemplo de lucha contra el separatismo o la fragmentación del Estado, supuso el desprecio de todo lo extranjero que puede

contaminar de alguna manera al país de ideas liberales y democráticas, que tanto perjudicaron durante la República. Estos valores tradicionales, en teoría eran los únicos que podían salvar a la patria de la anarquía y de la pobreza y hacer resurgir así como un ave fénix de las cenizas del desastre en que supuestamente sumió el anterior gobierno republicano.

Terminada la Guerra, la Falange se encargó de gestionar los valores culturales del nuevo Estado. Entre estos destacaba el cine como instrumento de culturalización más importante del momento, siguiendo el modelo italiano y alemán.

La Iglesia también ejerció un férreo control sobre el cine en los primeros años del franquismo. Aunque un sector de la misma se oponía al cine, porque consideraba que minaba la moral y la tradición católica, otro sector vio en él un excelente medio para difundir sus ideas y así modelar al pueblo, para que todas aquellas personas que se habían alejado del catolicismo, reconsideraran su error y volvieran así al seno de la iglesia.

Finalmente la banca y en suma los grandes capitalistas y terratenientes que durante la República habían sufrido las consecuencias del anarquismo y la colectivización, consideraron invertir en cine, ya que representaba difundir las ideas y patrones de comportamiento que les interesaba que tuvieran los obreros. La finalidad de esta actuación es que estos vieran que en el orden establecido se encontraba el progreso y que si los empresarios iban a más, los obreros también lo harían. Para ello, era necesario mostrar lo importante que era que el trabajador fuese fiel al patrón y que desempeñara sus funciones con ahínco, pues este último siempre protegería y velaría por el bienestar de sus trabajadores.

Todo este interés del nuevo estado por el cine se materializaría en la publicación de una abundante legislación orientada a dirigirlo y controlarlo. En 1938 se creó el Departamento Nacional de Cinematografía, dependiente de la dirección General de Propaganda, encargado de promover el cine y estimulando a la iniciativa privada para que fuera el motor de la producción de

películas, mientras que el Estado se centraría en los noticiarios y reportajes con fines propagandísticos y didácticos.

El control del cine comenzó por el establecimiento de una férrea censura para controlar la difusión de ideas contrarias a las del Estado e Iglesia, creando el 21 de marzo de 1937, los dos primeros centros de censura del nuevo Régimen en Sevilla y La Coruña (Gubern, R. y Font, D., 1975, en Fanés, F., 1989). A estos les seguirían la creación de la Comisión de Censura Cinematográfica y la Junta Superior de Censura Cinematográfica el 2 de noviembre de 1938, las cuales, continuarían su actividad hasta 1942, año en el que se reestructuró de nuevo la censura en el país. En toda la normativa de este periodo, relativa a la censura, no se especifica que debe ser prohibido y que no, pues en los primeros años de posguerra, la disidencia política no existía, ya que los disidentes o estaban en la cárcel o exiliados y todos los que trabajaban en la industria del cine sabían muy bien que era lo que se podía filmar y que no. La censura durante este periodo se centraba sobre todo en aspectos morales y era la Iglesia la encargada de que la moral católica no fuera agraviada.

Como ha quedado descrito anteriormente, Franco, en su discurso de 1939, habla de la necesidad de reducir al máximo las importaciones cinematográficas y promover la cinematografía nacional. Para ello se dictan toda una serie de medidas proteccionistas, entre ellas el doblaje.

El 23 de abril de 1941 se publica una Orden del Ministerio de Industria y Comercio prohibiendo la proyección de películas que no estuvieran dobladas al castellano. Muchos autores creen que el verdadero motivo de esta orden es la prohibición de utilizar en los medios de comunicación las otras lenguas que se hablaban en el Estado Español. Sin embargo, la razón de que las empresas distribuidoras no protestaran por esta medida, era el aumento de beneficios económicos. El punto de vista a tomar sería pues, el porqué de este beneficio.

La respuesta es clara, el aumento del beneficio para los empresarios estaría directamente relacionado con un aumento de espectadores. Al comienzo de los años cuarenta, el número de analfabetos en España es

alarmante, ya que muchas personas por el hecho de saber firmar, ya no se les consideraba analfabetas y otras aunque sabían leer, su lectura era más mecánica que comprensiva, hecho que les incapacitaba para poder entender los subtítulos de las películas. Si la gente no era capaz de saber lo que se decía porque no entendía la lengua en la que se hablaba durante el visionado del film, tampoco era capaz de leer los subtítulos y es posible que descendiera el número de espectadores con respecto a aquellas películas en las que se hablara castellano. Por lo tanto todo se invirtió considerablemente el doblaje para aumentar el número de espectadores y multiplicar las ganancias.

Este hecho quedó confirmado el 31 de octubre de 1946, cuando se publicó la Orden del Ministerio de Educación Nacional, en la que dejaba de ser obligatorio el doblaje y fue el propio público el que exigió que las películas se exhibieran dobladas al castellano.

Además del doblaje al castellano se dictaron otras medidas proteccionistas como gravar las películas extranjeras con impuestos especiales, los cuales se emplearían para conceder préstamos para la producción de películas españolas y el establecimiento de premios a la calidad cinematográfica que otorgaba el Sindicato y que contribuían a la promoción de las películas y a la amortización de costes. El 28 de octubre de 1941 se publicaron las primeras normas por las que se establecían las cuotas de importación de películas extranjeras en función del número y calidad de las películas españolas producidas. Este hecho significó que las películas se produjeran en función de los gustos de “los miembros de la Comisión de Clasificación”, pues eran los que decidían cuantas películas foráneas se podían importar. También en la distribución de las mismas, ya que era donde estaba el negocio cinematográfico y por tanto las preferencias y los gustos del público pasaron a un segundo lugar, pues estos no daban permisos de importación y las normas y criterios de concesión de estos permisos fueron variando con el paso de los años.

2.4.4. De 1939 a 1942

Los tres años de Guerra Civil significaron la paralización de la industria cinematográfica del país. Aunque durante este periodo se rodaron varios documentales y algunas películas, tanto en el bando republicano como en el nacional, esta producción no repercutió en el progreso de esta industria. A ello hay que sumar el deterioro de los estudios y el material a causa de los bombardeos, la escasez de cinta virgen para grabar y el posible exilio o encarcelamiento de técnicos, actores y directores.

Terminada la Guerra Civil, los Casanova, como buenos empresarios analizaron primero que había significado el conflicto para su empresa, como era su situación en el momento y en consecuencia empezaron a planificar sus acciones:

- Mostrar una total adhesión al franquismo, como medio de cercanía hacia el poder, para así obtener ventajas en todos los campos.
- Hacer sentir a los trabajadores de la empresa como parte fundamental, para que su rendimiento fuese óptimo.
- Colaboración y participación de CIFESA con los medios de comunicación y en los eventos sociales
- Constitución de CIFESA PRODUCCIÓN.
- Afianzar y continuar su expansión por Sudamérica y otros países.
- Retomar la producción de CIFESA

Ser conscientes de estos puntos, tenía como objetivo convertirse en la primera empresa cinematográfica del país, además de un referente en el extranjero.

2.4.4.1. Acercamiento al Régimen de Franco

Las ideas políticas y religiosas de Vicente Casanova eran conocidas desde antes del comienzo del conflicto bélico. Los Casanova huyeron de Valencia y se establecieron en la zona nacional poco después de comenzar la Guerra Civil. Esta colaboración fue mayor una vez terminada la guerra, tal vez

por convencimiento o tal vez porque los Casanova esperaban sacar el máximo beneficio posible de la adhesión. Aunque en los primeros años del franquismo esta adhesión les benefició, años después, el régimen les dio la espalda y perdieron su apoyo, a pesar de los intentos de la Compañía por seguir siendo la empresa cinematográfica por excelencia del franquismo.

Un ejemplo del acercamiento y de la búsqueda del apoyo de Franco fue el regalo que le hizo CIFESA, apenas terminada la contienda, consistente en un equipo cinematográfico, compuesto de amplificador, proyector y altavoces, así como tres maletas para guardarlos y que según la reseña referida al regalo, publicada en el Noticiero CIFESA de junio de 1939, denomina a Franco como “forjador de la Nueva España” y justifica el regalo diciendo:

“CIFESA rinde patriótico y fervoroso testimonio de lealtad y afecto, obsequiándole con este pequeño equipo sonoro marca Koffer [...] Si menguado cual un juguete es el mismo, grande es la densidad y testimonio de nuestra ofrenda. En ella se condensa nuestra gran fe en el Caudillo, al propio tiempo que hacemos los más sinceros votos para que en la paz de su hogar españolísimo el solaz abra una tregua que distraiga su mente, cargada de preocupaciones y fatigas”. (*Noticiero CIFESA*, 1939, nº 19)

El regalo fue agradecido mediante una carta con fecha del 24 de octubre de 1939, enviada a CIFESA por la Secretaría de Franco, en donde se dice: “*se nos da cuenta y agradece el obsequio de un aparato sonoro portátil marca Klangfilm, hecho por CIFESA*”.

Pero este acercamiento hacia el poder, se materializó de diferentes formas como la visita que realizaron el Ministro del Aire, general Yagüe y sus ayudantes, el 7 de abril de 1940 a los Estudios de Aranjuez, para presenciar el rodaje de *La Gitanilla*, siendo acompañados en su visita por la protagonista de la misma, Estrellita Castro. Se recorrieron las diferentes dependencias de los estudios, donde pudieron apreciar decorados y todo el material que se estaba preparando para la película, así como las escenas rodadas. “El general Yagüe

tuvo palabras de encomio y satisfacción al conocer la forma tan escrupulosa y cuidada con que es llevada a la pantalla la famosa novela”.

Pero el afán de CIFESA por estar bien con el Gobierno, le llevó a estar lo más cerca posible de Franco. Aunque la empresa nunca perteneciera al círculo más cercano de éste, sí cultivó la amistad con personalidades cercanas al mismo, como la de Carrero Blanco. También colaboró, con diferentes ministerios e instituciones oficiales, produciendo diferentes cortometrajes y documentales, algunos de ellos pedagógicos, para difundir así, las actuaciones del nuevo orden político. (Fanés, F., 1989)

2.4.4.2. Política económica y social

Terminada la Guerra y una vez los Casanova se hicieron cargo de la parte de la empresa que había permanecido en la zona republicana, se hicieron sufragios por los dos empleados fallecidos durante la contienda, a la que asistieron compañeros, familiares, amigos y directivos de la empresa. El de Francisco Greus Rovira se celebró en Valencia y el de Joaquín Ripoll Subiño en Barcelona (*Noticario CIFESA*, 1939, nº 19).

Los Casanova practicaron una política muy cercana con el personal que trabajaba en su empresa. El objetivo era que no se consideraran empresarios y trabajadores, sino una gran familia. Todos en teoría iguales, trabajaban unidos para conseguir un objetivo común. Cada uno desde su puesto y desde su categoría profesional, aportaría su esfuerzo y su trabajo, el cual les reportaría beneficios a todos. El ejemplo de esta unión queda reflejado en la siguiente frase *“afirman este grupo de empleados como forman un todo con su Jefe para trabajar en provecho de España y de su cine”* aparecida en el Noticario de CIFESA nº 14 de marzo de 1936, con motivo de la entrega de una orla por parte de los trabajadores de la central de Valencia al presidente de CIFESA D. Manuel Casanova, y de la cual hablaremos en el apartado “Adhesión a los Casanova”

Pues cuando el personal está trabajando a gusto, su rendimiento es mayor, lo primero que tienen que pensar los trabajadores es que el progreso y el éxito de la empresa es el suyo propio y que cuantos más beneficios esta

obtenga, más beneficiado será él. Estos conceptos que durante muchos años, se han puesto en práctica en muchas empresas españolas, sobre todo, entre las grandes, eran también símbolo de grandeza para la propia empresa. Cuantos más beneficios sociales las empresas facilitaban a sus trabajadores, más grandes se consideraban. Entre estos beneficios estaban los económicos, las comidas y reuniones para fomentar la fraternidad entre los empleados,

Uno de los mayores estímulos para aumentar la productividad de los empleados era el sueldo que se les pagaba. Los dueños de CIFESA cedieron un 1% de los ingresos brutos a sus empleados. Esta cesión fue acordada con el Comité de Personal de la empresa en el Consejo del 24 de junio de 1936. Sin embargo no se pudo llevar a efecto en la zona republicana, a causa de la Guerra Civil, pues al ser incautada la empresa por el régimen republicano, estos no hicieron efectivo el acuerdo, pero sí se hizo en la zona nacional.

Una vez terminada la contienda, se puso en funcionamiento también en Valencia y en toda España. Ahora se reforzaba la idea de compartir beneficios con “*el sentido cristiano de justicia, de amor, de comprensión y de ética humana*” como dice Joaquín Romero Marchan en su artículo *Radio cinema* publicado en el Noticiero CIFESA de 4-11-1939, en el que daba cuenta de este acuerdo de hacer partícipes a los empleados de los beneficios de la empresa, que es un nuevo estilo de empresa, mucho más social, que se da en CIFESA.

Además de esta participación en los beneficios, también se les concedieron créditos sin intereses para eventos importantes, como el matrimonio y el nacimiento de los hijos

Como uno de los objetivos de este nuevo modelo de empresa era fomentar la fraternidad y armonía social entre los trabajadores de las empresas, un medio para lograrlo era la celebración de comidas y reuniones entre los trabajadores. Por eso CIFESA no dudó en organizarlas con este fin. Destaca la comida celebrada el domingo 27 de octubre de 1935 en Fuente la Reina (Madrid), con el objetivo de homenajear a los realizadores de *Nobleza baturra* y *Rumbo al Cairo*, calificada en los noticieros de CIFESA como “*una reunión cordial, grata, de tipo familiar*”, y a la que asistieron todo el personal

que había intervenido en dichas películas, así como técnicos, altos cargos de empresa y periodistas cinematográficos de Madrid, invitados por el Consejero-Delegado D. Vicente Casanova (*Noticario CIFESA*, 1935, nº 10, 11).

Los trabajadores, por orden gubernamental, se tuvieron que hacer cargo de la empresa en Valencia, estos la protegieron, mostrando total lealtad y agradecimiento, devolviéndola intacta a los Casanova en 1939 (Fanes, F., 1989)

Otras muestras de agradecimientos las encontramos en cuantos homenajes se realizaron a los Casanova y a la empresa, como la orla o diploma en la que aparece la fotografía del presidente de CIFESA, D. Manuel Casanova Llopis, rodeada de las fotografías del personal de la central de Valencia, y que le fue obsequiada a D. Manuel, en el día de su onomástica, y como dice la dedicatoria “*en prueba de afecto y adhesión con motivo de los grandes éxitos logrados por CIFESA en la temporada 1935-36, Valencia 1 de Enero de 1936*”. Era una forma como se dice en el noticario de CIFESA de expresar la gratitud de los trabajadores a su máximo jefe (*Noticario CIFESA*, 1936, nº 14).

El paternalismo de las empresas, fue muy frecuente entre las que se consideraban grandes empresas hasta 1975. A partir de la caída de la dictadura, el cambio político, el aumento de la conflictividad laboral, la desaparición de monopolios y las crisis económicas provocaron que la mayoría de beneficios que las grandes empresas dotaban fueran desapareciendo y con ellos también el concepto de empleado como parte de la empresa y como activo incondicional de la misma.

2.4.4.3. Medios de comunicación y eventos sociales

La dirección de CIFESA tenía muy claro que no quería ser una distribuidora o una productora más en el panorama cinematográfico español. Quería ser la primera marca cinematográfica española, la más importante. Para ello tiene que darse a conocer, que la sociedad la valorara y no había mejor forma para ello que participar en cuantos eventos sociales, deportivos o festivos se realizaran en España, así como estar presente siempre que se

podiera en los medios de comunicación, sobre todo la radio, que es el medio que llega a más gente.

Entre las diferentes actividades que realizó CIFESA destacaremos la colaboración con los medios de comunicación, las fiestas locales, especialmente de Valencia, colaboración con instituciones municipales, concursos para encontrar nuevas actrices y nuevos actores, eventos deportivos y eventos sociales.

Hubo espacios en el audiovisual español del momento como La “HORA CIFESA”, espacio radiofónico emitido el día 12 de octubre de 1935, con motivo de la Fiesta de la Raza, por Unión Radio Madrid, en la que tras explicar el trabajo que CIFESA estaba realizando en América, tratando de introducir películas españolas en los circuitos cinematográficos sudamericanos, se conmemoró “*la fiesta hispano-americana*” y se dio a conocer la última película producida por CIFESA, *Nobleza baturra*. Esta película se había estrenado en Madrid el día anterior. Para este evento se contó con la colaboración de diferentes técnicos y artistas que trabajaban para CIFESA (*Noticiero CIFESA*, 1935, nº 10).

CIFESA no dudará en colaborar con cualquier medio de comunicación, ya que este tipo de acciones le revierten difusión. Por esta razón colabora con el periódico de Valencia *Las Provincias* en la celebración anual que éste hace del “Día del Cinema”. En su cuarta edición, en Julio de 1936, colabora ofreciendo cinco mil pesetas a la señorita que resulte elegida para actuar en una película valenciana, interpretando un guion cinematográfico, cuya temática será netamente valenciana, y podrá estar escrito tanto en castellano como en valenciano, cuyo autor o autores también serán premiados con otras cinco mil pesetas. Tanto las fotografías de las señoritas, como los guiones que deseen tomar parte en el concurso, debían enviarse antes del 30 de septiembre de 1936 al *redactor cinematográfico de “Las Provincias* (*Noticiero CIFESA*, 1939, nº18).

La radio fue en los años cuarenta el mejor medio de comunicación social existente por su amplitud de público. Por esta razón, CIFESA no dudó en

utilizarla para ser conocida y ofrece una de las películas que distribuye para ello. De esta manera, aquellas personas que no podían ir al cine, las podían oír mediante las explicaciones del locutor. En agosto de 1942, el Noticiero CIFESA se hace eco del gran éxito obtenido por el locutor Vicente Ros Belda, al radiar por primera vez en Radio Valencia, la película *El sueño de Butterfly* (*Il sogno di Butterfly*, Carmine Gallone, 1942) distribuida por CIFESA y augurando que esta será la primera de una serie de exitosas radiaciones cinematográficas (*Noticiero CIFESA*, 1942).

El 26 de julio de 1942 se celebró en los Viveros Municipales de Valencia una gran verbena, organizada por la Asociación de Prensa de dicha ciudad en colaboración con CIFESA, a la que asistieron numerosos artistas del star system de CIFESA y que estuvo conducida por el locutor de Radio Madrid Bobby Deglané. La fiesta produjo una gran expectación entre el público valenciano.

Son muchas las festividades locales que son aprovechadas para la promoción de las películas producidas por CIFESA y para los artistas que en ellas trabajan. Un ejemplo es la visita que Miguel Ligeró, su mujer Blanquita Pérez, Florián Rey y su mujer Imperio Argentina, junto con el Gerente de CIFESA en Méjico Sr. Cabrera realizaron a Valencia en plenas Fallas de 1936, y en la que además de asistir a una corrida de toros, Miguel Ligeró fue entrevistado en Unión Radio Valencia (*Noticiero CIFESA*, 1936, nº 15)

En la primera “Batalla de flores” celebrada en las fiestas de la “Feria de Julio de Valencia” de 1939, apenas terminada la Guerra Civil, CIFESA quiso aportar su colaboración para restaurar el esplendor de esta tradicional fiesta valenciana. Para ello participó con una preciosa carroza, realizada por el artista Desfilis y a la que se le concedió el premio “*más codiciado*” el premio extraordinario del excelentísimo Señor Barón de Cortes, que fue quien instituyó la fiesta (*Noticiero CIFESA*, 1939)

Terminada la Guerra Civil, se estableció por el nuevo régimen el 18 de julio, día en que comenzó la contienda, como Fiesta del Trabajo, en oposición al tradicional 1 de mayo. Esta elección estuvo motivada porque el régimen de

Franco, quiso borrar toda referencia a la República y a los valores democráticos.

La primera Fiesta del Trabajo, tras finalizar la Guerra Civil, se celebró el 18 de julio de 1939, y CIFESA quiso contribuir a dar esplendor a dicha conmemoración, ya que la Fiesta del Trabajo era una excusa para conmemorar el comienzo de la sublevación de las tropas de Franco contra la República o alzamiento nacional, que llevaría a Franco al poder.

CIFESA celebró tanto en Madrid, como en Barcelona y Valencia distintos actos para conmemorar el día. En esta última ciudad se celebró proyectando en el Cine Rialto y solo para empleados de la Compañía, tanto de la Central como de la Sucursal, la primera película que CIFESA presentaría la siguiente temporada: *Mariquilla Terremoto* (Benito Perojo, 1938). Después se reunieron en una comida de fraternidad en el Hotel Ripalda, donde no hubo la tradicional presidencia, pues tanto los Casanova como el resto de jefes se sentaron entremezclados con el resto de empleados sin distinción de categorías. Finalizados los postres, el consejero D. Fernando Calatayud pronunció unas palabras ensalzando el acto.

Ese mismo día se reunieron también a comer en el restaurante “Hostal del Ninot” D. Vicente Casanova Giner y D. José Mellado, representante de los espectáculos de CIFESA, con los empleados de los cines Rialto, Lírico, Gran Vía y Colón. De todos estos actos se publicaron fotos y reseñas en el Noticiero de CIFESA del 4 de noviembre de 1939.

El 26 de abril de 1940, la Sucursal de CIFESA en Barcelona y la empresa del Cine Cataluña de dicha ciudad, pusieron en marcha un festival de cine para los niños de las escuelas municipales de Barcelona. Una “*sesión matinal*” a la que asistieron un millar de niños y donde se proyectó la película *¡No quiero...no quiero!* (Francisco Elías, 1937). Para que la sesión resultara más ejemplar, también se proyectó el cortometraje *Ya viene el cortejo*. La sesión “*produjo el asombro y admiración*” en el público infantil (*Noticiero CIFESA*, 1940)

Una forma de llegar a todos los públicos era la celebración de concursos cuya finalidad era encontrar nuevos talentos cinematográficos. Los objetivos de estas acciones eran la búsqueda de nuevas estrellas del celuloide y que la gente del pueblo se viera identificada con esos nuevos astros cinematográficos, pensando que ellas y ellos también pueden ser una o uno de esas glorias.

El 1 de marzo de 1935, fue elegida en el Cine Barceló, a la joven de quince años Isabelita Pradas como “Señorita Voz 1935”. La joven que había tenido que superar tres fases del concurso. Una primera en que fueron seleccionadas veinte jóvenes de las de más de ochenta que se habían presentado en un principio al concurso; una segunda en las que fueron seleccionadas trece de las veinte; y una tercera fase en la que fue elegida ella.

El premio “Señorita Voz 1935” conllevaba el “Premio CIFESA”, de cinco mil pesetas y un contrato para filmar un “sketch” con Miguel Ligeró, titulado *Yo soy un señorito* dirigido por Florián Rey en los estudios Ballesteros. La experiencia teatral de Isabelita facilitó considerablemente el rodaje del mencionado “sketch”, al ser una persona con experiencia (*Noticiero CIFESA*, 1935, nº 3).

Tras la Guerra Civil, CIFESA quiso colaborar en la reconstrucción moral de España, consciente de la necesidad de trabajo de la juventud, e intentando colmar las ilusiones de muchos y muchas jóvenes. Hizo un llamamiento a través de la prensa española para seleccionar jóvenes artistas para el cine español. La convocatoria fue todo un éxito de participación y CIFESA esperaba de esta convocatoria nutrir el plantel de su futuro elenco artístico. (*Noticiero CIFESA* nº 19)

CIFESA y el diario madrileño *Informaciones*, no dudaron en organizar conjuntamente un concurso nacional para encontrar una señorita y un joven con deseos de convertirse en estrellas cinematográficas. A la convocatoria respondieron millares de personas de toda España, de las cuales fueron seleccionados doce “señoritas” y “cinco galanes”. Todos ellos fueron presentados en una verbena que se organizó la noche del 17 de Julio de 1942

en la Zona de Recreos del Parque del Retiro madrileño y cuyo acto estuvo dirigido y presentado por Bobby Deglané.

Todo el proceso de selección fue filmado bajo la dirección de Rafael Martínez García, dando lugar a un documental titulado *Camino de la fama*, que sería posteriormente exhibido en el cine Rialto de Madrid y en el que el público asistente a las diferentes proyecciones del mismo elegiría a la pareja ganadora, sin perjuicio de que si además de esta pareja, se consideraba que habían más concursantes con suficientes cualidades para ofrecerles papeles cinematográficos en futuras producciones, serían tenidos en cuenta (*Noticiero CIFESA*, 1942).

La revista cinematográfica *Proyector* de Barcelona convocó un concurso para elegir a una joven y a un galán para interpretar una película producida por CIFESA y cuyo contrato implicaba un premio de cinco mil pesetas para cada uno (*Noticiero CIFESA*, 1936, nº18).

También se convocó en octubre de 1935 un concurso, dotado con un premio de mil pesetas para elegir el título de una novela, comedia, drama, zarzuela, cuento, romance popular o personaje histórico o legendario que CIFESA produciría y sería interpretada por la actriz Catalina Bárcenas, recientemente contratada por la Compañía. En abril de 1936 se hizo público el fallo. De los cincuenta y siete concursantes que habían elegido la obra de los hermanos Álvarez Quintero *Malvaloca* como título para ser interpretado por la actriz, se hizo un sorteo para elegir al afortunado, siendo elegido Jaime Escutia (*Noticiero CIFESA*, 1935, nº 10) (*Noticiero CIFESA*, 1936, nº15).

En abril de 1935, la productora convocó para elegir el mejor argumento para producir una película. El fallo se produjo el 5 de julio de 1935, siendo elegidos de los 319 proyectos, *Un idilio entre olas* y *Un crimen diario*. La elección de dos argumentos con idénticas cualidades, obligó a dividir el premio de quinientas pesetas entre los premiados (*Noticiero CIFESA*, 1935, nº 5, 7 y 9).

En 1935, CIFESA no duda en colaborar, regalando una copa de plata en la carrera organizada en Barcelona denominada “Carrera Ciclista cinematográfica” (*Noticiero CIFESA*, 1935, nº 6).

Siguiendo esta política de colaboración, rueda un reportaje de la elección de “Miss Europa”, en el que es elegida la representante española Alicia Navarro, que ostentaba el título de “Mis España 1935”. En ocasiones, estas colaboraciones llevaban implícito un interés económico o de propaganda, pues fue tal el éxito de este reportaje, que hubo que aumentar el número de copias del mismo para atender la numerosa demanda del mismo. (*Noticiero CIFESA*, 1935, nº 7)

2.4.4.4. Reconocimientos a CIFESA

Desde que los Casanova se hicieron con el control de CIFESA en marzo de 1933 hasta su desaparición, fueron muchos los elogios y reconocimientos que recibieron la productora y sus dirigentes.

El 5 de noviembre de 1935, tuvo lugar en el Hotel Nacional de Madrid, un banquete-homenaje a CIFESA, a la que ya consideraban “*primera entidad cinematográfica española*”, personalizándolo en sus consejeros D. Vicente y D. Luis Casanova. Asistieron unas trescientas personas, entre ellos numerosas actrices, actores, directores de cine, escritores, guionistas y empleados de CIFESA. Los homenajeados presidieron el acto junto al Ministro de Obras Publicas y Comunicaciones don Luis Lucia, el subsecretario de Industria y Comercio, Blanco Rodríguez y el director de Industria. El homenaje fue promovido por “*un grupo de intelectuales, artistas y primeras figuras*” que hicieron un llamamiento a través de la prensa, en agradecimiento a los esfuerzos de CIFESA por crear trabajo, fomentando la industria cinematográfica, que en otros países era “*f fuente de riqueza*”, pero no en España, ya que los inversores españoles la tenían olvidada e infrautilizada.

En el mes de mayo de 1936, la prensa barcelonesa lanzó la idea de “*crear un trofeo que a la vez que patentizara el gusto y aficiones de nuestro público por la cinematografía nacional, fuera honra y estímulo para las casas productoras españolas*”. Este trofeo tuvo una magnífica acogida y se creó un

comité para ponerlo en marcha, denominado “Gran Semana Cinematográfica Nacional”. El evento tuvo lugar entre el 29 de junio y el 5 de julio, siendo el Salón Cataluña de Barcelona, el local donde se proyectaron las películas españolas de esa temporada que participaban en el concurso. El público asistente a las diferentes proyecciones, tras valorar aspectos como la realización, la dirección o la interpretación, eligió mediante votación popular como mejor película de la temporada a *Morena Clara*, concediéndole a la misma el “Gran trofeo cinematográfico nacional 1936” y por consiguiente a CIFESA. El éxito de la compañía se vio refrendado por la obtención también del tercer, cuarto y quinto lugares en la votación con las películas: *Nobleza baturra*, *La verbena de la Paloma* y *Es mi hombre*. El premio consistente en una gran copa de plata con los escudos de España y Cataluña fue recogido en una gala celebrada en el Cinema Cataluña, por el director-gerente de CIFESA, Vicente Casanova (*Noticario CIFESA*, 1936, nº 18).

Los cineastas españoles eran conscientes de la gran labor de CIFESA en favor del cine español, y promovieron una serie de homenajes en 1936, como fue el caso de la revista *Filmópolis* de Barcelona, a la que siguió la revista *Cinegramas* de Madrid que quiso sumarse a esta iniciativa, proponiendo regalarle, mediante suscripción, una placa de plata, cincelada por un reconocido artesano del gremio a Manuel Casanova Llopis (*Noticario CIFESA*, 1936, nº 17).

Pero los homenajes no solo se produjeron en España, sino también en procedentes del extranjero como el caso del Presidente de la República de Cuba, que concedió el 10 de octubre de 1938, la distinción más alta que se concedía en el país a Manuel Casanova Llopis, en reconocimiento a su “*magnífica labor en favor de nuestro cinema y de la lengua en que esta se expresa*”. La condecoración de la Orden Nacional de Mérito Carlos Manuel de Céspedes, le fue impuesta en un sencillo acto celebrado en Madrid el 12 de abril de 1940, por el representante de Cuba en España D. Ramón Estalella. (*Noticario CIFESA*, 1939, nº 19) (*Noticario CIFESA*, Mayo de 1940)

La Guerra significó para CIFESA la interrupción de las previsiones de crecimiento y expansión previstas por los Casanova. En primer lugar, se

interrumpió la producción de películas, con lo cual, se quedaron desprovistos de nuevo material para distribuir, pues solo podían trabajar con las películas rodadas antes de la contienda, las cuales ya se encontraban muy explotadas. Las nuevas directrices políticas estaban encaminadas a reducir las importaciones al máximo, por lo tanto era necesario producir el mayor número de películas posibles para abastecer el mercado nacional y si era posible, también exportar (Fanés, F., 1989).

No hay que olvidar las medidas proteccionistas promulgadas para el cine español, como los créditos de producción, premios económicos y la cuota de pantalla. Todo ello implicaba la necesidad de producir un gran número de películas, para poder importar otras tantas, pues en su distribución estaba realmente el negocio y el beneficio de la empresa.

Esto hizo que los Casanova planificaran su producción encaminada a convertirse en los dueños del mercado y para ser la mayor productora cinematográfica del país, pero siempre, dentro de las consignas vigentes. Dentro de estas directrices se encontraban:

- Continuar con la realización de un cine netamente español.
- Separar producción de distribución, creando CIFESA PRODUCCIÓN y dedicándose la original a tareas de distribución.
- Imitar la organización de las grandes productoras estadounidenses.
- Continuar con su expansión como distribuidora.

2.4.4.5. Constitución de CIFESA-PRODUCCIÓN y repercusiones

Terminada la Guerra, los Casanova ven conveniente crear una nueva empresa dedicada a la producción, pues a causa de las vigentes normas de importación, el tener dos compañías distintas aumentaba las posibilidades en el número de películas que se podían importar, para luego distribuir. La nueva empresa fue CIFESA PRODUCCIÓN constituida el 17 de agosto de 1939 ante el notario de Valencia D. Joaquín Dalmases y Jordana (Registro Mercantil, Tomo 16, Sección 3ª, Libro 1)

CIFESA creó, a imitación de las grandes empresas cinematográficas norteamericanas, su propio star system formado por los mejores artistas, guionistas, músicos, decoradores, directores, técnicos y cartelistas que había. CIFESA no tenía nada que envidiar a las grandes empresas cinematográficas extranjeras y podía competir con ellas a través de su elenco de estrellas. Para ello además de contratar a los mejores en exclusiva, pagándoles sueldos exorbitantes, informaba sobre los mismos en su propia revista el *Noticiero CIFESA*.

CIFESA no solamente intenta tener en nómina a los mejores actores y actrices, sino también a los más prestigiosos directores. Por esa razón contrata a Benito Perojo, y Florián Rey, que serían sus dos primeros directores. A estos les seguirán Eduardo García Maroto, Francisco Camacho, Fernando Delgado, Eusebio Fernández Ardavín, Ignacio F. Iquino y Luis Marquina, no dudando en promocionarlos mediante artículos y entrevistas publicadas en sus noticiarios *CIFESA (Noticiero CIFESA, 1935, nº3, 14) (Noticiero CIFESA, 1939, nº19) (Noticiero CIFESA, marzo de 1943)*.

Pero la labor de los directores no solamente se encontraba condicionada por el guion, actores, actrices. También por los numerosos técnicos que intervienen tanto en el rodaje como en la posterior adecuación de la cinta hasta que es exhibida. Por ello, CIFESA, consciente de la importancia de estos, también trata de contratar a los mejores, para que sus producciones sean impecables. Así, entre sus técnicos destacan Carlos Pahissa, Fred Mandel, Enrique Gaertner, en fotografía, o el cameraman Ramón Baidiu (*Noticiarios CIFESA, 1936, nº 10) (Noticiero CIFESA, mayo de 1940)*.

También la música fue objeto de acogida en su star system. Se trata de la utilización de las mejores partituras y composiciones de reconocidos maestros como Moreno Torroba, Serrano o Palau. Otro destacado nombre fue el de Carlos Arjita, que fue contratado como director musical (*Noticiero CIFESA, 1939, nº 19) (Noticiero CIFESA, 1939, noviembre de 1939)*.

Los cartelistas también tuvieron su lugar en el star system de CIFESA. Reconocidos artistas trabajaron para la Compañía, aportando su prestigio y la

calidad de sus obras: Renau, Oscar Retter, Peris Aragón, Raga, Mollá o Pews fueron algunos de los artistas que trabajaron en el Estudio de Arte del Departamento Técnico-Publicidad de CIFESA, preparando carteles, pasquines, folletos y postales para anunciar y promocionar las películas. La calidad de sus carteles y pasquines quedó patente en el éxito de público y crítica obtenido por el expositor que CIFESA instaló en la exposición de carteles anunciadores de películas organizado por la Galería Layetana de Barcelona (*Noticiero CIFESA*, 1935, nº 3, 10) (*Noticiero CIFESA*, 1936, nº 13, 18) (*Noticiero CIFESA*, 1939, nº 19).

Las convenciones tenían como objetivo que los directores-gerentes informaran a los diferentes delegados de las sucursales de la compañía, jefes de sección y de departamento, de los planes de la empresa, de las futuras producciones, de los progresos y de los fracasos si los había. Además era el momento de que estos hicieran sus aportaciones en ideas al progreso y mejor funcionamiento de la compañía, pues la idea era hacer balance de la misma y que con la colaboración de todos. Una de estas convenciones es reseñada en el *Noticiero CIFESA* de 20-8-1942, donde aparecen los “*Consejeros-Delegados, D. Luis y D. Vicente Casanova junto a los gerentes y algunos jefes de departamento en el transcurso de las deliberaciones*”

CIFESA tuvo siempre una gran visión comercial, un deseo de imitar a las grandes productoras de Hollywood. Por esta razón no dudó en invitar a que visitaran los estudios donde se rodaban sus películas o los propios rodajes a todo aquel que pudiera ayudarle en la difusión de sus películas. También le gustaba parecerse a las productoras hollywoodienses en los estrenos y presentaciones de sus películas.

El estreno de las películas en las diferentes ciudades era motivo, para la celebración de actos sociales que pusieran de relieve la película y a la vez contribuyeran a su lanzamiento y promoción, es el caso de la presentación de *La verbena de la Paloma* en Las Palmas, para cuya presentación el Delegado de CIFESA en Las Palmas, el Sr. Dumont, ofreció un banquete a las autoridades y empresarios locales (*Noticiero CIFESA*, 1936, nº 13).

El éxito de las películas era motivo de festejo. Con motivo de la celebración de “*la centésima proyección de Morena Clara*” se realizó un homenaje a CIFESA en el Rialto de Valencia y en la que una asistente, Amparito Martí, declamó una poesía escrita en honor a la productora en castellano y valenciano, en la que ensalzaba el patriotismo de Valencia hacia España (*Noticario CIFESA*, 1936, nº 17)

La Guerra Civil, interrumpió la expansión de CIFESA como distribuidora, impidiendo el envío a las delegaciones y empresas colaboradoras del material pendiente de estreno en las repúblicas sudamericanas, suponiendo un desabastecimiento del mercado latino, lo que implicó pérdida de presencia en el mismo.

Pero una vez terminada la Guerra y recobrado el normal funcionamiento de la empresa, los Casanova continuaron con la planificación prevista, ya que para ellos continuaba siendo un mercado emergente, con millones de posibles espectadores seguía para sus películas y de donde esperaban obtener excelentes beneficios.

A los anteriormente comentados países americanos en los que CIFESA quiso trabajar, hay que añadir la exhibición de distribuidoras que trabajan en países como Italia, en 1939, Portugal, Rumanía, Bulgaria, y Turquía en 1942 (*Noticario CIFESA*, noviembre de 1939 y agosto de 1942).

Pero el estallido de la Segunda Guerra Mundial, generó un fracaso de distribución. Aun así, no cesaron los intentos de la productora, para introducirse en el mercado sudamericano, volviéndolo a intentar en 1945 y sobre todo entre 1947 y 1948 estrenando y distribuyendo también, varias películas en diferentes países hasta el año 1954 (Fanés, F., 1989).

2.4.5. Recuperación de la producción tras la Guerra Civil

Apenas terminada la Guerra Civil, CIFESA inició su producción cinematográfica, con la película titulada *Los cuatro robinsones*, en el verano de 1939. A partir de entonces su vorágine productiva será incesante, alcanzando su cénit entre los años 1942 y 1943. Esta producción, se realizó generalmente

en solitario, aunque hubo colaboraciones con otras productoras, sobre todo para evitar riesgos, pues al compartir gastos de producción, si la película no funcionaba, se reducían las pérdidas. En otras ocasiones, una vez producida, CIFESA o CIFESA PRODUCCIÓN, la adquirirían totalmente.

Pero las ganas de expandirse les llevó a intentar coproducir películas en Alemania, cuyo intento fracasó y en Italia donde consiguieron rodar tres obras en 1940 de los cuales solo se estrenó la primera, *El último Húsar* (Luís Marquina, 1940), quedando las otras dos, *Yo soy mi rival* (Luís Marquina, 1940) y *El inspector Vargas* (Gianni Franciolini, Félix Aguilera, 1940), sin estrenarse por su baja calidad.

En esa etapa se rodaron cuatro películas en España como *La Marquesona* (Eusebio Fernández de Ardevín, 1939), *La gitánilla* (Fernando Delgado, 1940), *La Dolores* y *Boy* (Antonio Calvache, 1940). La producción de CIFESA, hasta *Boy*, siguió los mismos planteamientos y estructuras de las películas producidas durante la República. A partir de esta, ya comenzaron a mostrar las características propias del franquismo, que se pueden resumir en que prácticamente todas las películas son comedias y en cuyo argumento, destaca el ascenso social, que era una forma de ser positivo ante la situación de penuria económico-social del país en ese momento.

La segunda característica rememora el periodo republicano con la muestra de un amor asexuado y completamente casto en las películas, como en, *¿Quién me compra un lío?* (Ignacio F. Iquino, 1940), *El Famoso Carballeira* (Fernando Mignoni, 1940), *El difunto es un vivo* (Ignacio F. Iquino, 1941), *¡Harka!* (Carlos Arévalo, 1941), *Su hermano y él* (Luís Marquina, 1941), *Los millones de la Polichinela* (Gonzalo Delgrás, 1941), *Un alto en el camino* (Julián Torremocha, 1941), *Torbellino* (Luís Marquina, 1941) y *Los ladrones somos gente honrada* (Ignacio F. Iquino, 1943).

Entre 1939 y 1942, CIFESA ocupa el primer lugar en la producción cinematográfica del país, ya que en 1941, de las treinta y una empresas dedicadas a la producción cinematográfica en España, solo veintiséis, producen una película durante ese año, mientras que otras cinco producen dos

películas. Por esta razón, el cine de CIFESA es considerado sinónimo del cine español. En cifras, la productora valenciana produjo y distribuyó las siguientes:

- Temporada 1939-1940 11 películas distribuidas y 2 producidas
- Temporada 1940-1941 10 películas distribuidas y 7 producidas
- Temporada 1941-1942 22 películas distribuidas y 11 producidas

Entre 1942 y 1945, se constituye una etapa de máximo esplendor de CIFESA. Son los años en los que Vicente Casanova no duda en afirmar en una entrevista, que ha sabido convertir el cine en una próspera “empresa industrial y comercial” dejando de ser “un juego de azar” (*Primer Plano*, 1942, 87 en Fanés, F., 1989, p. 190), gracias a la producción de películas en serie, fruto de la acertada división del trabajo y de una gran especialización (Fanés, F., 1989).

Durante 1943, CIFESA alcanza su máximo apogeo en términos de producción cinematográfica, con un total de diecisiete películas. Esto le permitió aumentar el número de películas importadas (*Memoria de CIFESA*, 1945 en Fanés, 1989, p. 188) y tener un magnífico catálogo de películas para distribuir, alcanzando una cifra record: más de veinticinco millones de pesetas de recaudación por distribución.

- Películas producidas en 1942:
 - *El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1942)
 - *Un marido a precio fijo* (Gonzalo Delgrás, 1942)
 - *¡A mí la legión!* (Juan de Orduña, 1942)
 - *El pobre rico* (Ignacio F. Iquino, 1942)
 - *Malvaloca* (Luís Marquina, 1942)
 - *Viaje sin destino* (Rafael Gil, 1942)
 - *La culpa del otro* (Ignacio F. Iquino, 1942)

- *La condesa María* (Gonzalo Delgrás, 1942)
- *El frente de los suspiros* (Juan de Orduña, 1942)
- *Vidas Cruzadas* (Luís Marquina, 1942)
- *Un caballero famoso* (José Buchs, 1942)
- *Huella de luz* (Rafael Gil, 1942)
- Películas producidas en 1943
 - *Boda accidentada* (Ignacio F. Iquino, 1943)
 - *Un enredo de familia* (Ignacio F. Iquino, 1943)
 - *Deliciosamente tontos* (Juan de Orduña, 1943)
 - *El hombre de los muñecos* (Ignacio F. Iquino, 1943)
 - *Noche fantástica* (Luís Marquina, 1943)
 - *La boda de Quinita Flores* (Gonzalo Delgrás, 1943)
 - *Rosas de otoño* (Juan de Orduña, 1943)
 - *La chica del gato* (Ramón Quadreny, 1943)
 - *Eloísa está debajo de un almendro* (Rafael Gil, 1943)
 - *Una chica de opereta* (Ramón Quadreny, 1943)
 - *El 13 -13* (Luís Lucía, 1943)
 - *La vida empieza a medianoche* (Juan de Orduña, 1943)
- Películas producidas en 1944
 - *Mi enemigo y yo* (Ramón Quadreny, 1944)
 - *El hombre que las enamora* (José María Castellví, 1944)
 - *Tuvo la culpa Adán* (Juan de Orduña, 1944)

- *La vida empieza a medianoche* (Juan de Orduña, 1944)
- *El clavo* (Rafael Gil, 1944)
- *Ella, él y sus millones* (Juan de Orduña, 1944)
- Películas producidas en 1945
 - *El fantasma y doña Juanita* (Rafael Gil, 1945)
 - *Un hombre de negocios* (Luis Lucia, 1945)

Las principales características de la producción de CIFESA durante el periodo entre 1942 y 1945 se pueden resumir en lo siguiente: un predominio de la comedia sobre otros géneros, el público prefería ver comedias a tristezas como método de evasión de la realidad cotidiana e ilusión en medio del hambre y la pobreza. Nos encontramos ante casi un 80% de su producción durante este periodo.

El 50% de las películas muestran un ascenso social, para dar esperanza a un pueblo hundido en la miseria, sobre todo a la juventud, mostrándoles que se podía salir de la situación en la que estaban. Además, en un 90% de los títulos, el género predominante eran la comedia o el drama románticos.

Aunque haya una prevalencia por el amor, éste sigue siendo asexual, es decir, exento de pasión. No obstante, hay que destacar amor impetuoso mostrado en *El clavo*, o un supuesto amor homosexual para la época en *¡Harka!*, entre los personajes masculinos de *¡A mí la legión!*, o una pasión auto punitiva en *Malvaloca*.

Otro aspecto a destacar, es el hecho de que todas sus películas, “*parecen transcurrir en un único decorado: el interior de una mansión de la alta burguesía*” (Fanés, F., 1989, p. 216), ya que el ambiente y los protagonistas de sus comedias son la “*alta burguesía o aristocracia*” (Fanés, F., 1989, p. 217). Por un lado se puede pensar que el ambiente cerrado es un reflejo de la situación sociopolítica del momento. España se encontraba aislada desde el punto de vista económico y político y por tanto, se intentaba mostrar lo bueno y

lo hermoso que se puede alcanzar ocultando la realidad en que viven la mayoría de los espectadores que las ven, e indicándoles que esa situación de bienestar es alcanzable, esto es, creándoles ilusión. Por otro lado, puede observarse un fiel reflejo del afán de Vicente Casanova por pertenecer a la élite empresarial y social. En resumen son muchas las interpretaciones que pueden extraerse analizando sus películas, pero de lo que no cabe duda, es que resultaba más barato en los rodajes la utilización siempre del mismo decorado, eso sí, con ligeras variaciones, sobre todo cuando se rodaban tantas películas en serie.

Por último es necesario señalar, el equívoco de la personalidad, como otra característica de las películas de este periodo, es decir “*el error de tomar una persona por otra*” (Fanés, F., 1989, p. 217). Este recurso provoca fácilmente la risa y algo muy importante, la identificación de los espectadores con los personajes que realizan o sufren el equívoco, pues les gustaría ser ellos los que cambiarían sus vidas mediante algo tan sencillo como un equívoco que aparece en *El difunto es un vivo, Torbellino, Un marido a precio fijo, Huella de luz, La vida empieza a medianoche, El fantasma y doña Juanita, Un hombre de negocios*.

2.4.6. Primera crisis de CIFESA

Aunque la primera crisis de CIFESA comienza en 1944, pues de las trece películas producidas en 1943, solamente se producen cuatro en 1944 y otras tantas en 1945, en este último año es cuando se empieza a hacer más patente la crisis, no solamente en términos de producción sino también en lo que a distribución se refiere. Tanto es así, que de 40 films distribuidos en 1943, (23 españoles y 17 extranjeros), se pasó 25 en 1944, (9 españoles y 16 extranjeros) continuando esta disminución en 1945, en el que solo se distribuyeron 10 películas, de las cuales 3 eran españolas y 7 extranjeras.

Los Casanova intentan enmascarar esta crisis y justificarla ante los accionistas, haciendo ver que el origen de la misma, no es su posible mala gestión, sino causas ajenas imposibles de controlar por los gestores de la empresa, como son:

- Las restricciones eléctricas que dificultaron tanto la exhibición como la producción de las películas .Si por falta de luz no se podía exhibir, la recaudación era menor. Así mismo, la falta de luz imposibilitaba que el rodaje se hiciera con el plan establecido, hecho que implicaba alargarlo y por lo tanto aumentaba el gasto de producción, reduciendo los beneficios (*Memoria CIFESA*, 1946, p. 22-23 y *Memoria CIFESA Producción*, 1946, p.15 en Fanés, F., 1989).
- La Segunda Guerra Mundial produjo una escasez de material virgen, tanto para la producción como para hacer copias (*Memoria CIFESA*, 1945, P.15 y 24 en Fanés, F., 1989, p.223) de las nuevas películas rodadas y para reponer películas deterioradas por el uso. También se aludió como causa de esta falta de material, al hecho de que según CIFESA, la productora fuera incluida en la lista negra que elaboró la Motion Pictures Association (MPA), en la cual se encontraban las empresas a las que no se les debía facilitar material de rodaje, ni siquiera para hacer copias, por haber colaborado con empresas cinematográficas alemanas e italianas, aunque la colaboración con la cinematografía de estos países, no fue importante ni determinante. Los países aliados pensaron que debido a que CIFESA distribuyó en España todas las películas de la Hispano Film Produktion, incluso colaboraron en ellas, era merecedora de esta sanción. Según Fanés, la inclusión en las listas negras de CIFESA, debió durar como máximo dos años y no seis como señaló Casanova (*Memoria CIFESA*, 1946, p.22-23 y *Memoria CIFESA Producción*, 1946, p.15 en Fanés, F., 1989).
- La II Guerra Mundial también dificultó la contratación de nuevo material extranjero, pues los países en guerra habían paralizado su distribución o la habían reducido tanto, que apenas se disponía de nuevo material (*Memoria CIFESA* 1946, p. 22-23 y *Memoria CIFESA Producción* 1946, p.15 en Fanés, F., 1989).

Por otro lado, el periodo bélico también impidió que CIFESA, pudiera distribuir material y explotar en el extranjero tanto películas producidas como distribuidas.

Esta afirmación, no obstante, se encuentra puesta en duda por Fanés, el mayor estudioso de la obra e historia de la productora valenciana, ya que las empresas españolas no habían tenido facilidad para distribuir películas patrias fuera de sus fronteras, aunque en 1945 se estrenaran dos películas de CIFESA en México: *Vidas cruzadas* y *La boda de Quinita Flores*. (*Anuario Hispanoamericano*, p.399 en Fanés, F., 1989)

Durante el año 1944, se importaron más metros de cinta virgen, más que nunca, por lo tanto no hubo escasez de material para rodar, ni tampoco para hacer copias.

Fanés, citando a Baratech (1945) señala que el problema de la crisis de CIFESA, se derivó de la falta de experiencia de Casanova en el sector. Según él, el empresario valenciano, pensó que podía convertirse un productor de estilo hollywoodiense, tras los primeros éxitos. Además se comprometió a pagar sueldos excesivos a directores, actores, actrices, directivos, técnicos y demás personal de la empresa. A esto hay que sumar el gasto excesivo en material filmico y en las infraestructuras empleadas tales como, los estudios de rodaje, presentaciones de producciones y colaboraciones en todo tipo de actos sociales y deportivos. Todos estos gastos representaban un montante altísimo, cuya recaudación de cada filme no podía igualar, especialmente acabada la Segunda Guerra Mundial, la cual generó la entrada masiva de las películas estadounidenses en España, hecho que hacía imposible que la demanda anterior absorbiera tanto material y ante el exceso de oferta, se perjudicó la producción nacional que era de inferior calidad y gozaba de menor preferencia por parte del público y también, por el fracaso de la legislación protectora del cine nacional. Todo esto, se puede resumir en una mala gestión, fruto de las ansias de esplendor de los dueños de CIFESA (Baratech, F., 1945 en Fanés, F., 1989, p. 226-228).

2.4.7. La denominada “etapa de esplendor”

Vicente Casanova intentó solucionar esta primera crisis reorientando su producción cinematográfica. Para ello dejaría de producir numerosas películas en serie y se centraría en la producción de obras de calidad para poder competir con las influyentes y extraordinarias obras extranjeras.

La siguiente decisión que tomó Vicente Casanova, para hacer frente a los numerosos pagos que debía, fue la emisión de bonos y la proposición de una ampliación de capital, la cual no pudo llevarse a cabo. Por lo tanto solo quedó una solución para hacer frente a las superproducciones planeadas: la coproducción. Se trataba de un método que ya había utilizado años atrás, pero esta vez, en lugar de coproducir con otras productoras, estas películas tenían un carácter pedagógico, porque intentaban dar a conocer un fragmento de la historia de España y también, debido a que desde los primeros impases del film se anunciaba en una voz en off y cierto tono de autoridad, que se iba a enseñar.

Juan de Orduña aseguraba que las películas históricas, para resultar interesantes al público, debían tener un treinta por ciento de rigor histórico y un setenta por ciento restantes de fantasía. Esta afirmación es comprensible, si se considera que la simple narración de hechos resulta generalmente aburrida y para hacer interesante es necesario incluir elementos que interesen realmente al público como el amor o la intriga, aunque no se ajusten a la realidad.

Se continúa localizando las acciones en las mismas regiones que en etapas anteriores, es decir, Andalucía, Aragón y Castilla, dejando a un lado el resto de localidades.

Se contraponía el binomio política-ejército. La política equivalía a intriga, ejercida esencialmente por los antagonistas. Pero por suerte siempre había un componente bueno, generalmente el ejército, el cual resolvía el conflicto. Aquí podríamos observar un paralelismo con la realidad vigente del momento. Franco como símbolo del ejército, resolvió con su sublevación la deficiente gestión política de la República, una forma de justificación de las acciones del ejército para restablecer el orden político.

La acción solía transcurrir en el interior de castillos y palacios, al igual que en la etapa anterior, en la cual transcurrían dentro de casas magníficas pertenecientes a la alta burguesía y a la aristocracia. Se continuó con la fijación de mostrar las clases más altas y el hecho de rodar siempre en interiores como forma de autoprotección del exterior, que solo era usado para escenas bélicas.

Para hacer más interesantes sus películas, Juan de Orduña introdujo el trabajo con grupos de personas interesadas en invertir en sus películas a las que se les denominó grupistas, las cuales invertían su dinero a cambio de tener asegurado un interés del 20% de la inversión y la devolución del capital invertido más el interés, mediante letras pagaderas mensualmente.

Por último, hay que señalar que Vicente Casanova recupera poco a poco su elenco de estrellas, muchas de las cuales le habían abandonado en los años de la crisis y que vuelven ante las nuevas perspectivas de la productora, además de nuevos descubrimientos como Aurora Bautista. No hay que olvidar que para Vicente Casanova, tener en nómina a las estrellas de la pantalla del momento, era signo de que la empresa funcionaba, sin querer ver que le estaban costando más dinero del que ingresaba por sus películas (Fanés, F., 1989).

En este momento es cuando CIFESA empieza el ciclo de superproducciones históricas o cine de época, ya que todas sus producciones se encuadran en este tipo de cine excepto tres películas: *Dos cuentos para dos* (Luís Lucía, 1947), *Una cubana en España* (Luís Bayón Herrera, 1951) y *Don Quijote de la Mancha* (Rafael Gil, 1948).

Aunque estudiosos del cine, citan a CIFESA como la inventora del cine histórico, hay que matizar que en la primera época del franquismo se rodaron varias películas históricas con el objetivo de valorar nuestra tradición, historia y valores patrióticos, aspectos defendidos por los falangistas, por lo que son estos los primeros en apostar por este tipo de cine y no CIFESA (Fanés, F., 1989, p.246).

Las épocas preferidas eran la época imperial de los Reyes Católicos a Carlos I, periodo de máximo esplendor político-bélico de España cuando se

forja la unidad española. Le sigue la Guerra de la Independencia, donde sobre todo se resalta el valor de los españoles para defenderse de las agresiones externas. Estas dos épocas representa para los años 40, la necesidad de autovaloración de los españoles, por el glorioso pasado histórico y por la capacidad de repeler las agresiones foráneas, en un momento en que España está siendo menospreciada y aislada internacionalmente. A la primera época pertenecen: *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951) y *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951) y al segundo grupo: *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950) y *Lola la Piconera* (Luís Lucía, 1951).

Se resalta la importancia de las clases sociales, donde las más altas son las que se encuentran capacitadas y legitimadas para mandar y decidir sobre las clases populares, que les obedecen y colaboran con las primeras.

En casi todas las películas de esta etapa, el amor es un elemento secundario, ya que solo sirve para arropar la principal idea, que suele ser la guerra o la política, excepto en *Locura de amor* y *Lola la Piconera*.

Un hecho destaca por encima de muchos otros. En una sociedad machista, donde la mujer ocupa un lugar secundario, tanto en la familia como en la sociedad en general, la mayoría de los protagonistas de estas películas fueron mujeres fuertes, valientes y decididas, mientras que los personajes masculinos, completan el valor de la mujer, muriendo generalmente al final de la película.

Durante este periodo se rodaron las siguientes películas históricas: *La princesa de los Ursinos* (Luís Lucía, 1947) , *Locura de amor*, *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950), *Agustina de Aragón*, *La leona de Castilla*, *Alba de América* (Juan de Orduña, 1950).

Excepto en *Alba de América*, que fue encargo del Instituto de Cultura Hispánica, al ganar CIFESA el concurso que esta Institución convocó para rodar dicha película, las otras cinco películas de temática histórica mezclan el amor y la política dándole mayor o menor importancia a esta dupla según exigiera el director.

Vicente Casanova, creyendo recuperada la capacidad de CIFESA como productora y viendo que el dueño de Suevia Films, intentaba abrir mercado en América, no dudó intentar hacer lo mismo y se marchó a Argentina en 1947. Sin embargo, esta vez no quiso abrir sucursales, pues esta opción resultaba muy cara. Su acción principal fue la distribución a través de empresas argentinas que ya tenían sus circuitos de distribución establecidos.

Un año más tarde viajó a México donde también acordó la distribución de sus películas a través de una distribuidora local. En ese mismo viaje visitó Nueva York, donde según sus propias palabras consiguió introducirse dentro de los grandes circuitos de distribución. No obstante, esto no fue más que una fantasía. Lo que sí obtuvo fue acuerdos con distribuidoras locales para mover sus películas por Filipinas, Venezuela, Chile, Perú, Colombia y Cuba.

El sistema de distribución de CIFESA en Sudamérica, consistía en que para que las distribuidoras locales de los distintos países manejaran el material de la productora valenciana, esta tenía que distribuir sus películas en España. Un trueque. Sin embargo, el mercado latino era mucho menos rentable que el europeo y que por supuesto, el norteamericano.

Los síntomas de recuperación de CIFESA, hicieron ver a Vicente Casanova lo que en realidad no ocurría. Las grandes sumas invertidas en las superproducciones históricas, no siempre dieron resultados esperados ni mucho menos positivos, pues el alto coste económico de las mismas exigía, no solamente que el mercado interior las absorbiera, sino que fueran exportables. En primer lugar ni el mercado español, ni la política de subvenciones era capaz de amortizar los costes de las películas, ya que la protección en premios y permisos de importación no se daban en función del coste de la película, sino en función de la categoría en que eran clasificadas por los organismos competentes. A estos desembolsos no amortizados, hubo que añadir los grandes sueldos pagados a las estrellas contratadas. Por otro lado, las inversiones en presentaciones de películas al más puro estilo Hollywood, no hicieron más que mermar las arcas de la compañía, pues ni los homenajes a Vicente Casanova, ni el reconocimiento de ser junto a Suevia Films, el buque insignia de la industria cinematográfica española, daban el dinero necesario

para compensar el derroche constante. Las pérdidas generaron a partir de 1951 una nueva crisis agravada porque las primeras grandes producciones fueron un éxito económico, pero las cuatro películas producidas en 1951, fueron un completo desastre.

La mala crítica que obtuvo *La leona de Castilla* y la clasificación de la *Una Cubana en España* como una película de tercera categoría, implicaba que CIFESA no obtuviera ni los permisos de doblaje, ni de importación, dificultando su exportación y fracasando comercialmente

La prohibición por parte de la Dirección General de Cinematografía del rodaje de *Teresa de Jesús*, cuando el film ya estaba comenzado, sin tener si quiera los permisos oportunos, significó la pérdida de todo el dinero invertido.

Con *Alba de América*, además de que fuera clasificada de Interés Nacional, se esperaba obtener “7 u 8 permisos de importación”, equivalente a “7 u 8 millones de pesetas en premios”. Pero en diciembre de 1951, la clasificaron de primera categoría, lo que implicaba obtener solamente dos permisos de importación, mucho menos de lo que los Casanova se esperaba, por lo que recurrió la clasificación, pero la dirección no cambió su decisión.

Tras un enfrentamiento a través de la prensa con las autoridades encargadas de la clasificación y de la dimisión del Director General de Cinematográfica, que se oponía a la mayor clasificación, Casanova alcanzó su objetivo, declarando *Alba de América* como de Interés Nacional, el 19 de febrero de 1952 (Fanés, F., 1989).

El líder de CIFESA consideraba que las autoridades competentes le perjudicaban sistemáticamente y de forma arbitraria al clasificar sus películas por debajo de lo que él creía que eran merecedoras. Esta actitud discriminativa continuada desde hacía varios años, perjudicaba a sus intereses por lo que decidió enfrentarse a los organismos encargados de las clasificaciones de las películas a través de la prensa. El Director General no se mantuvo al margen y contestó que CIFESA era la productora nacional que menos beneficios había obtenido (23 de enero de 1952, 2 de febrero de 1952, 4 de febrero de 1952. *Informaciones* en Fanés, F., 1989).

Por último y no menos importante, hay que señalar el cambio en los gustos cinematográficos a principios de los años cincuenta. Esta evolución no era vista por Casanova que continuaba insistiendo en las grandes producciones de temas históricos y folclóricos, únicas películas, en su opinión, exportables al extranjero (20 de noviembre de 1949, *Primer Plano*, en Fanés, F., 1989).

Este cambio de preferencias del público quedó reflejado en las declaraciones del nuevo jefe de SNE, que no ocultaba su admiración por el neorrealismo y como quedó claro con la declaración de *Surcos* (José Antonio Nieves-Conde, 1951) como mejor película del año por el Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC). Otro ejemplo lo vemos con las declaraciones de Carlos Fernández Cuenca, reconociendo en la revista *Primer Plano* nº 424 del 28 de noviembre de 1948, que en la película *La Calle sin sol* (Rafael Gil, 1948): "los problemas graves tratados sencillamente, desde el punto de vista humano, directo, íntimo, realista era una nueva forma de hacer cine que llegaba más a la gente, porque les era más próximo" (Fanés, F., 1989, p. 270).

Las huelgas de la primavera de 1951 y de las crisis de gobierno de verano de aquel mismo año, dan por terminada la posguerra y comienza una nueva etapa cinematográfica con la aparición de Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga que eran, al igual que Cesáreo González, el cine que los españoles deseaban, mientras que Casanova, ciego ante la realidad, no quiso, o no fue capaz de ver que al público ya no le interesaba el folclore ni la historia antigua de España y prefería un cine de denuncia o al menos que reflejara los problemas y alegrías cotidianos de la gente.

En 1952 la crisis de CIFESA era total y evidente, pero Vicente Casanova se esforzaba en no verla o no querer reconocerla públicamente. Lo que de verdad quería, era seguir trabajando y buscar soluciones para salir de ella. Tanto era así, que en una entrevista concedida al diario *Informaciones* el 4 de marzo de 1952, Casanova afirmaba que todo iba bien y que tenía previsto producir dos películas al año, pero que la falta de capital para llevar estos proyectos, generó que no se volviera a producir ninguna película más, a pesar

de haber realizado una nueva emisión de acciones, cuyo dinero fue destinado a pagar deudas.

La única solución que encontró el director de CIFESA para continuar en la producción, fue la imitación de las grandes productoras norteamericanas y el apoyo a productores independientes, ofreciéndoles su experiencia y los actores y actrices que tenía en nómina. También ofreció su red de distribución tanto en España como en el extranjero, garantizando así, unos ingresos mínimos que implicaban la seguridad de una ganancia mínima para estas empresas (1952, *Triunfo*, en Fanés, F., 1989, p.275-276).

Este nuevo sistema de producción de CIFESA fue un nuevo error mercantil, pues se comprometía a dar unos beneficios excesivamente altos a los productores, confiando en que iba a ganar mucho más de lo que se comprometía a pagar. Realmente, la mayoría de las películas que produjo mediante este sistema, solamente sirvieron para perder bastante dinero, lo que le llevó a una nueva especialización de las empresas.

Casanova siempre creyó, que si conseguía introducirse en los mercados extranjeros sus películas le reportarían grandes beneficios. Continuó insistiendo en el mercado sudamericano, pero como éste no le funcionaba, lo intentó en el mercado europeo: Italia, Alemania, Austria, Francia y Grecia, incluso visitó Estambul para intentar extenderse por Oriente Medio. De todos estos países y regiones geográficas, Italia era la que más le gustaba para intentar introducirse en los mercados americanos y europeos, ya que las películas estaban teniendo mucha aceptación. Su principal objetivo consistió en intentar abrir mercados para sus películas ya rodadas, pues estaba seguro que en estos países triunfarían (1955, *Anuario Cinematográfico* en Fanés, F., 1989, P.278) (9 de noviembre de 1955 y 13 de abril de 1952, *Primer Plano*, en Fanés, F., 1989, p.278)

Sin embargo, en una entrevista publicada en *Primer Plano* el 31 de marzo de 1953, Casanova reconoce las dificultades que tiene para exhibir en los circuitos de distribución sudamericanos y para coproducir con otros países,

que no coincidían en intereses cinematográficos (31 de mayo de 1953, *Primer Plano*, en Fanés p.278)

2.4.8. Crisis definitiva, etapa histórica y cese de producción

A partir de 1954, la falta de liquidez era tan evidente, que ya no se pudo esconder por más tiempo la profunda crisis que desde hacía años arrastraba la empresa. Por primera vez en 1954, los accionistas de CIFESA y CIFESA PRODUCCIÓN, no obtuvieron beneficio alguno de sus inversiones, el Consejo de Administración alegó que era lo mejor para la empresa y su futuro, dadas las circunstancias económicas en las que se encontraban (*Memoria de CIFESA Producción*, 1954, 1, en Fanés, F., 1989, p. 279).

Llegados a este punto, los hechos se precipitaron. Vicente Casanova pidió ayuda a diferentes bancos, entre ellos el Banco Rural, que se convirtió en su principal acreedor, a causa del dinero que le prestó y cuyos representantes entraron en el Consejo de Administración de CIFESA y CIFESA PRODUCCIÓN, dando a conocer la verdadera situación financiera de las empresas. Este momento, provocó que algunos accionistas que se sintieron engañados, presentaran una denuncia ante el juzgado. El posterior juicio y la sentencia dictada el 6 de marzo de 1963, tras siete años de espera, condenaron a Vicente y Luís Casanova y significó el final del esplendor de la compañía.

De 1955 en adelante, la empresa continuó su actividad como distribuidora, controlada por el Banco Rural durante algunos años, posiblemente debido al gran éxito que supuso en 1957 la distribución de *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957).

En 1963, CIFESA adelantó una considerable cantidad de dinero para asegurarse la distribución en España de la película *La Dolce Vita* (Federico Fellini, 1960), lo que podía ser un gran negocio para la empresa, pues le habían asegurado que la censura española autorizaría su exhibición en España. Pero una vez hecho el pago por adelantado, la censura española decidió no autorizarla, lo que supuso una considerable pérdida económica. De hecho, durante 1963 se distribuyeron trece películas, cifra mínima en

comparación con años anteriores, pero mucho mayor, en comparación con las cuatro de 1964. Este hecho supuso el cierre de CIFESA en 1965.

3. MARCO TEÓRICO NARRATIVO

“La percepción de un texto artístico es siempre una lucha entre el oyente y el autor”

(Yuri Lotman)

3.1. Introducción

El presente apartado, tiene por objetivo la comprensión del papel del personaje secundario en la obra narrativa, su función en la misma como aspecto primordial, y posteriormente su encuadre en la historia y en el análisis de las relaciones con el conjunto de la obra, siendo así el elemento protagonista de la investigación.

Resulta innegociable en toda tesis doctoral que analice la posición y la labor que posee un determinado sujeto en una trama narrativa, la realización de un anterior estudio de las teorías analíticas que han dado lugar a numerosas investigaciones sobre el tema en cuestión. El objetivo no es conseguir una teoría definitiva de análisis, sino proceder hacia una comprensión de la obra (sea literaria o cinematográfica) y especialmente de los personajes que la integran. Para ello, es imprescindible comenzar por los clásicos griegos, que dada su modernidad en contenido y continente, y gracias a sus continuos análisis de las estructuras narratológicas que se creaban en ese momento de la historia narrativa, permiten desarrollar con fundamento un primer capítulo para profundizar en la hipótesis planteada en el inicio de la investigación.

Una vez conceptuados los elementos que conforman la tragedia y la comedia griega, avanzaremos de manera paulatina hacia la extracción y entendimiento de los dispares universos literarios que se han generado a lo largo de aproximadamente veinte siglos y que conforman, en definitiva, la historia de la literatura universal. Sin detenernos en todos los autores, ya que éste no es el campo de acción en el que nos moveremos posteriormente, necesitamos conocer las teorías y especialmente los personajes

(concretamente autores) que conforman la cronología de sus respectivas literaturas.

Como veremos en los apartados siguientes y compararemos con los capítulos de análisis fílmico, las tramas de cada una de las películas de la productora CIFESA no difieren mucho de las planteadas a lo largo de la historia de la literatura universal, aunque si bien es cierto que las formas de vida y las intenciones de los creadores, llámese Homero o llámese Perojo, distan mucho. La razón es una evidencia, las decenas de siglos que hay entre las diferentes formas de expresión artística.

El primer ejemplo de estudio literario que vamos a utilizar para analizar la estructuración y diversificación de personajes es la *Poética* de Aristóteles. El motivo de esta selección se debe a que es la primera gran obra que pretende contextualizar lo escrito anteriormente. Sin embargo, sería impropia de toda investigación con fundamento, comenzar a citar autores al libre albedrío si no tuviéramos una clara referencia anterior y así poder aplicar estas corrientes literarias y teóricas a la filmografía de CIFESA. Por tanto, es necesario saber cuáles son estas películas y las líneas narrativas de la misma, algo que ya hemos visto en los capítulos anteriores, dedicados a conocer la historia de la producción de la compañía valenciana. Así pues, encontraremos diferentes muestras que ejemplificarán, a través de la bibliografía adecuada, los elementos literarios que posteriormente servirán para analizar en profundidad cada una de las tramas.

El personaje se sitúa como una de las piezas indispensables en la creación literaria, pese a los numerosos cambios sufridos en su evolución tanto de manera teórica como práctica, dados los diferentes movimientos literarios que han analizado las funciones del personaje. Éste, continúa siendo uno de los grandes pilares sobre el cual se sostiene la narración y el argumento de una obra y por consiguiente, la base de la creación de obras teatrales, literarias o cinematográficas, sustentadas estas por el texto narrativo.

Muchas disciplinas literarias e intelectuales han separado de tal forma al personaje de su encarnación en la obra de arte, es decir al actor, que existe un

vacío explicativo de la relación del actor con el personaje en términos prácticos, especialmente en las últimas décadas, aunque algunos autores lo hayan tratado teóricamente.

Como apunte introductorio, el término “personaje” deriva del vocablo “persona”, proveniente del latín “persona”, derivado a su vez del etrusco “phersu” y éste del griego “prosopov” que significa máscara de actor, personaje teatral (RAE, 2001, 22 ed.). Este vocablo hacía referencia a la máscara que los actores utilizaban cuando representaban sus personajes, con una doble intención: primero, que los espectadores no asociaran al personaje con la persona que lo interpretaba sino con el personaje de la obra; segundo, para potenciar su voz y que se oyera a mayor distancia

Con esta breve descripción y enunciación de lo que es el personaje en términos teatrales, nos disponemos a analizar el mismo a través de la historia de la lingüística y la literatura.

3.2. Grecia, Roma y Renacimiento

La *Poética* es concebida como un tratado descriptivo y normativo, por el cual “sería erróneo pensar que su intención era únicamente la de describir el modo como de hecho se habían cultivado los distintos géneros literarios” (Aristóteles, 2011, p.13). A su vez, este tratamiento es analítico y por qué no, catártico en su propia esencia al poder, gracias a él, comprender la narrativa posterior. Aunque es cierto que diferentes movimientos la dejaron en el olvido, esta se encuentra mutilada por la historia. Cuando un investigador se propone emplear esta obra como uno de los cimientos de la suya propia, necesita más datos de los que aparecen en los veintiséis capítulos del estudio aristotélico.

Si Aristóteles era proclive a la defensa de una visión finalista de la naturaleza, no podemos dejar escapar la presencia del fin constante, que el hombre se plantea en su mente. El análisis de la actuación de un personaje en una obra literaria, su posición respecto al resto del reparto, ya sea coral o no en la historia, depende directamente de su acción. Aristóteles hace referencia al concepto de imitación y a la diferenciación del bien y el mal según sea la acción del personaje, ya que quienes imitan, representan a personas tanto buenas como malas. Dependiendo de la función en la obra que puede o no representar la realidad, resulta inexorable que “los artistas imitan a los hombres en plena acción” (Chatman, S., 1990, p.116). Los rasgos que conforman el carácter vienen derivados de su acción y siempre son poseedores de varios. No hay que olvidar que para Aristóteles, los hombres se distinguen por su vicio o su virtud.

En la *Poética* observamos como el hombre es proclive a la imitación desde su infancia. El deleite de la observación ante algo que conocemos, suponemos o simplemente pensamos que así sea cierto y su repetición constante, mediante, en este caso, obras teatrales, introduce al espectador en un proceso catártico de primer nivel. Queremos ver lo que queremos ver, incluso cuando algo es desagradable. Esta afirmación se fundamenta en la máxima que mantiene el filósofo griego: “Si el objeto representado no ha sido visto con anterioridad, la imagen no producirá placer en tanto que imitación, sino por la ejecución” (Aristóteles, 2011, p. 40). Como bien argumenta

Aristóteles, la poesía, se dividió según el carácter propio de cada uno, creando así, desde las más bellas obras poéticas, hasta las más vulgares.

Podemos observar un cierto reflejo de lo comentado en la filmografía de CIFESA. Las producciones de esta empresa no son referencia de esto, pero puede extraerse de ellas ciertas similitudes aplicables a su obra. En ella encontramos grandes éxitos de la comedia y el drama, principalmente en la primera época y aunque pueda parecer banal o de cierto nivel básico en cuanto a analogía, también encontramos obras anacrónicas, para el pueblo llano, sin más objetivo que el de dar placer a los sentidos.

Para comprender la *Poética* desde un punto de vista moderno y aplicando el modelo de concepción de García Berrio (1989), debemos saber que el término poética era entendido como el concepto “sobre el hacer”, que se puede entender en la actualidad.

Una vez nacidas la comedia y la tragedia, de cuyo mayor exponente es Homero, podemos observar como a lo largo de la historia, y como veremos en posteriores análisis de etapas literarias en contenido y forma, que ambos géneros literarios serán los principales que constituirán la filmografía de nuestra empresa protagonista. Resulta necesario tener claro que ambas formas de comprender la literatura, tanto en prosa como en poesía, porque no olvidemos que las canciones o cantares muestran formas poéticas cantadas que ya encontramos en la narrativa griega y ponen de manifiesto que teorías literarias y estilos narrativos, tienen ya su origen en la época de los clásicos griegos

En los primeros capítulos de la *Poética*, aparecen al mismo tiempo los términos tragedia y comedia, lo que supondría un antes y un después en la forma de analizar y estudiar lo representado y escrito. Una vez creada la tragedia, como indica Aristóteles (2011), se produjeron los primeros cambios en cuanto a número de personajes, las obras dejaron de ser corales, es decir se redujeron las apariciones multitudinarias y sus respectivas intervenciones para situar un paso por delante a los protagonistas. Además dejan de cantarse las obras, se abre al diálogo, hecho relevante para el entendimiento de las obras

teatrales modernas. Este aumento de los personajes y de actores permite dar una mayor verosimilitud a la representación.

Puesto que los actores imitaban la realidad, la comedia “imitaba a hombres peores, pero no respecto al tipo de maldad, sino que lo risible es una parte de lo feo” (Aristóteles, 2011, p. 42) y añadiendo al ser humano un defecto, y así entendemos como la máscara cómica es “algo feo y deforme, pero sin dolor”. De esta afirmación podemos extraer la seriedad de la épica y la influencia del héroe y de su catarsis en la obra griega. La tragedia se encontraba por encima de la comedia en todos los sentidos. Además, es respetada la imitación de una acción seria y completa con un cierto lenguaje con ritmo y armonía.

Llegados a este punto, comprendamos los términos que posteriormente pueden servirnos de interés para estudiar profundamente los diferentes estilos argumentales de las obras. Según la *Poética*, entendemos el argumento como la imitación de la acción, por lo tanto, siempre que hablemos de este término o lo empleemos, estaremos haciendo referencia al entramado de los hechos. El siguiente término que traduciremos para una mayor comprensión es el de caracteres. Aristóteles hablaba de caracteres refiriéndose a “aquello en virtud de lo cual decimos que los que actúan son de una índole determinada” (Aristóteles, 2011, p.45). Por primera vez encontramos de una manera definida el concepto de personaje. Estos dos conceptos, junto con el argumento, la dicción, el pensamiento, la puesta en escena y el canto, definirán la tragedia y la dividirán, para un análisis posterior en la misma obra griega.

Si se consideran detenidamente estos seis términos, denominados posteriormente como “cualitativos”, se puede comprender que el análisis griego puede ser aplicable a la concepción que se percibe hoy en día de la narrativa. Además, a través de la *Poética* es posible sintetizar el cómo de cada una de las partes en las que se divide la tragedia y en definitiva con los que se imita. Gracias a estos conceptos sintetizamos la conclusión con la siguiente frase de Aristóteles: “de modo que los hechos, es decir el argumento constituye el fin de la tragedia, y el fin es lo más importante de todo”. (Aristóteles, 2011, p.46)

Sigamos con la estructura de la trama, cuyo conocimiento de la misma sirve para poner la primera piedra en el desarrollo teórico y analítico global. Recordemos que gracias a la comprensión de una estructura adecuada podemos averiguar cuál es la función de cada uno de los personajes en el propio argumento.

Si obedecemos a las otras partes mediante las cuales, la tragedia queda estructurada, es decir las cuantitativas, Aristóteles, desmiembra la historia en prólogo, episodio, éxodo y parte coral, dividiéndose esta última en párodo y estásiamo. De las siguientes partes, el prólogo puede hacer referencia cinematográficamente hablando al conjunto de palabras o si el metraje lo requiriese, de fotogramas o escenas, que sirven para situar al receptor en el contexto. (Aristóteles, 2011).

Según el poeta, existen cuatro ejemplos de desenlace, gracias a los cuales podemos entender las formas narratológicas y los personajes que se encuentran en las mismas. Evidentemente, no podemos analizar en este momento ninguna de las películas ni las tramas de las mismas, eso se dará en puntos posteriores, pero sí podemos comprender cuáles eran las maneras de desarrollar las historias, para ofrecer un punto de vista y examinar la manera en la que han influido en la historia de la literatura y por lo tanto en el guion, ya que no olvidemos que, y esta es una de las ideas que se exponen y se extraen de la investigación es que los guiones cinematográficos, son también guiones literarios y tienen un influencia fortísima del teatro, arte que se muestra directamente ligada los inicios del cine español, en especial el sainete.

Para poder llegar a los diferentes tipos de desenlace, primero hemos de hablar de los cuatro tipos de tragedia según Aristóteles. La compleja, formada por el reconocimiento y la peripecia, de la que hablaremos en profundidad posteriormente; la de sufrimientos, la de caracteres y una cuarta que se desconoce la traducción exacta, pero que según los expertos debería relacionarse con el modelo de *Ilíada* y *Odisea*, composición en torno a un personaje, compuesta por muchas partes pero con solo una acción, es decir un objetivo (Aristóteles, 2011).

Respecto a los diferentes tipos de desenlace, existen cuatro: que un personaje esté a punto de desarrollar la acción y obtenga la agnición, es decir, pase de la ignorancia o del desconocimiento al infortunio; que el personaje realice una determinada acción y que obtenga la agnición, es decir, el alumbramiento una vez realizada la primera; que sea consciente, esto es, que lleve a cabo la acción con agnición; o por el contrario, que se encuentre en el momento decisivo de realizar la determinada acción con agnición y no la lleve a cabo finalmente. Estos ejemplos de desenlace son fácilmente aplicables a cualquier tipo de trama, aunque como veremos en capítulos sucesivos no habrá muchos más detalles que tendrán relevancia en la acción de cada uno de los personajes. De hecho, podemos plantearnos y dejando a un lado la visión centralista del héroe en la novela, sí se pueden aplicar estos conceptos a cada uno de ellos (secundarios, antagonistas...) (Aristóteles, 2011).

Debemos atender al concepto de belleza narrativa por parte de Aristóteles. Para él, la belleza depende del tamaño: “un ser vivo no puede ser bello si es muy pequeño o muy grande” (Aristóteles, 2011, p.48). La precisión exacta del argumento y en consecuencia del texto es necesaria para que un texto no sea feo (recordamos anteriormente la analogía entre la comedia y la fealdad, siendo la primera normalmente textos sin un gran tamaño ni cuerpo narrativo relevante). El tamaño al que hace referencia el filósofo, evoca a las dos grandes obras poéticas griegas, *Odisea* e *Ilíada*, cuyo tamaño y minuciosa explicación comparten los principios narrativos y estéticos que plantea éste. El dato podría contradecir lo anteriormente defendido por Aristóteles, pero entendamos que mediante la belleza y una vez más relacionamos esta con el elemento catártico, se encuentra un límite perfecto en función de “la transformación del infortunio en prosperidad o de la prosperidad en infortunio” (Aristóteles, 2011, p.49).

Es aquí donde encontramos otro factor que explica el porqué del presente estudio. Que un personaje sea protagonista de mil hazañas en un mismo cuerpo textual no garantiza que el argumento sea completo ni tenga unidad. “Muchas son las acciones de un único personaje de las que no se sigue ninguna acción unitaria” (Aristóteles, 2011, p.49). Podemos deducir, que el héroe, personaje protagonista de la obra, necesita de un entorno formado

por personajes secundarios que giran a su alrededor con mayor o menor intromisión en sus andanzas, siendo detonantes de las mismas. Además, la necesidad de conocer absolutamente todo de un personaje, pierde fuelle ante la función narrativa del presente y de la plenitud de sus acciones. Por lo tanto, entendemos que el presente es necesario desentrañarlo al mismo tiempo que aparecen los personajes a su alrededor, hecho que significa que la obra sea coral.

Independientemente del entorno en el que se encuentre el personaje protagonista, también llamado héroe, el conjunto de incidencias que trascurren a lo largo de su trayectoria por la historia, guarda una relación estrecha con la imitación, es decir, con la adecuación de una acción dispuesta con anterioridad por parte del personaje. En este sentido, Aristóteles aporta dos conceptos más a los anteriormente comentados y que están intrínsecamente relacionados con la trama y con el resto de personajes: la peripecia y el reconocimiento. No tratamos de explicar que es cada cosa, de eso ya se encarga el propio autor en su *Poética*, pero sí poder comprender la función que tiene el personaje protagonista y el elenco que aparece a su alrededor.

Estos dos conceptos son distintos en significado pero tienen un nexo de unión, los encontramos dentro de un argumento. Como afirma Aristóteles (2011) “de los argumentos, uno son simples y otros complejos pues también las acciones de las que los argumentos son imitaciones son, por su propia naturaleza, de estas dos clases”. (p.52).

A partir de ejemplos basados en obras griegas clásicas como *Edipo*, Aristóteles indaga sobre la peripecia y el reconocimiento. La conclusión extraída del análisis de ambas, es decir de que una se refiera al vuelco de los acontecimientos y la segunda haga hincapié en “el paso de la ignorancia al conocimiento” (Aristóteles, 2011, p.53), es la función de los personajes que los protagonistas se encuentran a lo largo de la historia. Sin ellos, no podría haber peripecias ni reconocimiento, ya que los personajes inanimados también serían objetos de análisis en cualquier modelo narrativo que se precie.

Llegados a este punto, es importante hablar sobre la actuación del propio héroe, en este caso personaje protagonista, y de cómo es mostrado en la tragedia. No olvidemos que estamos adaptando la obra de Aristóteles y que por tanto, la tragedia es el máximo ejemplo de belleza narrativa posible. Esto resulta muy aplicable para el concepto de personaje principal y secundario que posteriormente analizaremos. En la *Poética* se habla del hombre virtuoso, el cual no debe pasar “de la felicidad a la desgracia, pues esto no es temible ni digno”, ni mucho menos, antagonistas, en este caso malvados, pasando de la desgracia hacia la felicidad ya que “es lo más ajeno a la tragedia que existe”. Entendemos por tanto que los cambios de personalidad de los personajes tanto protagonistas como principales requieren de un mantenimiento basado en sus cualidades explicadas a través de los momentos más importantes de la obra. Aristóteles aboga por un argumento sencillo, “bien concebido, no doble” siendo contrario a lo que sostienen otros autores griegos del momento. (Aristóteles, 2011, p.57)

Otro aspecto que puede servirnos de ayuda para comprender los intrincados problemas que tienen los personajes protagonistas a lo largo de la obra y los secundarios que giran en torno a ellos, son los elementos del temor y la compasión. Para Aristóteles es necesario “que el que escucha se estremezca y sienta compasión a raíz de los acontecimientos” (Aristóteles, 2011, p.58).

Hablemos ahora de las características entendidas en la *Poética* sobre los caracteres o personajes. En primer lugar, Aristóteles habla de buscar siempre la verosimilitud. Ello puede conllevar a que los personajes puedan variar en sus acciones, pero siempre tendrán unas cualidades intrínsecas a su forma de ser, previamente concebida, como la bondad, es decir, esa cualidad que permite a los personajes protagonistas ser buenos, según sea su condición social. Por otro lado, encontramos que los personajes sean apropiados, verosímiles y consecuentes. Estos conceptos antiguos siguen siendo actuales.

Uno de los últimos puntos a tratar sobre la *Poética* es la reflexión sobre la aparición de los personajes en las obras, ya sean teatrales, literarias o en este caso cinematográficas, ya que la aplicación es igualmente válida en las

tres concepciones artísticas. El reconocimiento de un personaje sirve para saber desde un primer momento que función tiene en la obra. Por ejemplo, un personaje secundario podremos deducir que lo es, si sabemos que es un sirviente, profesión que no ha variado en milenios, o tal vez un guerrero. Aristóteles habla de un reconocimiento congénito poniendo como ejemplo a la lanza de las terrígenas y otras adquiridas, las más sencillas como los collares etc. Estos reconocimientos son ajenos al arte como dice Aristóteles (2011) “los reconocimientos en los que las señales sirven de prueba y todos los de este tipo, son más ajenos al arte, mientras que los que resultan de la peripecia son mejores” (p.60).

Dejemos a un lado la *Poética* y una vez desarrollado el inicio del presente capítulo, centrémonos en determinados referentes que ponen como ejemplo a múltiples personajes que aparecen o pueden aparecer en la novela griega. A partir de estos estudios vemos cómo se muestran los personajes, tanto protagonistas como secundarios en un determinado argumento.

Vista la relevancia del personaje principal, que prevalece hasta nuestros días, la función de un personaje en concreto, el amigo, merece una mención especial, ya que como veremos en los análisis pertinentes de las películas, la función del acompañante, ya que no tiene por qué ser amigo, como afirma Brioso Sánchez (1987), “pariente y amigo, parecen ser así dos caras del mismo ideal social y ético” (p.61-74), se muestra prácticamente la totalidad de las películas.

Así pues, vemos que “el amigo con su fidelidad asegura que los valores que la distante familia representa siguen vigentes” (Brioso Sánchez, M., 1987, p.62). De ahí la razón de englobar en la presente tesis, los diferentes grados de parentesco que une al protagonista o héroe con el acompañante representado a menudo por los valores del sacrificio y la solidaridad. Cabe señalar que aunque sigamos basándonos en textos escritos clásicos, la actualidad de cada uno de ellos en relación a nuestros días indica esa necesidad de seguir remarcándolos. El papel del acompañante tiene una función auxiliar, normalmente bien representado en las comedias de la productora CIFESA, basadas en finales del siglo XIX, de ahí la modernidad de este análisis. Brioso

Sánchez (1987) apuesta por un determinado tipo de amigo, casi un estereotipo. “El amigo no actúa ni con lealtad profesional o servicial, típica del esclavo, ni con afecto interesado” (p.64)

Basándonos en el modelo de Briosó Sánchez, no comenzaremos a analizar la función de los personajes ni los motivos de sus acciones, de un modo semántico, porque ya emplearemos diferentes modelos de análisis para su posterior estudio y posible aplicación práctica en modelos siguientes. Lo que nos muestra el autor es un ejemplo de análisis que sirve para continuar con las bases de las historias griegas. En primer lugar Briosó Sánchez (1987) divide al personaje secundario en motivos y atributos. Los motivos muestran los porqués de sus acciones (engaño, sustitución en el mando, sacrificio abnegado...). Los atributos, divididos en dos partes, obedecen a una función de compañía, de personaje enlace e incluso de narrador eventual. Otro detalle importante puede ser la falta de conocimiento acerca de este personaje, ya que como secundario obedece a un canon de personaje falto de importancia en la trama, dando máxima relevancia al personaje protagonista. .

Como afirma Joseph Campbell (1959) “no es difícil para el intelectual moderno conceder que el simbolismo de la mitología tiene un significado psicológico” (p.145). La función simbólica de las actuaciones de los personajes en cada una de sus peripecias puede ayudarnos a desenmascarar la función de los mismos.

La conclusión a la que podemos llegar analizado el periodo clásico a través de múltiples ejemplos, es esa soledad latente en el héroe que se manifiesta siendo el protagonista, pero que se muestra maltrecha por la multitud de personajes secundarios que ayudan a construir su historia. Además, como veremos en las posteriores etapas narrativas y analíticas, los grandes movimientos narratológicos de finales del siglo XIX y principios del XX, como estructuralistas y formalistas, emplearán el texto aristotélico para poder plantear nuevas formas de estructuración que sirven para apoyar la función del personaje en la estructura narrativa.

Para estudiar las diferentes corrientes pensadoras y narrativas de la historia, que sirven para contextualizar el marco teórico, viajamos en primer lugar a Roma. Aquí aparecen dos nombres que serán importantes para comprender el fenómeno literario aristotélico y que constituirán la base de los pensadores literarios románticos y neoclasicistas: Plauto y Horacio.

En su *Epístola a los Pisones*, Horacio reflexiona sobre la creación poética e incide especialmente en los géneros dramáticos y en la estructura de su obra, siendo en cierta medida, heredero de Aristóteles. Además, añade un punto más en la línea a seguir, la función del autor en la creación literaria y como el filósofo griego en el problema del decoro:

“El escritor sigue la tradición o da forma a seres coherentes [...] Si confías a la escena algo no anteriormente experimentado y osas crear un personaje nuevo, que se mantenga hasta el fin cual desde el principio se haya mostrado y que sea coherente consigo mismo” (Horacio, 1890, en Oliva, C., 2004, p. 56).

Si Aristóteles nos ofrecía su visión sobre un papel coral, en ocasiones innecesario dando especial énfasis al papel del héroe, en nuestro caso, personaje protagonista, Horacio defiende la situación del coro en la obra. “El coro debe defender las actuaciones y la obligación viril y no cantar en los entreactos nada que no se relacione con el tema” (González Pérez, A., 1977, p.190-200). La aplicación de la palabra coral, coincide con el concepto que actualmente tenemos de reparto globalizado, el cual gira en torno a un personaje principal. Como reflejaba Aristóteles, nunca son protagonistas pero siempre tienen un papel necesario.

Como veremos posteriormente, en el papel del coro se puede apreciar la evolución del teatro de Grecia a Roma. Oliva (2004) añade que “mientras para los griegos el coro era un elemento esencial del espectáculo (como mediador entre escenario y sala), para los romanos pasó en cierto modo a ser un personaje más, con funcionalidad dentro de la ficción” (p.57). Esa relación del coro, es decir del personaje secundario con la propia obra, supuso un paso más en la comprensión de este tipo de elemento dentro de la ficción. El

elemento extraficcional de la etapa griega fue perdiendo fuelle y aunque Oliva lo tilde de “esencial” en el espectáculo, fue todavía más fundamental una vez dejó de ser un simple mediador. La obra *Arte Poética* de Horacio es considerada por algunos estudiosos como la más hermosa, especialmente por la calidad y el ritmo de sus versos (González Pérez, A.1977) y dividida en tres fragmentos, preceptos generales, preceptos sobre los géneros y consejos personales.

La diferencia entre personaje y carácter en Aristóteles (el carácter contiene las cualidades que integran la personalidad del personaje) se muestra como punto de inflexión para las posteriores teorías que ahora tratamos. (Garrido Domínguez, A., 2011).

Los cuatro rasgos fueron elementos fundamentales para entender las concepciones poéticas del momento. Garrido Domínguez (2011) alude a la figura de Horacio, como crítica a los estudiosos que acuden a él, para poder rellenar aquellos huecos que existen en la *Poética*. El papel de Horacio es tal que estudiosos como García Berrio, no ponen en duda su relevancia como nexo de unión entre los griegos y los románticos, pasando por encima el inmovilismo de la edad media que desde una postura normativista adquirió estos elementos como casi únicos. Como afirma García Berrio (1989):

“El tratado de los caracteres enunciado básicamente por Aristóteles [...] había alcanzado en los teóricos latinos un extraordinario desarrollo, que no decreció bajo la tradición renacentista [...] dada la importancia que a la propiedad o decoro es concedida en la obra horaciana” (p.159).

Plauto también fue otro seguidor de Aristóteles en cuanto a géneros se refiere, pero fue más allá. Dejó a un lado la diferenciación casi axiomática definida por Aristóteles y distinguió los géneros para poder unificarlos. De esta manera, la comedia y la tragedia, dieron lugar a un nuevo formato narrativo, la tragicomedia. “Si así lo deseáis, hare que esta representación se convierta de una tragedia en una comedia [...] Y haré que sea una cosa mezclada: una tragicomedia” (Plauto, 1985, p.96). La tragicomedia resulta el ejemplo preciso

para el entendimiento de unos personajes definidos y que tienen cierto protagonismo, con una estructura coral, dentro de una determinada obra, algo que Aristóteles no compartía.

Los estudios romanos sobre la literatura (comedia y tragedia) y sus personajes siguieron la estela de los griegos, y estas dos corrientes fueron sostenidas y defendidas en siglos posteriores por autores renacentistas, cuya influencia en estos se veía remitida en una percepción mucho más literaria que teatral, es decir había un mayor interés en el desglose de las funciones y reglas teatrales. De esta manera, “las famosas reglas clásicas nacieron porque los cambios bruscos en la acción dramática de lugar o de tiempo frente a un público estático, podían destruir la ilusión de realidad”. (Oliva, 2004, p.60).

Francesco Robortello es un exponente del Renacimiento italiano y en sus obras y estudios expone nuevas formas de comprender el personaje y de su función en el texto escrito y en la posterior representación que unidas a las ya acogidas por sus antecesores, profundizaban todavía más en la construcción de los personajes y en su trama. El autor italiano desarrolló dos tipos de imitación, la enfatización del personaje por parte del autor y del actor. Esta es la principal modernización en el concepto de actor, la equiparación en el plano teatral con el autor. (Oliva, 2004)

Como habíamos explicado la tragedia aristotélica se divide en seis partes. Robortello (1997) mantiene este mismo esquema pero se divisan diferencias especialmente en el concepto de fábula y su situación respecto al relato y la imitación. La fábula es un objetivo a imitar según Aristóteles, pensamiento que cambia de la mano del renacentista italiano que sitúa a esta como el modo de imitación dramático. Con este cambio, Robortello propone un protagonismo del espectáculo y por lo tanto del actor, siendo mucho más importante que el personaje o que el carácter, renovando la filosofía aristotélica y eliminando el concepto de máscara por encima del actor en la representación teatral. “Las acciones de los hombres son producto de la fábula del poema y puesto que esa fabula pertenece al ámbito del actor, más que al poeta, es producto del arte histriónico” (Arcas, A., 2003, p.21).

Encontramos la cohesión entre las dos poéticas más importantes, la aristotélica y la horaciana en la obra y estudios de Robortello, ya que “creía indispensable la verosimilitud en la imitación con el objetivo de conmover y persuadir al público. Hallamos una correlación entre el decoro y la catarsis” (Oliva, C., 2004, p.60). El autor italiano interpretando la teoría poética de Aristóteles aplicó los conocimientos extraídos de la obra del griego, como la persuasión, el progreso moral, el efecto sobre la audiencia, haciendo especial énfasis en la tragedia y las sensaciones placenteras, pero proponiendo una diferencia catártica relevante respecto a la inicial clásica. Según Arcas (2011):

“Para él la utilidad de la catarsis reside en que permite que los hombres descubran gracias a la poesía su destino así como las situaciones merecedoras de terror y compasión” La interacción con el espectador continuaba la línea aristotélica “para calmar sus pasiones en estados hostiles” (p.20).

Durante el Renacimiento hubo cuestiones que abordaron los teóricos y que sirvieron para mantener un ideal de estudio crítico sobre las obras que se conservaban. Es ciertamente remarcable que los textos habían sufrido trasmutaciones, fruto de la transmisión medieval aleatoria e imprecisa. Como afirma Weinberg (2003), en una cita que concibe el estudio de los hábitos literarios renacentistas “si cada teórico concreto llega a su problema con una serie de hábitos intelectuales, con una disciplina para la lectura e interpretación de los textos, la teoría que él mismo proponga será de una clase” (p.15). Esta afirmación nos conviene tenerla en cuenta por una razón fundamental y básica para el desarrollo de este estudio en puntos posteriores y con la información de las corrientes analíticas más modernas podremos obtener un formato de estudio tipo, el cual nos servirá en nuestro análisis cinematográfico.

En el Renacimiento existió lo que podemos denominar una corriente general de análisis integrado a textos literarios sobre la cual recordemos que había partidarios y detractores de las formas de estudio grecolatinas. Si hablamos de métodos, durante el Renacimiento y fruto de una apertura hacia tendencias humanistas, la razón se imponía. “Se tomaba una pequeña sección

del texto y tras él se adjuntaba una parte de comentario más o menos larga” (Weinberg, 2004, p.24).

No solamente Robortello ha de servirnos para comprender el periodo renacentista aunque en líneas siguientes volvamos a citarlo por obligación expresa de su influencia en tiempos que siguen al Renacimiento. Dionigi Atanagi en *Ragionamiento de la excelentia et perfetione de la historia* (1559) asume la responsabilidad de diferenciar lo que podríamos denominar como dos géneros literarios diferentes: la historia y la poesía. Tengamos en cuenta también que en esta última están escritos los grandes textos de Grecia y Roma y Aristóteles como gran precursor del análisis poético. “La diferencia fundamental no se establece entre el uso de la prosa o el verso, sino entre el uso o no de la imitación” (Weinberg, B., 2004, p.17).

Las diferencias como veremos son claras y nos sirven para establecer unos parámetros que hasta este momento se encontraban ciegos. Mientras que la historia se basa en una ausencia de imitación, se ocupa de lo particular, de las cosas como son, narra las cosas sucedidas tal y como sucedieron y presenta a los personajes tal y como fueron, habiendo desestabilizaciones en cuanto a la personalidad que no existían en la poesía, esta se remite a la imitación, a la acción única de un solo hombre. Se ocupa de lo universal, de la Idea pura de las cosas (concepto que se irá perdiendo y mutilando con el paso del tiempo, yendo hacia aspectos más terrenales y objetivables), narra las cosas como debieran suceder de acuerdo a la necesidad y mantienen la coherencia del personaje. (Weinberg, B., 2004).

Estos son solamente algunos de los extractos, pero también tiene en cuenta diferencias en lo que respecta a la semejanza entre ambas. El género demostrativo y deliberativo de la retórica, la prudencia y el decoro, siendo fieles en este caso a la poética también horaciana, uso de personajes repentinos e inesperados, que también nos servirán para un posterior análisis y la pretensión del entretenimiento y la conmoción para buscar la utilidad, siendo relevante la función, entendemos , del espectador o lector.

Con la creación del *Super Arte poética* (1541), Horatti de Pomponio Gaurico, encontramos una gran modernidad en la comprensión de textos, ya que vemos una cierta metatextualidad. Estos escritores proponían el estudio de los clásicos que a su vez habían estudiado a los primeros griegos. En este caso, el objetivo era comprender el significado del *Ars Poetica*, ya nombrado anteriormente.

Weinberg (2004) retrata de una manera excelente y precisa los textos renacentistas, hecho que ayuda a una comprensión mayor de los mismos y la relación con sus antecesores, además de una adecuación cronológica en la obra analítica de la historia de la literatura.

Encontramos otro autor inspirado en las obras de Aristóteles como Giovanni Battista Giraldi Cintio, con la obra *Discorso Delle Comedie e Delle Tragedie* (1543), donde aclara la presencia fundamental de Aristóteles pero con cambios para modernizar el momento literario que comenzaba a imperar. En la segunda obra citada, rechaza el único trato histórico que se le da a la obra y defiende la “capacidad inventiva del autor”. Además sus disertaciones sobre la comedia y la tragedia marcan diferencias considerables. (Álvarez Sellers, M.R., 1997, en Arcas, 2011,). También rechaza la intervención de divinidades y seres sobrehumanos, así como las tramas artificiosas e inverosímiles. Parece que nos dirigimos hacia un realismo renacentista. Anteriormente citábamos la importancia que le daba Atanagi a la función del espectador. Battista destacó por ser uno de los defensores más recelosos de dar el punto de importancia necesario al público.

Analicemos el papel que ha tenido Robortello en la interpretación de los textos aristotélicos. El autor udinés fue el primero en llevar a cabo, ya no solo la traducción de la obra aristotélica, sino también la exposición de los diferentes significados que podía tener empleando diferentes tratados anteriores a su obra. Su importancia se puede observar en la influencia que tuvo en posteriores movimientos románticos franceses e ingleses. Como afirma Weinberg (2004), basándose en los estudios sobre Robortello que ha realizado, el autor italiano expuso en su análisis su propia concepción acerca del arte poético. “La poesía, bien entendida, pone todo su esfuerzo en proporcionar

placer, aunque también resulta útil” (p.65), basándose de esta manera en el supuesto horaciano y completándolo con lo que ofrecía Aristóteles: “y puesto que esta imitación y representación se verifica por medio del discurso, afirmamos que el objetivo de la poesía es lograr un lenguaje persuasivo” (p.65).

La concepción humanista de este periodo también la ofrece Robortello, aplicando los procedimientos aristotélicos, que no olvidemos fueron un referente a lo largo de varias centurias y que volverían posteriormente con los neoclásicos. Como afirma el autor renacentista, el placer se obtiene mediante la imitación y siguiendo los parámetros ofrecidos por Aristóteles, esta imitación “no lo es solo de acciones y pasiones humanas, sino también de todo tipo de objetos”, ya que “puesto que los hombres nacen propensos a imitar y la naturaleza ha imbuido a todos ellos de la capacidad de obtener placer a partir de la imitación lo mismo que de cuanto se les presenta por medio de la imitación”. (Weinberg, B., 2004, p.66).

En páginas anteriores hablábamos del concepto catártico tan característico de la *Poética* y sus aplicaciones en corrientes posteriores, dejando el interrogante de una comprensión catártica en toda la historia literaria. Robortello apuesta también por ello y remarca en su estudio sobre la poética que “la poesía fue una especie de filosofía que con sus fábulas fue criando a los hombres hasta que adquirieron capacidad de comprensión en cuestiones filosóficas” (Weinberg, B., 2004, p.67).

Esta comprensión mantiene una estrecha relación con la catarsis, primero admitiendo que toda imitación y representación en poesía acciona el alma humana y después, analizando en profundidad esta comprensión, podemos ver como el espectador llega a la catarsis visualizadora de una obra. De esta manera “los espectadores se habitúan experimentar dolor, temor o compasión” (Weinberg, B., 2004, p.68) y así vemos como la función del espectador va alcanzando una importancia carente de sentido en épocas anteriores. Especialmente esto se presupone cuando no somos nosotros quienes sufrimos los problemas de las tragedias, sino que aunque nos sintamos reflejados, (primera catarsis) obtenemos un placer al saber que le han ocurrido a otro (segunda catarsis).

Veamos ahora otro concepto que aun relacionándolo con la catarsis, ayuda a comprender la obra y lo situamos como siguiente aspecto a tratar después de la utilidad y el placer: la credibilidad. Su relación con la utilidad se mantiene en que no se podía obtener ninguna utilidad moral a menos que la propia acción fuera creíble y esta que según Aristóteles se basaba en cuatro principios fundamentales, cambia su modo de entendimiento entre ambas, situándolas “como medios independientes para lograr una credibilidad” (Weinberg, B., 2004, p.68).

Como el tema central de esta tesis es el personaje secundario y por tanto el personaje en general, no podemos dejar de lado lo que pensaba Robortello sobre ello. En primer lugar, la virtud puede ser entendida relativamente. El estudioso se apoya “en la virtud de personajes que no son característicos ni adecuados para la audiencia” (Weinberg, B., 2004, p.84) Luego vemos el decoro, basándose en las teorías latinas como la *Ars Poética*, y como la función de la audiencia puede aceptar también el personaje como creíble o no. La similitud es la otra de las funciones que hacen perfecta la credibilidad según Robortello, “ella se refiere al carácter del personaje que se haya de describir coincida con el que describieron los otros poetas que han tratado antes sobre él” (Weinberg, B., 2004, p.84). Horacio es proclive a la opinión aceptada como parte de la audiencia. La constancia, relacionada con el concepto anterior, no difiere en exceso de la manera de explicar la similitud, pero se refiere a personajes creados a propósito por el escritor, de otra manera existe una perturbación de elementos en historias comunes que alteran el decoro con la audiencia y por supuesto la credibilidad. Entendemos por tanto como la influencia de la audiencia encuentra un punto importancia máxima según Robortello, pensando incluso, si la belleza y esta audiencia tienen en común aspectos que afectan a la trama.

Weinberg (2004) afirma a modo de analogía entre Robortello y la *Poética* de Aristóteles, como la distinción anterior resulta fundamental para comprender la acción y su funcionamiento. “Estas variadas afirmaciones en torno a la acción y a los caracteres suponen que tanto la verdad como la verosimilitud caen bajo la jurisdicción de la audiencia; que el carácter individual o la acción están sometidos al juicio del espectador o del oyente” (p.86-87).

El sistema de Robortello, tiene como una de las patas que sostiene su teoría, la necesidad de un feedback reflejado en una audiencia comprensiva. El italiano entendía la poética como uno de las cinco artes del discurso. Weinberg pone en duda que el sistema robortelliano sea más retórico que poético, entendiendo por retórico, en el que se produce un efecto concreto en la audiencia. Este hecho le obligará a diferenciar entre lo falso, es decir, lo increíble y lo fabuloso, en relación con las tradiciones y las opiniones de los hombres.

Aunque hemos utilizado el modelo aristotélico como base en el estudio de las teorías y corrientes, no olvidemos que hay autores renacentistas que no están de acuerdo con la función que Aristóteles ni con los modelos propuestos por él. Hemos señalado a Robortello, que de alguna manera sigue como estudioso del griego las bases de éste, pero siempre encontrando nuevas formas de ver su estudio en etapas más modernas. Como ejemplo de escritor renacentista contrario a Robortello encontramos a Escaligero y resulta necesario para el estudio observar desde un punto de vista cronológico y evitando así anacronismos y errores en etapas y corrientes, su posición respecto a los clásicos griegos. Posteriormente seguiremos con los franceses y también con los españoles.

Estas afirmaciones encuentran su base también en *La Formación de la Teoría de la Comedia* de Vega Ramos (1997) donde se afirma que “según los quinientistas es un texto que incumple los cometidos que expresamente se propone cumplir” (p.14).

La obra de Aristóteles fue generalmente aceptada pero Escaligero, aunque también utilizó para sus estudios las proposiciones del filósofo griego, en su *Historicus* encontramos varios puntos que se muestran desacordes con la obra del griego. Escaligero, era mucho más esquematizado y sistemático que Robortello, sobreponiendo la lógica a la pasión y la idolatría (Arcas, A., 2003).

Escaligero construye de una manera diferente la definición de tragedia y pone en entredicho la adición de armonía y melodía y el empleo del término

catarsis. “La armonía y la música no pertenecen, tal como señalan los filósofos a la ausencia de la tragedia: de ser así la tragedia solo podría darse en la escena y jamás fuera de esta” (Weinberg, B., 2004, p.111). Además se muestra contrario a Aristóteles, con la amplitud de una obra, situando a la tragedia como fastidiosa en términos de prolijidad.

Respecto a las partes de la tragedia Escaligero afirma que “la fábula es un todo en sí misma, mientras que los caracteres son una cualidad de la fábula” (Weinberg, B., 2004, p.111). Este ejemplo difiere del de Aristóteles y refuta la teoría de que todas las partes tienen la misma relevancia o pertenecen a un mismo nivel de necesidad en su creación, tildando muchas de ellas de innecesarias a ojos de la audiencia. Según Escaligero la imitación deja de ser un fin en sí misma y se convierte en un medio para enseñar deleitando, dejando claro que la imitación no es la finalidad de la poesía.

Por último, pone en duda la importancia de fábula y de los caracteres. Escaligero sí que hablaba de una relevancia en términos iguales de la fábula y los caracteres, al contrario de otras partes de la tragedia. Según él, sin caracteres no hay fábula. Aun siendo una característica de esta, el nivel de importancia de los caracteres es el más relevante. “Aceptemos e imitemos en su actuar a los buenos y despreciemos a los malos evitándolos, puesto que la acción es un modo de enseñar, mientras que el carácter es lo que se nos inculca para actuar. Así pues la acción sería una especie de modelo o media en la fábula, mientras que el carácter es un fin”. (Weinberg, 2004, p.115).

Si seguimos el modelo de Vega Ramos (1997) podemos aplicar la combinación en la historia renacentista de varios modelos, cada uno por separado. Por un lado, el modelo terenciano cuando la definición del género cómico está basada exclusivamente en el tratado liminar de Donato, en pasajes del gramático Diomedes y en el dictum ciceroniano. Si la comedia representaba una obra civil y privada cotidiana y doméstica, pero siempre con personajes sin grandes fortunas apareciendo, cada uno de ellos según su condición de tal modo que el espectador pueda modelar su propio carácter.

Por otro lado, el modelo aristotélico, cuando la definición del género cómico está basada exclusivamente en la elaboración y el desarrollo de pasajes de la poética de Aristóteles, como hemos analizado a través de Robortello es el máximo exponente. Y por último encontramos el modelo mixto cuando la definición se sustenta en una amalgama de noticias de las dos tradiciones y modelos anteriores. Dado que la síntesis de principios puede ser variable, no podría establecerse en este caso un tipo fundamental de definición (Vega Ramos, A., 1997).

Seguimos en la época renacentista y nos trasladamos a Francia. El poeta Jean Chapelain hablaba también sobre verosimilitud, dando relevancia absoluta en la representación, ya que la realidad era lo que importaba y el espectador (aquí volvemos a encontrarnos con la posición esencial que tiene el espectador) vuelve a formar parte de la obra. “Los franceses y los ingleses pensaban que el héroe (personaje protagonista) debía mantener e inspirar las emociones de piedad y temor para que cumpliera con su finalidad educadora” (Oliva, C., 2004, p.61). De hecho, la inmoralidad era considerada por Chapelain como motivo de discusión ante otros autores que proponían nuevas formas de representación: “en esencia una justificación del drama debía encontrarse en personaje mismo, no en las referencias externas”. (Oliva, C., 2004, p.61).

La concepción de Chapelain, que va en contra de la inmoralidad y que busca la belleza, pues la poesía mantiene este concepto como intrínseco así mismo, la trasmite Tartarkiewicz (2004). “Chapelain no solo supo formular los principios poéticos sino también imponerlos a los artistas de su tiempo” (p.450). De esta afirmación se entiende la relevancia a veces mal considerada de los filósofos franceses renacentistas, tenidos en cuenta como relativamente inferiores ante los italianos contemporáneos, los cuales llevaron los análisis poéticos de una manera mucho más profunda.

En *Sentiments de l'Academie* (1638), Chapelain mantenía su teoría poética en la cual destacaban diferentes aspectos que pueden sernos de relevancia para contextualizar el nivel de erudición francés del momento. Como afirma en su obra “la poesía debe ser grande y tratar acciones ilustres”. De esta referencia observamos un inmovilismo poético. “El objetivo de la poesía es

encaminar al hombre a la virtud [...] la segunda directriz del poeta es decoro” (Tartarkiewicz, W., 2004, p. 459). Posiblemente, el aspecto más importante para nosotros sea la concepción del propio estudio de la poética, la cual se dividía en dos partes, por un lado, el estudio del argumento y por otro, la manera concreta de concepción por parte del poeta.

Cuando párrafos antes exponíamos que los franceses seguían una corriente muy hermética, su labor crítica especialmente hacia Corneille obliga a detenernos ante un “transgresor” de su tiempo. Este autor francés concebía la poética a través de que la “verosimilitud es relativa”. Corneille afirma que:

“me parece que podemos incluir en la tragedia, tres especies de acciones: unas siguen la historia, otras añaden cosas a la historia y las terceras flasean dicha historia. Las primeras son ciertas, las segundas a veces verosímiles y otras necesarias y las terceras siempre necesarias” (Corneille, P., en Tartarkiewicz, W., 2004, p. 459).

Como renacentista tardío y cercano al periodo neoclásico, aunque encuadrado en la corriente que tratamos, encontramos a Pierre Boileau, el cual seguidor de los cánones horacianos, escribió su *Poética* y analizó como escribir técnicamente tragedias.

Su influencia, se extendió en Europa y España y fue el ejemplo de ello. Boileau influyó gracias a su *Art Poétique* (1674), que fue el referente en la posterior cultura literaria neoclasicista. Como afirma Kerson (1992) “la intención de Boileau fue componer siguiendo a Horacio, no un tratado dogmático y detallado para el uso de los eruditos, sino más bien una obra agradable y amena, que pondría la teoría literaria al de la gente burguesa” (p.196). Uno de los referentes estéticos en los que se basa Boileau, tal vez fuera la originalidad en la materia que trataba.

Concluimos este repaso por algunos autores contextualizan la etapa renacentista y que enganchan con posteriores movimientos, como el renacimiento español. Los estudios sobre las *Tablas Poéticas* (1604) de Cascales ofrecen una visión propia ya que los españoles siguieron una línea diferenciada del resto de renacentistas y fueron contrarios a cualquier tipo de

reglas. “Poco más que el decoro queda de la preceptiva clásica española” (Oliva, C., 2004, p.63).

García Berrio (2006) afirma sobre Cascales que era “un buen latinista desconocedor del griego, que se sentía más seguro a la sombra acogedora de su bien estudiado Horacio que a la de Aristóteles, pese a sus lecturas de la poética de los que conoció el de Robortello” (p.55)

Autores como Oliva apuntan que el caso español, diferente al resto, no se encontraba formado por analíticos desde un punto teórico sino que se basó en los grandes escritores y dramaturgos del Siglo de Oro, cuya obra marco una evolución en la literatura universal, véase los casos de Cervantes o Lope de Vega. No obstante, García Berrio propone analizar la poesía, su estructura y los elementos que la conforman de una manera esquemática, mediante cinco tablas *in genere*: definición de la poética, de la fábula, de las costumbres, de la sentencia, de la dicción; cinco tablas *in specie*: de la epopeya, de las épicas menores, de la tragedia, de la comedia, de la poesía lírica. En este sentido no proponemos un estudio desmenuzado de las diez tablas sino unas pequeñas nociones que sirven para poner en relieve el papel de ciertos humanistas españoles.

Volvamos por última vez en este apartado al concepto de poética, ahora según Cascales. Éste, a partir de diálogos entre dos interlocutores llamados Piero y Castalio, ofrece su conclusión acerca de lo que es la poética en el primer texto. Según él, “la poética es arte de imitar con palabras” (García Berrio, A., 2006, p.55). Aquí apreciamos la valoración de la poética, como una representación en vivo de las acciones de los hombres. Des sus palabras podemos apreciar la evolución hacia una comprensión moderna, empleando vocabulario más llano y fácil para cualquier etapa. Como afirma Berrio: “a través de la poesía, el hombre hace o construye efectivamente un mundo alternativo y equivalente al mundo real” (García Berrio, A., 2006, p.56-57). Otro aspecto a resaltar es la aplicación del modelo de Cascales en una hipotética definición de poética, no solamente de las acciones de los hombres, sino de la naturaleza de las cosas.

En el texto 4 de la tabla primera, Cascales procede a una interpretación de la verosimilitud, el decoro y la piedad. En primer lugar encontramos una negación absoluta de la imitación de cualquier tipo de deidad, ya que solo es posible imitar lo imitable, es decir, los seres humanos. Aquí encontramos nuevas formas de emprender un pensamiento renacentista y escepticista integrándolo en la narración poética. La verosimilitud se entiende, explicada por Cascales, de esa manera. Según el estudio de García Berrio, la actitud que toma Cascales ante la representación de divinidades, sería herencia de la poética horaciana. Sin embargo “las limitaciones horacianas, al aducir motivos de verosimilitud y credulidad, recortaban la libertad absoluta de la ficción artística por la vertiente de la falsedad” (García Berrio, A., 2006, p.68)

Respecto a los elementos truculentos que prohíbe imitarlos, la poética horaciana, que iniciaba esta línea de pensamiento y que contradecía la vertiente aristotélica, ya que en la citaba como uno de los elementos de la fábula del rasgo patético, influyó lo suficiente en Cascales para sentirse obligado a decir lo mismo. Volvemos a recordar a Battista Cinto, el cual, como ejemplo, proponía el modelo aristotélico

En la tabla 1, texto 6 “*Materia y decoro; distribución de materias según la índole de los géneros*”. No como en el anterior, analizado aunque tenga su título, el decoro es el protagonista del tratado. La diferencia entre Aristóteles y Horacio es que el primero apostaba por desarrollar más los aspectos cuantitativos i el segundo los cualitativos. (García Berrio, A., 2006, p.74)

En el texto décimo de la tabla primera, lo relevante son los tres modos de imitación del poeta según Cascales, exegemático, dramático y mixto, es decir tres niveles de imitación o de género como apunta el humanista español. Como afirma García Berrio, esta tripartición se basaba en ello porque “contaba con indiscutibles modelos precedentes” como estudios realizados por el propio Robortello o Trissino. La importancia de Cascales y su división, permitía la comprensión y el acercamiento de los modelos de representación clásicos a la realidad literaria. (García Berrio, A., 2006, p.93).

El primer texto de la segunda tabla, habla sobre la superioridad de la fábula sobre las demás partes cualitativas. Como afirma Cascales a partir del nombre de Castalio, “la fábula es la imitación de una acción de uno, entera y de justa grandeza”. (García Berrio, A., 2006, p.131)

En el texto primero de la tercera tabla, el último que tratamos de Cascales, procedemos a explicar y discutir el concepto de personaje, clave para la presente tesis. Recordamos el concepto de caracteres y lo relacionamos con el de mores, palabra latina que traducida por el propio Cascales entenderíamos como personaje. Según García Berrio: “el término clásico adoptado por Cascales es actualmente el más opaco y poco significativo de todos”. En este sentido Aristóteles era proclive en defender la diferencia entre el carácter, no como personaje “sino como un ingrediente del personaje como actante”. (García Berrio, A., 2006, p.184)

Citamos a Minturno, como referencia absoluta de Cascales, en sus diálogos ficticios, junto con Horacio. La razón de la presencia de Minturno se basa en la admiración del español por el humanista italiano, defendiendo así la definición de las costumbres como “propiedad del hábito y disposición nuestra, tocante al vicio o la virtud” (Minturno en García Berrio, A., 2006, p.184.) Esta diferenciación, por su parte, entre carácter y personaje ofrece por fin el significado de atributo del primero dentro del segundo. Esta diferenciación, según García Berrio se manifiesta en “el rasgo de universalización arquetípica” (García Berrio, 2006, A., p.185). Las características de los caracteres, se convierten a partir de los escritos de Cascales en formas de construcción de arquetipos.

Una vez expuestos los hechos característicos del personaje protagonista, también llamado en ocasiones, héroe y la teoría literaria relevante para poder comprender la función de éste y la forma de actuar, en cada uno de los momentos históricos grosso modo, este apartado constituye un inicio del que será el posterior desglose de teorías literarias que nos servirán para la elección del sistema adecuado en la filmografía.

3.3. Idealismo filosófico

Analizados los primeros quince siglos de historia literaria, iniciamos dos periodos que tiñen los conceptos narrativos de una vertiente filosófica, especialmente en el periodo dedicado al idealismo filosófico, donde la figura de Hegel emerge ante el resto. Con él, aparecerán otros autores que han servido para comprender la manera de escribir y de relatar este momento. Entendemos pues que el idealismo filosófico tiene por características, la existencia solamente en la medida en la que el ser humano la conoce; como el ser humano conoce esta realidad y le afecta y no hay independencia entre conocimiento, sujeto y realidad.

Después de analizar el idealismo filosófico, el romanticismo toma la palabra y lo entendemos como el movimiento sobre el cual gira el conocimiento absoluto a partir de la razón humana.

En el siglo XVIII, el personaje continúa adquiriendo, a pasos cortos, protagonismo, junto con las inspiraciones filosóficas que mantenían los textos de los que formaban parte. Aunque el interés por la filosofía no se perdió, el personaje con Hegel aumenta en protagonismo y será clave para posteriores corrientes literarias. Hegel habla de “la naturaleza dialéctica del discurso dramático y su organización en partes” (Oliva, C., 2004,25-26) cuando el estudio teórico del personaje había permanecido estancado en el tiempo.

El distanciamiento de Hegel con respecto a las corrientes ilustradas, dio pie a la desconfianza en la racionalidad moderna sin profundizar ni proporcionar un sentido positivo a la crítica. Con su *Fenomenología del Espíritu* (1807), su mayor obra, rechazaba la idea del conocimiento absoluto por medio del aglutinamiento del saber, sin una función específica y sin asumir las implicaciones que esto conlleva (Aranda Torres, C., 1993).

Esta tesis en contra de la ilustración la encontramos fundamentada en la obra *Dialéctica de la Ilustración* (1944) de Theodor Adorno y Mark Horkheimer, donde se afirma que desde siempre la ilustración, en su sentido global de pensamiento progresista ha tenido el objetivo de liberar al hombre de sus miedos y declararlo dueño y señor. El programa de la ilustración era el

desencantamiento del mundo. Quiso deshacer los mitos y derrotar la imaginación a través del conocimiento. Por tanto, uno de los cambios relevantes que observamos con la dialéctica hegeliana es el rechazo a la desmitologización de las divinidades y en definitiva, la substitución por otras más adecuadas al mundo actual de entonces, como la razón y la obediencia a unos cánones de actitud y estéticos y a la utilidad social. (Aranda Torres, C., 1993).

La individualización del personaje, que con el conjunto de rasgos y caracteres, que conlleva el mismo, se va acrecentando gracias a la opinión de los considerados como autores modernos dentro del Renacimiento supone que la noción del personaje como parte de la estructura dialéctica desarrollada por Hegel, se encuentre aceptada por su visión. Así pues, la acción esta “decidida por la naturaleza esencial de los designios que persiguen los personajes, de su carácter y de las colisiones en que están comprometidos” (Hegel, 1928, p. 457). Por lo tanto Hegel “sitúa la acción como resultado de la dialéctica creada entre los personajes” (Oliva, C., 2004, p.36).

Hegel comprendía la poética como la forma artística mayor en términos literarios y narrativos. Por tanto “el dramaturgo expone una acción completa realizándose ante nuestra vista: y esta, al propio tiempo, parece emanar de las pasiones y de la voluntad íntima de los personajes que la desarrollan” (Hegel, G.H.F., 1928, p. 457). Así pues, podríamos decir que en el drama, ese mundo interior del personaje es el surtidor de pasión que forma la acción del propio personaje y encontramos la función de un personaje necesitado de condiciones que requieren el contacto con otros seres, siendo por tanto el diálogo como la forma más necesitada de expresión. Esto puede llevarnos a los primeros pasos de los elementos puramente teatrales y una formación en ciernes de la manera semiótica por excelencia.

Es necesario detenerse en el concepto poético que tenía Hegel, especialmente respecto al objeto de la poesía, situando al espíritu como eje central de la comprensión poética.

“Las cosas del espíritu interesan más que los objetos exteriores en su apariencia concreta y sensible” (Hegel, G.H.F., 1928, p. 226). Tal es la relevancia del pensamiento poético para Hegel que valoró en su *Estética* la diferenciación del pensamiento poético con el prosaico, situando a esta como la primera forma “bajo la cual el espíritu percibe a lo verdadero” (Hegel, G.H.F., 1928, p. 226).

El razonamiento por lo tanto, se sitúa como posterior al individualismo del personaje, uniendo de esta manera, los conceptos de ley, de fenómeno de fin y de miedo. Hegel pretendía mostrar la esencia de la poesía: un conjunto de elementos que vivifican el total y no encadenados por motivos abstractos.

El siguiente elemento que caracteriza a la poesía diferenciándose de la prosa, es el carácter contemplativo, una especie de catarsis en sí misma basada en la imagen y el discurso. (Hegel, G.H.F., 1928, p.227). El lenguaje, que en un primer momento podríamos no estar interesados en analizar, (ya que la poesía en sí, quedará relegada en capítulos posteriores a un segundo plano) es un elemento poético, que sitúa a la poesía en un escalón distinto al de la prosa. Por su parte, la prosa, como elemento contrario a lo anteriormente explicado, “sigue un encadenamiento racional de las causas y de los efectos, de los fines y de los medios y según las demás categorías del pensamiento lógico en general, según las relaciones exteriores de lo finito”. (Hegel, G.H.F., 1928, p. 228).

Una vez planteadas las bases de la poética según Hegel, volvemos a detenernos en los modos de pensamiento que ofrece el filósofo alemán y que contrastaremos con los posteriores escritores que, en cierta medida, fueron de la mano de su perspectiva. Para Hegel, el carácter de unidad es básico para toda obra poética que se precie. Todas las partes deben estar interrelacionadas para poder formar ese conjunto homogéneo, que como apuntábamos anteriormente, mantenga una esencia catártica.

Hegel habla de un encadenamiento orgánico de las partes, diferenciando entre la cadencia de la poesía y su carácter contemplativo y la rapidez del razonamiento. Un ejemplo de esto, se puede observar en la unión entre los

conceptos de descripción y de rapidez y así no rivalizar con la realidad mediante una gran cantidad de descripciones. Asimismo, cada parte que forma el conjunto de la obra, debe ser unitaria y representar una idea fundamental.

Como observamos en su *Estética*, aparecen la diferenciación de los géneros teatrales antiguos y modernos (otro gesto más que refleja una modernización de la concepción literaria, mucho más aséptica), siendo en estos el personaje dramático como el elemento esencial (aquí observamos reminiscencias griegas, basándose en lo trágico por encima de lo cómico). Pero no se trata de continuar por la línea griega y romana clásica, sino darle una vuelta de tuerca y encontrar así, formas nuevas que revelen la idiosincrasia del drama romántico, que posteriormente veremos y que será fundamental para poder comprender la obra de Hegel.

El individualismo y el fomento de la mostración de una visión interior profunda del personaje se observa en el drama romántico, donde la lucha interna produce una especie de catarsis interna generadora de una posición central del propio personaje. Por lo tanto, podemos comprender el protagonismo del héroe, pero desde un punto de vista subjetivo, evolucionando así respecto a las fórmulas griegas. Como apunta Oliva (2004):

“no es de extrañar que Hegel considerara a los dramaturgos ingleses como maestros en el arte de representar personajes cuyo carácter es humano, frente a los franceses que imitaban a los clásicos y a los españoles que creaban situaciones interesantes e ingeniosas pero con personajes poco profundos” (p.76-77).

El filósofo alemán mantiene cuestiones que son fundamentales en la construcción del personaje teatral. Para Hegel, la construcción del personaje es cambiante y evolutiva, donde vuelve a aparecer la figura del espectador con su papel interpretador del personaje dramático. Este nexo de unión triple formado por el poeta o creador, el propio personaje y el espectador, configura el personaje que en un inicialmente habría querido exponer el primero (Hegel, G.H.F., 1928).

No obstante, Hegel, cuyos escritos han sido reconstruidos en innumerables ediciones, no hablaba solamente de la poética y de la escritura de la misma. En sus escritos sobre estética proponía formas de observar e interpretar las diferentes artes como la escultura, la pintura, la música o la propia poesía. Las tres primeras resultan fundamentales para la comprensión de su conjunto estético. Esta aclaración merece ser dicha, porque generalmente los textos dedicados por parte de Hegel a la poesía, en las recopilaciones de textos traducidos, suelen aparecer en el último lugar.

Se trata de un sujeto “que infunda vida y destine este producto, a un público que lo contemple y lo sienta” (Hegel, G.H.F., 1985, p. 116). En *Estética* el autor mantiene el poder del creador de historias, de su imaginación, de su genio y de su inspiración, siendo estos tres conceptos, básicos en la escritura de un texto catalogado como bello.

Por tanto, “el artista debe abstenerse a sus propias concepciones, huir de esta pálida región, llamada ideal, para entrar en el mundo de lo real” (Hegel, 1928, G.H.F., p. 117). Nos encontramos ante un momento crucial que posteriormente veremos cómo se enlaza con las posturas naturalistas, a través de los elementos que ofrece el autor los encontramos ya en la naturaleza.

Hegel diferencia entre talento y genio, siendo la perfección el concepto que separa a ambos. Mientras que un autor puede relacionar el talento con la habilidad de realización de un determinado acto, el genio va un paso por delante y esa capacidad de perfección que tiene éste último, posibilita, en cierta medida, la escritura y creación de obras de arte perfectas. Aunque no debemos entrar en la capacidad de escritura del autor, si es necesario para comprender el pensamiento del movimiento en el que nos encontramos. La educación y el estudio, son la base para Hegel, de conseguir tener ese genio, y como nos encontramos en un retorno hacia el pensamiento místico y religioso, la elevación hacia Dios, depende en cierta medida de ese genio del que hablamos (Hegel, G.H.F., 1985).

La inspiración, definida por Hegel como “ese estado del alma que se encuentra el artista cuando su imaginación está en juego y realiza sus

concepciones” (Hegel, G.H.F., 1985, p.124) (esta última palabra nos evoca un cierto individualismo), no es tan importante en cuanto a saber exactamente lo que es, sino de donde procede. Debemos conocer el origen de la inspiración, para conocer también la época en la que nos encontramos, descubrirla y metodológicamente comparar épocas posteriores. La fijación sobre un objeto de la naturaleza, existente y tangible será lo que impulsa a la imaginación y por lo tanto, lo que habrá inspirado la creación.

Hegel apuesta por desentrañar los elementos depurados por el pensamiento racional del creador para poder representar la obra, sea cualquiera de las cuatro anteriormente citadas. En este sentido, entenderíamos como la imitación puede ser una representación objetiva de la realidad, pero a ella hay que añadirle el componente de pureza esencial y espiritual para poder conseguir una representación objetiva y por tanto verosímil de lo propuesto. Además diferencia entre poesías populares y vastas en las que reflejan en sí la esencia espiritual y por lo tanto una objetividad plena. Aquí la función del escritor será la de adentrarse en su mundo interior y extraer la parte íntima de su alma (Hegel, G.H.F., 1985).

Respecto a la manera, el estilo y la originalidad de la representación, la diferenciación de la primera y la tercera es que la primera debe “reservarse para la parte exterior de la obra de arte, como único campo donde es lícito ejercerla” (Hegel, G.H.F., 1985, p. 129). El factor repetitivo de un modo de trabajo y plasmación, basado en un hábito adecuado por los diferentes personajes que engloban un movimiento artístico, se basa en la concepción y en la ejecución.

La pintura sigue la misma línea que la poesía y sobre la primera habla Hegel, refiriéndose a la manera de interpretar la realidad y la percepción de la misma, seguida en este caso por un movimiento y con falta de observación, posiblemente, en determinados aspectos comunes a este movimiento. La ejecución, por su parte sigue la misma pauta, pero la comprensión de ambas, nos remite al término de rutina. La individualidad del artista, por tanto, es necesaria para la concepción del arte y evitar la rutina, pero “presenta un

carácter más general por estar conforme a las leyes y al género particular de representación propuesto”. (Hegel, G.H.F., 1985, p.131).

Respecto a la originalidad, Hegel mantiene su relación estrecha con la objetividad, unificando este concepto con el de subjetividad respecto a la representación retroalimentándose y captando la esencia de esto dos términos, por un lado, la personalidad profunda del autor y por otra, la reproducción de la naturaleza del objeto. El peligro de adentrarse en una falsa originalidad lo encontraríamos en la unión de escenas no tomadas de la propia naturaleza, reajustadas y necesitadas de una armonía. Por lo tanto comprendemos que la armonía es inherente a la originalidad. La fluidez de la narración o de la obra que sea y su originalidad pura inspirada por el tema en cuestión que trate pero de una manera adecuada y sin copias vacías de contenido, será la verdad que hay en la propia obra. (Hegel, G.H.F., 1985).

Hegel camina hacia la comprensión del concepto romántico como “el deber de explicar la revelación a la conciencia, de cómo esencia absoluta de la verdad en esta época del desarrollo del pensamiento humano y en la forma de arte que le corresponde” (Hegel, 1985, G.H.F., p.157-158). Volvemos a contextualizar las palabras del alemán en un momento en el que la ilustración y la razón imperaban y la esencia del espíritu se encontraba en plena decadencia, lo que supondría en estas obras un retorno a la concepción del creador espiritual y por lo tanto comprendemos así la palabra romántico. De esta manera, la función del espíritu se plantea de forma categórica como elemento fundamental del desarrollo de la representación. Se estrecha todavía más la relación de la naturaleza con el espíritu, consiguiendo así una idealización de la misma.

Lo que Hegel tilda como fondo verdadero del pensamiento romántico remite a la conciencia de la naturaleza absoluta e infinita, independiente y libre, pero basándose en la idea de un dios existente. No solamente hay que buscar la realización en la naturaleza sin en la personalidad y en la libertad. El filósofo alemán apunta que “el nuevo problema del arte no consiste en precipitar el espíritu sobre la materia, sino en representar la vuelta del espíritu sobre sí

mismo y la conciencia reflexiva de Dios en el individuo”. (Hegel, G.H.F., 1985, p. 161).

Si hablábamos de un retorno a ideas concebidas anteriormente de la ilustración y rechazando las de este movimiento, apuntamos también a una relación en la concepción del arte con el periodo clásico. Por tanto, entendemos como los objetos de la naturaleza pierden su importancia y no están divinizados, la naturaleza queda en un plano inferior, el hombre vuelve a ser el protagonista, algo que recordábamos de Homero.

Hemos observado que en su obra habla de la relevancia de la naturaleza pero de una importancia todavía mayor del dios y por tanto también del hombre. Una evolución hacia la plasmación del personaje protagonista en una historia como referente. El concepto catártico se encuentra agregado por un plus de deidad, donde en el alma del hombre se encuentra Dios y se alcanza la universalización y el infinito.

Aunque haya habido en esta época un distanciamiento de los mitos clásicos y su representación, debido a la creación de nuevas teorías literarias, es un distanciamiento relativo ya que, sin retroceder decididamente en los clásicos, estos aparecen para aportar nuevas ideas, así volvemos como apuntábamos en páginas anteriores a la desmitologización. Como apunta Herder en *De la nueva utilización de la mitología* (1767) “la mitología de los antiguos tiene una estructura poética que aún es válida para escribir literatura, siempre que se haga sobre una imitación libre y editada”. (Gimber, A., 2008, p.1)

Sin embargo un aporte de los contemporáneos de Hegel, como Herder, apunta a una relación directa entre el uso del mito con la imaginación, situándose así de una manera escéptica pero a la vez útil. La utilización de la mitología se discute por su aportación de esta mitología puede respaldarse en el uso de la historia, en la alegoría, en la religión o en la estructura poética. Esta reflexión asienta el traslado de la mitología moderna hacia un paradigma moderno y empírico, planteándose en mayor medida su uso e interpretación que su aplicación como dogma. (Gimber, A., 2008)

Entre los románticos encontramos a August Willem Schlegel como uno de los individuos que sobreponen la verosimilitud a cualquier otro aspecto relevante a la hora de escribir obras. El autor alemán abogaba por la creación y la imaginación sin obstáculos como la imposición de lo real. Como autor romántico, proponía la importancia real de los personajes dentro de la fábula para poder comprender las relaciones entre los personajes y especialmente entre el personaje protagonista. La fusión de la poesía con la impresión que transmite el teatro al espectador, dotaban de un plus al personaje y en definitiva a la comprensión por parte del espectador y que éste pudiera adquirir los contenidos de una manera más plena.

Por su parte, Friedrich Schlegel, hermano del anterior, se adentra en la explicación del mundo intentando encontrar modos de comprensión de una nueva mitología, en su obra, *Alocución sobre la mitología* (1800), el autor afirma que:

“le falta a nuestra poesía, me parece, un centro, como lo fue la mitología para los antiguos y todo lo esencial, en lo que el arte poético moderno es inferior al antiguo, se puede resumir en las siguientes palabras: no tenemos mitología” (Gimber, A., 2008, p.7)

Apostaba así por volver o retroceder a una postura mitológica, considerada para él y los suyos, perfecta, ya que no conoce, “símbolo más hermosos que el abigarrado hervidero de los dioses antiguos”, catalogando de esta manera la mitología clásica como un pozo de sabiduría y de posibilidades para equipararse con ellos. Realmente, podemos comprender que no ofrecían respecto a Hegel, que sí lo hacía, grandes diferencias con la época clásica. La llegada de un neoclasicismo podía estar llamando a la puerta en este sentido.

Con la creación del texto romántico alemán *Systemprogramm* (1795), empleamos la figura de Schiller para demostrar que los cambios respecto a las ideas ilustradas y posteriores con la Revolución Francesa, sitúan el pensamiento alemán en la búsqueda por encontrar nuevas perspectivas mitológicas y religiosas que sitúen al individuo en lugar que merece, basándose

en la idea de libertad. Schiller defiende la obra de arte, considerándola como obra que genera libertad.

La megalomanía idealista de Schiller la vemos representada en frases como “las ideas no tendrán interés alguno para el pueblo y a la inversa [...] un espíritu superior, enviado del cielo, debe fundar esta nueva religión, que será la última, la mayor obra de la humanidad” (Gimber, A., 2008, p.8). Se intenta elevar la mitología al nivel de la religión, como se hace con el arte en general, pero con tintes populares, comprensibles para el pueblo, racionales y que a su vez sirvan para poder aplicarse al pueblo.

En este sentido podríamos hablar de un dogma filosófico basado en la estética y con la necesidad de comprender la figura humana en las representaciones y su función en la vida de las personas (Gimber, A., 2008).

Pero la concepción de Schiller, como poeta y filósofo, debemos comprenderla desde un punto como afirma Burello (2003), de aversión por la prosa narrativa. La conflictividad y contrapunto de muchas de sus posturas, le convirtieron en un autor inclasificable dentro de los cánones del momento.

Situamos a Schiller como un autor dual, donde encontramos la subjetividad y la objetividad y el conflicto que surge entre la realidad y el idealismo. Encontramos en Schiller la plasmación en su obra de los principios anteriormente desarrollados en el presente texto por Hegel (Aguirre, G., 2012). El conflicto con los ideales y la posición de la naturaleza respecto a los mismos son un constante en el pensamiento del filósofo alemán. Con ciertas reminiscencias de Kant, Schiller aboga por una naturaleza reacia a los cambios bruscos, de manera que estos reflejaran en el arte un principio antiestético muy acentuado (Pérez, D., 2006).

La figura del personaje protagonista se ve reflejada por la objetivación de su subjetividad, y que gracias a la fuente de riqueza de la naturaleza, el ser humano, antepondrá el bien colectivo sobre el individual (Pérez, D., 2006).

Los estudios y escritos apuntan a una relación e influencia de Goethe en Schiller. Este autor apostará con el tiempo por mantener una fluidez e intentar mostrar una pausa y tranquilidad que quedarán reflejadas en la posterior plasmación de sus personajes, dominando su ímpetu y concentrando éste en las cualidades que la naturaleza puede administrarle, pero siempre en exceso, necesitando un catalizador a estas fuerzas espirituales que lo reconcilien con la naturaleza (Pérez, D., 2006). Estos son algunos rasgos de los personajes que sirven para mostrar como interpretaban la filosofía imperante palpando el romanticismo, los autores alemanes.

Antes de concluir con el repaso por ciertos autores que han dejado mella y que sirven para dar fe de la influencia del romanticismo y del idealismo filosófico y las fuentes religiosas y epistemológicas, recordamos la figura de autores como el inglés Coleridge.

Coleridge, según Oliva (2004), el encargado de introducir las ideas románticas alemanas en Inglaterra y con unos destacados escritos donde estructuraba la manera de hacer política, idea de pantisocracia. Aquí encontramos ya la figura del escritor que se basa en estamentos actuales como los políticos. Aparece en su obra y su propia concepción narrativa como la imitación de la realidad bajo la apariencia de la realidad, siendo necesaria la participación del espectador. En este sentido, podríamos interpretar una subjetividad, siendo el sujeto de esta el espectador, combinada con una perspectiva objetiva que refleja el propio autor.

Aunque hablábamos de una unión con el arte clásico, esta unión entre épocas resulta relativa, la forma exterior de la interior, es decir el continente y el contenido de una obra de arte, en el clásico se retroalimentan, pero en el romántico, al ir más allá, yendo el alma por separado, “retirándose en sí misma” siendo todo el exterior “libre”, la presentación del espíritu profundo de lo manifestado se va destruyendo poco a poco (Hegel, G.H.F., 1985, p.208). Para comprender el final del periodo romántico atendemos a estas dos afirmaciones que en esta obra quedan demostradas:

“En el dominio de lo accidental es donde se evidencia la ruina del arte romántico. Pues de una parte, lo real se presenta desde el punto de vista ideal, en su objetividad prosaica; aprehendiendo en su esencia, en su parte moral y divina, está representado en su elemento pasajero y finito” (Hegel, G.H.F., 1985, p.208).

“El artista se erige en dueño absoluto de toda realidad mediante su manera personalísima de sentir y concebir, mediante los derechos y el poder arbitrario del espíritu[...] Solo queda satisfecho cuando los objetos que figuran en su cuadro ofrecen, un conjunto contradictorio, un espectáculo fantástico donde todo se ofende y se destruye” (Hegel, G.H.F.,1985, p.208).

A través de estas aportaciones de Hegel, entendemos lo que apuntábamos en el inicio del apartado: el idealismo filosófico tiene como figura fundamental al creador de la imagen. El chovinismo humano particular del idealismo filosófico afecta a la realidad que crea.

3.4. Realismo y naturalismo

Este apartado dedicado al estudio y la conceptualización de los aspectos más relevantes de las corrientes realistas y naturalistas, mantiene dos premisas diferenciadas: en primer lugar, sirve como nexo de unión de un conjunto de movimientos literarios y dramáticos que comienzan en Grecia y que acaban en el propio naturalismo, época en la que se empieza a contener los rasgos marcados de una estructura y una función del personaje encuadrado en una historia; en segundo lugar, sirve como colofón a dieciocho siglos de literatura para dar paso a las corrientes formalistas y estructuralistas que mantendrán las bases de los análisis textuales de la actualidad.

El realismo literario surge como protesta contra el sistema romántico imperante y el sistema hegeliano que había influenciado a los autores de la época y que se había basado en la profundidad del espíritu y en la división de géneros literarios, pero sin llegar a interpretar desde un modo analítico y en definitiva pragmático, el papel que desempeña cada objeto de la obra. En este sentido, el realismo aboga por la concepción del personaje dramático como figura principal de la trama literaria, al mismo tiempo que influye en la relación que tiene éste con la figura del actor. Como veremos posteriormente, el realismo es la corriente de la que beben autores posteriores franceses y especialmente rusos, los cuales plantearon el formalismo como corriente capital para el análisis narrativo en las posteriores décadas. Como ejemplo ruso destacamos la figura de Alexander Pushkin planteando un cambio de ideas ante la necesidad de anteponer la naturaleza de las ideas y olvidarse así, de toda obra teatral, todo ese conjunto de elementos que la conforman, siendo más importante la figura del espectador que la del propio autor (Oliva, C., 2004). Como veremos posteriormente la figura del autor será trascendental para poner de manifiesto un modelo narrativo propio, a través de unas ideas concebidas hacia el análisis y la estructuración.

Una afirmación que apoya esta revolución en la concepción de la historia y a su vez, una modernización de término, es el cambio de mimesis por realismo (Villanueva, D., 2004). En este momento existe la fundamentación latente de diferenciar ambos conceptos, nos quedamos con el aporte de Raffa

(1968) donde explica que si se quiere evitar caer en las limitaciones de la poética no puede haber definición alguna sobre la propia realidad. La técnica puede ser relevante a medida que se muestre la realidad, que en definitiva supone una ruptura con el romanticismo.

El rechazo hacia épocas anteriores, la transmisión de una realidad psicológica necesaria para el momento, ya que comenzaban las revoluciones políticas y los movimientos populares y panfletarios, siempre desde un punto de vista constructivo y sin apoyarse en la necesidad de plasmar el idealismo surgido de la naturaleza, fueron algunas de las razones del inicio de la crítica literaria que posteriormente observaremos en el formalismo o la semiótica.

Se puede comprender, a partir de aquí, una manera moderna de adquirir las estructuras narrativas del momento y las anteriores que han generado el cambio. Otro aspecto que refuerza la posición que surge por parte de los autores realistas es la reacción frente a un agotamiento de movimientos espirituales e imaginativos, siendo así imitada la naturaleza pero desde una perspectiva más empírica y racional.

En *El texto narrativo*, Garrido Domínguez (2011) sostiene este mantenimiento de la perspectiva y aclara que la relación del escritor con el lector es muy importante en esta corriente, siendo su rasgo capital esta imposición relacional, la experiencia estética del movimiento. En este sentido, también relaciona los conceptos promovidos por Villanueva y califica de los como inadecuados planteamientos del realismo genético y formal-inmanetista, donde se plantea la figura del receptor como imprescindible para cubrir los errores esquemáticos del propio texto.

En la obra realista, el narrador conoce todos los detalles de los personajes, hecho destacable y preponderante en esta época. Simplemente pensemos en el concepto del “realismo”, sino conociéramos todos los aspectos necesarios de la obra, no hablaríamos de tal término y emplearemos mucho más nuestro inconsciente y buscaríamos significantes diversos en la obra. Por tanto, la función del realismo, es la de mostrar la realidad de una manera concreta y profunda. Un ejemplo de literatura realista lo observamos en la obra

Tío Vania de Chejov, sobre la cual Gorki apunta que es “una especie de arte dramático del todo nueva” (Partida Tayzan, A., 2004, p.118).

Basándonos en un ejemplo audiovisual elegimos *El ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, Vittorio de Sica, 1948). En esta película, Antonio es mostrado a través de la crudeza del momento, en el cual un pequeño traspies vital como el robo de una bicicleta puede mostrar la realidad social y la vida del propio personaje. En esta película, los hechos basados en la verdad, cruda y dura, transmiten al espectador las circunstancias de los personajes: cómo viven, sufren, cuáles son sus aficiones o cual es el trabajo que tienen.

En este momento, el personaje, al contrario que en la estructura de la Grecia clásica, pasa a ser un personaje más dentro de la estructura trágica. “Este personaje no es el héroe trágico sino un componente más de la situación en cuya transformación no participa igual que el resto de los personajes” (Partida Tayzan, A., 2004, p.118). Es decir, sigue siendo un personaje con una relevancia mayor, pero adquiere un carácter similar al del resto de los componentes.

Aunque Partida Tayzan (2004) apueste por la salida de Chejov de la corriente realista creando según él un nuevo modelo de acción dramática, su impronta en este movimiento la observamos en la concepción de un héroe trágico diferente y que comparte rasgos comunes con el propio movimiento, desarrollado en el modelo de acción dramático de Henrik Ibsen con el subtexto y lo inconexo como referentes.

Proseguimos con un personaje que es un individuo y un elemento que forma parte de la realidad literaria pero con intencionalidad, para adentrarnos en las formas naturalistas que surgieron de una evolución o revolución, como quiera verse, de la teoría romántica y todavía más si cabe, como escisión del movimiento realista. El naturalismo será trascendental de tal forma que los movimientos analíticos posteriores mantienen algunos cánones naturalistas, especialmente en lo que respecta al personaje protagonista.

La figura de Emile Zola emerge en el naturalismo y se sobrepone ante el resto gracias a su concepción del teatro naturalista, una manera novedosa y

renovadora de comprender este arte. A partir de Zola entendemos que el análisis de personajes debe ser diferenciado y por tanto debe haber una referencia hacia lo individual. Ante la premisa: “la realidad jamás será completamente objetiva”, el naturalismo tendía a mostrar la realidad tal y como era, pero es inevitable pensar que se tendía hacia un cierto pesimismo fruto de la revolución del pensamiento surgida en el siglo XIX. El personaje sumerge en la obra al espectador o lector, de manera que subjetiviza la forma de proceder ante la misma, nunca es tragedia o comedia. (Oliva, C., 2004)

En la obra *Teorías del realismo literario* se afirma que “a partir de las referencias de Wellek sobre el naturalismo y la copia de los movimientos literarios hacia la mimesis de Aristóteles, desembocó el naturalismo” (Villanueva, D., 2004, p.32) y define del todo:

“el naturalismo, se entiende como la exacerbación de los postulados del realismo decimonónico y la articulación de los mismos en un sistema teórico perfectamente ajustado a una práctica literaria que mantiene su vigencia en grandes sectores de la creación posterior” (Villanueva, D., 2004, p.32).

Es aquí donde encontramos otro movimiento nacido a partir del naturalismo: el realismo genético.

La identificación del propio Zola con lo científico y el empirismo sirven para aumentar el peso teórico que tiene el propio autor en este movimiento, gracias a su obra *La Roman Experimental* (1881). López Quintana en su obra *El movimiento naturalista en España* (2009), relaciona esta obra con la de Claude Bernard, *Introducción al estudio de la medicina experimental* (1865), siendo inherente a la personalidad de Zola el estudio del ser humano, una máxima constante en su creación y análisis metaliterario.

Explicado esto, comprendemos que el análisis basado en la observación es el fondo de la obra de Zola y por tanto se encuentra cierto parecido con las obras clásicas, tanto en la perpetuación de los mitos como en la observación de la naturaleza, para así alcanzar el patrón mimético establecido entonces y mantenido hasta ese momento.

Respecto a la unión de Zola con el determinismo de Claude Bernard se observa que la causalidad es una de las bases imperantes en la obra zoliana, que se equiparaba en cierta medida con científicos y filósofos. Huertas (1984) habla de que toma el estudio como “si de un organismo vivo se tratase” (p.36). Para Zola el papel que tiene el escritor es el de un ente superior capaz de mostrar al mundo de una manera científica la realidad que le rodea, por tanto de forma realista-naturalista. Así, López Quintana (2009) en relación a Zola afirma que “el papel del escritor es el de un sabio que expone los hechos” (p.3). El escritor se convierte en un orientador de perspectivas, un director de hechos para alcanzar la verdad. Nos remitimos otra vez a López Quintana (2009): “se establece una nítida contraposición con los idealistas, apegados a lo emotivo, intuitivo e irracional, frente a los naturalistas, en los que la observación, es una premisa básica” (p.3)

La novela experimental por tanto se basa en la demostración de las manifestaciones intelectuales bajo la influencia de la ciencia, de la fisiología y del ambiente en el que se desenvuelve el individuo, es decir en el medio social. Representando de esta manera una forma de adecuar al hombre en un medio social modificador, donde ha de ajustarse a lo axiomático e investigar sobre ello.

En su *Carta a la Juventud* (1897), Zola muestra la necesidad de ofrecer la verdad, pareciendo incluso movilizar a las masas y rompiendo con lo establecido. Un ejemplo es la siguiente frase: “*¡Vamos a luchar por la humanidad, la verdad y la justicia!*”. La creencia en una representación sólida de la humanidad y sobre todo de la verdad como fuente de inspiración para la primera, fueron elementos que ya encontramos en su propia obra a través de panfletos literarios.

Respecto al positivismo, corriente basada en la defensa del conocimiento científico como única fuente auténtica de sabiduría, encontramos también en Zola una fuente de inspiración para el movimiento naturalista. Huertas (1984) admite una garantía para los naturalistas, por parte del propio positivismo. Para comprenderlo y seguirlo necesitaban conocerlo en profundidad y rechazar la especulación (p.31).

El naturalismo, llegado a un punto de no retorno, casi se concibe como una forma política, hecho que podríamos comprender de la estruendosa carta hacia los jóvenes y su poder de manipulación panfletaria. Esta aplicación de la realidad científica supone, el punto de inflexión hacia una nueva concepción de la literatura y de la estructura. Aquí hablamos del fondo, por la forma será lo que le proceda gracias a unos planteamientos estrictos en términos literarios.

Otro autor y filósofo del cual Zola toma teorías para conceptualizar su propia percepción de la realidad literaria adecuada a su tiempo, es Hypolite-Adolphe Taine, pensador francés del siglo XX empleador de las ciencias para poder comprender y explicar el conocimiento humano (Huertas, R., 1984).

Para Taine hay tres factores que determinan al ser humano: la raza, el medio y el momento. A partir de estos principios, que Zola aplicará en sus quehaceres literarios, podemos comprender como se van formando las diferentes personalidades de los personajes desde un punto de vista totalmente opuesto al que entendíamos anteriormente como el proceso de creación por parte del autor. Ahora la ciencia y el empirismo son claves para la comprensión del ser humano y de la literatura.

Para comprender profundamente algunos de los principios en los que se basaba el naturalismo, veamos algunos ejemplos del tratamiento de los textos naturalistas, su contenido y su relación con las clases sociales y características y movimientos relacionados con ello. Como teoría nacida de la oposición al romanticismo y a la burguesía de décadas anteriores, el sentimiento religioso iba implícito en ellas. Si consideramos al naturalismo como escisión de realismo, el realismo científico que proponía Zola en su obra, se veía estrictamente relacionado con formas mitológicas que se encontraban en sus obras. Como afirma Isabel Veloso (2004) “los mitos religiosos más recurrentes en las novelas zolianas nos remiten una y otra vez a las ideas del ciclo y progreso en torno a las imágenes del Hijo, del Árbol y del Germen” (p.228).

Si hablamos de intertextualidad Veloso (2004) también apunta hacia dos niveles de mostración de lo religioso: el nivel narrativo y el poético, el primero “coartando la libertad del personaje obligándolo a repetir una serie de

parámetros previos, de un modo consciente o no” y el segundo siendo “la intertextualidad el soporte para la recreación simbólica y la ensoñación que aleja el texto de la voluntad de fiel reproducción de la realidad del naturalismo más teórico” (p.243). El modelo crítico y comprometido de Zola, muestra tintes evolucionistas hacia una teoría religiosa que se mantiene imperturbable, fruto de la tendencia marianista de la época en Francia.

La representación y puesta en escena del personaje, cambia con el teatro. Se trata de un proceso de renovación, más cercano a la realidad social del momento, algo que también podía plasmarse en el realismo, pero mucho más ajeno a ello. Con el naturalismo existe un compromiso mayor con la representación de una realidad concreta. (Oliva, C., 2004).

A diferencia del realismo, con el naturalismo nos acercamos a una manera de comprender los hechos más cercanos a la realidad y por lo tanto más factibles de analizar y aplicar a cualquier teoría cinematográfica que se precie. Como veremos posteriormente, la primera década de la obra de CIFESA, aunque el folclore sea el predominante, como se muestran a las clases más bajas responde a unos cánones naturalistas evidentes y básicos, que pueden tener también otros aspectos de épocas anteriores y posteriores, pero esa muestra del problema social y por lo tanto esa modernidad en cuanto temas resultó una de las principales revoluciones que se mantuvieron con el paso de los años. No olvidemos que como arte, el autor de una película sería el equivalente al escritor, poeta o filósofo de antaño.

Otra característica esencial del teatro naturalista, respecto al papel que tenía el actor, es esa actitud realista, intentando mostrar una mimesis con el propio personaje. Si hablamos de efecto catártico, la propia representación de la realidad, haciendo olvidar al espectador que el personaje está representado por un actor, en ciertos momentos de la obra, sería el punto catártico. (Oliva, C., 2004).

Brecht ya en su prólogo, *La excepción y la regla*, advierte que público debe juzgar los hechos y considerar que lo que ocurre no tiene que ser lo normal. (Oliva, C., 2004). Esta manera de comprender la realidad ponía al

espectador o lector en una posición relativamente liberadora. Sin embargo es crítico con el espíritu científico al cual alude para referirse hacia ellos y condenarlos en cierta medida porque no se extiende a las relaciones sociales. “solo aprendemos acerca de la sociedad que el medio nos revela” (Brecht, B., 1970, en Oliva, C., 2004, 108). Las sensaciones e ideas de los protagonistas nos son impuestas.

3.5. Formalismo

El origen del formalismo hay que buscarlo en el Círculo Lingüístico de Moscú, fundado por estudiantes durante el curso 1914-1915 y apoyado por la Academia de Ciencias, objetivo de la cual era promover la lingüística y la poética y que se prolongó hasta los años 30 (Jakobson, R., 1962, en Todorov, T., 1970).

Los adversarios denominaron peyorativamente “Formalismo” a una nueva “corriente de crítica literaria” que irrumpió en el panorama lingüístico y literario ruso en 1915, relacionada con el futurismo y con otros movimientos artísticos vanguardistas de la época y cuyo origen hay que buscarlo en el estructuralismo ruso. La corriente formalista tenía una gran voluntad de actualización, pues “los formalistas modifican y perfeccionan su método cada vez que encuentran fenómenos irreductibles a leyes ya formuladas” lo que les “ha permitido diez años después de los manifiestos del comienzo, una nueva síntesis, muy diferente a la primera” (Todorov, T., 1970, p 14)

Entre sus características destaca su preferencia por el empirismo, por la elaboración de principios que puedan ser aplicados en el estudio de una materia concreta, modificándolos en función de las necesidades, sin estar obligados a seguir ninguna teoría definida, puesto que la aplicación de los principios antes mencionados no conlleva la obligatoriedad. Esta predilección por el empirismo era tal, que la sobreponían a la elaboración de conclusiones teóricas. Les lleva a modificar los principios que tienen que aplicar en el estudio o investigación de una materia concreta en función de las necesidades que surjan en el curso de la investigación y por lo tanto las teorías cambiarán en función de los nuevos resultados obtenidos. (Todorov, T., 1970, p 22)

Entre los principales formalistas que revolucionaron el modelo de estructuración y análisis de la novela y el relato, encontramos a Roman Jakobson, Vladimir Propp, Boris Eichenbaum, Viktor Shklovski y Boris Tomshevsky, todos ellos de nacionalidad rusa.

La disolución con el realismo queda patente por el deseo de romper con una ambigüedad propuesta por Roman Jakobson. “Se trata de una aspiración,

de una tendencia, es decir que se llama realista la obra propuesta como verosímil por el autor[...]se llama realista la obra que es percibida como verosímil por quien la juzga” (Jakobson, R., 1962, en Todorov, 1970, p 72)

Se trata de una evolución de un movimiento literario antipositivista que buscaba la creación de una ciencia de la literatura (García Berrio, A., 1973). Como vemos, el tándem literatura-ciencia continua presente, creando discordia e influyendo por las reminiscencias de la importancia del empirismo científico anterior. Por lo que respecta a los formalistas rusos, se necesita crear una ciencia de la literatura para resarcirse, añadiendo un sentimiento de necesidad científica por parte del grupo Opojaz, otro por los que surgió el formalismo ruso.

Eichembaun en su *Teoría del método formal* (1925) defiende que:

“lo que nos caracteriza no es el formalismo, en tanto que teoría estética, ni una metodología representativa de un sistema científico definido, sino el deseo de crear una ciencia literaria autónoma partiendo de las cualidades intrínsecas de los materiales literarios. Nuestro único objetivo es la conciencia teórica e histórica de los hechos que dependen del arte literario como tal”. (Eichembaun, B., 1927, en Todorov, 1970, p.29)

El autor reconoce que el motivo inicial del movimiento y su mantenimiento y consideración como una determinada formación literaria se basa en finalizar una manera de concebir el arte y la poética sin ser considerados transgresores. “Entramos en conflicto con los simbolistas para arrancar de sus manos la poética, liberarla de sus teorías de subjetivismo estético y filosófico y llevarla por la vía del estudio científico de los hechos” (Eichembaum, B., 1927, en Todorov, 1970, p.24)

El propio Erlich (1974) mantiene la premisa de que “eliminaron de un manotazo toda palabrería sobre intuición, imaginación, genio y demás. El lugar de lo peculiarmente literario había que buscarlo en la obra misma” (p.247)

La eliminación de las teorías positivistas que se encontraban bajo el influjo del empirismo científico, no discordaba en exceso de la postura

formalista. Se basaba en una ruptura con lo establecido, en un no querer mirar hacia atrás y no sentirse relacionado con la etapa anterior. Sin embargo García Berrio (1973) apunta que: “la dimensión de la ciencia así proyectada no debe excluir ninguno de los dominios a que se extiende el hecho literario” (p.70)

Además, admite que si hubiera una conjunción de los elementos históricos, estéticos y de la razón y del pensamiento, se estaría hablando de una consecución mayor de la posición científica. García Berrio atribuye al formalismo el logro de la conciencia de literariedad del objeto de estudio, aunque ello supusiera un rechazo a la unión entre ciencia y literatura. (García Berrio, 1973)

Lo que es innegable es la evolución metodológica como una propuesta didáctica hacia la definición y el establecimiento, aparte de una ciencia, como una manera de entender la literatura. Además de demostrar que fue una corriente que se basaba en hechos claros (casi axiomáticos) basados en el empirismo propio y en mucho esfuerzo y trabajo analítico. “El método formal, por tanto lo que quería describir era lo que convierte a los textos literarios en objetos” (Zamorano, 2007, p.33)

Esta vez por parte de Roman Jakobson: “El formalismo es una etiqueta vaga y desconcertante que los detractores lanzaron para estigmatizar todo análisis de la función poética del lenguaje, creó el espejismo de un dogma uniforme y consumado” (Jakobson, R., 1962, en Todorov 1970, p.8).

De esta manera, como apunta Falcó (1990) “Jakobson caracteriza la poesía como un enunciado orientado hacia la expresión” (p.45) haciendo hincapié, como buen lingüista en las funciones, en este caso la función comunicativa queda pues reducida al mínimo.

Una de las cuestiones que condenaba a su vez el grupo formalista era al uso de las imágenes como característica literaria imprescindible. En *El arte como artificio* (1929) se mantiene esta posición acerca de la atribución de cualidades pictóricas a la poética y sus imágenes. Debía de prevalecer el contenido correcto y bien estructurado y preocuparse hacia ello, más que hacia la poética. Esto fue una ruptura con siglos de literatura anterior. Como afirma

Shklovski “el poeta no crea imágenes; las encuentra o las recoge” (Shklovski, V., 1929, en Todorov, 1970, P.56).

Llegados a este punto podemos entender que se trata de un grupo de teóricos rompedores en su tiempo pero a su vez difíciles de comprender. Esta dificultad la mantiene Eichenbaum “cuando nos veamos obligados a confesar que poseemos una teoría que lo explique todo, [...] nos veremos al mismo tiempo obligados a confesar que el método formal ha terminado su existencia”. (García Berrio, A., 1973 p.77-78)

Blanco Aguinaga (2004) cataloga la revolución literaria iniciada por los formalistas rusos como “teoría de la diferencia” (p.31), ya que suponía que era una confrontación y una comparación del uso de los materiales literarios como la historia o los cuentos, con los no literarios como la lingüística.

A través de la frase “el arte es un pensamiento por medio de imágenes” (Shklovski, V., 1929, en Todorov, T., 1970, p.55), Viktor Shklovski, uno de los principales exponentes del formalismo ruso, tumba toda cuestión que genere la duda acerca de la relación arte-lengua-literatura. En este sentido, con la teoría de Shklovski, el formalismo se fundamenta en la necesidad de la imagen como medio para promover los sentimientos más profundos del receptor.

Este autor abogaba por emplear ciertas leyes para marcar hábitos y maneras de comprender la narración, tales como las leyes del gasto y de la economía dentro de la lengua poética, pero en su propio marco. Evitando de esta manera, una automatización de las acciones. Por tanto encontramos un rechazo absoluto hacia una manera automática de la lengua poética diferenciada totalmente por la lengua de prosa. “La imagen poética es uno de los medios de crear una impresión máxima” (Shklovski, V., 1929, en Todorov, 1970, p.57), por tanto no podemos crear modelos autómatas de expresión, según Shklovski.

El rechazo por la algebrización de los objetos, de una automatización de la lengua poética, la fundamenta en esta frase: “la automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra” (Shklovski, V., 1929, en Todorov, T., 1970, p.60). Es decir lo convierte en algo carente de

sentido. Shklovski es el primero que muestra su contrariedad hacia la doctrina simbolista y desautomatiza el concepto del análisis literario y su estructuración. (Falcó, J.L., 1990)

Observamos pues, un cambio en la concepción y además un desarraigo por el simbolismo y una apuesta por el cubismo en Jakobson, considerándolo como una nueva concepción autónoma, es decir un nuevo procedimiento de trabajo. Estas maneras transgresoras de concebir el arte, tendrán mucha relación entre la vanguardia rusa y también la poética. (Jakobson, R., 1973).

El parentesco entre el futurismo y el formalismo tuvo su origen en “la destrucción del principio mimético como esencia de lo artístico que el puritanismo formal de la vanguardia europea operó a principios del siglo XX” (García Berrio, A., 1973, p.19).

Este futurismo fue básico para la concepción por parte de Shklovski de algunos rasgos que marcarían su forma de actuar y de criticar literariamente, especialmente en la concepción no mimética del arte, pero sí una profunda relación para conseguir la esencia artística y sobre todo una ruptura con anteriores movimientos donde el rigor científico quedaba en un segundo plano ante el impacto. La poética anula la capacidad crítica y por ello esa tendencia hacia la automatización que se tenía antes. (Sanmartín Ortí, P., 2006).

Como la desautomatización, el extrañamiento supone otro elemento que aparece con los formalistas rusos, especialmente en Shklovski. La percepción se sitúa por encima de la sapiencia y por tanto los elementos han de ser transmitidos por como son en realidad y no por una autoconciencia automática.

“La técnica del arte de extrañar a los objetos (no reconocerlos), de hacer difíciles las normas, de incrementar la dificultad y la magnitud de la percepción encuentra su razón en que el proceso de percepción no es estético como un en sí mismo y debe ser prolongado” (Shklovski, V., 1929, en Todorov, T., 1970, p.58)

La desautomatización permitía medir el valor imprevisible y original de cualquier elemento respecto de un todo dado y, por tanto, resultaba una herramienta estilística de primer orden para examinar:

- “el valor estilístico de un elemento dado en la obra-fondo en la que se ve inserto.
- el valor estilístico de una obra o autor en la época literaria correspondiente.
- El valor estilístico potencial de los elementos extra-literario en relación con el sistema literario” (Pozuelo Yvancos, J.M., en Sanmartín Ortí, P., 2006, p.65)

El cambio de procedimiento de la observación de la estructura novelística, lo observamos cuando Vladimir Propp propone observar los cuentos desde el punto de vista de la composición, es decir, la manera en que se encuentran diseñados. Aquí observamos una evolución muy importante respecto a teorías anteriores que no se encontraban centradas en una catalogación de elementos que permitiera una estructuración casi científica y por lo tanto también empírica. Recordemos que en etapas anteriores había una preocupación mucho más grande por encontrar la armonía o la crítica socialista, que el simple hecho de analizar los porqués de una estructuración del texto.

Por tanto, Propp, con su *Morfología del Cuento*, desarrolla un cambio capital en la concepción de la estructura literaria, en el desarrollo de los personajes y sus funciones dentro de la obra. Citado por estructuralistas y semióticos en décadas posteriores, esta obra analiza el conjunto de acciones que realizan los personajes para determinar un sistema de composición adecuado, con la finalidad del análisis correcto. (Todorov, T., 1970).

Vladimir Propp basaba el estudio de las partes que conforman el relato en conceptos denominados partes constitutivas, las cuales llegaban a la cantidad de 150 aproximadamente, cada una de ellas con un nombre específico diferente del resto.

Centrémonos en una de las cuestiones clave que plantea Propp: “¿Cuántas funciones puede incluir un cuento?” (Propp, V., 1971, p.32). Esta pregunta viene dado por su fundamentación hacia ella, siendo las funciones de los personajes y sus atributos, cambiantes, parte necesaria de mantener y responder por parte del autor. “Lo que cambia, son los nombres y al mismo tiempo los atributos de los personajes; lo que no cambia son su acciones o sus funciones” (Propp, 1971, V., p.32). Esta frase nos muestra el encajonamiento del formalismo ruso en unas determinadas delimitaciones que sirven para analizar cualquier obra literaria.

- “Los elementos constantes, permanentes del cuento son las funciones de los personajes, sean cuales fueren estos personajes y sea cual sea la manera en que cumplen esas funciones. Las funciones son las partes fundamentales del cuento.
- El número de funciones que incluye el cuento maravilloso es limitado
- La sucesión de las funciones es siempre idéntica.” (Propp, V., 1971, p.35).

Recordando la pregunta del párrafo anterior, debemos recordar que es la función según Propp (1971) y el formalismo. “Entendemos por función, la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga” (p.35). Por tanto, esta función permanecerá siempre en el cuento, sean cuales sean las vicisitudes por las que pase el determinado personaje.

Veamos ahora las funciones de los personajes en el cuento según Propp. Si seguimos sus directrices y teorías nos encontramos con un planteamiento inicial que muestra los personajes, generalmente de una familia, ya que no olvidemos que Propp, se dedica, en este caso, puramente al cuento.

- Uno de los miembros se aleja de la casa (cualquier situación que suponga el adiós de un personaje en un determinado espacio, sea la razón que sea).
- La prohibición del protagonista. Este elemento, en ocasiones catártico, sirve para mostrar las dificultades que puede encontrar el protagonista,

ya que como hemos visto, la prohibición va unida a un alejamiento anterior. Un apunte interesante en la proposición de Propp, es la cercanía entre prohibición y orden, en este caso entenderíamos como prohibición, la cohibición del personaje ante algo que no quiere, pero que debe hacer.

- Ante esta oposición a la orden, surge la transgresión de la prohibición.
- El agresor intenta obtener noticias. Surge el antagonismo puro, es decir, el protagonista, héroe en este caso, huye del antagonista. Como vemos cada uno cumple una función/acción delimitada.
- El agresor obtiene noticias de su víctima e intenta engañarla. Estas dos funciones se muestran separadas por Propp, pero vemos una linealidad y una capacidad de unión muy grande.
- Surge la complicidad entre el antagonista y el protagonista, dejándose éste engañar por el otro.
- El agresor daña a la víctima o alguno de sus seres queridos y por tanto, el personaje dañado reconoce la agresión o robo. Puede ser tanto un objeto como un sentimiento o una libertad.
- Se pide al héroe que vengue lo ocurrido.
- El héroe acepta y se marcha en busca de venganza (catarsis).
- A partir de aquí, podemos ver las últimas tres pruebas del héroe. En primer lugar aparece el componente mágico que es entregado al héroe, a través de una prueba. Seguidamente, el héroe reacciona ante la donación.
- El protagonista o héroe, es llevado donde se encuentra el objeto
- Llegamos al momento del combate. Es importante la función del objeto y la posición en el tiempo respecto al combate. La función del objeto se encuentra condicionada por ser dado antes o después del combate, es decir, si hay victoria del protagonista, recibe el objeto o si el objeto le sirve para combatir.
- El héroe es agredido hecho que muestra la relativa vulnerabilidad del protagonista. Finalmente vence al antagonista.
- La catarsis es plena porque el héroe repara la maldad cometida.

- El héroe es perseguido buscando venganza, pero al mismo tiempo es auxiliado. Dos funciones que se encuentran separadas pero estrechamente unidas.
- Antes de llegar al final del cuento donde el héroe es reconocido por todos como el triunfador. Suceden diferentes momentos que encuentran una repetición con la anteriormente expuesto, ya que las dificultades que se encuentra el héroe son una auténtica odisea.
- Una vez sucedidas estas etapas, aparece un falso héroe que intenta suplantar al protagonista. Le ponen una prueba para que demuestre y posteriormente la supera y el héroe gana.

El componente mitológico se encuentra muy ligado al cuento. Si revisamos los primeros capítulos del marco teórico o incluso el apartado destinado a la comprensión del método renacentista español, encontramos como la catarsis (evidentemente en Homero) no ha evolucionado. Por tanto, después de observar las partes del cuento que nos muestra Propp (1971), estamos ante el cambio hacia un análisis moderno de obras relativamente arcaicas. No obstante, encontramos similitudes con esta morfología no solamente en obras clásicas ni en cuentos infantiles, en la propia producción cinematográfica actual y como posteriormente veremos en la filmografía protagonista del presente trabajo.

De manera rápida se observa como los elementos pueden contribuir a varias modificaciones según la concepción del lector y la implicación del elemento respecto a la obra. A través de las siguientes modificaciones de elementos, se va a ver la fugacidad y la difícil catalogación de cualquier elemento que salga en la trama narrativa. Observamos la reducción, que indica la falta de información y por tanto poca actualidad y relación del autor con su obra; mediante la amplificación encontraríamos el fenómeno contrario; la deformación que se inscribe en una manera de representar ajena a la realidad; la inversión que a modo de comprensión actual, sería el equivalente a un error de continuidad.

“La concepción de los actantes de Propp es funcional: los personajes se definen, según él, por las esferas de acción en las cuales participan” (Greimas, J.A., 1976, p.278). A partir de esta definición de Greimas, veamos las funciones de los personajes del cuento de Propp:

- El héroe
- Bien amado
- Donador o proveedor
- Mandador
- Ayudante
- Villano o agresor
- Traidor o falso héroe

Boris Tomashevski forma junto con Propp, el tándem dedicado al estudio de la morfología y la estructuración puramente literaria, siendo la lingüística relativamente secundaria. En el apartado *Temática*, este formalista analiza los elementos que giran alrededor de la elección del tema. Para él, la noción de interés es básica para la comprensión del texto, hecho que se consuma con la relevancia que adquiere el factor del receptor, uno de los seis elementos de la función de Jakobson. El factor de actualidad, tiende a ser realmente significativo “las particularidades de la época en que se crea la obra literaria son determinantes en lo que concierne al interés por el tema [...] el interés atrae, pero la atención retiene” (Tomashevski, B., 1929, en Todorov, T., 1970, p. 201).

Si descubrimos el contenido emocional de la obra podremos comprender la trama y el argumento de una manera intrínseca. Aparte de comprender la trama, sabemos por qué la comprendemos, es decir cómo está escrita. Veamos algunas de las características que propone Tomashevski.

Para que el tema en cuestión tenga una unidad, debe estar formado por pequeños elementos temáticos dispuestos en un orden determinado. Según el ruso, encontramos dos tipos principales de disposición de elementos temáticos: cronológicos o fuera del orden temporal. En el primer caso se trata de obras con argumento, en el segundo caso, de obras descriptivas.

En posteriores capítulos veremos las diferencias entre elementos que conviven y que en ocasiones son concebidos de igual manera, pero que mantienen diferencias palpables. En este caso trama y argumento son dos palabras que Tomashevski se apresura a diferenciar: “La trama se opone al argumento, el cual, aunque está constituido por los mismos acontecimientos, respeta en cambio su orden de aparición en la obra y la secuencia de las informaciones que nos representan” (Tomashevski, B., 1929, en Todorov, T., 1970, p.202-203)

Veamos ahora la relación entre tema y motivo: Por un lado, el tema “une el material verbal de la obra” (Tomashevski, B., 1929, en Todorov, T., 1970, p.203). Si esta obra está vertebrada por temas, estos están vertebrados por proposiciones, que serían las unidades más pequeñas de análisis, que al mismo tiempo estarían formadas por motivos específicos. Esta última pieza del rompecabezas y su combinación entre ellas, forma el armazón de la obra.

Por tanto el argumento es el conjunto de motivos, pero con arreglo al orden que observan en la obra. La trama, por su parte, como el conjunto de los motivos considerados en su sucesión cronológica y en sus relaciones de causa efecto.

Respecto a los porqués, vamos a citar las principales motivaciones:

- Motivación compositiva: relacionada con la economía de los elementos que componen la historia, habiendo detalles armónicos, como según la analogía psicológica o por contraste
- Motivación realista: relacionada con lo verosímil, especialmente hay que tener en cuenta al lector.
- Motivación estética: que una obra sea adecuadamente estética depende de una composición adecuada de motivos, habiendo verosimilitud aunque sea desconocida por el lector.

Por último Tomashevski nos muestra el elemento del protagonista:

“no basta diferenciar a los protagonistas y separarlos del conjunto de personajes [...] es necesario captar la atención del lector y suscitar interés por la suerte de los personajes [...] el personaje no es

prácticamente necesario para la trama que, como sistema de motivos, puede prescindir enteramente de él y sus rasgos característicos. El protagonista resulta de la transformación del material del argumento” (Tomashevski, B., 1929, en Todorov, T., 1970, p.223-224)

Por tanto, siguiendo la línea que mantiene Shklovski, la emoción de la obra literaria debe ser permanente para el lector, sino la atención desaparecerá. “El lector debe ser orientado en su simpatía y en sus emociones” (Tomashevski, B., 1929, en Todorov, T., 1970, p.201). Aquí la figura del escritor alcanza el pico de máxima expresión, ya que de él depende que el lector mantenga el interés por lo que tiene entre manos. Esta forma de comprensión es profundamente actual, por tanto vemos un nuevo camino hacia una nueva manera de comprensión de la literatura y del conocimiento artístico, siendo pragmático.

El presente apartado dedicado al formalismo ruso y al desarrollo de su esencia debe concluirse con Roman Jakobson. Teórico ligado al formalismo, pero que cuya obra al no estar centrada en el desarrollo del cuento en sí, ni de los parámetros formalistas puros como pudieran ser los dedicados por parte de Propp o Shklovski, parece que sobresalga del contenido que nos interesa. Un factor de importancia lo encontramos en su figura como iniciador de un modo estructuralista de ver la narrativa, dedicado más al estudio del lenguaje, No obstante encontramos en sus funciones del lenguaje, una forma de comprensión mayor y directamente ligada con la definición y análisis realizado por los formalistas rusos. Jakobson afirmaba que el mantenimiento de la poética solamente puede ser reconocido cuando existe una restricción máxima de la lingüística. Así se mantiene la unión lingüística y literaria.

Para diferenciar el discurso emotivo del discurso poético, Jakobson admitiendo que la poesía se acerca al discurso emotivo, muy por encima del epistémico afirma que “la función comunicativa inherente tanto al lenguaje práctico como al emotivo queda reducida al mínimo [...] la poesía, que no pasa de una elocución orientada hacia el modo de expresión, se rige por unas lentes inmanentes” (Jakobson, R., en Erlich, V., 1974, p.261-262)

A través de esta frase y a modo de introducción del siguiente capítulo, es necesario mostrar las funciones del lenguaje con una aplicación práctica y escueta de ellos para comprender las relaciones de los personajes dentro de una obra dramática y así completar este análisis formalista.

Los elementos del lenguaje surgen del estudio de las funciones y constituirán los primeros pasos para el análisis semiológico, como por ejemplo el actancial de Greimas. Encontramos estos seis elementos:

- Destinador
- Mensaje
- Destinatario
- Contacto
- Código
- Contexto

Estos seis elementos se encuentran implicados en toda comunicación verbal y por tanto suponen el inicio de los análisis estructuralistas. Greimas propone los actantes para definir funciones del personaje. Estas funciones (sujeto, objeto, ayudante, oponente, destinador y destinatario) se encuentran directamente relacionadas con las funciones del lenguaje.

Para comprenderlo mejor, tomamos un fragmento audiovisual actual y la analizamos. Elegimos una película que no es de la productora CIFESA, ya que esos análisis los veremos en siguientes puntos. En la película *Regreso al futuro* (*Back to the future*, Robert Zemeckis, 1985), el profesor Emmet Brown debe arreglar el coche para poder volver a 1985. El sujeto de la acción correspondería al propio Emmet. El ayudante sería el protagonista de la película, Marty McFly. Este personaje también sería el objeto. Los destinadores serían el propio Brown por citar a Marty justo cuando los soldados rebeldes libios les atacan y que supone la escapatoria del protagonista. El destinatario sería el propio Marty, ya que si no consigue arreglar el coche y ponerlo en marcha justo en el momento adecuado no podrá regresar a su época. El oponente sería la época a la que ha viajado, la cual carece de material tecnológico que facilite el trabajo.

3.6. Estructuralismo

Encontramos en Ferdinand de Saussure y su obra póstuma *Curso de lingüística general* (1916), una gran influencia en los pensadores que formaron esta corriente del pensamiento que analiza una serie de elementos que forman una determinada estructura. En este caso, nos ceñimos al estructuralismo lingüístico y narrativo como opciones que sirven para cohesionar el presente marco teórico. No obstante, como apunta Millet “estructuralismo es una palabra confusa [...] muchos autores rechazan la etiqueta de estructuralistas por confusa e inadecuada. Pero para el público los estructuralistas son ellos” (Millet, L., 1972, p.5).

En relación al tema que nos concierne, el estructuralismo se encuentra encuadrado en una posición de revisión ante las teorías formalistas rusas y checas, que supusieron una piedra para para desarrollar sus teorías en torno a la estructura de la narración para poder plantear metodologías de análisis que debieran de cambiar la narrativa tal y como se entendía entonces.

La trayectoria de Saussure dirigida hacia el estudio de la lengua, ofrece una interpretación de la misma que se distancia del empirismo y de la psicología, lo que supondría la fundación de una disciplina como es la lingüística. El resto de disciplinas desarrolladas por los posteriores estructuralistas se verán influenciadas por ella. Hablamos de un modelo lingüístico que aspira a analizar y desmenuzar todas las unidades de un determinado sistema. (Dosse, F., 2004).

Los dos términos que defendía Saussure eran la sincronía y la diacronía como complementarios e inherentes al estudio de la estructura. El primero se interesa por un momento determinado de la historia; el segundo por la historia de la lengua. En este momento, podríamos preguntarnos si todas las normas sincrónicas, obedecen a un estilo literario concreto en cada momento, es decir, la diferenciación de los periodos por el tipo de literatura imperante, relacionando a su vez, estos periodos como el uso del lenguaje. Roman Jakobson afirma que: “todo sistema existe necesariamente como una

evolución, mientras que, por otra parte, la evolución no escapa de la naturaleza sistemática” (Bolívar, A., 1985, p.26).

La continuación de las bases expuestas por Saussure, encuentran una defensa a ultranza en el Círculo Lingüístico de Praga, que continua la obra del francés y donde aparecen nombres relevantes en la historia de la lingüística como Roman Jakobson o Nikolai Trubetsky. Estos dos, junto a otros autores como Vilém Mathesius, Jan Mukarovsky, Bohuslav Havránek, recogen en su *Tesis* de 1929, teorías aplicadas desde un punto de vista científico, aspectos que englobaban la lingüística, la estética y la teoría de la literatura (Jakobson, R., 1962, en Todorov, T., 1970).

La Escuela de Praga surge como un proceso de comprensión formal entre todas las partes, con una relación entre ellas y que a su vez mantiene un orden establecido, irrompible, gracias a esas partes bien estructuradas. En otras palabras: “surge como una unidad formal en la que cada parte puede ser entendida solo en relación con todas las demás partes y con todo ordenado jerárquicamente y no como la suma meramente mecánica de sucesos lingüísticos” (Galán, F.W., 1988, p.25)

Los estructuralistas mantenían la premisa de que la poética y la literatura habían permanecido separadas del estudio de la lingüística y reclamaban la necesidad de promover esta unión entre ambas categorías. El análisis estructuralista de la Escuela de Praga, no avanza en el campo teórico hacia un estudio, sino que profundiza a través de ella en la evolución lingüística y la aplicación de la misma. A continuación veamos algunos de los aportes que promulga esta *Tesis*:

“es preciso elaborar los principios de descripción sincrónica de la lengua poética evitando el error, cometido frecuentemente, que consiste en identificar la lengua de la poesía con la de la comunicación [...] una acercamiento de la palabra poética hacia la lengua de comunicación más por la oposición a la tradición poética existente: las mismas relaciones reciprocas de la palabra poética y de la lengua de comunicación son a veces muy claras mientras que

en otros periodos, ni siquiera sentidas [...] Para cada época es precisa una clara clasificación inmanente de las funciones poéticas especiales, es decir, una construcción de los géneros poéticos” (Jakobson, R., 1962, en Todorov, T., 1970, p.37, 38 y 42).

De estas dos conclusiones a las que llega el Círculo de Praga vemos como no hay una intención de separar lengua y poesía, sino intentar conjuntar la palabra escrita y analizar los modelos de trabajo de la misma a través del tiempo, a causa de ese constante desinterés durante siglos acerca del análisis de las estructuras escritas. Veamos dos aspectos más que apuntan los miembros de la Escuela de Praga:

“El principio organizador de la poesía es la intención dirigida sobre la expresión verbal. El signo es un dominante en el sistema artístico, y cuando el historiador de la literatura toma como objeto principal de estudio el significado y no el signo, rompe la jerarquía de los valores de la estructura estudiada” (Jakobson, R, 1962, en Todorov, T., 1970, p. 43).

“En lugar de la mística de las relaciones de causalidad entre sistemas heterogéneos es preciso estudiar la lengua poética en sí misma” (Jakobson, R., 1962, en Todorov, T., 1970, p.44).

A través de estas palabras vemos el desprecio hacia teorías que no insisten en estudiar la forma mediante la cual se muestra el contenido y se basan simplemente en el propio contenido. Una disgregación por etapas del estudio de la poética, es decir, la necesidad de retornar al estudio de la misma pero con formas desmenuzadas desde un punto de vista lingüístico y así más modernas. Otro aspecto fundamental, ya nombrado anteriormente, es el concepto del signo lingüístico como elemento fundamental en el análisis estructural narrativo. La reformulación y el pensamiento de nuevas formas de comprender la lingüística se basa en el reconocimiento de los errores que se cometieron en el pasado en la poética.

A través de esta manera de comprender la narrativa se puede comprender una serie de formas que relacionen los textos con un significado,

es decir, que sean significativos. El autor en este caso toma las riendas de la escritura y de su invención se obtiene el resultado final. En este sentido, la verosimilitud depende del significado que el autor quiera dar a conocer. Jonathan Culler (1978) mantiene que “una vez que postulamos un objetivo, disponemos de un punto de enfoque que rige la interpretación de la metáfora, la organización de las oposiciones y la identificación de los rasgos formales pertinentes” (p.272).

Uno de los considerados máximos exponentes del estructuralismo, Claude Lévi-Strauss, mantiene que en un punto donde el estructuralismo debe centrarse es el orden los textos:

“dentro del conjunto de las ciencias sociales [...] la lingüística ocupa un lugar privilegiado [...] es la única que puede reivindicar el nombre de la ciencia y la que ha llegado, a la vez, a formular un método positivo y a conocer la naturaleza de los hechos sometidos a su análisis” (Carreras, A., 1972, p.3).

El empleo de modelos de análisis se fundamenta en una explicación racional y Lévi-Strauss cuya clave de la metodología estructuralista se basa en modelos estructurales que aporten una inteligibilidad a las realidades empíricas observables. Bolívar (1978) insiste en que:

“elaborar un análisis estructural significa, como primer paso: tomar un campo significativo parcial como objeto de análisis; mostrar luego los principios de interrelación entre los elementos; diseñar después un modelo teórico que explica tales relaciones en forma de estructura; finalmente poner de manifiesto las estructuras inconscientes que lo hacen posible” (p. 58)

Así pues entenderemos que hay que observar y describir los hechos, construir los modelos, experimentar sobre ellos, comparar y formular las estructuras para generalizar, tanto como sea posible, los modelos del sistema considerado, para el objetivo final: llegar a vislumbrar las estructuras mentales que expresan el orden total de las cosas. (Bolívar, 1978)

Veamos un último apunte sobre las funciones y la definición general del estructuralismo por Lévi-Strauss (1987):

“definir un método que permitiría demostrar que elementos en apariencia dispares no son necesariamente tales y detrás de la diversidad desconcertante de los hechos que se ofrecen a la observación empírica pueden encontrarse algunas propiedades invariantes diferentemente combinadas” (p. 78-79).

Como podemos observar, si hacemos un repaso y contextualizamos con el presente apartado, encontramos que los análisis se han basado en el contenido de la estructura narrativa, dejando a un lado la propia estructura. Galán (1988) dice:

“ni los exegetas del texto moderno que prefieren hacer caso omiso de los puntos enojosos de la teoría literaria, ni los académicos con inclinaciones histórica, quienes no consideran que haya habido problemas teóricos dignos de atacar han respondido al requerimiento de una nueva síntesis en la teoría de la evolución literaria” (p.23).

Lévi-Strauss, por tanto podría hacernos comprender que las estructuras deben construirse a partir de niveles homogéneos en relación a la propia vida real. Una aplicación práctica posterior, se daría a través de sesgos como trabajo, clase social o parentesco: “la metaestructura de una sociedad nos describirá las relaciones que entre sí mantienen los diversos niveles estructurales de la misma, y el llamado orden de ordenes sería el sistema del grupo de metaestructuras” (Carreras, A., 1973, p.29)

La estructura, concebida como un todo en el que se diferencian aspectos como demografía, cultura o economía, es necesaria para una comprensión de lo observado que anteriormente habrá sido plasmado mediante estas mismas maneras estructurales. Carreras (1973) indica que “la estructura debe ofrecer el carácter de sistema [...] que una estructura no es un sistema de relaciones cualquiera, sino un sistema cuyos elementos son sistemas de relaciones” (p.29)

Para Françoise Dosse (2004): “aunque Levi Strauss, se distancie e innove, el estructuralismo se inscribe en la filiación positivista de Auguste Comte” (p, 29). Como respuesta al naturalismo y cientificismo de Zola, encontramos como la antropología de Lévi-Strauss, importa el modelo lingüístico. “La idea de que la observación empírica de una sociedad cualquiera permite captar motivaciones universales aparece constantemente como un elemento que socava y merma el alcance de unas notas cuya vivacidad y riqueza, son conocidas” (Dosse, F., 2004, p, 29)

Por tanto, rompe con el naturalismo con su conocida teoría sobre la ruptura del incesto como concepción común a todas las culturas, hecho que podría considerarse como un paso hacia el nacimiento “de un nuevo orden social” (Dosse, F., 2004, p, 37)

Citemos ya los dos conceptos que nos acompañarán en los siguientes capítulos y que serán protagonistas también en el apartado dedicado exclusivamente a la semiótica: significado y significante. El todo estructurado que enuncia Millet, encuentra su sujeto en un sistema concreto el cual no se siente afectado por un “estado momentáneo de las relaciones entre valores.” (Millet, L., 1972, p.9)

Si extrapolamos el valor de la palabra, al valor del sujeto nos encontramos en una tesitura similar, es decir, como apunta Millet “la noción de estructura lleva con el sueño de una nueva unidad al fin comprendida, asegurada y garantizada: recupera la dirección del objeto [...] en una construcción sometida a un orden”. (Millet, L., 1972, p.87)

Ese orden del que habla Millet nos sirve para comprender el significado de la posición que ocupará cada sujeto. La estructura está ordenada en partes y formada por eslabones. Cada uno cumple su función y es aquí donde entran los personajes. Por último Millet apunta tres niveles de realización de la estructura: intencional, sistemático y estructural. Este tercero es el que realmente fundamenta la afirmación anterior: el objeto es una estructura. Por tanto, la esencia del estructuralismo aplicado a nuestra necesidad, en este

caso, el análisis de personajes dentro de una estructura narrativa, sería la captación de esas relaciones y la teoría que las explica.

Como la presente tesis implica la comprensión del sujeto en una estructura narrativa concreta, encontramos en Jean Piaget y su relación con el estructuralismo psicológico, nuevas maneras de comprensión de la realidad del momento y de la narración.

Piaget se pregunta si existe la estructura, de donde procede y si es creada por una persona que genera una teoría. De ello, entenderíamos que la estructura no es una realidad axiomática, ya que podría tener diferentes puntos de vista. El establecimiento de vínculos entre los diferentes sujetos generaría nuevas formas constantes de estructura, o incluso declinar la existencia de una estructura. Piaget (1986), basándose en los teóricos matemáticos, considera irrefutable que “no existe ninguna estructura de las estructuras” (p.83).

Piaget inserta sus teorías encaminándose hacia otra expresión, la noción de grupo. “Es la estructura más antigua, conocida y estudiada [...] el grupo es a continuación un instrumento esencial de transformaciones racionales que no lo modifican todo a la vez y cada una de las cuales es solidaria de un invariante” (Millet, L., 1972, p.26).

Una vez mostradas las nociones básicas del estructuralismo, iniciamos el camino que enlaza esta corriente del pensamiento con la semiótica, que posteriormente veremos analizada a través de los principales pensadores y teorías del momento, en su vertiente narrativa y literaria. Como afirma Bolívar (1985):

“el movimiento estructuralista no ha tenido primariamente una vocación de pensamiento filosófico, por lo que no resulta del todo justificable apropiárselo para el terreno filosófico. Los filósofos (Foucault, Althusser, Derrida) rechazan el calificativo de estructuralistas, y los científicos que trabajan en un dominio concreto (Lévi-Strauss, lingüistas, Lacan) rechazan ser filósofos. Pretende ser solo método, y aún método científico; pero, a medida que uno

penetra en el discurso de cualquiera de los autores aquí considerados, queda claro que hay al menos un efecto del estructuralismo en el discurso filosófico”. (p.32).

Esta afirmación de Bolívar sobre la difícil catalogación de los componentes del estructuralismo, considerándolos a todos, pensadores de la misma corriente, aunque algunos sean críticos con lo que otros advierten, guarda cierto paralelismo con el formalismo ruso, donde los autores, tenían ciertas similitudes y el aura filosófica de la literatura les sobrevolaba, encontraban a su vez, discrepancias entre ellos o abordaban direcciones dispares.

Tomamos pues, la división realizada en la obra *Historia del Estructuralismo* (2004) y encontramos el estructuralismo cientificista de Lévi-Strauss; el estructuralismo enfocado al psicoanálisis de Lacan; el estructuralismo más flexible como de Barthes, Genette o Todorov y un inicio crítico con el estructuralismo establecido por los primeros, de la mano de Foucault, Bourdieu o Derrida.

En la figura de Roland Barthes encontramos el punto de inflexión en el estudio estructuralista del texto narrativo. Nos acercamos hacia una concepción desde un punto de vista teórico con posteriores aplicaciones prácticas. En el *Grado Cero de la Escritura* (1953), ensayo capital en su obra literaria y analítica, incita al estudio de la literatura a través de las transformaciones de la misma. Barthes apuesta por diferenciar entre lengua y estilo, siendo éste el propio del escritor, que es quien crea y por tanto nace de él, de su propia personalidad.

Para Barthes la diferenciación de las escuelas es relevante, el estilo depende de cada escuela, de la forma de transmitir y de su propia idiosincrasia que evoca el mundo a partir de su percepción. Como la mayor parte de los teóricos, vuelve a cimentar sus pensamientos en torno al análisis de la estructura de la poesía, a la cual aleja del concepto clásico que hemos visto anteriormente. “La poesía es una cualidad irreductible y sin herencia [...] no necesita señalar afuera su identidad: los lenguajes poéticos y prosaicos están

suficientemente separados para poder prescindir de los signos de su alteridad” (Barthes, R., 1990, p.172).

El francés se reafirma en la búsqueda de la estructura del relato, dentro del mismo, inclinándose hacia una postura más pragmática en torno a la comprensión del análisis narrativo. Se desmarca, no obstante, del análisis de un modelo general para todos los relatos de todas las épocas. Hace hincapié en el estudio de la oración desde un primer momento. Posteriormente como vemos, en su obra alcanza los niveles del sentido, es decir, demostrar como la organización de un relato es necesaria para que esté tenga un sentido, como en la Escuela de Praga.

Los niveles de sentido se basan en relaciones distribucionales e integrativas, dependiendo de si unas se encuentran en el mismo nivel o se trasladan de un nivel a otro. Barthes es proclive a que los elementos deben tener una relación previa, obviando la función distribucional y siendo también integrativos. Barthes apunta que “las unidades sintácticas son de hecho unidades de contenido” (Greimas, J.A., 1966, p.278) de esta manera el francés expone que “lo que constituye la unidad funcional de un enunciado es lo que quiere decir”, por tanto comprenderemos que este significado puede tener significantes diferentes debido a lo connotativo, es decir que pueda implicar varias cuestiones dentro de un mismo enunciado.

La apuesta de Barthes hacia las diferentes clases de unidades, recordando así a Propp, referencia lo que éste indicaba: que la acción de una determinada persona, se encuentra relacionada con otra acción posterior. La segunda clase de unidad se refiere a los indicios, que para conocerlos se necesita tener referencia del contexto, pero sin la necesidad de tener un sentido, ya que puede carecer de él. Como ejemplos, los cuentos populares se dirigen hacia esta primera clase de unidades y las novelas psicológicas se encaminan hacia la segunda. Por otro lado, Barthes apuesta por el concepto de bisagras, considerando así a las unidades de estas funciones según su relevancia, siendo fundamentales, sin olvidar otras que sirven para llenar el espacio, como la catálisis. Así Barthes (1990) afirma que “los indicios implican

una actividad de desciframiento: el lector tiene que aprender a conocer un carácter, una atmosfera” (p.175).

Encontramos una confrontación entre lo lógico y lo cronológico, es decir recordamos a Propp que hablaba sobre la necesidad de una cronología que aportaba lógica pues, según Barthes las teorías estructuralistas defienden la teoría de una lógica que aún con saltos cronológicos, puede ser igual de interesante a la hora de elaborar un texto narrativo. “La temporalidad no es sino una clase estructural del relato [...] lo que nosotros llamamos tiempo no existe [el tiempo verdadero es una ilusión referencial, realista]”. (Barthes, R., 1990, p.180).

Barthes era crítico con las teorías y modelos que no daban al personaje ninguna importancia. Ante aquellos que llegaban a decir que el personaje no tenía importancia en la narrativa, el francés remarcaba que “puede afirmarse que no existe un solo relato en el mundo sin personajes o por lo menos sin agentes”. (Barthes, R., 1990, p.186).

A partir de aquí los planteamientos de Barthes nos dirigen hacia la meditación sobre el concepto de personaje, siendo catalogada por él como dificultosa la tarea de clasificar a los personajes y el concepto o existencia del sujeto. La dificultad de alcanzar el puesto de sujeto por parte del personaje en una narración, se entiende porque nos encontramos ante situaciones o conflictos en los cuales, podemos encontrar varios tipos de sujeto, por lo tanto sería doble. Esta explicación puede fundamentarse en la concepción del antagonista y del protagonista y su relación. ¿Qué delimita que uno sea el sujeto y el otro no? (siguiendo un supuesto modelo parecido al de Greimas). La respuesta podía depender de los ojos y el entendimiento psicológico del lector. Así pues, observamos según Barthes (1990):

“las categorías gramaticales de la persona son las que tal vez nos darán la clave del nivel accional. Pero, como estas categorías no pueden definirse más que por referencia a la instancia del discurso y no a la de la realidad, los personajes, como unidades del nivel accional, no encuentran su sentido (su inteligibilidad) si no se los

integra en el tercer nivel de descripción que llamaos aquí nivel de la narración” (p.186).

La función del narrador se mantiene como indispensable para poder juzgar de manera cualitativa los puestos de cada uno de los personajes. No vamos a extendernos a explicar todas las teorías de posibles narradores, pero citándolas comprendemos que mantiene cada una de ellas. En primer lugar encontraríamos el relato emitido por una persona, que es dueña y defiende la teoría del “yo” que es exterior .La segunda, el narrador impersonal, podríamos hablar de meganarrador, ya que conoce en profundidad a sus personajes y por otro lado, la tercera, que recoge a los personajes como “protagonistas” en términos de acción de la novela y donde el personaje es el emisor.

Procedamos ahora a comprender el sistema del relato. En este sentido Barthes aboga por la articulación, es decir la forma, que produce unidades y la integración, que les da sentido. Las formas del relato serían según Barthes, la distorsión, la mimesis y el sentido. Respecto a la integración, la postura barthesiana habla de la complejidad del relato y la necesidad, en cierta manera, de comprenderlo como un organigrama complejo y enrevesado. El autor francés aboga por comprender las relaciones y acciones tanto las pequeñas como las grandes para comprender cuál es el sentido de la acción global y además poder ser analizada la pieza narrativa correctamente y plenamente. Según Barthes (1990) “el análisis estructural no clasifica las acciones (llamadas funciones por Propp) antes de haberlas especificado mediante el personaje [...] el análisis debería hacer notar que las concatenaciones se producen siempre entre dos o tres participantes” (p.211). De aquí extraemos la necesidad de comprender al personaje secundario.

En una conferencia de Barthes en 1964, titulada *Semántica del Objeto*, analiza la importancia de éste. Es cierto que habla de objetos tangibles, no de personajes de novelas, no obstante esta aplicación suya sobre el significado del objeto sirve para comprender como, desde su polisemia, puede tener diferentes acepciones desde un punto de vista analítico. El personaje en una narración se encuentra ligado a esa concepción multiactancial del objeto.

Otro de los teóricos estructuralistas encargados de analizar la estructuración de los textos literarios a través de los personajes es Todorov, recopilador de la antología de los formalistas soviéticos más importante. Muestra así su conformidad sobre la influencia del personaje en la obra a través de esta frase: “el personaje relativamente mejor estudiado es que él está caracterizado por sus relaciones con otros personajes” (Todorov T., en VV.AA. 1972, p.165)

Todorov no propone el cambio en la concepción de la narración como lo hacía Jakobson. No se trata de buscar un significado al concepto de redefinición que proyecta éste y de sustitución de un enfoque trascendente por el inmanente. Todorov plantea el estudio de “las virtualidades del discurso literario que la han hecho posible” (Todorov, T., en VV.AA. 1972, p.155). El francés mantiene el estudio de la lengua como necesario para el desmembramiento de la obra literaria y su comprensión, ya que dando fuerza al concepto de sentido de la obra siendo esta la mayor unidad literaria, los elementos de la misma deben tener una correlación.

El autor, se sirve de diferentes modelos de relato. El primero basado en la concepción de Bremond, del modelo tríadico, el cual explica que el relato está formado por una consecución o unión de micro-relatos. “Las acciones que componen cada tríada son relativamente homogéneas y se dejan aislar con facilidad de las otras. Observamos tres tipos de triadas: el primero concierne a la tentativa (frustrada o exitosa) de realizar un proyecto, el segundo, a una pretensión; el tercero, a un peligro” (Todorov, T., en VV.AA, 1972, p.161)

El siguiente modelo es el homológico, basándose en los mitos, donde el relato representa una proyección sintagmática de una red de relaciones paradigmáticas. “Esta dependencia, es en la mayoría de los casos, una homología, es decir, una relación proporcional entre cuatro términos”. Las conclusiones de este método se basan en las relaciones y actitudes de cada uno de los personajes. “Saber que tal sucesión de acciones depende de esta lógica nos permite buscarle otra justificación a la obra”, es decir que la sucesión de acciones obedece a una cierta lógica. (Todorov, T., en VV.AA, 1972, p.162-165). La posibilidad de obtener diferentes resultados según los modelos

aplicados anteriormente facilita la creencia de que una obra puede tener varias estructuras y las técnicas, son simplemente metodológicas, no ofrecen criterio alguno para elegir las.

Si recordamos lo que decía Jakobson en torno al peso relativo que el personaje tenía en la obra, Todorov rechaza esa visión y promueve un reconocimiento que no se le da por parte de muchos estructuralistas. Subraya así, las teorías de Tomashevski sobre el personaje y la construcción de la realidad literaria y las cataloga como necesarias.

Las relaciones entre los personajes se basan según Todorov en tres tipos: el deseo, la comunicación y la participación. (Todorov, T., en VV.AA, 1972, p.166)

- Todos los personajes tienen un deseo en la obra
- La comunicación mantiene un estrecho vínculo con la confianza
- La participación comprendida como ayuda, normalmente subordinado al eje del deseo, es decir a la primera relación propuesta.

Por otro lado, encontramos según Todorov, las transformaciones personales, relacionadas directamente con los sentimientos de los personajes y que gracias a ellas podemos comprender la función que cada personaje puede tener dentro una obra y esas transformaciones pueden llevar a otras en el modo de comprensión de personaje. Según Todorov “para describir el universo de los personajes necesitamos aparentemente tres nociones. Primero los predicados, noción funcional y luego los personajes y por último, las reglas de derivación, que describen las relaciones entre diferentes predicados” (Todorov, T., en VV.AA., 1972, p.169)

Las razones psicológicas y vivencias propias pueden alterar el formato de la obra, y nuestra comprensión acerca de la misma, de hecho puede alterar, esto nos modifica nuestra percepción de los personajes, y los cambios estructurales, demográficos y sociológicos que llevan la obra. En este sentido, en referencia a las elipsis temporales no podemos sino acostumbrarnos a este

tipo de cambios que deben estructurar mentalmente nuestra percepción de la obra.

Ciertos sectores relacionados con la narratología, la semiótica y la deconstrucción han situado a Lacan como estructuralista. Lacan fue el máximo aportador a la causa freudiana, empleando el inconsciente como lenguaje, haciéndolo funcionar como lenguaje autónomo y diferenciándose del consciente. La máxima pretensión de Lacan es volver a la relación del psicoanálisis con la lingüística. “la lingüística estructural no es una teoría ajena al psicoanálisis” (Bolívar, A., 1985, p.87)

Volvemos a citar los términos significante y significado y añadimos el concepto de barra o traza, formando a través de su unión el algoritmo saussureano (S/s). “El significado lo entenderíamos como el conjunto de elementos materiales unidos por una estructura” (Bolívar, A., 1985, p.88)

Los significantes se encuentran estructurados sincrónicamente y por oposición a otros anteriores o posteriores. El significado se encuentra representando la estructura diacrónica. La primera diferenciación entre Saussure y Lacan, la encontramos en que el primero piensa que significante y significado están al mismo nivel y el segundo, a dos niveles distintos.

Para Lacan “el lenguaje está estructurado como un lenguaje que funciona según unas leyes, procesos y significantes específicos, al margen de cualquier intervención del sujeto consciente” (Bolívar, A., 1985, p.90). Las diferencias entre los planos conscientes e inconscientes serían las siguientes: símbolos adquiridos ante símbolos universales, distinción entre significante y significado ante una sola dimensión, un significante para un significado ante múltiples significantes para un significado, motivación consciente ante motivación oculta, procede del habla consciente procedente de los sueños. (Bolívar, A., 1985).

La frase de la Lacan “el significante es lo que representa el sujeto para el otro significante” refleja el poder del sujeto, cuando entra en contacto con la masa social, es decir con el otro, con el personaje que tiene a su alrededor, por tanto un simple nombre condiciona el concepto personal del otro y en cierta

medida de uno mismo. El sujeto adquiere personalidad mediante el nombre. “La subjetividad aparece dividida en dos yoes: el sujeto hablante y el yo simbólico” (Bolívar, A., 1985, p.98).

Por otro lado, sabiendo que hay ruptura o diferenciación entre los dos yoes, que no podrán coincidir, el sujeto se introduce dentro del discurso siendo el centro el orden simbólico. “El sujeto es la causa u origen del simbolismo lingüístico o cultural, más bien es un efecto de estos significantes, se constituye por el Edipo y las estructuras del lenguaje, que se presentan como estructuras u órdenes ya constituidos” (Bolívar, A., 1985, p.99). La personalidad se forma por tanto a través de dos estructuras diferenciadas y el inconsciente escapa de la historicidad (Dosse, F., 2004).

Podríamos entender como la ambición de Lacan, conseguir un método estructuralista basado en el psicoanálisis. A esto podemos sumarle esta afirmación: “Veamos como la formalización matemática que ha inspirado la lógica de Boole, es decir la teoría de conjuntos, puede aportar a la ciencia de la acción humana esta estructura del tiempo intersubjetivo, que la conjetura psicoanalítica necesita para reafirmarse en su rigor” (Lacan, J., en Bolívar, A., 1985, p164).

Otro de los grandes estructuralistas filosóficos es Michel Foucault. Lo que realmente nos interesa de este autor, es cuando habla de la interpretación. Foucault defiende según Bolívar y diferencia entre ficción y fábula, siendo la primera como “los regímenes con lo que es relatado” y la segunda lo que simplemente es contado.

“Si la interpretación nunca puede acabarse, es sencillamente porque no hay nada que interpretar. No hay ningún primero absoluto que interpretar, pues en el fondo todo es ya interpretación, cada signo es en sí mismo no la cosa que se ofrece a la interpretación, sino interpretación de otros signos”, (Foucault, M., en Bolívar, A., 1985, p.152).

El post-estructuralismo corresponde con esa etapa estructuralista la cual se basa en proponer nuevas concepciones y temas de análisis, discutiendo en

cierta medida, muchas teorías anteriormente expuestas, y siendo críticos con algunos aspectos estructuralistas como el acogimiento excesivo del formalismo o la excesiva cancha que le ofrecían algunos autores a conceptos metafísicos y psicológicos. No hay un momento claro en el que comience la etapa porque el mayor ejemplo de ello, lo vemos en los arraigos formalistas e incluso hegelianos de algunos autores estructuralistas y posteriormente en el concepto semiótico que después introduciremos y que supondrá un retroceso de consideración de autores que también forman parte de ellos. La crítica hacia ciertos puntos, por tanto, será la fundamental baza para describir al post-estructuralismo.

Hay dos figuras clave en el post-estructuralismo: Deleuze y Derrida, ambos pertenecientes o descendientes, de la escuela estructuralista francesa. En este sentido otra diferencia básica es la ruptura con el interés por construir un modelo o método de análisis en todo tipo de áreas. No olvidemos que el estructuralismo nos ha ofrecido una serie de ramas amplias, contradictorias en ocasiones entre ellas o sin ningún tipo de relación, es decir que ha engloba posturas o intereses muy distantes en contenido. El primer punto diferenciador es la posibilidad o afirmación de lo fortuito. (Bolívar, A., 1985).

El post-estructuralismo es un movimiento donde aparece el concepto de pensamiento nómada, el cual a diferencia del supuestamente tildado como sedentario (el cual ponía las cosas del mundo en orden, estructuraba y colocaba todo en su sitio o tenía esa intención, siendo capaces de comprender la influencia y la posición del sujeto), busca la dispersión y la explicación de esa dispersión de las cosas. No existen fundamentos únicos, el libre albedrío es una de sus máximas, la crítica, por tanto, la contra y la diferencia también llevan marcado el acento en esta corriente. (Bolívar, A., 1985).

Deleuze afirma que “no hay una identidad, sino una diferencia originaria; contra la dialectal y el pensar representativo se opone un pensamiento diferencial, no contradictorio”. (Deleuze, G., en Bolívar, 1985, p.163).

Derrida, por su parte, se muestra contrario a la convención de idea de signo. Estaríamos hablando por supuesto de la unión entre significado y significante. Lo que Derrida mantiene es que:

“la verdad consiste entonces en representar esta presencia originaria, en mostrar o desvelar el ser y el conocimiento en una representación. Si se puede decir la verdad es porque se entiende que ella preexiste como significado, antes de expresarse por los diversos significantes” (Derrida, J., en Bolívar, A., 1985, p.179).

Derrida pone en duda a Saussure, diciendo de él que es ambiguo. Según Derrida, Saussure afirma que el significado es inseparable del significante, pero mantiene la distinción entre significado/significante y la arbitrariedad del segundo. Este hecho nos situaría en una confrontación entre carácter diferencial y formal de la lengua ante el privilegio otorgado al hablar. Por tanto, Derrida, dirá que solo hay significación si hay diferencias y por tanto aboga por la problemática de la distinción del significado. “El significado ya está siempre en posición de significante” (Bolívar, A., 1985, p.179).

La búsqueda de una explicación más allá de la estructuración de elementos es la premisa principal del post-estructuralismo, aunque siempre hay unos principios que marcan el estudio y el significante y el significado, que como veremos a continuación, son los elementos ordenadores de las teorías post-estructuralistas.

3.7. Semiótica

Cuando hablamos de semiótica nos referimos al estudio del signo y la interpretación del mismo para así mostrar todos los significantes que se encuentran en cualquier texto estructurado y que tienen un determinado sentido a ojos del analista. En el presente apartado vamos a poder observar como diferentes teóricos profundizan, a partir de la concepción de una ciencia de los signos propuesta por Saussure (ya explicada en el capítulo anterior), en teorías de gran alcance para el análisis narrativo. De esta manera surgen nuevos sistemas para la comprensión de la estructura de un texto fílmico, objetivo final del estudio.

Para Lotman, el signo realiza la función de intermediario entre el significado y el sistema de signos y por tanto la finalidad de estos signos es la comprensión del contenido final. De tal manera que “la afirmación de que el estudio estructural semiótico de la literatura aleja el problema del contenido, del significado, del valor ético social del arte y de su relación con la realidad, se basa en un malentendido” (Lotman, Y., 1978, p.47).

Desde la percepción de Lotman, cualquier conocimiento implica que haya un mensaje que necesita ser decodificado. “Una vez se ha descifrado el mensaje y comprendido el texto, ya no queda nada que hacer con este” (Lotman, Y., 1978, p.79). Por tanto, el concepto de texto, está constituido por la expresión, es decir por la aplicación de un determinado conjunto de signos para dar un significado y comprenderlo de manera natural.

Hacia la comprensión del mensaje que quiere transmitir una estructura semántica, nos encontramos con Umberto Eco (1989), el cual valora que el mensaje equivaldría al signo, que a su vez podría estar formado por muchos de estos. Este signo forma parte de la comunicación y por tanto de la significación y adquiere relevancia a través del código que forma parte de la transmisión de estos datos, ya que sin él no habría significación. Así pues, Eco sostiene que “el signo se utiliza para transmitir una información, para decir o para indicar a alguien algo que otro conoce y quiere que lo conozcan los demás también”. A

través de esta simple frase entendemos desde un punto de vista semiótico la relevancia que le han dado los estudiosos al mismo (p.21-24).

Desde el punto de vista de la narratología encontramos la figura de Seymour Chatman, que aborda el estudio de los signos desde una perspectiva pragmática, analizando los diferentes elementos que componen un obra y cuál es la esencia de la misma, integrando el estudio del sentido, es decir, si esta estructura compuesta por elementos tiene un significado propio o por el contrario, carece de él. La narración tendrá significado propio si contiene unos determinados elementos que tienen una relación coherente entre ellos mismos y cuyos significantes mantienen en pie la estructura de la propia narración. Así pues:

“pero que significa en la práctica decir que la narración es una estructura de significado propio. Los significados son tres: suceso, personaje y detalle escénico; los significantes son aquellos elementos en el enunciado narrativo que representan uno de estos tres” (Chatman, S., 1990, p.25)

Sabiendo lo que forma parte del enunciado narrativo podemos contextualizar también la adquisición del concepto de la percepción humana ante el mundo. En un intento de aunar los intangibles significados y significantes, Greimas en su *Semántica Estructural* (1966), aboga por añadir el concepto del mundo del sentido común o sensible.

“pero la afirmación de que las significaciones del mundo humano se sitúan al nivel de la percepción equivale a circunscribir el estudio al interior del mundo del sentido común o, como se suele decir, del mundo sensible. La semántica se reconoce de este modo abiertamente como una tentativa de descripción del mundo de las cualidades sensibles” (p.13).

Como último apunte de la narratología de Chatman, atenderemos a la cuestión del discurso narrativo, que posteriormente analizaremos en el capítulo dedicado al espacio temporal narrativo. La razón de la incursión de Chatman, es que como uno de los teóricos más modernos que analizamos, éste afirma

que “la historia es el contenido de la expresión literaria”. (Chatman, S., 1990, p.24)

Otro narratológico como Claude Bremond en *Análisis estructural del relato* (1972) apunta que las leyes que rigen el universo narrado derivan de dos niveles de organización:

- “Reflejan las exigencias lógicas que toda serie de acontecimientos ordenada en forma de relato debe respetar so pena de ser ininteligible
- Alegan estas existencias válidas para todo relato, las convenciones de su universo particular, característico de una cultura, de una época, de un género literario, del estilo de un narrador y en última instancia del relato mismo” (Bremond, C., en VV.AA., 1972, p. 87)

Nos encontramos ante el estudio de algo con tintes estéticos, es decir cómo se encuentran mostrados los elementos para su estudio. Ante esto no podemos dejar a un lado a Roman Jakobson, cuando proponiendo proyectar el eje de la selección al eje de la combinación, intentaba mostrar la unión de la semejanza y la desemejanza y el de la combinación y la contigüidad. (Jakobson, R., en Lotman, Y., 1978, p.105).

Uno de los aspectos fundamentales que ofrece Lotman (1978) para la comprensión del texto artístico es la repetición. El texto artístico se compone bajo dos tipos de relaciones, por un lado de elementos equivalentes y por otro de elementos contiguos. La primera se mantiene desde una perspectiva del ritmo poético, y la segunda, se encuentra enfocada hacia la prosa donde se emplea el uso de la metáfora y no de elementos repetitivos. Esto rememora los principios de los formalistas rusos, en contra del uso de propuestas románticas, un suceso que supuso la ruptura con tal tendencia. Por tanto si nos ceñimos al eje paradigmático de significado propuesto por Lotman (1978) “la repetición posee el mismo significado que la equivalencia que surge sobre la base de la relación de igualdad parcial si existe un nivel en el cual los elementos son iguales y un nivel en el que no hay igualdad” (p.107).

Otra de las cuestiones que propone Lotman es el problema del espacio artístico y por tanto la delimitación de la obra de arte, en este caso la obra literaria. A través de su frase “es fácil convencerse de que, para la mayoría, estos rasgos poseerán un carácter espacial: lo infinito, capacidad de tener parte” (Lotman, Y., 1978, p.270). El autor muestra la necesidad de ser conscientes de que la estructura del espacio tendrá necesariamente una relación inmanente con los elementos sintagmáticos que se encuentran en el interior del texto.

Como última referencia a Lotman, trataremos la concepción del texto artístico por parte del público, es decir, la comprensión por parte de éste y si las circunstancias personales, históricas, demográficas etc. mantienen un tipo determinado de comprensión, es decir una aplicación del gesto semántico adecuado. Lotman (1978) ya afirma que “todo texto artístico puede realizar una función social únicamente si existe una comunicación estética en la colectividad contemporánea del texto” (p.345). Es decir esa “colectividad contemporánea” de la que habla el autor nos remite directamente a las vicisitudes que él mismo tiene y vive. Debemos conocer cuáles son los problemas de la concepción del texto, ya que ningún trabajo se puede estudiar si no sabemos el contexto en el que se encuentra ni la función que tiene.

En este sentido, Lotman plantea tres posibilidades de relación entre texto y concepción del público: por un lado la percepción del lector como la obra de arte que es creada por el escritor; la no intención de crear una obra de arte por parte del escritor, pero la percepción “errónea” de que sí lo sea por parte del receptor; la creación por parte del escritor de arte ante la incapacidad del receptor de catalogarlo como tal, debido a su contexto propio. “La percepción de un texto es siempre una lucha entre el oyente y el autor” (Lotman, Y., 1978, p.345).

Planteadas las bases del apartado semiótico destinado a la comprensión del texto narrativo o audiovisual y conociendo la postura que puede tener el receptor ante tal texto, nos disponemos a explicar el modelo actancial que propone Greimas, como punto de referencia analítica para la comprensión de

los personajes que componen el texto artístico, cuyas características han sido citadas anteriormente.

El modelo actancial supone la atribución a diferentes participantes de una determinada función en un esquema narrativo. Los actantes serán comprendidos como aquellos que realizan acciones y por tanto supondrá una evolución del formalismo de Propp y la teoría estructuralista, con tintes románticos de Souriau, la cual veremos a continuación. Este esquema actancial se ha mantenido a través del tiempo y a continuación analizaremos:

Supone un punto de inflexión para el análisis narrativo y especializado de la función que tiene un determinado individuo en cualquier situación del espacio-tiempo y por tanto expresa que cualidades concretas e intrínsecas remite a esa función. Greimas atribuía el valor del cambio del contenido de las acciones durante todo el tiempo y por tanto de la fugacidad de las funciones que podía desempeñar.

Sin embargo para conocer lo que Greimas propone, antes veamos el modelo de Souriau, aplicándolo al modelo teatral, el cual es el menos práctico y ajustable a temas dramáticos, más que a la designación concreta de posiciones dentro de un esquema.

El modelo de Souriau es el siguiente:

- Fuerza temática orientada
- Representante del bien deseado, del valor orientante
- Obtenedor virtual de ese bien
- Oponente
- El árbitro, atribuidor del bien
- El auxilio, reduplicación de una de las fuerzas precedentes

Catalogarlo como modelo arcaico sería excesivo, pero sí como un modelo menos aplicable que el de Greimas:

- Sujeto
- Objeto

- Destinador
- Destinatario
- Ayudante
- Oponente

Recordemos ahora el modelo de Propp, enfocado al cuento:

- Héroe
- Bien amado o deseado
- Donador o proveedor
- Mandador
- Ayudante
- Villano o agresor
- Traidor o falso héroe

Descritos los tres modelos, vamos a compararlos:

El sujeto, considerado como héroe por Propp, realiza la función de protagonista absoluto de cualquier obra y siempre va a tener una relación de deseo hacia el objeto. Este objeto, aunque haya teorías psicoanalíticas, que quieran explicarlo mediante símiles sexuales, puede no ser una persona humana, simplemente un objeto sin vida propia o un sentimiento. De ahí que el modelo de Greimas sea más actual. Como vemos en Souriau, el sujeto es “la fuerza temática orientada”, por lo cual, hay una dedicación expresa del héroe/sujeto a la consecución de un objetivo. En este caso el objeto sería el representante del valor orientante, es decir que lo orientado va en función de lo orientante.

Respecto a la función de destinador y destinatario, el factor de éste siempre ha sido el actante más dificultoso de explicar a través de una moderna teoría conceptual semántica. Esto se debe a que el destinatario podemos entenderlo como el resultado de la acción por parte del actante, es decir la finalidad, y el actante destinatario sería hacia el que realiza la acción. El destinatario suele ser un concepto esencial o intangible. Sin embargo podemos

observar un punto en común entre ambos actantes que supone esa unión entre ambos: el deseo. Anteriormente esto ya lo hemos visto, por tanto, el objeto se constituye como pieza fundamental en el engranaje de la relación actancial. De hecho, podríamos llegar a afirmar que sin objeto y sin deseo la esencia del modelo actancial quedaría destruida.

Es el momento de ver las funciones de los ayudantes y oponentes. Vemos como en Propp hay dos tipos de oponentes. Greimas en este caso propone una unión de los oponentes diferenciados por Propp y mantiene una única unidad de oponente, siendo más sencillo y concreto su análisis. Como se puede observar existe una similitud total entre los ayudantes y oponentes de los tres modelos.

Las relaciones entre los componentes del modelo actancial o actantes pueden sumergirnos en un estudio psicoanalítico que aborde las citadas relaciones. La razón del concepto psicoanalítico de los actantes responde al motivo de las acciones de los mismos. Esto se debe al ya nombrado deseo carnal por parte del sujeto y del resto de las acciones de los actantes respecto a este deseo.

No obstante, encontraríamos la diferencia entre el modelo actancial propio que busca las funciones y una estructuración o catalogación de las mismas respecto a estos deseos. Greimas citando a Mauron afirma que en su *Psychocritique du genre comique* (1964) “Mauron ve, por el contrario, en la superposición de las situaciones la posibilidad de establecer las relaciones de conflicto entre actantes” (Greimas, J.A., 1966, p.289). Debemos tener en cuenta que Mauron, era un teórico, profundo seguidor de Sigmund Freud, afirma que:

“Existe en primer lugar una conceptualización del carácter espacial que permite concebir la estructura de la personalidad como articuladora en varios estratos superpuestos [...] cada figura no puede representar más que un yo o algún aspecto del super-yo o del id” (Greimas, J.A., 1966, p.289).

Por tanto, podríamos encontrar en las relaciones de parentesco, un modelo actancial propio basado en ellas mismas, con las connotaciones freudianas que ello supondría. No obstante si hablamos de ciencia no podemos también hacerlo de suposiciones.

Una de las diferencias fundamentales entre el marco teórico que ofrece Propp en cuanto a funciones se refiere y el que ofrece Greimas es la supresión de once funciones del esquema del ruso, poniendo en la misma función, las funciones de:

- prohibición vs infracción
- investigación vs sumisión
- decepción vs sumisión
- traición vs falta
- mandamiento vs decisión del héroe
- asignación de una prueba vs afrontamiento de la prueba
- combate vs victoria
- persecución vs liberación
- asignación de una tarea vs logro
- revelación del traidor vs revelación del héroe
- castigo vs boda.

La razón de este emparejamiento de funciones, solamente puede ser empírico para así condensar el relato si éste lo requiere (Greimas, J.A., 1966, p.297).

Burguera y Senabre (2004) apuntan que Bremond en su *Lógica de los posibles narrativos* indica que la unidad básica sigue siendo la función que crea el relato a través de los sucesos que se plantean en la historia. El autor cita tres funciones conjuntas que forman la secuencia elemental:

- Una función que prevé el acontecimiento y lo que va a suceder
- Una función que mantiene la conducta del acto
- Una función que cierra y ofrece el resultado

Una vez hemos citado el modelo actancial y su estructura, es el momento de hacerlo de las estructuras ideológicas. En este campo Umberto Eco ha desarrollado teorías sobre las estructuras ideológicas y las funciones que tienen tanto para el lector de una estructura narrativa como para la propia estructura y sus elementos.

“Una estructura ideológica se presenta como un código propiamente dicho, esto es, como un sistema de correlaciones [...] cuando un andamiaje actancial se carga con determinados juicios de valor y los papeles transmiten oposiciones axiológicas como bueno vs malo [...] entonces el texto exhibe en filigrana su ideología” (Eco, U., 1981, p.248-249).

Por lo tanto, dependiendo de la competencia ideológica se observaran las circunstancias de determinada manera, nunca de la misma. En este lugar aparece la comprensión del lector de algo que no quería decir el propio autor, pero que sin embargo puede ser que sí transmita. Esta podría ser otra de las funciones a añadir a lo que nos ofrecía Lotman. El sentido del texto ya sea narrativo o audiovisual mantiene una posición establecida a través de una función apelativa que este transmite y por tanto el público tiene un peso desmedido en la concepción del mismo.

Eco (1981) aboga por el papel que puede tener el texto en función del lector. De aquí que se acoja a los modelos intensionales y extensionales:

“Decir que un texto nos plantea cierta proposición como verdadera en un mundo posible (el proyectado por la fábula o que el texto atribuye a las actitudes proposicionales de los personajes), significa decir que el texto ejecuta ciertas estrategias discursivas para presentarnos algo como verdadero o como falso” (p.260).

Así pues, la duda se plantea cuando a nivel extensional se ha creado el texto para estimular la función del receptor. Por tanto, aquí se asemeja la función que puede tener el lector, con la función que pueden tener los actantes.

Acabamos con Christian Metz (1979) en su vertiente más semiótica y aplicable a la cinematográfica que al fin y al cabo será nuestra herramienta textual práctica, y nos desgrana el psicoanálisis cinematográfico como un componente claramente semiótico. Aplica los contenidos del signo, el significado y el significante en el cine y especialmente en la relación autor-espectador, a través de estas tres frases:

“La lingüística y el psicoanálisis son las dos fuentes principales de la semiología, las únicas disciplinas que sean semióticas de punta a punta” (p.32)

“El guion ha dejado de ser un significado [...] estudiar el guion desde un punto de vista psicoanalítico supone constituirlo de significante” (p.34).

“Con el guion ocurre que se confunden dos cosas distintas: su lugar en el texto, en la película, actuando como significado aparente de significantes aparentes y su lugar en el sistema textual” (p.34).

Vistas las teorías modernas de análisis aplicables al cine, entendemos que es posible una mayor conjunción entre teorías de análisis derivadas del cuento o de sistemas actanciales, sin olvidar el tándem formado por el significado y el significante, para poder comprender una obra cinematográfica en diferentes niveles, con suficiente profundidad.

3.8. El personaje en el relato teatral y audiovisual

Una vez han quedado analizados los puntos más relevantes de cada una de las teorías narrativas que marcan las pautas para el desarrollo de obras literarias y cinematográficas, nos embarcamos en la explicación y comprensión de los diferentes aspectos y elementos que poseen los personajes en el relato audiovisual, sin repetir lo anteriormente comentado. Para ello el teatro es una de las fuentes que podríamos considerar primarias para desentrañar las diversas maneras con las que se muestran estos personajes. El objetivo de este apartado, en definitiva es conocer algunas teorías dramáticas que se manifestaron a través de lo planteado por los teóricos teatrales.

Barthes (1990) apunta que “el relato es trasladable (traducible), sin prejuicio fundamental: lo que no es traducible (trasmisible) solo se determina en el último nivel, el narracional” (p.32). Esta afirmación nos muestra como el personaje, que ocupa un lugar fundamental en la estructura narrativa y que en ocasiones, como lo es el secundario, no ha sido estudiado tan en profundidad como debiera haberlo sido, adquiere el poder de ser analizado a través de sus funciones, las cuales desempeña en la historia.

María del Carmen Bobes (1991) va más allá al ofrecer una definición que apunta al personaje como una realidad física:

“El concepto de personaje es una noción necesaria para la semiología literaria, pero no se puede caer, al definirlo, en metafísicas que no proporcionan conocimientos científicos al considerarlo como una sustancia: su apoyo debe tomarse en la noción de actor como entidad física donde concurren diversas estructuras” (p.343).

Para Bobes (1991) el dialogo se muestra como capital para la demostración de las cualidades del propio personaje, su competencia cultural etc. Como existe una evolución respecto a los personajes, un sector crítico con las novedades llegó a decir que el personaje había desaparecido. Encontramos en esta frase un punto de partida para las siguientes exposiciones y que

asienta nuestra teoría en la necesidad de analizar y continuar viendo desde posturas nuevas y antiguas lo que ha sido y es el personaje:

“no existe una teoría estable sobre el personaje, ni sobre el teatro siquiera, pero podemos asegurar, repasando las teorías que lo niegan o intentan su deconstrucción, que lo que ha desaparecido no es el teatro, no es el personaje, es sencillamente una forma de teatro [...] y está emergiendo una nueva forma de teatro, un nuevo concepto de personaje” (p.333).

Por tanto, si consideramos al personaje como unidad de descripción, es decir, como aquella que nos muestra la manera a través de la cual transcurre el texto, siendo a su vez vital, nuestra propia capacidad de adecuación de la propuesta narrativa, estudiaremos el personaje como un elemento indispensable dentro de la obra, porque sus cualidades ficcionales sumadas al conjunto nos mostrarán un conjunto adecuado y comprensible.

Así, Oliva (2004) mantiene que:

“estructuralmente, el personaje dramático conduce la narración como si de un narrador se tratase, organizando en el nivel de comunicación externo, y a la vez se opone a otros personajes, creando la oposición que genera el conflicto en el nivel de comunicación interno” (p.140).

La relevancia que adquiere el personaje teatral en la realidad cinematográfica es máxima, ya que la comunicación con el espectador es fundamental para la comprensión del personaje. Podríamos sintetizar en que a un lado queda el papel y el estudio previo del mismo. Si pensamos en un actor o actriz, estos poseen una estrecha relación con el “juez”, es decir el espectador, habiendo como en capítulos anteriores hemos visto, factores escénicos procedentes de las propias tablas de escenarios. Pero esa mimesis con el personaje que se representa también puede ser comprendida desde a través de lo audiovisual. Como afirma Oliva (2004), “el personaje es el elemento de unión entre el autor y el espectador, ya que representa (bien o mal) el texto escrito por el autor” (p.140).

Como indica Oliva (2004) “la teatralidad no está en la falta de voz narrativa sino en la aparición de unos personajes en el escenario” (p.146). Analizando estas palabras, comprendemos que la función del narrador, quede relegada en un segundo plano aunque tenga una constante. Los personajes, es decir, aquello que representan los actores, son los que ofrecen la información de un determinado texto al receptor.

Abuin González (1997) resalta la existencia del narrador generador, es decir, los que nos muestran algo desde una perspectiva determinada, ya que “da el punto de vista a la acción” (p.29). Por tanto podemos considerar al narrador como un personaje más dentro de la obra. Así pues, como el personaje es una creación de un autor, es imposible que sea consciente de lo que está transmitiendo pero sí lo es el receptor de la obra, encargado a través de su percepción de poner al personaje en su lugar correspondiente.

En lo referente al narrador, observamos según Pfister en *The Theory and Analysis of Drama* (1984), tres tipos de obras según la perspectiva de los personajes: en primer lugar, obras con un punto de vista donde comparten la misma opinión; obras con perspectiva cerrada, esto es, donde hay puntos de vista heterogéneos en el momento del conflicto y por último, obras de perspectiva abierta donde el autor y el espectador se encuentran separados, por tanto éste último no conoce la perspectiva del primero (Oliva, C., 2004).

La caracterización de los personajes a través de la propuesta de Pfister nos dice que el personaje dramático puede ser estático, es decir que se muestra constante durante todo el desarrollo de la obra, o dinámico, es decir, que cambia durante el desarrollo de la misma. Encontramos también diferencias en base a sus cualidades, diferenciando así entre unidimensionales y multidimensionales. El primer caso explica los personajes que poseen pocas cualidades y muy homogéneas, mientras que el segundo ejemplo destaca por ser complejos y contradictorios. Encontramos también los personajes abiertos o cerrados. Los primeros se encuentran más atractivos para la interpretación de los mismos por parte del espectador y los segundos se encuentran “delimitados por el dramaturgo en su texto [...] sin contradicciones (Oliva, C., 2004, p.173-175) y por último, los psicológicos frente a los transpsicológicos.

En lo que respecta a la caracterización de los personajes, hablamos de caracterización explícita, necesariamente oral, que gracias a ella se llega a comprender el propio personaje. En segundo lugar, la caracterización implícita sobre la cual se basa la propia forma que tiene el personaje de hablar de sí mismo o de otro y por tanto llegar a conocerlo (Oliva, C., 2004).

En éste último sentido hablamos de la caracterización por parte del autor: tanto explícita como implícita. La primera sería la que se refleja en el texto a través de adjetivos sobre los personajes antes de llegar a conocerlos. La implícita sería la trasmisión por parte del autor hacia los personajes de sus propias cualidades y comportamientos.

Para comprender la representación de un determinado personaje debemos meternos en la piel del actor que lo representa. Como público no conocemos su vida interna ni sus quehaceres, pero si podemos comprender mediante su representación la manera que podría tener de aprender el personaje, sobre todo si lo hemos visto representar otras obras. Stanislavski en sus cuadernos de apuntes, indica que encontramos varios tipos de personajes en función de los actores que las demuestran y en su manera de comprender el personaje. En primer lugar encontramos los actores que viven de sus atributos personales y que con ellos, estos actúan, por otro lado hay otros que apuestan por la expresividad y el sentimiento propio para trasmitirlo en escena. Lo que Stanislavski (1975) categoriza como otros falsos actores “son los que elaboran una técnica y unos clichés que no han elaborado por sí mismos, sino tomado de otros actores de épocas y países diferentes” (p.44). En sí, depende del modelo de caracterización por parte del propio actor, ya que existen los que quieren caracterizarse y mimetizarse con su propio personaje y el medio en el actúan y por el contrario los que lo detestan. Stanislavski (1975) se mostraba contrario a este tipo de actores porque no representaban de una manera cierta el personaje teatral completo afirmando que “estos necesitan una técnica muy refinada y gran sentido artístico” (p.47.)

En lo referente al actor y a su relación con el personaje podríamos encontrar en Stanislavski algunos conceptos o características que toda

interpretación debería llevar consigo: la plasticidad del movimiento, la contención, el control, la dicción, el canto, las entonaciones y las pausas.

Según este parecer, un actor se dividiría en dos formas de actuación. Por un lado la que muestra en el escenario, la representación de lo establecido y otra la concienciación de lo que se está representando. De esta manera “los actores que hacen un papel que no han estudiado ni analizado a fondo, son como lectores de un texto complicado y desconocido”. (Stanislavski, K., 1975, p.208.)

Estas dos maneras de representación pueden deshacerse su unión si se pierde la perspectiva pura de la actuación, su esencia. Hay tres tipos de perspectivas: en primer lugar la perspectiva del pensamiento transmitido, la lógica y la coherencia para la relación entre todas las partes de la obra. Para lograr una buena comprensión es importante el estudio y así no tendrán la débil perspectiva (Stanislavski, K., 1975, p.206-208.) En segundo lugar encontramos la línea de perspectiva para transmitir los sentimientos complejos. Por último, la perspectiva artística, utilizada para añadir tonalidad y vida a una historia.

Según Bobes (1991) el personaje dramático, junto con la fábula, el tiempo en el drama y los espacios dramáticos son las cuatro categorías del texto dramático. El personaje es el que nos concierne: “podemos considerarlo, como habitualmente se ha hecho, como unidad de texto literario y del texto espectacular que pasará a la representación encarnado en una figura, la de un actor” (p.236)

Existe una unión entre lo que decía Stanislavski y lo que comenta Bobes (1991), en la siguiente afirmación: “el personaje no es un ente acabado y perfecto, tiene un dinamismo que procede de las relaciones en que se le sitúa en el momento de la lectura textual o escénica” (p.326). Es decir que la concepción del personaje depende del propio actor y por su puesto de la concepción del espectador.

Acabamos este fragmento analizando el papel de las teorías formuladas por Luigi Pirandello (2000). El italiano hace especial hincapié en la importancia de la presencia de varios personajes dentro de la obra que tienen factores

fundamentales en el desarrollo de la misma. Observamos que la comedia, necesita de personajes redondos tanto secundarios como protagonistas, donde todos ellos pertenezcan a una estructura narrativa armónica. En su obra *Seis personajes en busca de autor* como afirma el autor:

“los seis personajes no están en apariencia en el mismo plano de formación, pero no porque no haya entre ellos figuras de primero y segundo plano, es decir, protagonistas y secundarios, que en todo caso sería perspectiva elemental, necesaria a toda arquitectura escénica o narrativa [...] Los seis personajes están en el mismo punto de realización artística y en el mismo plano de realidad, que es el plano fantástico de la comedia” (p.31)

Con el dramaturgo italiano vamos más allá en busca de la esencia del personaje teatral, integrando en la investigación las características intrínsecas del objeto de estudio. Así pues en la propia obra *Seis personajes en busca de autor*, el padre dice “un personaje tiene verdaderamente una vida propia, marcada por caracteres particulares, y es siempre ‘alguien’”, mientras que un hombre, en general, puede no ser ‘nadie’” (Pirandello, L., 2000, p. 113).

Fernando Canet y Josep Prósper, en la obra *Narrativa audiovisual* (2009) citan a Vanoye para distinguir los conceptos clásico y moderno. Siguiendo esta separación extraemos que “se recomienda construir la historia alrededor de un personaje central [...] a partir del cual se desarrollasen el resto de personajes de la historia” (p.87). A su vez, este personaje cuenta con intenciones y motivaciones para la consecución de un objetivo, si hay conflictos, debe mantenerse ante ellos de una determinada manera definida y debe evolucionar a lo largo de la historia, y rebelarse progresivamente al espectador, bien definido psicológicamente.

Vanoye divide el personaje en tres tipos: el problemático, el opaco y el no personaje. El primero sin objetivos ni motivaciones claras, siempre en crisis y con una personalidad inestable, ambigua y ambivalente El segundo pasa de un estado hacia otro sin justificación. El tercero, el no personaje, un tipo de

personaje hecho con la intención de que cumpla un papel estructural en la obra. (Canet, F., y Prósper, J., 2009).

No debemos de confundir este personaje con la ausencia del mismo. Un personaje puede formar parte del relato y ser pieza fundamental, véase el ejemplo actancial del destinador, el cual puede ser representado fácilmente por un personaje que no aparece físicamente en la obra. Sin embargo, José María Díez Borque et al. (1983) en *El personaje dramático*, afirma que “la ausencia de personaje anula la teatralidad [...] porque el escenario vacío no es teatro, es muerte, es decorado, porque los objetos no se viven así mismos y el teatro es acción” (p.53)

En función de los tipos de ausencia del personaje, encontramos la absoluta, la cual no debería de existir según los cánones establecidos anteriormente; la ocasional, relacionada con las salidas y entradas sobre el que se asienta la acción escénica, por ejemplo el monólogo, donde el personaje se sirve en él solo para explicar y a su vez y que necesita de un personaje como el público. Esto refuerza la teoría de que los personajes son necesarios para la realidad teatral, escenográfica y por supuesto cinematográfica. La función que tiene el público es relevante en cuanto “da sentido a la acción teatral” como afirma Díez Borque (VV.AA., 1983, p.55).

La relación entre dos o más personajes, necesita de una fusión entera para que exista una plenitud teatral y escenográfica, para poder transmitir correctamente lo que está escrito en un papel. Juan Carlos Gené apuesta por sobreponer la acción a la psicología: “la única manera de que el personaje comience a vivir y a mostrar su rostro será haciéndolo” (VV.AA., 1983. p.69)

El personaje lo entendemos como una figura necesaria en el desarrollo del relato, con sus caracteres e idiosincrasia, evolucionando a lo largo de la narración e incluso sin estar presente en la propia obra, que no significa que la obra carezca de personajes.

3.9. Apuntes sobre el espacio temporal narrativo

El análisis fílmico que se llevará a cabo en el capítulo práctico, lleva consigo una serie de implicaciones técnicas que debemos abordar, además de teóricamente, también conociendo las diferentes propuestas metodológicas que se han realizado en torno al análisis de textos audiovisuales. En las siguientes páginas se va a llevar a cabo un estudio sobre los elementos que engloban el estudio cinematográfico, definiendo a través de diferentes perspectivas y autores, los conceptos claves de la narrativa audiovisual. El principal motivo de este análisis se sostiene en la necesidad de aplicar lo anteriormente teorizado a la filmografía pertinente, siendo prácticos y adecuados.

El presente apartado no quiere ser una obra analítica de síntesis de autores para crear principios nuevos, ni tampoco pretende ser una propia guía para el análisis. Simplemente aporta conceptos que debemos tener en cuenta para poder abordar los análisis.

Los apuntes sobre análisis fílmico que vamos a emplear sugieren la explicación concisa y clara para mostrar las diferencias entre palabras que se emplean con asiduidad, para evitar equivocaciones. Diferenciamos los siguientes conceptos: relato, historia, discurso, diégesis y mimesis.

Entendemos que un relato presenta una serie de acontecimientos que se desarrollan en un determinado espacio y tiempo, unidos por un determinado tema y que por tanto aparecen determinados sucesos que tienen un principio y un fin.

Este principio de definición lo encontramos también a través de Prósper (2004): “Todo relato, independiente de su naturaleza, supone la exposición de sucesos y acontecimientos que se desarrollan en un tiempo y espacio determinados y que experimentan unos existentes. (p.7)

En este sentido, García Jiménez (1996) lo simplifica así: “definiremos el relato como significado completo de la historia contada [...] El relato es, por consiguiente, el significado del texto narrativo en su conjunto y equivale al concepto de historia relatada”. (p.137)

En términos de búsqueda de límites en el relato, Genette, aboga por ir más allá en *Fronteras del Relato* (1982) dejando a un lado la explicación del concepto a través de teorías positivistas y centrándose en un análisis profundo del propio relato. Así pues afirma que:

“Esta pregunta falsamente ingenua: *¿por qué existe el relato?* Podría al menos incitarnos a buscar o, más simplemente, a reconocer los límites que en cierta forma negativos del relato, a considerar los principales juegos de oposiciones a través de los que el relato define y se constituye frente a las diversas formas de no-relato” (Genette, G., en Barthes, R., 1982, p.183)

Con el concepto de narración surge una idea, la de cómo mostrar esa narración. Evidentemente hemos observado que existen muchos modelos de narrar en literatura y también conocemos casos de modelos de narración en el cine. Si echamos la vista atrás y recordamos a los formalistas rusos, ellos evidenciaban el concepto de narración aleatoria ya que dependía de muchos factores, tanto de la comprensión como de la propia lectura. Sin embargo en el cine, el modelo imperante es el Modelo de Representación Institucional. Antes de entrar a valorar cual es la definición de este modo, veamos cómo explica Zunzunegui (1989): “todo texto narrativo de manera paralela a lo que ocurrirá con los signos- articula una expresión (discurso) con un contenido (historia, una forma de la expresión con una forma del contenido” (p.183)

Prósper (2004) aborda el término narración desde los sucesos y las relaciones que tienen a través de los elementos que los conforman: “Por lo tanto, todo relato es una narración. La narración implica una referencia a cualquier tipo de sucesos, ya sean ficticios o reales, ejecutados y/o soportados por personajes en un tiempo y espacio dados”

Desde un punto de vista más abstracto aprovechamos la explicación que ofrece Francisco García: “La particularidad del narrar de las imágenes es pretender despojarse del abrigo de la arbitrariedad de los símbolos, agarrándose al brazo de la imitabilidad que concede la imagen.” (García García, F. y Rajas, M., 2011, p.16)

La diferenciación de historia y discurso la iniciamos con las palabras de Gómez Tarín:

“discurso es un término que suele ser empleado con excesiva ligereza [...] La coherencia de ese mundo está determinada por la suma de significaciones de que haga uso el artefacto fílmico tomándolo como referente.” (Gómez Tarín, F.J. en Casado, M., González, R. y Romero, M.V., 2006, p.10)

Esta teoría ya la encontramos en Chatman, el cual basándose en la teoría estructuralista muestra como el relato se encuentra formado por estos dos elementos, donde la historia emerge como el contenido del relato y el discurso como el modo de expresar el contenido. Sin embargo existe una variedad de formas de mostrar los diferentes elementos existentes. “Dicho de una manera más sencilla, la historia es el qué de una narración que se relata, el discurso es el cómo” (Chatman, S., 1990, p.20)

Esta teoría estructuralista de la que hablamos la explica así:

“la teoría estructuralista sostiene que cada narración tiene dos partes: una historia, el contenido o cadena de sucesos, más los que podríamos llamar los existentes (personajes, detalles del escenario); y un discurso, es decir, la expresión, los medios a través de los que se comunica el contenido” (Chatman, S., en Prósper, J., p.10.)

Genette apunta a los conceptos de significado y significante para dar una explicación de los conceptos de historia y discurso:

“Propongo [...] llamar historia al significado o contenido narrativo (aun cuando dicho contenido resulte ser, en este caso, de poca densidad dramática o contenido de acontecimientos), relato propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo y narración al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce”. (Genette, G., 1989, p.93)

Por último, no olvidemos el término diégesis como concepto cinematográfico. Tanto la diégesis como la mimesis han sido observadas ya en el apartado sobre la antigua Grecia. Platón planteó que la diégesis se basaba en la verosimilitud y la mimesis tenía un fin esencialmente estético y basado en lo bello. Según apunta Souriau (1998), en cinematografía la diégesis sería:

“el universo de la obra, el mundo establecido por una obra de arte, de la cual se representa una parte [...] el mundo representado en la obra” (p. 445)

Recordamos que la belleza como categoría estética tenía un papel trascendente en Grecia y actualmente la trasladamos a un tipo de arte como es la cinematografía. En este sentido “no puede confundirse con la realidad exterior. Es la realidad de la obra” (Prósper, J., 2009, p.9).

Para conocer la diégesis de la obra, debemos ser conscientes del punto de vista del autor, el cual sitúa los elementos de la obra, siendo esto lo que nos implica que la diégesis puede mostrarse a través de infinitas maneras, mostrando así como el relato puede variar tantas veces como uno quiera.

4. CIFESA EN 60 PELÍCULAS: ANÁLISIS



LA HERMANA SAN SULPICIO



"Con que usted desea saber si pienso renovar mis votos, ¿verdad?"

FICHA TÉCNICA

Dirección	Florián Rey
Guion	Florián rey (Obra: Armando Palacio Valdés)
Fotografía	Carlos Pahissa y Enrique Gaertner
Música	Joaquín Turina
Sonido	Alfonso Carvajal
Reparto	Imperio Argentina, Miguel Ligeró, Salvador Soler, María Paz Molinero
Género	Comedia
Duración	90 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Rialto (Madrid) el 18 de octubre de 1934
Año	1934

SINOPSIS

La hermana San Sulpicio es una comedia de temática religiosa en la que la protagonista es una monja perteneciente a una congregación sevillana que se encarga de sanar a enfermos y de ayudar a los más necesitados. Ella es guapa, graciosa y descarada y supone un quebradero de cabeza para las monjas más mayores, aunque la toleran y la quieren tal y como es. En una visita a un balneario próximo al convento donde se hospeda la protagonista, coincide con el otro personaje principal de la película, Ceferino Sanjurjo, médico gallego. Él se queda prendado de la belleza de la monja y de su forma de ser. A partir de ese momento comienzan una serie de sucesos de carácter cómico-dramático, que conducen a que surja el amor entre ellos. Todo ello con el peso de la Iglesia detrás y el revuelo que puede generar que una monja cuelgue los hábitos para vivir felizmente el amor carnal con un hombre.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

La hermana San Sulpicio se encuentra dividida en tres partes. Al tratarse de una película basada en una novela, encontramos a modo de introducción la llegada al balneario de Ceferino y su coincidencia con la monja, momento en el cual surge el amor. La segunda parte de la película trata la conquista de Ceferino hasta que deciden entablar una relación. El tercer acto corresponde a la necesidad de aceptación de la nueva vida de Gloria por parte de su familia y también de las monjas del convento de donde procede. En esta parte Ceferino deberá mostrar su amor hacia Gloria ganándose a la familia de su amada.

En lo que respecta a los lugares donde se desarrolla la trama, encontramos como principales:

- el balneario
- el convento
- la casa de Gloria
- las calles de Sevilla

La película, como veremos también en siguientes análisis es muy musical. Encontramos dos tipos de sonidos diegéticos referentes a la música. Por un lado vemos como canta Gloria, hecho que sería diegético. Entre las canciones que canta Gloria destacan *Coplas desde la reja*, *Viva Sevilla* y *Un niño huérfano*. También observamos este tipo de música en el balneario. Por otro lado, encontramos la música extradiegética siempre que hay una banda sonora que nos introduce o acompaña a las acciones de los personajes.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Hermana San Sulpicio
2. Ceferino Sanjurjo
3. Dueño del balneario
4. Daniel
5. Niño que es atendido por Gloria
6. Cura 1
7. Cura 2
8. Cura 3
9. Don Sabino
10. Don Óscar
11. Aurelio Viña
12. Madre Superiora
13. Monja joven 1
14. Monja joven 2
15. Recepcionista del balneario
16. Mujer enamorada de Ceferino 1
17. Mujer enamorada de Ceferino 2
18. Mujer enamorada de Ceferino 3
19. Tula

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Hermana San Sulpicio/Gloria: monja de un convento sevillano que debido a su gracia y belleza es capaz de gustar a cuanto hombre quiera. En un primer momento no se plantea salir del convento pero es seducida por Ceferino y lo deja todo por amor. Este personaje supone un punto de inflexión en el resto de personajes femeninos de la época, cuya modernidad difícilmente se verá recuperada en siguientes películas.
- Ceferino Sanjurjo: médico gallego que se enamora en el balneario de Gloria. Es un hombre recto, un galán de la época.
- Daniel Suarez: un vividor andaluz aprovechado de la buena voluntad de los demás. Conoce a Ceferino cuando le toca compartir habitación con él en el balneario. También se enamora de Gloria, pero su carácter de embaucador inconstante le hace ceder ante el amor de Ceferino, del que se da cuenta el propio Daniel.
- Aurelio Viña: Persona que se encuentra con Ceferino en la búsqueda de Gloria y que le ayudará a encontrarla. Es comandante del ejército.
- Dueño del balneario: amigo de Ceferino y director del balneario donde tiene lugar el primer encuentro de los protagonistas. También es amigo de Daniel y es quien les presenta antes de compartir habitación.
- Madre Superiora: directora de la congregación de Gloria.

ESTEREOTIPOS

La hermana San Sulpicio, como película, es un claro ejemplo de las diferencias entre el norte y el sur de España. Ceferino Sanjurjo es un gallego serio, educado y con porte de galán. Su figura contrasta con la locuacidad del conjunto de personajes andaluces.

Los personajes principales no solamente dotan de sentido a las diferencias entre norte y sur. El resto de personajes que conforman el elenco son el máximo exponente entre diferencias geográficas en cuanto a elocución y gestos se refiere. En primer lugar destacamos a Daniel Suarez, natural de Cádiz, dicharachero y bromista, el cual contrasta con la rectitud de Ceferino. Desde la primera escena en la que aparecen juntos, ya quedan reflejadas sus diferencias, que evocan a parejas cómicas muy diferentes entre sí pero condenadas a convivir. Observamos como Daniel roza la chabacanería en diferentes momentos, mientras que Ceferino siempre se mantiene cortés y correcto. Aunque pueda haber una diferencia educacional, en este caso no se muestra al andaluz como un ser inferior mentalmente. Daniel es el primero en darse cuenta de que Ceferino no vuelve a su Galicia natal, sino que parte hacia Sevilla en busca de su futura esposa, dejando así en evidencia al propio protagonista.

La picaresca que ofrece el personaje de Daniel se confirma cuando pide cigarros y fuego a cualquier persona sin agradecer, evidenciando sus aires de vividor, ya que siempre consigue lo que quiere y cuando quiere. Sus aires chulescos se observan en su forma de caminar.

El nivel intelectual de Ceferino también establece el contrapunto con las otras hermanas del convento, especialmente la hermana Luz, mujer retraída y calmada, con miedo por la vida “libertina” y el buen humor que ofrece la hermana San Sulpicio.

Los huéspedes del hotel sevillano donde Ceferino se hospeda y los trabajadores del mismo, muestran la alegría estereotipada del andaluz y más con la llegada de un forastero, chocando con la parquedad en palabras del protagonista gallego. En este sentido, destaca el momento en el que los

repcionistas y los demás personas presentes, repiten sin parar “no conoce Sevilla”, de forma sorpresiva y coral.

Como veremos en sucesivas películas, el acento de cada persona es muy relevante para contextualizar a cada uno de ellos y poder diferenciar tanto sus roles como sus relaciones. Casi todas las personas con acento andaluz que aparecen en *La hermana San Sulpicio* tienen un nivel cultural y educacional bajo y con empleos inferiores al del protagonista. Estos personajes se muestran impacientes por conocer a gente de fuera, como si de una atracción se tratara. Sin embargo, las personas que son poseedoras de un acento neutro como don Sabino, Tula o la Madre Superiora del convento, son rectos, serios y sin sentido del humor.

Otro aspecto llamativo es la manera con la que actúan las mujeres que se sienten atraídas por Ceferino, prácticamente ofreciéndose al protagonista, fruto de la represión de la época. Sin embargo, observamos como Ceferino al rechazarlas, no es igual de reprimido, si tuviera los principios morales propios de sus pretendientes no habría pensado en enamorarse de una monja y habría aceptado a cualquiera de las tres mujeres para vivir una aventura.

En cuanto al vestuario de la obra, *La hermana San Sulpicio* rompe con los cánones del folclore andaluz. Esto se debe a que las prendas más destacables que usan los personajes son los hábitos de las monjas, especialmente cuando están en el balneario tomando el sol. En este sentido no se puede pasar por alto la pulcritud de Ceferino, portando siempre trajes de chaqueta que muestran su elegancia, refinamiento y posición social.

El cambio en el vestuario de Gloria refleja la salida de un mundo que la tenía anclada. Es una forma muy sutil de mostrar el yugo que suponía para ella pertenecer a esa congregación. El cambio del hábito por vestidos y trajes propios de personas acaudaladas, rompe con el concepto de voto de pobreza que había hecho en su etapa de religiosa. Mediante este ejemplo se puede observar como un vestuario en un determinado momento de la obra puede servir para evidenciar una situación y criticar así el sometimiento de la Iglesia.

La hermana San Sulpicio se encuentra marcada por un fuerte movimiento feminista, aunque se desconoce si era la intención de los guionistas. Nos encontramos ante una película que rompe con la forma de seguir a la Iglesia, en este caso desde el cine. Nos encontramos ante la etapa más moderna y con menos prejuicios de la historia de CIFESA, en la cual, una monja cuelga los hábitos por amor y obtiene todo lo que se propone. El hecho de que deje el convento es remarcable para comprender la modernidad de esta película.

La libertad de la mujer contrasta con la filmografía que realizará CIFESA una vez comience la dictadura franquista. Un ejemplo son las tres mujeres que se rinden a los pies del protagonista y muestran total pleitesía hacia él, casi vendiéndose. Este hecho muestra las pinceladas machistas con el hombre que tiene a su alcance a cualquier mujer y que se mantendrán una vez concluya la Guerra Civil y comience de nuevo la producción de películas.

No hay que pasar por alto la función de la mujer como matriarca de la obra. Esto lo vemos en dos figuras: Tula y la madre superiora. Los consejos y constantes de estos personajes, totalmente opuestas a Gloria y que sirven como leit-motiv para la rebeldía de la protagonista.

En lo que respecta a los estereotipos de personajes, es evidente que con las anteriores cuestiones han quedado reflejados más de uno de ellos; sin embargo, es necesario realizar un análisis y función de la personalidad de cada personaje que aparece.

Daniel Suárez, como andaluz muestra la picardía española, siempre con una sonrisa en la cara y aprovechándose de todas las personas que giran a su alrededor. El peso de este personaje va disminuyendo a lo largo de la película y por tanto va perdiendo fuerza, aunque en la primera parte de la misma es el máximo exponente de hombre hecho a sí mismo y sin cultura, pero con un gran desparpajo para las relaciones sociales.

Aunque no es un personaje secundario, es indispensable señalar la galantería de Ceferino Sanjurjo como la característica que dota a casi todos los personajes masculinos protagonistas de este conjunto de películas. El detalle

más importante es su procedencia, que como ya hemos comentado anteriormente, sirve para determinar su nivel superior ante el estereotipo de andaluz con gracia pero sin cultura.

Aunque el personaje de Tula tenga una gran carga matriarcal, se trata de una mujer necesitada de una persona de confianza para poder llevar un orden determinado en su casa. Este es el caso de don Oscar, fiel servidor y administrador de las tierras, bajo supervisión constante de su jefa.

La recta postura de la Iglesia ante la escapada de Gloria del convento, no supone solamente un estereotipo sino un reflejo de la sociedad de cambio que se mostraba en el cine. Don Sabino y la Madre Superiora sirven para mostrar la incomprensión de unas personas ancladas en los tiempos antiguos y recios de la España de principios de siglo veinte y del interior del país.

En *La hermana San Sulpicio*, hay una sociedad estamental andaluza muy sesgada. En la parte superior se encuentra la aristocracia andaluza que disfruta de la riqueza de sus campos y tierras y muestran una cultura y educación muy ricas, hablando sin acento andaluz, propio de la clase social más humilde.

Por su parte, la muestra del escalón inferior de los andaluces, lo encontramos en los trabajadores del hotel que expresan admiración por las personas que son de fuera y tienen un acento muy marcado, no hablan correctamente y utilizan en exceso las muletillas y los chascarrillos.

MODELO ACTANCIAL

El modelo actancial de *La hermana San Sulpicio* es complicado en cuanto se procede a la definición de un sujeto. La importancia de la actriz Imperio Argentina representando a Gloria y que ella sea la protagonista principal de la película, la situarían siguiendo una lógica procedente de otras películas con el mismo formato, en el papel de sujeto. Pero quien realmente busca el amor a través de ella es Enrique y por tanto Gloria ejerce el papel de objeto en la película.

El papel de sujeto corresponde a Ceferino, quien viaja varias veces hasta encontrar a la que será su futura esposa.

La figura de destinador la ejerce Ceferino con su enamoramiento y convencimiento de cortejar a la hermana San Sulpicio. Por otro lado, Daniel Suárez y su intención de seducirla, sirve para que Ceferino se dé más prisa que él y pueda alcanzarla. Luego Daniel le deja vía libre.

Daniel también ejerce la función de oponente en su intento de robarle el amor de Gloria a Ceferino. Aparte de él, otras dos figuras son las que realizan también esta función. Se trata de doña Tula, la tía de Gloria y de don Óscar, el administrador de la casa de Tula quienes piensan que Gloria no debe de colgar los hábitos. Don Óscar por su parte es durante un tiempo el supervisor de las tareas que le impone Gloria a Ceferino, cuando éste se queda en su casa para convencer de que es un buen hombre, don Óscar no se lo pone fácil.

Aunque Ceferino no muestra interés porque nadie le ayude en su objetivo, el médico recibe la ayuda de don Aurelio Viña para dirigirse al convento donde vive Gloria. Es la única persona que muestra interés por él.

El papel de destinadora lo ejercería Gloria al ser la encargada de recibir el amor de Ceferino y al mismo tiempo dejar su vocación de ser monja por el amor del hombre que la ha seducido

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Ceferino
Objeto	Gloria
Ayudante	Don Aurelio Viña
Oponente	Daniel Tula Don Óscar
Destinador	Daniel Ceferino
Destinatario	Gloria

EL PERSONAJE COMO ROL

Si diferenciamos los personajes por los diferentes roles que ejercen en la historia, encontramos en primer lugar el personaje activo en la figura de Ceferino al dejarlo todo e incluso engañar a otras personas para conseguir el amor de Gloria. En este sentido, el personaje pasivo es un rol enmarcado en el papel que tiene Gloria, ya que entendemos que el amor de Ceferino es lo único que ha podido ocupar el lugar de Dios e ir en contra de los deseos de su propia familia.

El rol del influenciador lo encontramos en dos personajes. De este modo, vemos como varios personajes pueden desempeñar un mismo rol, ya que la historia lleva por diferentes caminos a los protagonistas. El primer influenciador es Daniel, que es el que incita a Ceferino en la búsqueda de Gloria. Por otro lado, Ceferino es quien influye en la decisión de Gloria de dejar el convento. Por su parte, el rol del autónomo lo desempeña la propia Gloria, una vez deja el convento y convence a su tía de que es la mejor decisión para ella.

El rol de modificador también corre a cargo de Ceferino, algo que demuestra su relevancia en la obra. Él es quien cambia el modo de vida de Gloria a base de esfuerzo. Los roles del conservador los encarnan tres personajes: Tula, Don Óscar y la Madre Superiora del convento de Gloria. Ellos tres intentan por todos los medios que Gloria no cambie de vida.

Una vez vistos estos roles, los protagonistas serían Ceferino y Gloria, mientras que los antagonistas serían los que se oponen a que Gloria salga del convento.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Ceferino
Pasivo	Gloria
Influenciador	Daniel Ceferino
Autónomo	Gloria
Modificador	Ceferino
Conservador	Tula Don Óscar Madre Superiora
Protagonista	Ceferino Gloria
Antagonista	Tula Don Óscar Madre Superiora

RUMBO AL CAIRO



"Te castigo y no te lo digo"

FICHA TÉCNICA

Dirección	Benito Perojo
Guion	Alfredo Miralles y Benito Perojo (diálogos Edgar Neville)
Fotografía	Fred Mandel
Música	Jacinto Guerrero
Sonido	Luis Marquina
Reparto	Miguel Ligeró, Mary del Carmen, Ricardo Núñez, Pepe Calle, Carlos Díez de Mendoza
Género	Comedia
Duración	44 minutos conservados
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Callao (Madrid), el 14 de octubre de 1935
Año	1935

SINOPSIS

Rumbo al Cairo es una comedia romántica que cuenta la historia de don Jaime, un cantante de ópera caracterizado por no salir en los medios de comunicación, ser muy reservado con su vida privada y odiar la popularidad. Decide emprender un viaje a El Cairo junto con su representante, Quique, para poder escapar de la prensa rosa que le persigue. En el viaje conoce a una mujer, Celia, apasionada de la ópera y de la voz de don Jaime, aunque desconoce el aspecto de éste. Se trata de una comedia de enredo donde ambos protagonistas, Celia y Jaime deciden no declarar su identidad.

Por otro lado, durante el viaje, Quique se ve envuelto en un delito de tráfico de drogas y es acusado junto a Jaime por los policías del barco, siendo los marineros del mismo los culpables del asunto. De *Rumbo al Cairo* solamente se conservan 44 minutos de la copia original, por tanto no hay pruebas físicas del final de la obra.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

Rumbo al Cairo es una película planteada en tres partes, de las cuales solamente se pueden visionar dos por falta de metraje de la película. La primera se corresponde con la huida de don Jaime y de Enrique de la ciudad. La segunda trata la historia de amor entre Enrique y Celia, momento en el cual conocemos la verdadera identidad de ella. Sin embargo, por falta de película, se deduce que la tercera parte correspondería al desarrollo del desenlace donde, siguiendo las pautas naturales de la comedia romántica, ambos personajes acabarían juntos en una relación y don Jaime sería libre de su acusación por tráfico de drogas. No obstante, esto son solamente suposiciones.

En lo que respecta a los lugares donde se desarrolla la trama, se puede observar:

- El camerino de don Jaime
- El puerto donde embarcan
- El barco
- La tienda de discos de Celia
- El bar del barco donde les acusan de contrabando

En cuanto al sonido y la música, al ser un cantante de ópera, don Jaime canta constantemente, pero debido a su escapada e intento de pasar desapercibido, escuchamos más su canto de modo diegético, pero a través de discos. La música extradiegética también es una constante para poder remarcar diferentes momentos de la trama.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

La peculiaridad de la película *Rumbo al Cairo* es el metraje que se conserva de ella en la Filmoteca Nacional. Solamente 44 minutos de duración que no dan para la aparición de todos los personajes de la obra, pero sí de gran parte de ellos ya que se conserva el inicio, donde se presentan los personajes más importantes y prácticamente todo el nudo de la película. Los personajes que aparecen son los siguientes.

1. Don Jaime Noriega
2. Celia
3. Quique
4. El mayordomo de don Jaime
5. Policía 1
6. Policía 2
7. Policía 3
8. Policía 4
9. Marinero 1
10. Marinero 2
11. Marinero 3
12. Marinero 4
13. Marinero 5
14. El camarero que trafica con drogas
15. Cienfuegos
16. El gobernador
17. El padre de Celia
18. La amiga de Celia
19. La secretaria enamorada de don Jaime

DESCRIPCION PSICOLOGICA

- Don Jaime: cantante de ópera que huye de España porque está cansado de la popularidad. Es tan famoso que tiene que salir disfrazado de su propio camarote para que no le acosen las fans. Emprende un viaje a El Cairo con su amigo Miguel.
- Quique: amigo de don Jaime. Si éste es el galán de la película, Quique es el contrapunto de la misma, donde se muestra divertido y a su vez comprensivo por la gloria y el hastío de don Jaime. Se trata de un personaje vanidoso y con ganas de triunfo, que cambiaría su forma de vida por la de su amigo sin pensarlo.
- Celia: vendedora de discos, que en realidad es hija de un relevante hombre de la aristocracia. Pero prefiere también guardar las apariencias porque no quiere que la amen por su dinero. Conoce a don Jaime de oírlo cantar, pero desconoce cómo es físicamente.
- Cienfuegos: hombre enamorado de Celia y muy bien considerado por el padre de esta, que quieren que se casen a toda costa. Se trata de un hombre con poco atractivo personal. Celia no le ama.
- Padre de Celia: empeñado en que su hija acepte su condición de pertenecer a la alta sociedad y siente la cabeza junto a Cienfuegos.
- Amiga de Celia: trabaja con ella vendiendo discos y conoce quien es en realidad. Ayuda en todo momento a su amiga y la encubre en sus mentiras.

ESTEREOTIPOS

Los personajes secundarios de *Rumbo al Cairo* tienen un rasgo común: casi todos hablan de forma menos correcta y más campechana que don Jaime y Celia. Los que rompen con esta regla son el padre de Celia y Cienfuegos, su enamorado, que al recibir una educación cuidada, hablan de una manera más culta, con formas propias de la alta sociedad. Ellos ofrecen el punto de distinción ambiental que hace comprender de donde procede la protagonista.

No obstante, el personaje de Celia destaca por encima de todos en términos de locuacidad y falta de vergüenza, algo no muy dado en la época. La primera vez que se encuentran don Jaime y ella, el protagonista le pregunta si la comida se la puede llevar a casa y ella le dice “son para comer aquí”. En esta frase observamos una precocidad en la mujer de la época, compleja de ver en posteriores películas de la etapa franquista. En esta escena Celia se insinúa a don Jaime pidiéndole claramente que no se retire a su aposento y que se mantenga más tiempo con ella, aun sin saber que es un famoso cantante.

Hay una clara figura patriarcal en la obra, gracias al personaje del gobernador. Con la frase “te castigo y no te lo digo”, muestra en los poco más de tres cuartos de hora, que ejercerá una función coactiva en la película por rango familiar y por posición social.

En un segundo lugar y como personajes con educación podemos aludir a los ayudantes de la obra. Tanto la amiga de Celia como Quique han sabido moverse por círculos más elevados de lo normal, sin embargo mantienen una manera de concebir la vida basada en el anhelo y el ansia, que demuestra lo poco vivido o disfrutado, derivando hacia una frustración por escalafón social, siempre a la sombra del protagonista.

La secretaria de don Jaime, que aparece en las primeras escenas de la película, muestra una falta de nivel intelectual alarmante, mezclada con un enamoramiento perpetuo, el cual no le hace comprender el rechazo del protagonista. De ella extraemos el sometimiento social de la mujer de la época.

Es un personaje que habla poco y cuando lo hace, es para deshacerse en elogios sobre don Jaime.

En el barco hay una gran multitud de personajes de relleno, los cuales muestran la vida naviera de entonces. Entre ellos destacan los marineros contrabandistas, mujeriegos y bebedores, rudos y con mal carácter, los cuales se sienten ofendidos con la presencia de otras personas desconocidas y más si interesan a las mujeres, como es el caso de don Jaime. Aquí observamos la importancia de estos personajes para fortalecer la figura del protagonista. Su apariencia gestual de villano, contrasta con la bondad del sujeto actancial. De hecho, la presencia de los marineros es todavía más fuerte cuando don Jaime y Quique se hacen pasar por uno de ellos. Aquí se muestra la relevancia de que haya una gran cantidad de personajes para dotar además de en la trama, fuera de ella y a ojos del espectador.

La ineptitud de los policías también es merecedora de ser nombrada. Con respecto a su forma de ser, es imposible catalogarlos como personajes antagonistas, además de maleducados y groseros, ya que aparecen justo cuando el metraje de la película concluye. Pero en la trifulca final ejercen un importante papel de antagonistas, debido al desconocimiento de la persona de don Jaime Noriega, por otro lado comprensible, al no dejar que le tomen fotografías.

Como conclusión, en lo que se refiere a elocución y gestos, el personaje secundario realiza una labor de cohesión de la pareja protagonista con personajes que ejercen una función negativa que generalmente suelen ser los que más nivel social y educacional poseen, contrastando con el resto de personajes, en especial los ayudantes, que realizan la función del lado bueno.

Otro apartado en el que es necesario centrarse es el vestuario, porque tiene una relación directa con el habla y la gestualidad de los personajes y también con la posición social de cada uno de ellos. Además sirve como nexo de unión entre los estereotipos tan comunes en estas películas y que también serán analizados posteriormente.

Por otro lado, es conveniente resaltar el concepto de galán de época. En muchas de las películas de CIFESA que se analizan en la investigación hay un galán que rompe con el estereotipo de persona humilde y sin educación. En este caso, ese lugar le corresponde a don Jaime, siempre bien vestido para la ocasión. Sin embargo, para dar la nota de humor y además romper con la visión formal de personaje principal digno y elegante, don Jaime se cambia de uniforme en cuanto puede, dado su rechazo a la fama.

Otro hecho relevante es el vestuario del personaje secundario más importante, Quique. Éste supuestamente es rico, ya que tiene un barco; envidia el reconocimiento de don Jaime, pero siempre va un paso por detrás en cuanto a vestuario se refiere. El hecho de ser un secundario y en este caso ayudante, muestra un reflejo de segundo plano con las ropas, además de ir siempre peor vestido que el protagonista, incluso cuando don Jaime decide quitarle la ropa al policía, observamos cómo no está convirtiéndose en alguien de baja estofa, sino en una autoridad, aunque el propio policía se sienta también inferior.

El último apartado que vamos a ver en análisis son los estereotipos. En Rumbo al Cairo, como en otras tantas películas de CIFESA, aparecen una gran cantidad de ellos que reflejan la jerarquía entre secundarios y principales y también la necesidad de nutrir la trama de personajes que ambienten y comprometan para bien o para mal al protagonista.

Realmente el vestuario y el estereotipo se encuentran directamente relacionados al vislumbrar mediante los atuendos, el determinado lugar que ocupan en la historia.

El papel de galán predominante de don Jaime, siempre como epicentro y sujeto absoluto de la obra, se impone ante el reparto de secundarios. El estereotipo de poder tanto intelectual como moral, evidencia la relevancia del hombre en una sociedad dominada por él mismo y donde la mujer se encuentra en un segundo plano.

Como en toda obra tradicional, el canon de cortejo lo comienza el hombre y la mujer, por muy perspicaz y moderna que sea, es la seducida. El lugar que ocupa Celia mantiene esta norma, aunque como en muchas obras de

CIFESA, la mujer que en su gran mayoría es interpretada por Imperio Argentina, aporta el carácter a la película.

MODELO ACTANCIAL

La función de sujeto de la película la realiza don Jaime Noriega. Él es el protagonista de la película y quien decide marcharse a otro sitio por su propio pie, es decir quien realiza la acción principal de la película, el que hace. El objeto de la película es Celia, ya que don Jaime lucha por conquistarla constantemente aunque esta le de calabazas en determinados momentos de la obra.

En un primer momento el papel de destinatario de la película lo ocuparían las ansias de vivir de don Jaime. Sin embargo, si buscamos un personaje físico que actúe como actante, las propias ansias que no dejan ni un segundo al protagonista, serían las responsables de la decisión de éste.

El personaje secundario más relevante por número de apariciones y por relación con los personajes principales es Quique. Éste realiza la función de ayudante ya que satisface las necesidades de viajar del protagonista. Es pieza fundamental en el objetivo de seducir a Celia.

La figura del oponente queda representada por dos personajes: Cienfuegos y el padre de Celia. El primero como hombre que busca casarse con la chica para medrarse una posición social bien establecida. El segundo como el personaje que intenta centrar a su hija y casarla con alguien de la alta sociedad. Sin embargo encontraríamos en el escaso metraje de la película y justo cuando esta llega a su fin a los policías y traficantes de drogas como serios oponentes a don Jaime los cuales por su ineptitud y mala fe inmiscuyen a don Jaime en un delito de tráfico de drogas.

Encontramos como destinatario de la acción de don Jaime a Celia, ya que a través de su intento de cortejo, demuestra que es un hombre como otro cualquiera, capaz de enamorar por su encanto y no por su posición, hecho directamente relacionado con la anhelada libertad del destinatario.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Don Jaime
Objeto	Celia
Ayudante	Quique
Oponente	Los marineros
Destinador	Ansias de libertad Admiradores/as de don Jaime
Destinatario	Celia

EL PERSONAJE COMO ROL

Si analizamos los personajes en función del rol que desempeñan en la obra encontramos en la figura del rol activo a don Jaime, quien decide escapar y por tanto en la toma de decisiones sería quien nos embarca en sus andanzas por el mar. La relación entre ambos personajes principales indica que el personaje pasivo es Celia, ya que es seducida por don Jaime, quien también ejerce esta función.

Como influenciador encontramos la figura de Quique, que es el que incita y propone a don Jaime escapar de su vida diaria y pasar inadvertido durante unos días. No olvidemos que don Jaime se muestra encantado con la idea ya que solo necesita a alguien que le ayude a dar el paso. En este sentido el rol del autónomo es representado por dos personajes. En primer lugar don Jaime, quien en su relación con Celia, toma la decisión de cortejarla sin importarle el qué dirán. Ella también es autónoma porque decide evitar su futura vida para enamorarse de don Jaime.

El rol de modificador lo representan los traficantes de drogas que cambian la dirección del viaje del protagonista principal. Ellos se encargan de que su destino no sea el de seguir intentando formar parte de la vida de Celia. Por su parte, el personaje de conservador es Quique, aunque sea el que incita a partir al principio de la obra, intenta complacer a su amigo en todo momento e intenta que todo vaya por el camino que quiere don Jaime.

Por último encontramos como protagonista de la obra a don Jaime y como antagonista a los traficantes de droga.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Don Jaime
Pasivo	Celia
Influenciador	Quique
Autónomo	Don Jaime Celia
Modificador	Traficantes de droga
Conservador	Quique
Protagonista	Don Jaime
Antagonista	Traficantes de droga

NOBLEZA BATURRA



“Chifla, chifla...que como no te apartes tú...”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Florián Rey
Guion	Joaquín Dicenta
Fotografía	Enrique Gaertner
Música	Rafael Martínez y J. Rivera
Sonido	Lucas de la Peña y Miguel Pereira
Reparto	Imperio Argentina, Juan de Orduña, Miguel Ligeró, Pepe Calle, Carmen Lucio, Manuel Luna
Género	Drama
Duración	91 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Rialto (Madrid), el 11 de octubre de 1935
Año	1935

SINOPSIS

Junto con *Morena Clara* y *La Verbena de la Paloma*, la presente película forma el trío de grandes éxitos de la primera década de CIFESA. La película cuenta la historia de María del Pilar, hija de un rico agricultor de un pueblo aragonés. La protagonista mantiene una relación amorosa con un campesino que trabaja para su padre. Él no ve con buenos ojos esa relación debido a su posición social. Marco, el pretendiente de María del Pilar y dueño de tierras en la misma zona, es rechazado por esta y dado que no puede soportar su derrota, acusa a la protagonista de mantener relaciones íntimas sin haberse casado. Este hecho azota su honor y se muestra envuelta en los continuos murmullos de una sociedad arcaica.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

Nobleza baturra se encuentra dividida en diferentes partes. Podemos observar que comienza con los campos de arado y la pretensión por parte de Marco de que María del Pilar sea suya. En la segunda parte de la obra se cuenta el mal trato por parte del pueblo, de su padre y del propio Marco, no solamente por el rechazo sino porque supuestamente ha tenido relaciones con otro hombre. A modo de cuento encontramos en la tercera parte una catarsis de la protagonista, cuando esta decide acabar con todo y mostrar a su manera que no importa lo que piensen de ella y buscar el amor en alguien que la quiera.

Al analizar la película quedan definidos como lugares claramente importantes en el desarrollo de la trama:

- Los campos de arado
- El bar del pueblo
- La casa de María del Pilar
- Las tierras de Marco

Nobleza baturra sigue la pauta de películas con gran actividad musical, tanto diegética como extradiegética. Lo más destacable es su banda sonora diegética con canciones cantadas por María del Pilar (Imperio Argentina) como *Bien se ve* o diferentes jotas que nos sumergen el mundo aragonés profundo. Por supuesto el sonido extradiegético lo encontramos en la banda sonora que nos acerca a la vida de María del Pilar.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. María del Pilar
2. Sebastián
3. Perico
4. Eusebio
5. Marco
6. Padre Juanico
7. Trabajador de tierras 1
8. Trabajador de tierras 2
9. Trabajador de tierras 3
10. Trabajador de tierras 4
11. Trabajador de tierras 5
12. Doña Paula
13. Filomena
14. Andrea

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- María del Pilar: hija de Eusebio, dueño de tierras en la zona. Se trata de una mujer independiente que no quiere comprometerse con quien quiere su padre.
- Sebastián: amigo inseparable de María del Pilar y enamorado de esta. Es uno de los campesinos que nunca duda de la honradez de la protagonista.
- Marco: el antagonista de la obra al ser rechazado por la personaje principal. Es muy posesivo y la quiere porque estar con ella representa el poder sobre la mujer más femenina e imponente del pueblo. Es quien se encarga de destrozarle la reputación una vez es rechazado.
- Eusebio: figura patriarcal y autoritaria que demuestra a su hija que es de su propiedad. Se pone en contra de ella cuando esta no quiere casarse con Marco y la repudia.

ESTEREOTIPOS

Si nos centramos en la elocución y los gestos de los personajes de *Nobleza baturra*, estamos ante la película con el nivel cultural y educacional más regular de todas las analizadas hasta el momento. Por su manera de hablar, su trabajo y por la época en la que transcurre la narración, todos los personajes deben de tener un nivel académico reducido y no hay ninguno, sea por clase social o estamental, que ofrezca destellos de erudición.

No obstante, sorprende la fantástica letra de la carta final que le escribe Marco a María del Pilar, en la que le pide disculpas por todo lo ocurrido. Esta carta se encuentra escrita por una letra muy cuidada, algo inusual en un pueblo de campesinos de la España más profunda. Se puede pensar que al pertenecer a una familia de clase social superior, poseedora de tierras, Marco puede haber estudiado. Aun así, la caligrafía de las cartas que generalmente aparecen en las obras analizadas, mantiene los mismos trazos y es perfectamente comprensible para el espectador.

Aunque ningún personaje se caracterice por pertenecer a familias propias de capital, sigue habiendo una gran carga estamental en el pueblo que divide en dos tipos a los personajes. En primer lugar encontramos las familias dueñas de las tierras, con Eusebio, María del Pilar, Filomena y Marco que siempre mantienen una madurez y unas maneras propias de las personas más ricas de la comarca. En segundo lugar se encuentran los trabajadores de los campos, muchos de ellos tratados como esclavos.

El prototipo de personaje que es Sebastián no se encuentra tan marcado como otros principales masculinos, generalmente galanes o pertenecientes a la alta sociedad. El novio de María del Pilar es un hombre que no comprende por qué no puede mantener una relación con alguien de un escalafón superior, siendo además la hija de Eusebio. Su forma de expresarse es más correcta que la del propio Marco y podría asegurarse que es el campesino más cuerdo e inteligente de todos. Contrasta con los hombres que trabajan para Marco, que son capaces de matar cabras del rebaño de Eusebio por el simple hecho de cumplir órdenes sin motivo.

Perico y Filomena podrían ejercer la misma función que Caireles y Lolilla en *El gato montés*, ya que son la pareja cómica de la película. La peculiar forma de hablar de Perico combina la falta de educación con las dobles intenciones con las que habla. Su continuo sarcasmo recuerda al personaje de Regalito en *Morena Clara*, siempre insistente y con modales reducidos.

La relación de Marco y Eusebio mantiene las rencillas pasadas que mantuvo el segundo con el padre del primero. Eusebio es un hombre de palabra, como demuestra cuando le prometió al padre de Marco que su hija se casaría con éste, además quiere que su hija continúe con las tierras. Pero el machismo constante que ofrece la historia, nos cuenta como prefiere que se case con Marco para poder juntar ambas tierras y ser así los más poderosos de la región.

El padre Juanico es un sacerdote que basa su fe y su misión en unos valores anticuados, llamando siempre la atención a sus feligreses cuando están solos y no están casados. Sin embargo, su palabra no llega en exceso a los habitantes del pueblo, ya que lo único que produce son situaciones graciosas.

Como último aspecto relevante de la elocución, es obligado señalar el uso de un acento aragonés muy marcado, hecho relevante ya que ni Imperio Argentina, ni Juan de Orduña, ni Miguel Ligeró son aragoneses y por supuesto el uso de la muletilla “¡maño!”, en la conclusión de gran cantidad de frases que emplean todos los habitantes del pueblo.

La importancia del vestuario en esta obra, surge de la diferenciación con otras películas de CIFESA, ya que es la única que está ambientada en Aragón. El uso de los vestidos típicos de la región y sobre todo de los pañuelos en la cabeza son un auténtico referente de *Nobleza baturra*.

Los estereotipos que aparecen en la película, siguen la pauta de la filmografía de CIFESA, a excepción del contexto aragonés en el que desarrolla la trama. Encontramos una sociedad trabajadora en el campo, mucho menos dedicada al folclore, pero sí con algunas jotas. Por supuesto el empleo del bar como establecimiento de debate y discusión y en el cual se cuentan todos los sucesos que son la comidilla de la población.

Esta película muestra el poder del padre sobre su hija, habiendo fallecido su madre y la decisión del futuro, en el cual ella no puede opinar. Esto lo vemos cuando Marco recuerda a Eusebio, la promesa de matrimonio entre ambos primogénitos de las familias y el patriarca protagonista, le responde concisamente: “tu chico, pa' mi chica”.

Marco cumple con la función de terrateniente que intenta imponer su dominio, asustando a todos sus empleados y al resto del pueblo. Es el prototipo de chulo, fanfarrón y provocador, que quiere conseguir de una vez por todas a María del Pilar, ya no solo por las tierras, sino por demostrar el poder que posee, seduciendo a la mujer más bella y rica del pueblo. La elaboración de *Nobleza baturra* supone una evolución en la búsqueda de historias en otras geografías de España que no sean los territorios andaluces, potenciando el concepto estereotipado del aragonés baturro en el imaginario colectivo del espectador.

MODELO ACTANCIAL

María del Pilar es el sujeto dentro del modelo actancial. Ella es la protagonista absoluta de la obra y sobre quien gira todo el reparto. Tiene como objeto demostrar su honradez y defenderse de los ataques que recibe de su acusador, Marco y también del resto de habitantes del pueblo que no ven con buenos ojos su supuesto desplante hacia los valores sociales considerados como correctos.

Los oponentes de la película son dos: Marco y Eusebio. El primero se encuentra enamorado de María del Pilar y ambiciona las tierras del padre cuando éste fallezca. Además, tanto Eusebio como el resto del reparto, se convierten en oponentes de la protagonista al juzgarla de falta de decoro, aunque esta no haya cometido ningún delito moral.

Nobleza baturra es una obra romántica y como tal, incluye la figura de un hombre del que se enamora la protagonista. Este es Sebastián, el novio de María del Pilar y acusado también de tener relaciones con ella. Este personaje ejerce la función de ayudante, siendo un apoyo continuo y defendiendo en todo momento la honradez de su amada. Sebastián es también uno de los pobres trabajadores del campo de Eusebio y por tanto éste no ve con buenos ojos que su hija pueda mantener una relación con alguien de un nivel social inferior.

Volvemos a encontrarnos a Marco si seguimos analizando todos los actantes, esta vez en la función de destinador. Como el objetivo de la protagonista es demostrar su integridad y Marco ha sido el que ha destapado el falso rumor, él mismo es el responsable de que María del Pilar tome la acción. El factor determinante para que Marco sea el destinador de la película, es el objeto etéreo que mantiene el sujeto, ya que si hubiera sido, por ejemplo, la búsqueda del amor o cualquier aspecto relacionado con otras personas, Marco se hubiera mantenido solamente como oponente.

Por otro lado, encontramos en la función de destinatario a su padre Eusebio, ya que en la sociedad patriarcal del momento, el máximo poder para aceptar la vida de una persona es el progenitor de esta y más si nos atenemos a una circunstancia como la de la pérdida de la virginidad antes del matrimonio.

No incluimos a Marco como destinatario porque el arrepentimiento anteriormente citado, revela que él ha sido el culpable de todo y acepta su condena de ser rechazado.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	María del Pilar
Objeto	Su honradez
Ayudante	Sebastián
Oponente	Marco Eusebio
Destinador	Marco
Destinatario	Eusebio

EL PERSONAJE COMO ROL

El rol activo lo ejerce en un primer momento el personaje de Marco. Por su propio pie se toma el poder de dar a conocer una falsedad sobre María del Pilar. Por tanto esta, aunque luego tenga un papel activo, siendo ella la que se encarga de solucionar el problema, tiene un papel de rol pasivo, ya que sufre al pueblo por este error.

El personaje que tiene como rol el de influenciador es Marco, ya que se encarga de engañar al padre y ponerlo en contra de María del Pilar. Por tanto, el rol de autónomo estaría dado a María del Pilar quien por su cuenta se encarga de demostrar a la gente que ella no ha cometido ninguna falta moral para la sociedad pueblerina.

Dos personajes adquieren el rol de modificador. Por un lado Eusebio y por el otro, Marco. Ambos someten a un calvario a la pobre muchacha que no ha hecho nada mal. El personaje conservador recaería en Sebastián quien intenta de todos los modos posibles que todo vuelva a la normalidad.

Evidentemente tenemos en el rol de protagonista a María del Pilar y en el de antagonista a Marco.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Marco
Pasivo	María del Pilar
Influenciador	Marco
Autónomo	María del Pilar
Modificador	Eusebio Marco
Conservador	Sebastián
Protagonista	María del Pilar
Antagonista	Marco

LA VERBENA DE LA PALOMA

CIFESA
PRESENTA
**LA SUPER-
PRODUCCION
NACIONAL**

**MIGUEL LIGERO
ROBERTO REY
RAQUEL RODRIGO
SELICA PEREZ CARPIO
CHARITO LEONIS
DOLORES CORTES**

**La Verbena
de la Paloma**

UNA PRODUCCION BENITO PEROJO

7/11/41
GRAFICAS VALENCIA-SEVILLA,15

"Julián que ties' madre"

FICHA TÉCNICA

Dirección	Benito Perojo
Guion	Benito Perojo
Fotografía	F. Mandel
Música	Tomás Bretón
Sonido	Lucas de la Peña
Reparto	Raquel Rodrigo, Charito Leonis, Roberto Rey, Miguel Ligeró, Dolores Cortes
Género	Comedia musical
Duración	95 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Palacio de la Música de Madrid, el 23 de diciembre de 1935
Año	1935

SINOPSIS

Considerada la mayor superproducción española de la década, *La Verbena de la Paloma* está basada en la zarzuela homónima de un solo acto dirigida por Ricardo de la Vega y compuesta por Tomás Bretón. Trata los devaneos amorosos de Julián con Susana durante las fiestas de La Paloma en Madrid. A esta historia de amor se une otro pretendiente, don Hilarión, el boticario del barrio que quiere casarse con Susana o con su hermana Casta, aconsejado por la tía de estas, la cual quiere su dinero. Es una comedia amorosa que refleja la sociedad castiza de la época, apareciendo en ella todo tipo de personajes populares y oficios del momento. El desarrollo de la trama nos cuenta como Julián hará todo lo posible para conseguir el amor de Susana y anteponiéndose a las recomendaciones de sus vecinos y familiares.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

Esta obra procedente del popularmente llamado *género chico*, mantiene la división en tres partes correspondientes con el inicio, nudo y desenlace. En primer lugar vemos la presentación de los personajes y la difícil historia de amor entre Julián y Susana. Esta parte marca el inicio de la ilusión de don Hilarión por salir con las hermanas. A partir de este momento veremos como la relación entre Julián, Susana y don Hilarión sufre momentos cómicos de enredo. En la parte final se muestra como el amor entre ambos triunfa y los antagonistas como la tía de Susana reciben su merecido.

Respecto a los lugares más relevantes donde se desarrolla la trama encontramos:

- El trabajo de Julián
- El trabajo de Susana y Casta
- La casa de las hermanas y la tía
- La botica de don Hilarión
- La calle en tiempos de verbena
- La comisaría

La Vербena de la Paloma mantiene las canciones de la zarzuela compuesta por Tomás Bretón. La mayor parte del contenido musical es diegético porque todos los personajes más importantes de la película se dedican a contar su vida a través del canto.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Julián
2. Casta
3. Susana
4. Don Hilarión
5. La tía de Casta y Susana
6. El mancebo de la farmacia
7. Don Sebastián
8. El tabernero del barrio
9. Compañero de Julián 1
10. Compañero de Julián 2
11. El dueño de la casa de empeños y telas
12. El almirante
13. El comisario
14. El policía
15. La tabernera
16. La hija de la tabernera
17. La madre de Julián
18. Compañera de Casta y Susana 1
19. Compañera de Casta y Susana 2
20. Bailaora de flamenco 1
21. Bailaora de flamenco 2

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Julián: galán de la película y trabajador de una fábrica. Pertenece a un barrio popular de Madrid y está enamorado de Susana con la que tiene una relación de amor y odio. Su única intención es que sea su novia y casarse con ella.
- Susana: joven castiza madrileña, una de las más guapas del barrio y por la que suspiran muchos hombres. Está enamorada de Julián pero no se lo pone fácil especialmente por la presión de la tía sobre su posible compromiso con don Hilarión. Se trata de una mujer con libertad interna, es decir, decide lo que hace en todo momento y le importa poco que la vean con un hombre más mayor como don Hilarión, pero tampoco quiere ninguna relación con él, solamente pasar momentos de diversión en las fiestas.
- Casta: hermana de Susana y su escudera en los escarceos amorosos. También es pretendida por don Hilarión. Es muy parecida en carácter a Susana.
- Tía Antonia: mujer fea y pobre que vive con sus sobrinas. Está obsesionada con que estas se casen con don Hilarión para poder heredar su fortuna. Es mal hablada y tacaña y vive de lo que trabajan sus sobrinas de costureras.
- Don Hilarión: el boticario de la farmacia. Un hombre con mucho dinero que esconde en los botes que tiene en su local. La promesa de la tía Antonia le ilusiona y lo ofrece todo por tener una relación con alguna de las hermanas. Sin embargo, no es correspondido por ninguna de las dos.
- Don Sebastián: amigo de don Hilarión y quien aguanta las historias que éste le cuenta. Se pasa muchos momentos del día en la farmacia viendo a la gente pasar.
- Tabernero: personaje en cuyo local tiene lugar celebraciones de la familia de Julián. Es un hombre muy querido en el barrio.

ESTEREOTIPOS

La Verbena de la Paloma refleja una sociedad anclada en un machismo imperante, pero en la capital. Unas localizaciones modernas que implican los avances tecnológicos y que suponen cambios de mentalidad en ciertos aspectos para los habitantes. Aun así, hay una gran cantidad de detalles en los que la mujer y el hombre se encuentran muy diferenciados como por ejemplo cuando el hombre se queja de la mujer constantemente.

Resulta muy curioso la importancia que se le da al dinero, denominado por el boticario, como “ungüento mágico”, con una clara segunda intención: con dinero unta a Casta y a Susana para poder sentirse joven y triunfador. Esa obsesión por el dinero, une a don Hilarión y a la tía Antonia que llega a vender los mantones de manila de las sobrinas, para que don Hilarión se los recupere y así que estas se sientan atraídas por él.

El vestuario de la película es típicamente tradicional y puede presumir de uno de los más completos de todas las películas analizadas. Las prendas de ropa que más destacan son los mantones de manila, que sirven para dar paso a la popular canción de zarzuela, y los trajes de chulapo y chulapa para la fiesta de noche.

Por lo que respecta a Julián, con su figura se nos muestra otra vez la sempiterna figura del galán con traje y corbata, aunque esta vez en su lugar de trabajo emplea un mono ya que es más humilde que el resto de galanes de CIFESA y tiene un trabajo de tipo proletario. Sin embargo, destaca el poder económico procedente del trabajo, con el que se realizan banquetes de bodas en los bares del barrio. La economía de la zona les permite a todos vivir de una forma solvente, no hay carencias ni en alimentación ni en vestimentas, prácticamente todos los personajes viajan en carro, transporte dedicado a las personas con mayor nivel adquisitivo.

Aunque en La Verbena de la Paloma no hay pobreza, sí que hay ejemplos de racanería, como la tía Antonia, que siempre vive de forma sucia y anhelando el poder del dinero, dato que contrasta con la figuras de Casta y de

Susana que detrás de su fachada aprovechada, como se demuestra al final de la obra, creen en el amor.

Los estereotipos de personajes que aparecen en la película sirven para conocer mejor la idiosincrasia del pueblo madrileño de principios de siglo. En primer lugar aparecen los chulapos y castizos que ya han sido comentados anteriormente. Es muy importante tener en cuenta que esta película, al estar basada en una zarzuela, los momentos musicales tienden a reflejar parte de la esencia de la trama.

Cuando todos cantan, la felicidad se desprende de cada uno de los personajes. Sin embargo observamos los enfrentamientos entre Susana y Julián como ejemplo de discusión amorosa en plena pieza musical.

En esta película el hombre no puede ni debe dejarse manejar por la mujer, ni perder el tiempo con ella si esta no lo quiere. No obstante, es inexistente el rastro de superioridad del hombre ya que ella es la que decide casarse o no. Durante algún momento de debilidad Julián puede escapársele un "Susana que vas a acabar conmigo". Aun así el hombre, realiza su función de dominante, quiere vengar su honra, dándole su merecido a la persona que acompaña a Susana a la verbena. Por lo tanto, vemos el dominio de la situación por parte de la mujer bastante más claro.

En una sociedad cosmopolita en la que el poder del dinero se iba haciendo un hueco en los diferentes comercios y establecimientos de los barrios de capital, el poder del boticario es el reflejo de un hombre que ha vivido solamente para recaudar fondos y ha desperdiciado su vida, hablando de las hermanas con don Sebastián, como si fuera un joven que tuviera alguna posibilidad de mantener cualquier tipo de relación alejada del dinero.

Otro detalle común de los barrios populares son las reuniones de vecinos y los chismes que se transmiten los unos a los otros. Esto lo observamos en el momento en el que la propia tía Antonia decide contar a todo el mundo que por la noche sus sobrinas se irán con el boticario.

MODELO ACTANCIAL

La historia de amor y los personajes que giran en torno a ella implica que haya dos sujetos en la obra: Julián y Susana. Cada uno de ellos tiene relación directa con el resto de actantes propios. El objeto de Julián es Susana, mujer de la que está enamorado y lo demuestra constantemente. Aunque el amor en un principio no sea correspondido por la forma de ser de Susana, el objeto de esta también es Julián. El resultado final es el esperado, acaban juntos.

Julián es el sujeto que más oponentes tiene de la película. La tía Antonia, que quiere que alguna de sus sobrinas se case con el boticario del barrio y don Hilarión al cortejar a Susana desconociendo que tiene novio. El papel de don Hilarión refleja el poder de un oponente con un marcado tono cómico. La oponente de Susana sería la tía Antonia que desea que se case con don Hilarión.

Julián no tiene un ayudante claro que puede ejercer esta función. Sin embargo, esta figura puede recaer sobre el policía que arresta a la tía por insubordinación en las fiestas del barrio dejando el camino libre para la declaración final de Susana. Por su parte, Casta es la ayudante de Susana en su idilio con Julián y en el rechazo hacia el boticario.

El destinador y el destinatario de Julián tienen estrecha relación. El primero sería las ganas de casarse de Julián con Susana y poder vivir una relación de pareja bien avenida. Respecto al destinatario surgen dos posibilidades. En primer lugar encontramos a su madre, que quiere que se case pronto pero que evita que su hijo tenga conflictos. Un referente que marca esa preocupación es la frase de la Señora Rita "Julián que 'ties' madre". El otro destinatario podría ser él mismo ya que quiere una vida con Susana tranquila y feliz.

El destinador y destinatario de Susana son las ganas de casarse y abandonar el hogar de su tía. Es cierto que ella intenta ponérselo difícil a Julián, pero tiene el mismo objetivo.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Julián Susana
Objeto	Susana Julián
Ayudante	Policía
Oponente	Don Hilarión Antonia
Destinador	Boda entre Julián y Susana
Destinatario	Madre de Julián Julián

EL PERSONAJE COMO ROL

En *La Verbena de la Paloma* el rol activo lo ejerce el personaje de Julián, quien actúa afrontando todos los problemas posibles, cual héroe en odisea para conseguir el amor de Susana. En este caso, el rol del pasivo recae sobre Susana quien actúa bajo la influencia de su tía Antonia y también viendo venir el cortejo sin hacer caso a Julián.

El personaje que tiene como rol el de influenciador sería claramente el de la tía Antonia, quien maquina toda la trama para poder heredar de don Hilarión si éste se casa con Susana. Por su parte el rol de autónomo lo seguiría encarnando también Julián, actuando por su cuenta. Un detalle interesante para poder ver con más claridad este rol es su relación con el modelo actancial, ya que Julián tiene pocos ayudantes a lo largo de la historia.

El rol de modificador lo encarna don Hilarión quien cambia el proyecto de Julián de pedirle matrimonio a Susana en las fiestas. Realmente la influencia de Antonia también hace que quede sometida bajo este rol. Por su parte, el personaje conservador lo encarna también Julián, ya que al no importarle que don Hilarión corteje a las hermanas, demuestra su insistencia en lo predispuesto.

Como protagonistas encontramos a Julián y a Susana. Sin embargo como antagonistas solamente destaca doña Antonia, ya que don Hilarión es ajeno a la estratagema de ella.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Julián
Pasivo	Susana
Influenciador	Antonia
Autónomo	Julián
Modificador	Don Hilarión Antonia
Conservador	Julián
Protagonista	Julián Susana
Antagonista	Antonia

EL CURA DE ALDEA



“Quiso la naturaleza darme un padre, que no ha dado de padre ninguna prueba”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Francisco Camacho
Guion	Novela de Pérez Escrich
Fotografía	F. Mandel
Música	Rafael Martínez
Sonido	Antonio Roces
Reparto	Juan de Orduña, Mary del Carmen, Valentín González, Pilar Muñoz
Género	Drama
Duración	95 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Rialto de Madrid, el 16 de marzo de 1936
Año	1936

SINOPSIS

El cura de aldea cuenta la historia de Diego desde su nacimiento y todas las causas que le generan ser un chico desgraciado: la muerte de su madre, el desprecio de su padre por la intolerancia hacia su esposa, la ludopatía que padece o la Guerra Carlista en la cual tiene que combatir por obligación paterna. Junto a él y al resto del pueblo, está el padre Juan, sacerdote de la zona, bondadoso y humilde que siempre ayuda a todos sus paisanos y en este caso, intercederá para que Diego recupere una vida que no tenía desde que nació. Esta película supone un cambio radical en la muestra de la religión y la Iglesia y sobre la figura del cura, ya que se trata de un clérigo comprometido socialmente con el resto de habitantes de la zona.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

La composición de *El cura de aldea* está formada por tres partes claramente diferenciadas. En la primera se introduce al espectador en la familia antes del nacimiento de Diego, donde observamos el matrimonio forzado entre los padres. En la segunda parte, el protagonista, ya adulto, se nos presenta como un ser débil y desdichado. Aquí aparece el padre Juan que intentará ayudar al pueblo y especialmente al protagonista principal. En la última parte, se llega a la reconciliación entre el padre y el hijo.

Los lugares de mayor relevancia donde se desarrolla la película los encontramos dentro del propio pueblo.

- La casa de la madre de Diego
- El hogar de Diego una vez es adulto
- Los lugares donde Diego lleva una mala vida
- La plaza del pueblo donde el padre Juan escucha a los vecinos y les ayuda
- La iglesia

El cura de aldea no es una película musical pero existe música extradiégetica en los momentos dramáticos. Sí es cierto que encontramos una banda sonora que nos introduce en el drama familiar, pero no hay una banda sonora establecida desde el punto de vista musical. Aun así vemos como en las fiestas del pueblo la música diegética aparece.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Diego
2. Gaspar
3. El padre Juan
4. El tío de Diego
5. Los bandoleros atracados
6. Los dos vendedores de telas
7. El guardia
8. El padre de la novia de Diego
9. El prestamista
10. Ángela
11. La novia de Diego
12. La abuela de Diego
13. Mujer que se encuentra a un bebe

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Diego: personaje con una vida desdichada desde pequeño. Se trata de una persona que ha sufrido mucho y que dadas sus circunstancias sobrevive como puede. Un ejemplo es que tiene un claro caso de ludopatía que le lleva a empeñar joyas de la familia muy apreciadas para él. Su madre ya dijo que era un hombre “de espíritu débil”, por lo que evita entrar en conflictos bélicos aunque su padre quiera que se vaya a combatir en la Guerra Carlista.
- Gaspar: el padre de Diego. Hombre de convicciones religiosas profundas pero con un rencor muy grande hacia su hijo. Proviene de una familia rica de terratenientes.
- El padre Juan: El cura del pueblo. El prototipo de capellán que siempre está dispuesto a ayudar a cualquier persona, tanto niños desamparados como pobres de las calles. Se entromete en la vida de Diego cuando ve que su padre quiere enviarlo a combatir a la guerra. Ayuda en todo lo posible al protagonista para que pueda reconducir su vida. Es un claro ejemplo de cura con vocación de ayudar a los demás.
- Ángela: mujer de bajo nivel social que se casa con Gaspar. Muy preocupada por su hijo. Cuando muere solo quiere que su hijo no sufra por la falta de cariño de su padre.
- El tío de Diego: bandolero sin escrúpulos que vive robando a los demás. Aparece en los primeros impases de la película mostrando la diferencia de carácter con su hermana y madre de Diego. Su forma de ser causa muchos problemas de salud a su madre.

ESTEREOTIPOS

El cura de aldea mantiene las constantes diferencias en cuanto a elocución entre los distintos niveles jerárquicos. En primer lugar encontramos como Diego es un hombre educado que al haber sido criado por su madre, ha recibido los valores del perdón y la bondad. Por lo tanto, descubrimos por primera vez a un personaje con un elevado nivel intelectual y que además tiene mayor importancia en el desarrollo de la trama.

El tío de Diego, por su parte, contrasta con la forma de ser de su hermana. Es un bandolero sin escrúpulos que vive de los atracos que realiza en la sierra, con unos valores totalmente opuestos a los de sus familiares. Destaca el momento en el que meses después de la boda de su hermana, aparece mendigando en la puerta de la iglesia y evidenciando los distintos caminos que puede emprender el ser humano.

El cura de aldea es una película que tiende a educar en valores cristianos, pero mostrando las diferencias morales que existen entre los diferentes estamentos. Los dos sacerdotes que aparecen en la película son totalmente opuestos. El padre Juan demuestra un interés constante por los habitantes de su pueblo, mientras que el sacerdote que casa a los padres de Diego, aparece con toda la parafernalia religiosa que indicaba en esa época la riqueza de los que se casaban.

Esta película habla de la pobreza de espíritu. La incursión de temas o elementos religiosos era muy habitual en la presente filmografía y de aquí se extraen las distintas concepciones de vida entre familias. El padre de Diego afirma ser un hombre religioso, pero su perdón se muestra inexistente. El objetivo del padre Juan es conseguir que su padre abra los ojos y consiga perdonar a su hijo, hecho que demuestra que es un cura humilde y comprometido, que sin pertenecer a las altas esferas eclesiásticas, puede cambiar los principios del hombre más poderoso del pueblo.

Otro aspecto importante es la función masificadora que tiene el pueblo salmantino donde transcurre la historia. Cuando algo sucede, ya sea una fiesta, una hoguera o una manifestación, todo el pueblo sale a la calle. Nos

encontramos ante el primer movimiento sindicalista que aparece en la filmografía analizada. Todos los personajes del pueblo, especialmente los que tienen menos recursos económicos, defienden a toda costa lo suyo y son especialmente críticos con las posturas que adopta el padre de Diego en sus labores de terrateniente. Además no dudan en ponerse del lado de su hijo y ser generosos cuando el cura lo pide, recaudando el dinero adecuado para que éste no acuda a la Guerra Carlista.

En relación al vestuario de la obra encontramos serias diferencias en las clases altas y bajas de la sociedad castellana del momento. En un primer lugar, el terrateniente cumple la función de hombre bien situado, cuya posición, contrasta con la del resto de personajes secundarios que sirven en el pueblo y que viven en la pobreza. Este personaje mantiene siempre unos principios de pulcritud ya que es un hombre de negocios del pueblo y recibe constantes visitas sobre la compra de campos y terrenos de labor. En esa misma línea destacan los hombres que hablan con el padre Juan, quienes aparecen justo antes de que convenza a los futuros padres de Diego a que se casen. Esta pareja proceden de la ciudad y su actitud y vestuario distan de la del hombre más importante del pueblo.

Es relevante la posición que tiene el propio Diego, siempre bien vestido y con aires de riqueza; se nota que ha estado bien educado y contrasta el hecho de que aunque no haya relación entre padre e hijo, ambos tengan una forma similar de aparentar.

La madre de Diego es el único personaje de la película que pasa de un estado de pobreza a la riqueza más grande del pueblo y aunque su forma de pensar no haya cambiado en absoluto, no hay que olvidar que su posición en el pueblo ha cambiado y lleva atuendos acordes a la misma. Hay que recalcar que se casó por dinero con su marido para poder curar a su madre.

Si hablamos de los estereotipos, nos encontramos ante una sociedad castellana de pueblo, aunque muy cercana geográficamente a la capital, las diferencias entre ricos y pobres son muy grandes. En este pueblo de Salamanca vemos la figura del señorito castellano en Diego, procedente de

una buena familia, cuyas circunstancias no son las más propicias, pero sigue manteniendo su lugar en el pueblo, excepto para el padre Juan, que acepta a todos por igual. A través de su figura, en el filme se quiere demostrar el valor que se le da a la familia y la necesidad de tener un padre que sirva para encaminar sus pasos, ya que una madre como bien se intenta demostrar, no puede realizar sola una educación completa de un hijo y por ello Diego no ha encauzado su vida.

En cuanto a los personajes secundarios encontramos multitud de estereotipos fieles a la filmografía de CIFESA. Una sociedad anclada a unos valores eclesiásticos muy fuertes y a una sociedad estamental. El cura del pueblo rompe con una idea preconcebida de iglesia, despreocupada de los pobres y de la gente su alrededor, realizando una labor dedicada a la gente humilde, enfocando en ella su tarea evangelizadora. Aun así, es toda una autoridad entre los pueblerinos y eso sigue siendo un estereotipo constante.

La madre de Diego cumple con su función matriarcal desde los primeros impases de la película, ya no solo cuidando a su madre, sino con el resto de familiares, su hijo, su marido y por supuesto su hermano al que intenta ocultar de cualquier forma. Este personaje hereda de su propia madre los valores matriarcales que tanto aparecen en las películas de CIFESA. Haciendo balance hasta el momento, encontramos muy necesaria para la trama, la figura de un matriarcado o patriarcado que marque unas normas para el resto de personajes, que pueden ser protagonistas o secundarios.

En *El cura de aldea* encontramos una figura diferente hasta el momento, el bandolero. Solamente aparece en cuatro escenas, pero es suficiente para saber el peligro en que situará a la familia y sobre todo que su acto será el desencadenante de la trama. Aquí observamos la importancia que tienen los personajes secundarios en el desarrollo de la historia.

MODELO ACTANCIAL

El sujeto actancial de la obra sería Diego, sobre el que gira toda la trama. El objeto de éste, es conseguir que su padre le perdone por un hecho en el que no ha tenido nada que ver. Por lo tanto hablamos de algo que no es físico y el padre formaría parte del propio objeto, pero no sería el aspecto más importante. Su padre realizaría la función de oponente principal, siendo el escollo primordial para que su vida pueda ser encaminada de forma adecuada. Además, intenta ponerle todo tipo de trabas, debido al rencor que siente hacia su madre.

La figura de ayudante recae sobre dos personajes. En primer lugar, encontramos al padre Juan como principal ayudante. Él, basándose en sus criterios de caridad cristiana y de amor al prójimo y siendo fiel a sus principios de párroco de pueblo, el cual debe ayudar a todos sus feligreses, atiende como si fuera un hijo a Juan, intentando convencer a su padre de que lo reconozca y sobre todo sacándolo del juego y recaudando fondos para que no vaya a la Guerra Carlista. Su labor es concienciar tanto al padre como al hijo para que ambos recuperen los lazos que les unen. También cumple con la promesa que le hizo a la madre de Diego, intentar que no acuda al conflicto bélico, ya que es un hombre débil de espíritu. Precisamente la madre es la otra ayudante de la obra. Hasta su muerte, intenta que su marido reconozca a su hijo, con la ayuda de ciertos amigos del pueblo. No obstante todos los intentos de fortalecer la familia son en balde. Ella se ha encargado de su educación y de que no le falte de nada, por lo tanto, es muy reseñable la función como personaje secundario de una labor tan costosa e importante, tanto para el propio personaje como para el hilo narrativo.

Sobre la madre también recae la figura del destinador. Ella es la que encomienda al padre Juan su futuro y sobre todo la que inculca los valores del perdón y del respeto a Julián. En este sentido, las funciones quedan todas interrelacionadas por los actos que deben poner en marcha cada uno de los personajes citados.

Respecto a la función de destinatario, volveríamos al personaje del padre para hablar del actante sobre el que recae el objeto final del sujeto. El modelo a seguir es sencillo, la madre dirige a su hijo hacia su padre. Aquí no entran en juego ni los motivos del padre para no dirigirle la palabra a su vástago ni para tomar la decisión que crea conveniente. Se trata de una función inoperativa pero al mismo tiempo vital en la relación actancial.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Diego
Objeto	El reconocimiento del padre
Ayudante	Ángela Padre Juan
Oponente	Gaspar
Destinador	Ángela
Destinatario	Gaspar Diego

EL PERSONAJE COMO ROL

Según el personaje como rol, encontramos en la figura del personaje activo al padre Juan, que evidentemente es quien se encarga de tomar la decisión de ayudar a Diego. El rol del pasivo lo encarna el propio Diego quien se deja ayudar y vive una vida en la cual todo le es indiferente ya que tiene asumido que no mejorará nunca.

El rol del influenciador, es decir, quien hace hacer a los demás y promueve estos actos lo encontramos en la madre de Diego, Ángela, quien se encarga de que una vez muera, su marido y su hijo se reconcilien. También encontramos como figura influenciadora al padre Juan, quien convence a Gaspar para que reconozca a su hijo y no lo envíe a la guerra. El rol del autónomo recae también sobre el padre Juan, por la misma razón.

El rol del modificador corre a cargo del padre Juan y también encontraríamos a la figura del pueblo, ya que todos se proponen que Gaspar ame a su hijo, gracias a la acción del cura. El conservador en este caso entenderíamos que es Gaspar. Aunque en un primer momento pensemos que recobrar el equilibrio es tarea del padre Juan, nunca ha habido amor por parte de Gaspar hacia su hijo y por tanto su negación ante ello, le convierte en conservador.

El protagonista de la película es Diego, que aunque solo tenga el rol del pasivo, es sobre quien gira la trama durante todo el metraje. El antagonista, es el propio Gaspar, por lo comentado anteriormente.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Padre Juan
Pasivo	Diego
Influenciador	Ángela Padre Juan
Autónomo	Padre Juan
Modificador	Padre Juan pueblo
Conservador	Gaspar
Protagonista	Diego
Antagonista	Gaspar

MORENA CLARA



“Primero al juzgado y luego a la iglesia”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Florián Rey
Guion	Quintero y Guillén
Fotografía	E. Gaertner
Música	Rafael Martínez
Sonido	Lucas de la Peña
Reparto	Imperio Argentina, Miguel Ligeró, Manuel Luna, Pepe Calle, María Brú, Manuel Dicenta
Género	Comedia
Duración	103 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Rialto de Madrid, el 11 de abril de 1936
Año	1936

SINOPSIS

Morena Clara es uno de los éxitos más grandes de CIFESA y de la historia del cine español. Dos hermanos de raza gitana, Trini y Regalito, son juzgados por el robo de unos jamones en una taberna del pueblo. El fiscal del caso es Enrique, hermano de un amigo de Trini, la cual, con su encanto folclórico, logra enamorarlo y conseguir apaciguar su severidad y al final casarse con él. Es una historia de amor que refleja la diferencia de clases sociales en Andalucía.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

Como obras anteriores, *Morena Clara* mantiene la estructura dividida en tres partes. En primer lugar nos encontramos ante el momento del robo de los jamones y del posterior juicio. La parte correspondiente al nudo trata el momento en el que Trini vive en casa de Enrique y arregla los líos amorosos del padre de éste y enamora a Enrique. Por último, el desenlace comienza en el momento en el que Enrique decide dar el paso y no continuar acusando a Trini del robo, pidiéndole matrimonio en la escena final.

Los principales lugares de acción de los personajes son:

- El mesón
- El juzgado
- La casa de Enrique
- Los alrededores del pueblo

El folclore aparece como nota imprescindible en la película, planteando las bases del sonido diegético gracias a las canciones que Trini canta. Canciones importantes que nos marcan el desarrollo de la trama y nos transmiten los sentimientos de los personajes como “Falsa moneda” “Échale guindas al pavo”, “El día que nació yo” o “Morena Clara”, que además da nombre al título de la película.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Trini
2. Enrique
3. Regalito
4. El ventero
5. Currillo
6. El hermano del fiscal
7. Don Elías
8. Juez 1
9. Juez 2
10. Juez 3
11. El individuo corrupto que quiere hacer negocios con Enrique
12. Doña Antonia
13. La criada de la casa de Enrique
14. La abogada de Trini y Regalito
15. La hija bastarda de don Elías
16. La mujer con quien tuvo esa hija
17. La secretaria de Enrique

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Trini: gitana que por el robo de unos jamones es acusada. Mujer analfabeta que con su salero y su desparpajo consigue conquistar a su abogado y también a la familia de éste.
- Regalito: el hermano de Trini, aporta la vis cómica de la película. Tiene menos desparpajo que la protagonista pero más educación académica. También es acusado por el robo de los jamones.
- Enrique: fiscal que pertenece a la nobleza andaluza. Se trata de un hombre cultivado que se enamora perdidamente de Trini durante toda la supuesta condena que tiene que pasar la protagonista en su casa.
- Don Elías: padre de Enrique que adora a Trini. Tiene una hija de un matrimonio anterior, la cual aparece por sorpresa.
- La abogada: defensora de los gitanos, cumple con una función vital, la de defender a Trini y Regalito. Sorprende que una mujer sea la abogada.
- Madre de Enrique: mujer de mediana edad que adora a Trini y tiene un importante papel en la promesa de matrimonio de ambos, ya que ella es la que le ríe todas las gracias.

ESTEREOTIPOS

Si nos adentramos en la elocución de los personajes y su gestualidad encontramos dos mundos totalmente opuestos: el de los gitanos y el de los denominados señoritos andaluces. Como es habitual, el cuidado por el idioma en la familia de Enrique es evocador de la nobleza a la que pertenecen y que se esfuerzan por mantener. Son andaluces, tienen estudios y no tienen un acento excesivamente marcado. Este hecho contrasta con Trini y Regalito. Ella es analfabeta, de hecho no sabe ni tan siquiera leer números, como vemos en la primera escena cuando habla con su hermano sobre la distancia que les queda hasta el lugar donde van a robar los jamones. Éste, como hombre tiene un poco más de cultura, hecho que sugiere que ha podido ir a la escuela o ha tenido interés en alguna materia. Sin embargo, el analfabetismo de Trini contrasta con su forma de entender la vida. El ejemplo más claro lo observamos en el monólogo que realiza sobre la justicia, afirmando que esta no existe y que no hay que caer en las primeras impresiones. Además es muy crítica con la apología racista del jurado, pero siempre de forma coherente y sin modales incorrectos.

La comicidad es puesta en escena por Regalito, que demuestra ser mucho más engatusador que su hermana a la hora de hacer negocios sucios, llegando a tropezarse adrede en los momentos adecuados para poder implementar idóneamente su plan. Sin embargo, resulta contradictorio que al tener más educación académica que su hermana, sea incapaz de hablar correctamente con personas de nivel superior y siempre quede bajo el prototipo de gitano marrullero.

Aparte de los hermanos, durante el juicio aparecen una gran cantidad de gitanos armando escándalo y haciendo comentarios en voz alta, sin respeto alguno hacia el tribunal. A esto hay que sumar la capacidad de réplica que tiene Trini hacia el fiscal.

El contraste entre ambas culturas es evidente. La diferencia de clases queda marcada en la forma que tiene de comportarse la familia de Enrique. Si siguiéramos una escala que clasifique el comportamiento de cada personaje,

encontramos a Rafael, el hermano de Enrique y oveja negra de la familia, el hijo favorito de su madre, con maneras más similares a Trini que a su propia familia. Quizá por eso, doña Teresa muestra un especial afecto hacia la protagonista. Además, Rafael es vendedor de coches y necesita una verborrea similar a la de su hermano fiscal pero fusionada con la chispa del personaje interpretado por Imperio Argentina.

El marido de doña Teresa, no tiene una gran relevancia en la película, simplemente refuerza el papel de Trini cuando aparece una mujer y su hija reclamando su paternidad.

La figura de la madre muestra la seguridad que tiene en sí misma y su función en la familia. Se muestra implacable con Enrique por su extrema severidad ante las personas que se comportan de forma opuesta a su parecer. Sin embargo tiene debilidad por su hijo Rafael. Este hecho muestra que realmente el diferente de la familia es el propio Enrique.

Por último, es importante destacar la figura de la mujer abogada, no solo como estereotipo, sino también como defensora de los gitanos. Es sorprendente ver en este tipo de películas a una mujer siendo participe de la ley en un mundo mayoritariamente masculino.

Como en casi toda la filmografía analizada, el vestuario sirve para abrir una brecha entre ambas clases sociales. La mujer y la hija que demandan la paternidad del padre de Enrique, don Elías, claramente por su dinero, van adecuadamente vestidas y viajan en primera clase en tren, por tanto sorprende que necesiten el dinero de una persona desconocida. Esto prueba la falsedad de una sociedad con sesgos marcados en las clases sociales. Además, refleja que el robo y la mentira se encuentran en todos los estamentos sociales.

Trini siempre lleva atuendos típicos de una gitana andaluza, incluso cuando vive en la casa de Enrique. Este hecho demuestra el peso de la protagonista en la obra y refuerza todavía más su función de sujeto, además de estar orgullosa de sus raíces gitanas.

El vestuario en esta película pasa desapercibido si se compara con la importancia que tienen los estereotipos de esta película. Hay dos localizaciones donde se muestran las características de los gitanos en la película: el juzgado y la casa de Enrique. En la primera estancia observamos como el concepto de clan gitano y apoyo entre familias tiene mucho peso. El juicio de Trini y Regalito es un acontecimiento en las barriadas de donde proceden todas estas familias. El analfabetismo de Trini se compensa con la facilidad de palabra y la constante interrupción durante el juicio. Por su parte, Regalito intenta quitar importancia al hecho en sí, quedando como un vulgar ladrón. Los abucheos y las continuas faltas de respeto al tribunal colocan a los gitanos como personas que buscan crear conflictos y altercados en la vista previa.

El estereotipo de gitana vidente se muestra en la casa de Enrique. Trini ayuda a salvar la honra de don Elías y a que doña Teresa no se entere de la infidelidad de su marido. Gracias a sus dotes de artista ambulante consigue acallar a Juanita, la mujer que pide la paternidad de don Elías, mediante sobornos. En la película, vemos como el gitano es el que soborna, mientras que el payo queda totalmente libre de cometer actos impropios de su raza.

Durante el juicio observamos de forma impetuosa, la defensa de la sociedad gitana hacia su etnia, considerándose como vapuleados por la gente que los considera personas de mal vivir. Trini realiza una función de abogada de sí misma, en la que defiende el racismo que existe en una sociedad arcaica. Sin embargo, los hermanos se encuentran defendidos legalmente por una abogada. En un primer momento existe una ruptura con el abogado masculino, pero no hay que olvidar que la mujer es considerada como débil en relación al hombre y por lo tanto es necesario recalcar que ella defiende al colectivo con menos poder, el gitano. Es el ejemplo de mujer moderna y feminista, defensora de las minorías y que choca ante un poder masculino ejercido durante muchos años.

Por último, son muy importantes los motivos religiosos de la película. La cruz gigante iluminada durante la actuación musical de Trini, muestra el peso de la Providencia en los momentos delicados. En este sentido, no hay que olvidar que Trini está conviviendo con el que posteriormente será su marido, en

la misma casa y con el beneplácito de la familia. Aunque es cierto que no había nada entre ellos, cuando llega el momento de plantearse la relación, resulta muy significativa la frase final de la película en boca de Rafael, “primero al juzgado y luego a la iglesia”, para formalizar su relación y dejar claro que se debe pasar por el altar antes de convivir bajo un mismo techo. Este comportamiento ideológico determinante en la obra.

MODELO ACTANCIAL

Evidentemente el poder en la película que tiene el personaje de Trini la convierte en el actante sujeto. Ella aparece en casi todas las escenas relevantes de la película y entabla relación con todos los personajes de la misma. El objeto que persigue Trini es librarse de la cárcel. Como en toda comedia romántica, podríamos pensar que el sujeto tiene la intención de conquistar al objeto, sin embargo en este caso, el principal objetivo de la protagonista es no entrar en prisión. El efecto colateral de la persecución del objeto será la relación que surgirá entre Trini y Enrique.

La ayudante de Trini es la madre de Enrique, doña Teresa. Ella es la que invita a quedarse a Trini en su casa al parecerle una mujer sin recursos pero con gran sentido del humor y que puede alegrar la vida de todos ellos. Esta acción motiva la relación entre ambos y ayuda a que Enrique sea menos duro con ella en su acción de fiscal. Doña Teresa se da cuenta de que Trini puede ser la mujer que cambie la actitud de su hijo, siempre serio y recto y sin más aspiraciones sociales que seguir trabajando en la fiscalía. La función de destinador también la realiza doña Teresa, ya que al invitar e insistir a Trini a convivir con ellos en su mansión, está intentando ablandar de paso el corazón de Enrique y que la condena sea cancelada.

Sobre Enrique recaen dos funciones: la de oponente y la de destinatario. *Morena Clara* trata el apaciguamiento de la intolerancia y esta es la razón por la que Enrique queda enmarcado en esas dos funciones. Es claramente el oponente porque inicia la película como antagonista, además de ser el fiscal de su caso. Vemos como muestra el mismo estilo de actuación con su propio hermano, más parecido a Trini que al propio Enrique. El destinatario, también es Enrique, porque sobre él recaerá la amnistía de Trini y su posterior compromiso. Además, su madre como destinadora tenía una función que recaía directamente en Enrique y al conseguir que la perdone, se enamora y cambia su forma de ser, esa evolución se supone clave para ser el destinatario. Regalito, al ser absuelto también es un destinatario de la función de la acción de Trini

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Trini
Objeto	Librarse de prisión
Ayudante	Doña Teresa
Oponente	Enrique
Destinador	Doña Teresa
Destinatario	Enrique Regalito

EL PERSONAJE COMO ROL

En *Morena Clara* el rol activo lo desempeña Trini porque promueve el robo y el sobreseimiento del caso. Además es la encargada de solucionar los problemas familiares que tiene Enrique y de ofrecerle algo más en la vida que el trabajo. El rol pasivo lo ejerce Enrique, ya que se encuentra con Trini en su casa y poco a poco va enamorándose de ella.

El rol del influenciador también recae sobre la figura de Trini ya que aporta alegría al hogar al mismo tiempo que ayuda al padre de Enrique con el problema de su hija secreta. El autónomo en este caso también sería la protagonista de la historia porque no necesita ayuda de nadie para ejercer su función.

Trini desempeña dos roles más: el modificador y el protagonista. Ambos son evidentes y relacionados con los roles anteriores. Otra modificadora podría ser doña Teresa, que es quien decide que Trini se quede en su casa y genere la relación entre ambos. Por otro lado, Enrique es el encargado del rol conservador y antagonista. Ambos papeles aparecen debidos a su seriedad y rectitud.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Trini
Pasivo	Enrique
Influenciador	Trini
Autónomo	Trini
Modificador	Trini Doña Teresa
Conservador	Enrique
Protagonista	Trini
Antagonista	Enrique

EL GENIO ALEGRE



“Juventud presuntuosa, juventud necia”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Fernando Delgado
Guion	Fernando Delgado
Fotografía	E. Gaertner
Música	Fernando Díez Giles
Reparto	Rosita Díaz Gimeno, Fernando Fernández de Córdoba, Antonio Vico, Lolita Astolfi, Alberto Romea
Género	Comedia
Duración	83 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Rialto de Madrid, el 27 de diciembre de 1939
Año	1939

SINOPSIS

El genio alegre cuenta la historia de amor entre Julio y Consolación, dos personas con caracteres diferentes y vidas opuestas. Julio es un señorito vividor, hijo de la marquesa de los Arrayanes, que muestra desprecio total por la vida ordenada y propia de un hombre de su posición. La llegada a casa de su prima Consolación, cambia por completo su concepción de las relaciones amorosas, abandonándolos después de un largo tiempo su vida y enamorándose de ella. El título de la película sugiere la fortaleza de la protagonista en la trama, siendo como un vendaval que cambia la vida, no solo de Julio, sino de todos los habitantes de la casa.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

El genio alegre se encuentra dividida en tres partes aunque tenga un solo escenario principal, la casa de Julio. En primer lugar nos encontramos ante la presentación del personaje masculino protagonista, quien nos dirige hacia la segunda parte de la historia, que es la llegada de Consolación y el momento en el que cambia la vida de la casa y también la de Julio. Como en toda comedia romántica predecible, la tercera parte corresponde con el momento en el cual ambos personajes se enamoran.

Los lugares donde se desarrolla la acción de los personajes son:

- La casa de Julio
- El bar donde Julio flirtea con su nueva novia

La presente película no se caracteriza por tener música diegética importante. La música extradiégetica, como en otras películas analizadas, sirven para amenizar y acentuar el contexto de la obra.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Julio
2. Consolación
3. Don Eligio
4. Capataz de las tierras
5. Lucio
6. El pintor de don Eligio
7. Trabajador de la propiedad 1
8. Trabajador de la propiedad 2
9. Trabajador de la propiedad 3
10. Trabajador de la propiedad 4
11. Trabajador de la propiedad 5
12. El ama de llaves
13. Doña Sacramento
14. Coralito
15. La novia de Julio

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Julio: hijo de una familia acaudalada. Lleva una vida cómoda y fácil donde las mujeres y el dinero no le faltan. La ilusión de su madre es que sienta la cabeza “y se convierta en un hombre de provecho”. Tiene una novia que es folclórica.
- Consolación: Sobrina de la marquesa de Arrayanes, una mujer vivaz y sencilla que vuelve a la casa de su tía donde es muy querida por todos los miembros del hogar.
- Marquesa de Arrayanes: dueña de la casa y madre de Julio. Su única intención es que la vida de su hijo sea tranquila junto a una buena mujer.
- Don Eligio: administrador de la finca. Es un personaje que recuerda a los caballeros del Siglo de Oro español. De hecho él vive pensando en que la vida debería de seguir el estilo de aquella época. Odia la modernidad del momento. Es el que se encarga de mantener el orden en la casa a través de su rectitud y seriedad, aunque nadie le hace caso, ni la propia marquesa.

ESTEREOTIPOS

Si analizamos la elocución y los gestos de los personajes encontramos tres bloques claramente diferenciados y uno más será analizado de forma separada. En primer lugar se encuentran los trabajadores del cortijo, los cuales son gente con falta de educación pero muy cariñosos con Consolación. El buen trato que les ofrecen a sus señores, es recompensado en forma de aprecio mutuo por parte de la marquesa. Todos ellos pertenecen a sectores sociales mucho más bajos que los protagonistas. Esto demuestra que sirve para mostrar las distinciones entre clases y cuáles están relacionados con los empleos. En este apartado también entran la ayudante de la protagonista, Coralito y el trabajador más querido de la hacienda, Lucio. Ambos aportan alegría a la casa con su buen humor y sus continuos chistes.

En segundo lugar se encuentran Consolación y Julio, que poseen una educación cuidada y forman parte de familias acomodadas y prósperas. Su posición resulta intermedia si la comparamos con la marquesa. Es una mujer que mantiene su lugar ante cualquier adversidad, incluso riñendo a su hijo cuando éste muestra un sentido del humor impropio de alguien de su estatus social. Como contrapunto, la marquesa se muestra muy benévola con la poca educación de sus sirvientes y los trata como si fueran sus parientes.

Por último encontramos en la figura del administrador de la finca, don Eligio, el personaje más diferente de la obra. Se trata de un hombre melancólico, de aspecto quijotesco y que vive pensando que en siglos anteriores la vida era mejor. Es una persona autodestructiva, pero con un punto humorístico para el espectador, lo que le convierte en uno de los personajes más desconcertantes y recordados de la filmografía de CIFESA. Es un hombre culto y lector de los clásicos que siempre recomienda a sus criados. Su carácter es motivo de divertimento para todos los personajes de la película, incluida la marquesa.

En cuanto a los estereotipos de la película encontramos diferencias importantes entre la familia y los sirvientes. Sin embargo, *El genio alegre* no se caracteriza por un uso de las tradiciones y de la cultura popular española. No

obstante, sí que tiene momentos de folclore andaluz, en las escenas de amor entre Julio y su novia, una bailaora flamenca, la cual no es vista con buenos ojos por Sacramento.

MODELO ACTANCIAL

El modelo actancial de *El genio alegre* es cerrado si analizamos el número de personajes que ejercen de actantes. Son solamente tres personajes. En primer lugar encontramos al sujeto de la película, que es Consolación. Realiza esta función porque tiene una obligación que cumplir, cambiar la forma de vida de Julio, que por tanto es el objeto del modelo actancial.

La ayudante es doña Sacramento que acoge a Consolación en su casa porque huye de su madrastra y le pide que le ayude a encauzar a su hijo. Sacramento también ejerce el papel de destinador debido a que la finalidad de la obra que debe llevar a cabo Consolación es el orgullo de que ella pueda ver a su hijo casado y con una vida decente, lejos de mujeres de bares y de vida nocturna.

El personaje de Julio cumple dos funciones aparte de la de objeto. Este personaje es el oponente y el destinatario. Es el principal oponente al objetivo de Consolación, ya que es una persona que adora su estilo de vida y piensa que todavía es joven para enclaustrarse en casa y anclarse a la vida del matrimonio. Como destinadora, Sacramento desea que su hijo madure y por lo tanto sea a su vez el destinatario de su propósito.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Consolación
Objeto	Julio
Ayudante	Doña Sacramento
Oponente	Julio
Destinador	Doña Sacramento
Destinatario	Julio

EL PERSONAJE COMO ROL

El rol activo en *El genio alegre* lo ejerce Consolación. Desde que llega revoluciona la casa, pero especialmente la vida de Julio, quien se enamora perdidamente de ella, aunque no se demuestre hasta dejado pasar un tiempo. El rol del pasivo, por tanto, recae en el personaje de Julio, que es seducido por los encantos de la joven.

Como influenciador encontramos el personaje de doña Sacramento, quien “hace hacer”, esto es, promueve que Consolación haga sentar la cabeza a su hijo. La madre de Julio también tiene su papel como autónoma por la misma razón que es influenciadora.

Consolación modifica la vida de Julio y la de todos los habitantes de la casa, por tanto ejercería este rol en la película. Por lo que respecta al rol del conservador debemos situar a dos personajes. En primer lugar al propio Julio que no tiene ninguna intención de variar su estilo de vida y así se lo hace saber a su madre. Don Eligio, que vive anclado en una época barroca de respeto y decadencia, quiere que todo continúe igual y que nadie cambie nada de la vida que lleva en casa. Sin embargo su papel respecto a la relación entre Consolación y Julio, no tiene ninguna influencia.

Como protagonistas encontramos a Consolación y Julio. Éste último y a falta de un auténtico antagonista, que ejerza de personaje negativo o cambiante, podría desempeñar esta función, al no querer evolucionar en su vida durante el primer tramo de la obra.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Consolación
Pasivo	Julio
Influenciador	Doña Sacramento
Autónomo	Doña Sacramento
Modificador	Consolación
Conservador	Don Eligio Julio
Protagonista	Consolación
Antagonista	Julio

LOS CUATRO ROBINSONES



“¿Me prometes no decir a nadie una palabra?”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Eduardo García Maroto
Guion	Eduardo García Maroto (Muñoz Seca y García Álvarez)
Fotografía	Hans Scheib
Música	Daniel Montorio
Reparto	Olvido Rodríguez, Mary Santpere, Cándida Suárez, Leonor Fábregas, Antonio Vico, Alberto Romea, Pepe Calle, Manuel González
Género	Comedia
Duración	98 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Rialto de Madrid el 7 de diciembre de 1939
Año	1939

SINOPSIS

Los cuatro robinsones es una comedia que trata la historia de cuatro amigos de mediana edad que deciden emprender un viaje a un cortijo andaluz, engañando a sus respectivas mujeres contándoles a estas que se van a pasar unos días en crucero por las Islas Columbretes por motivos laborales.

Todo parece ir bien, cuando ese barco en el que en teoría iban sufre una colisión y mueren todos los polizones que había a bordo. Como no pueden contarles la verdad a sus mujeres por los consecuentes problemas conyugales que podría conllevar, deciden emprender otro viaje a las Columbretes, después de haber pasado la noche de fiesta por tierras andaluzas. Los personajes se quedan en las Columbretes sin saber que no van a encontrar ningún barco que vuelva a viajar en periodo largo de tiempo. Este hecho generará trifulcas entre los compañeros de travesía y de trabajo en temas diversos como la falta de comida, la higiene personal y la búsqueda de responsables sobre lo sucedido.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

Los cuatro robinsones está dividida en tres partes. La primera de ellas corresponde con los diferentes embustes que dicen los amigos para poder escapar de sus familias y disfrutar de la fiesta andaluza. En segundo lugar encontramos el momento en el cual deciden ir a la isla y toda su estancia de naufragios en la misma hasta que son rescatados. La tercera y última parte comienza cuando los protagonistas vuelven a su casa y descubren las reacciones de las familias.

En lo que respecta a los lugares donde se desarrolla la trama, encontramos como principales:

- Las casas y los trabajos de los robinsones
- El cortijo andaluz donde están de fiesta
- La isla donde quedan como náufragos

En la película hay momentos donde el sonido, relacionado directamente con la música, es diegético, así como otros que es extradiegético. Al ser esta película una comedia de aventuras, vemos como para realzar el sentido cómico de la misma se emplean diferentes músicas a través de las cuales sentimos las diferentes personalidades de cada uno. Hay momentos diegéticos donde la música es protagonista, como los cantos de Concha Guerra o el sueño con su correspondiente canción cantada por un hombre de nacionalidad china.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Venancio
2. Gerundio
3. Leoncio
4. Crescencio:
5. Cándido Arenal:
6. Músico flamenco 1
7. Músico flamenco 2
8. Músico flamenco 3
9. Músico flamenco 4
10. El cocinero chino de la aparición de Venancio
11. El notario
12. El sobrino de Leoncio
13. Concha Guerra
14. La amiga de Concha Guerra
15. La esposa de Leoncio
16. La esposa de Venancio
17. La hija de Venancio
18. La secretaria
19. Cienfuegos: el yerno de Venancio
20. Robinson Crusoe

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Leoncio: robinson casado y con una hija, futuro suegro de Cándido Arenal. Tiene un carácter recto y serio con sus empleados. Es uno de los robinsones, que aun estando casado intenta seducir a Concha Guerra.
- Gerundio: uno de los robinsones que están solteros. Es el que tiene más libertad para decidir sobre las mujeres que quiere y que no y el personaje que no necesita dar explicaciones a nadie a su vuelta. Se enamora perdidamente de Concha Guerra durante el periodo en la isla.
- Venancio: como rasgo más característico durante la película, es el robinson que tiene visiones con comida en la isla. Tiene una hija.
- Crescencio: Se trata del personaje más joven y por tanto tiene más en común con Concha Guerra. También se encuentra enamorado de la folclórica pero lo demuestra tiempo después de que sus compañeros hayan intentado seducirla.
- Cándido Arenal: como su propio nombre indica, es el personaje más débil de la película. El yerno de Leoncio, que no es tolerado por éste. Trabaja en la empresa de Venancio como pasante. Es el único que conoce las andanzas de los personajes y que más sufre por ellos ya que piensa que los protagonistas han muerto.
- Concha Guerra: la folclórica que conocen los robinsones en el cortijo andaluz y que les sigue en su viaje a las Columbretes. Durante la primera parte de la obra, siempre está cantando y da una visión costumbrista de una coplera. Es el objetivo de conquista de tres de los cuatro náufragos.
- El cocinero chino de la visión de Venancio: tiene un papel importante aunque solamente aparezca en una escena, ya que a través de la visión y la canción que canta demuestra el nivel de locura que están llegando a pasar los robinsones.
- Amiga de Concha Guerra: es el prototipo de mujer fea y grande que acompaña siempre a su amiga, la guapa y exitosa. También pasa el tiempo en la isla.

- Esposa de Leoncio: mujer que solamente le interesa saber si heredará todo lo que está estipulado en el testamento de Leoncio.

ESTEREOTIPOS

La libertad masculina ante el yugo matrimonial es el primer valor que desprende la obra. En tono de comedia, los cuatro amigos deciden escaparse mintiendo a sus respectivas familias e incluso evadiendo sus responsabilidades laborales. De los cuatro, Venancio, Leoncio y Gerundio pertenecen a una posición social acomodada. Crescencio es el único que tiene una vida diferente especialmente en el plano amoroso, ya que se encuentra soltero y este hecho será fundamental para que Concha Guerra se enamore de él.

Respecto a la elocución de los personajes y a la zona geográfica a la que pertenecen, los cuatro náufragos tienen en común una manera de expresarse y de actuar similar, algo que contrasta con Concha Guerra, que adquiere el papel folclórico y diferente en la película. Andaluza, siempre va vestida con trajes típicos de bailaora y durante la primera parte de la película solamente canta música tradicional de este territorio. La amiga de Concha es el prototipo de mujer fea y con físico gigante, que es despreciada por los robinsones a causa de ser menos agraciada. Aunque en un primer momento podamos intuir que tiene un nivel intelectual bajo, es la primera que se da cuenta que está surgiendo una relación amorosa entre Concha y Crescencio y decide dejarlos solos en ese momento. Las diferencias entre posiciones sociales las seguimos encontrando en las familias de los protagonistas, las cuales demuestran buenas maneras y un cierto refinamiento. Un ejemplo es la ambición de la esposa de Leoncio al enterarse de que su marido ha fallecido.

El papel de Cándido Arenal es fundamental en la obra. La principal razón de ello es que es el único personaje que conoce la verdad de los hechos hasta cierto punto ya que piensa que su jefe y los amigos de éste han fallecido. Ello le acarrea el sufrimiento de haber sido cómplice de la mentira. También tiene visiones y sueños sobre este pesar que le acarrea una enfermedad casi llegando hasta la locura. Sin embargo sostiene uno de los papeles más cómicos de la obra.

El grupo de cantaores que componen el tablao flamenco de la corrala forman parte también de este grupo de baja alcurnia. En la única en la que

aparecen, demuestran su poco papel en la película, formando parte del conjunto y estando siempre de fondo de la cantante principal, Concha Guerra. Evidentemente podríamos pensar que no tienen más importancia que la de generar ambiente, no obstante los encontramos emborrachándose como si fueran trolls de cuento infantil y tirados en la calle en la escena siguiente mientras hacen un descanso, mostrando así el poco nivel de la gente del flamenco, gitana y de provincias.

Robinson Crusoe es el último personaje secundario que aparece en escena. Aparece en la visión que tiene Cándido cuando se transforma. Crusoe le comenta que en ningún momento les ayude, ofrece una visión crítica de la ciudad y de su crecimiento exponencial. Él preferiría morir de viejo que en la ciudad. Demuestra que el campo es mejor que la ciudad, que hay que mejorar España desde el campo ya que es la base y se nutre de él para poder subsistir.

Las desigualdades raciales, entre payos y gitanos, es decir entre las familias acomodadas de los respectivos robinsones y Concha Guerra y su grupo de flamenco, reflejan esa gran línea que separa ambos estamentos jerárquicos y culturales. El prototipo de gitana andaluza, lenguaraz y siempre alegre que se encuentra en la figura de Concha Guerra muestra unos valores, de los cuales no se desprenderán en las sucesivas películas de CIFESA. El folclorismo latente en una sociedad amargada por las penurias sociales y marcada por la guerra, proporciona una nota de color, que además sirve para contrarrestar el momento que vive el país.

MODELO ACTANCIAL

Siguiendo el modelo actancial establecido, Venancio, Leoncio, Crescencio y Gerundio son los sujetos de la obra, ya que son los personajes sobre los que gira la obra y los que realizan las acciones que trastocan sus propias andanzas.

Los objetos que persiguen los principales protagonistas serían la libertad del hombre ante el yugo familiar, las ganas de juerga, las mujeres con las que tienen relación durante el viaje y la vuelta al hogar. Todos estos objetivos pasarían a ser secundarios si los comparamos con el objeto más importante de la película: Concha Guerra. Ella es la mujer por la que tres de los cuatro robinsones intentan seducir, siendo Crescencio el único que lo consigue con éxito.

El destinador sería la necesidad de libertad de los personajes encorsetados en el duro trabajo diario y con familias que no les ofrecen lo que ellos necesitan. Para Gerundio el destinador sería Concha Guerra y el amor que siente hacia ella. Por otro lado, las familias de los protagonistas serían las destinatarias porque, los cuatro robinsones simulan el naufragio para que no les pillen la mentira.

Como ayudante aparece la figura de Cándido Arenal, ya que es el único que conoce la trama de los robinsones.

Aunque pueda parecer que no hay oponentes en la mentira y en los hechos desencadenados, sería oportuno colocar a las familias. Ya que los cuerpos del naufragio en el que los robinsones iban no han aparecido y no han demostrado ningún interés por saber la verdad. La mentira también sería un oponente relevante, algo que les hace permanecer en la isla más tiempo del esperado. También es cierto que ellos mismos son los causantes de su naufragio por tanto serían los propios oponentes.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Venancio Leoncio Crescencio Gerundio
Objeto	Concha Guerra
Ayudante	Cándido Arenal
Oponente	Venancio Leoncio Crescencio Gerundio
Destinador	La libertad Concha Guerra
Destinatario	Las familias de los robinsones

EL PERSONAJE COMO ROL

Si diferenciamos los personajes por los diferentes roles que ejercen en la historia, encontramos en primer lugar el personaje activo en los personajes de Venancio, Leoncio, Gerundio y Crescencio. Ellos cuatro deciden marcharse sin dar explicaciones ciertas y por tanto operan en primera persona. Por lo que respecta al rol del pasivo, Concha Guerra y su amiga son los personajes que lo ejercen. La razón de ello es que los siguen a todas partes y quedan naufragas también en la isla.

En primer lugar entendemos que el rol del influenciador sería volcado en la figura de los cuatro protagonistas, pero también en las propias familias que con su supuesta vida a la cual someten a estos, se presentan como excusa de ello. Por tanto todos estos personajes quedan encasillados en la ejecución de acciones hacia otros. Por su parte, el rol del autónomo sí que recae sobre los propios personajes como protagonistas.

Aunque es cierto que los modificadores también son los robinsones, Concha Guerra y su amiga ejercen una función modificadora importante, viendo con buenos ojos, en un primer momento, la marcha hacia la isla. El personaje conservador sería Cándido Arenal, el único conocedor del supuesto viaje y quien intenta que las familias no descubran lo sucedido, aunque piensen que están muertos.

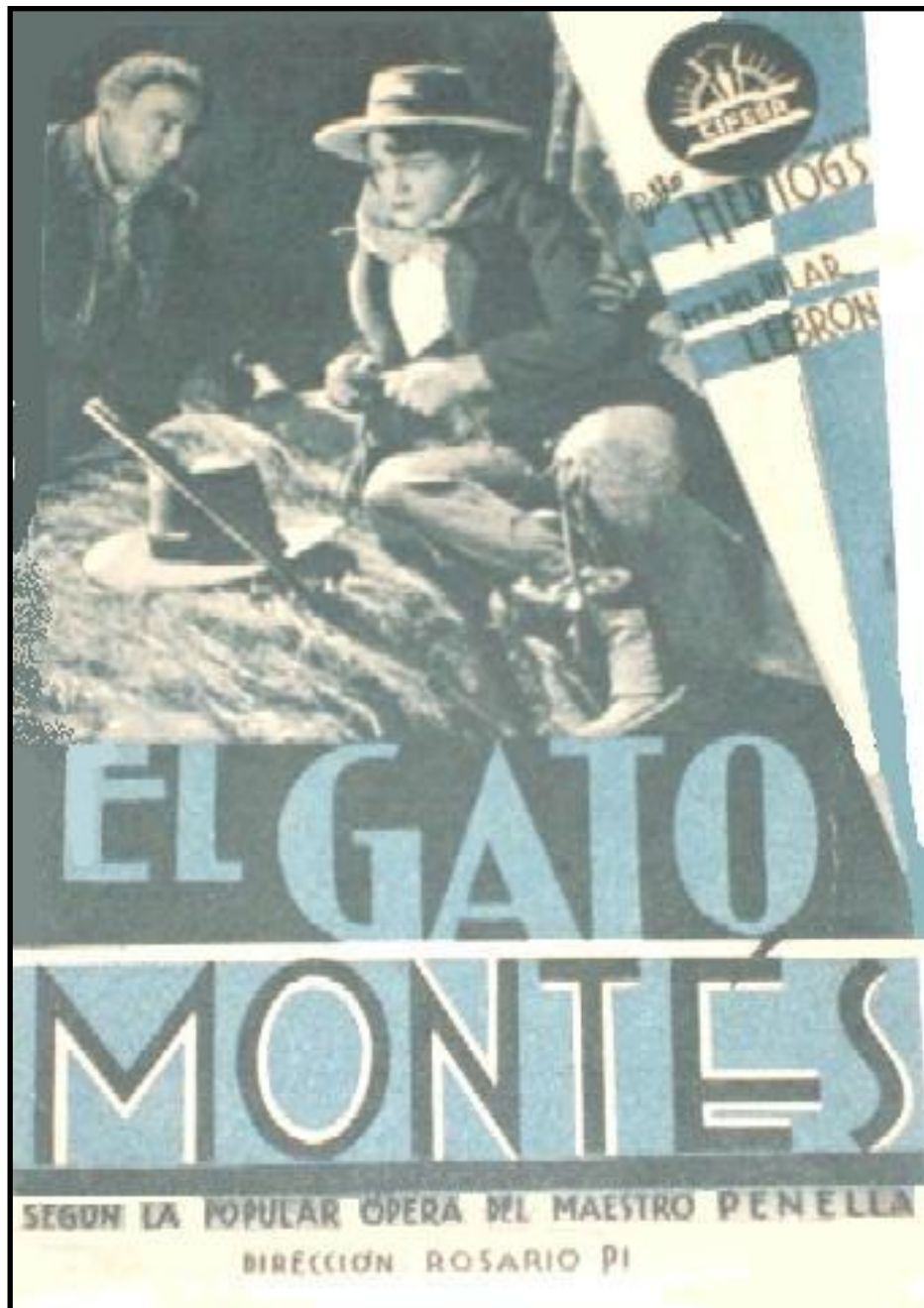
Tanto Venancio, como Crescencio, Leoncio y Gerundio, son los protagonistas absolutos de la obra. No es una película en la cual haya personajes que ejerzan el mal o que intenten desorientar a los protagonistas, pero es remarcable la falta de interés por la recuperación de los cuerpos por parte de las familias, hecho que los situaría como antagonistas desde un punto de vista muy liviano.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Venancio Leoncio Gerundio Crescencio
Pasivo	Concha Guerra Amiga de Concha
Influenciador	Venancio Leoncio Gerundio Crescencio Familias de estos
Autónomo	Venancio Leoncio Gerundio Crescencio
Modificador	Venancio Leoncio

<p style="text-align: center;">Modificador</p>	<p style="text-align: center;">Gerundio</p> <p style="text-align: center;">Crescencio</p> <p style="text-align: center;">Concha Guerra</p> <p style="text-align: center;">Amiga de Concha</p>
<p style="text-align: center;">Conservador</p>	<p style="text-align: center;">Cándido Arenal</p>
<p style="text-align: center;">Protagonista</p>	<p style="text-align: center;">Venancio</p> <p style="text-align: center;">Leoncio</p> <p style="text-align: center;">Gerundio</p> <p style="text-align: center;">Crescencio</p>
<p style="text-align: center;">Antagonista</p>	<p style="text-align: center;">Familias de los robinsones</p>

EL GATO MONTÉS



“Te mato. Lo juro por esta mujer”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Rosario Pi
Guion	Rosario Pi
Música	Manuel Penella
Fotografía	Agustí Macasoli
Reparto	Pablo Hertogs, María del Pilar Lebrón, Víctor Meras, Mapy Cortés
Género	Drama
Duración	89 minutos
Producción	CIFESA
Año	1935

SINOPSIS

Cuando hablamos de *El gato montés* lo hacemos de la única película dirigida por una mujer en toda la producción de CIFESA. La película se encuentra enmarcada en la España rural pobre de una determinada zona de Andalucía. Cuenta la historia de Juanillo y Soleá, amigos desde pequeños y pareja amorosa después. Ambos llevan una vida humilde y trabajadora después de mucho esfuerzo deambulando por la sierra. Sin embargo, Soleá se enamora en las fiestas del pueblo de un torero de buena familia, el cual consigue seducirla gracias a sus dotes de galán. Aquí empieza una lucha encarnizada por el amor de Soleá que llevará a todos a la muerte.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

Basada en la obra del compositor Manuel Penella, *El gato montés* está dividida en tres partes. La primera de ellas trata la infancia de Juanillo y Soleá en la sierra andaluza, donde se evidencia un nivel de pobreza importante. Sin embargo, en la segunda parte, vemos como ambos personajes que ya están enamorados y tienen una vida mucho más apacible. Es en este momento cuando también se da el suceso entre Juanillo y Macareno, la lucha por el amor de Soleá. Posteriormente vemos el final de la película, en la tercera parte, donde se produce el fatídico desenlace.

Los principales lugares donde se desarrolla la trama son los siguientes:

- La sierra
- La casa de Juanillo y Soleá
- El bar donde canta Soleá
- La plaza de toros
- Las calles del pueblo

Como es una película procedente de una zarzuela, hay música extradiegética y diegética. También observamos algunos momentos como la corrida de toros o cuando se muestra en el inicio de la película la vida difícil que llevan los protagonistas, una determinada música que enfatiza lo que sucede. Las canciones cantadas por Soleá son claramente diegéticas.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Juanillo
2. Solea
3. Pesuño
4. Lolilla
5. Macareno
6. Caireles
7. El niño que molesta en la corrida de toros de Soleá
8. El hombre que se es reñido por lo que ha hecho el niño
9. Hormigón
10. El individuo que intenta seducir en el bar a Soleá
11. La abuela de Juanillo
12. Rafael

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Juanillo: aparece en la película desde niño, siendo muy pobre y trabajando duro y honradamente para poder sobrevivir de manera humilde junto a Soleá. Es un hombre con mucho orgullo, procedente del campo y con poca cultura.
- Soleá: mujer de Juanillo. Desde un primer momento se muestra enamorada del protagonista, pero al conocer a Macareno, se da cuenta de que hay otros hombres por los que apostar. A diferencia de Juanillo, Soleá ha sido educada para ser la encargada de realizar las tareas del hogar y esperar a su marido en casa.
- Pesuño: hombre que ha cuidado desde pequeños a Juanillo y Soleá. En ningún momento de la película se dice que sea el padre ambos.
- Macareno: torero andaluz de familia noble que ejerce su influencia ante toda mujer que él quiere. Seduce a Soleá en la plaza de toros ofreciéndole la oreja que ha cortado en la plaza. Este acto es el desencadenante de que Juanillo actúe para aclarar lo ocurrido.
- Caireles: amigo de Macareno. Es el confidente de éste.
- Lolilla: enamorada de Caireles, con la que juega constantemente. Es íntima amiga de Soleá.
- Hormigón: apoderado de Macareno. Hombre de confianza del torero, que cumple la misma función que Pesuño con Juanillo, mera protección.

ESTEREOTIPOS

Entre los principales personajes que actúan como secundarios y que tienen un peso importante destacan Caireles y Lolilla. El primero es el compañero inseparable de Macareno, confidente y amigo. Por otro lado, Lolilla es la novia de Caireles, la cual muestra una función secundaria al aparecer solamente como un objeto con el que juega Caireles en un determinado momento, aunque luego se le vuelva en contra y tenga que ser él, el que la tenga que cortejar. Por último hay que destacar a Hormigón, el apoderado de Macareno. Un personaje equivalente a Pesuño, pero de un nivel social superior.

En *El gato montés* hay una elipsis temporal que separa la época cruda de niñez que han vivido Juanillo, Soleá y Pesuño, de la época en la que se desarrolla el resto de la historia y en la que toman parte los personajes secundarios restantes. El salto en el tiempo permite observar el cambio de vida que han llevado a cabo los tres personajes, convirtiéndose en dueños de su propia casa, que a pesar de su humildad, siempre es mejor que su vida anterior en la que vivían con un carro y se alimentaban de lo poco que podían obtener practicando la mendicidad en muchas ocasiones.

El resto de personajes secundarios que componen la película, rellenan la misma creando el ambiente y manteniéndose alejados de los personajes principales. Los ejemplos de ello son: el grupo de gitanos cantando en un descampado de chabolas, los invitados a una boda que se encuentran sentados en un bar tomando una copa y la madre de Macareno, que no tiene especial relevancia en el desarrollo de la trama, aunque sí ejerce de figura matriarcal respecto a su hijo, pero con mucho menos peso en la toma de decisiones de éste.

En lo que respecta a la elocución y la gestualidad de los personajes, vemos la falta de educación de la España más profunda de la época en los habitantes del pueblo del pueblo andaluz. Como en muchas películas de la productora valenciana, es muy importante remarcar el gentilicio de andaluz

para resaltar la pobreza intelectual que poseen los habitantes de esta zona y que se mantiene a lo largo de las películas.

Cuando la pareja protagonista se encuentra en su etapa de infantes y Pesuño realiza la función de padre de ambos, tanto Juanillo como Soleá, son el ejemplo del analfabetismo de aquellos que se ganan la vida viajando por las zonas rurales de Andalucía. Sin embargo, cuando son adultos, existe una diferencia de carácter entre Juanillo y Soleá. El primero refuerza su rudeza procedente del campo y ella se vuelve mucho más femenina que cuando era niña. Aunque conserva el habla propia de personas sin ningún tipo de educación, en Soleá se percibe cierta mejora en la forma de actuar. Este relativo refinamiento se hará más fuerte cuando sea seducida por alguien de un nivel económico y social infinitamente superior.

Macareno, aunque también andaluz, proviene de buena familia y de capital de provincia, aspecto que separa ambas educaciones, no solo en *El gato montés*. Su forma de adular a Soleá ofreciéndole el toro que va a matar en la corrida de su pueblo, es una auténtica declaración de amor. Al ser torero, todos sus movimientos tanto dentro como fuera de los ruedos están acompañados de una cadencia estereotipada de las maneras taurinas.

Respecto a los personajes principales, la humildad destaca por encima de todo. Como bien comenta Soleá en la primera escena en la que aparecen ellos como adultos, todo lo que han ganado ha sido con esfuerzo y sacrificio, por lo tanto sería un error el llevar ropa que no corresponde con su posición social. Pesuño, siempre intenta mantener su patriarcado, vistiendo de la forma más elegante que le es posible, pero sin desdeñar sus raíces campesinas, las cuales contrastan con la forma de vestir de Hormigón, siguiendo la línea del torero al que apodera.

Otra cualidad que mantiene la obra es su sencillez. Al haber pocos personajes que tengan un papel y escasas escenas en las que aparezcan muchos personajes que ejercen una función de relleno (solamente dos, la corrida de toros y el bar de la boda), es complejo poder extraer de la misma forma todo lo comentado en el resto de películas.

Podemos concluir en que la pobreza y la humildad en partes iguales, es el reclamo de Rosario Pi con la dirección de esta película una de las pocas que trata la pobreza desde la calle y sin la farándula ni el folclore que endulza muchas de las historias “cifesianas”. Esto conlleva otro tipo de vestuario que muestre la tristeza de nacer pobre y de llevar una vida desdichada a causa de un incidente mortal. Soleá lleva vestidos de faralaes simplemente para recaudar dinero en los bares y antros de la provincia. Juanillo también viste como el típico campesino. El contrapunto lo pone Macareno, cuya presencia significa que ha llegado la ciudad al pueblo. Algunos detalles de su procedencia son el uso del coche propio y la ropa que le compra a Soleá cuando mantienen la relación.

Siguiendo con los estereotipos que aparecen en *El gato montés*, quizá esta película englobe menos de los que pueda parecer. Evidentemente nos encontramos una zona pobre de Andalucía y existe una falta de educación. Hasta aquí todo indica que sigue los mismos patrones que otras películas ambientadas en esta región geográfica. Sin embargo, solamente hay una escena de cante flamenco y no tiene una función de divertimento, sino de muestra de la pobreza de un drama. Por ejemplo, *Morena Clara* también usa el estereotipo de andaluz pobre y picaresco que canta flamenco para poder sobrevivir, sin embargo el tono cómico de la película contrasta con la que comentamos ahora. Aquí se muestra la necesidad pero desde la perspectiva del ser humano pobre y no del pobre ser humano.

MODELO ACTANCIAL

El personaje protagonista de la obra es Juanillo, que siguiendo el modelo actancial de Greimas, ejerce la función de sujeto de la historia. El objeto en esta película es Soleá, mujer que ha vivido toda su vida al lado de Juanillo, siendo amigos desde niños. Su enamoramiento hacia otro hombre, refuerza su conversión en el objeto perseguido por el protagonista. Siguiendo la dinámica del chico persigue a chica visto en anteriores filmes, la mujer sigue siendo el actante objeto, manteniendo una tradición fílmica que, siendo *El gato montés* una obra relativamente distinta al resto, conserva los fundamentos habituales de las producciones más ambiciosas.

La función de oponente la realiza ese hombre que ha conquistado a Soleá. Hablamos de Macareno, un torero reputado y apuesto caballero andaluz que a modo de cortejo le ofrece la presea de la corrida, una parte del cuerpo del toro en la plaza y con Juanillo siendo testigo de ello. No obstante, podemos interpretar que Soleá también ejerce una función de oponente en la obra, ya que ella es la que desencadena todo, aceptando el cortejo de Macareno.

Las funciones de destinador y de destinatario son equivalentes y se encuentran directamente relacionadas. Después de la primera hora de película, se desencadena el conflicto que sitúa a cada personaje en su lugar correspondiente. Por un lado el destinador, sería la búsqueda de la honra perdida de Juanillo, al verse rechazado y traicionado por Soleá. Por lo tanto sería correcto afirmar que la acción de esta y por tanto ella misma, sería la destinadora física. Por otro, el destinatario sería el hombre que ha mantenido a ambos personajes principales desde niños y tío del protagonista, Pesuño. Este individuo desempeña una función patriarcal dentro de la obra. Como consejero absoluto de Juanillo, le recomienda que salve la honra del mismo para poder vivir tranquilo con su conciencia y mantener su posición y apariencia ante el resto del pueblo. Además Pesuño, siempre le ha inculcado el honor de la familia y por lo tanto sería una muestra de respeto hacia él, que acabara de cualquier forma con Macareno. A diferencia del gobernador y padre de Celia en *Rumbo al Cairo*, Pesuño vislumbra una función patriarcal masculina difícil de ver en esta primera etapa correspondiente a la época republicana, ya que la

relación que le une a Juanillo es mucho más paternal, aunque también autoritaria, que la del gobernador, situada en un escalafón superior y ejerciendo su poder mediante el “miedo” de su hija. La doble lectura que ofrece esta relación entre Pesuño y Juanito, nos muestra un posible cambio de papeles actanciales. Pesuño podría ocupar de forma idónea la función de destinador y la salvación de la honra de Juanillo sería el destinatario. Esta relación supone un bucle de no retorno que equipara ambos componentes en el modelo actancial. La función de ayudante también la podría llevar a cabo Pesuño, al realizar la labor de consejero.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Juanillo
Objeto	Soleá
Ayudante	Pesuño
Oponente	Macareno Soleá
Destinador	Soleá
Destinatario	Pesuño

EL PERSONAJE COMO ROL

Si situamos los personajes como roles, vemos que hay dos ejemplos claros de activo. En primer lugar Juanillo, quien decide actuar por su cuenta atacando a Macareno. En segundo lugar, Soleá, quien acepta sin remilgos las pretensiones del mundo nuevo ofrecido por el torero. Sin embargo, ella también sería pasiva ante la actuación de Macareno, que en este caso pasaría a ser activo también. En definitiva tres personajes activos y un pasivo. Juanillo no es pasivo porque no es objeto de las iniciativas de otros.

Como influenciador situamos a Macareno. Como personaje secundario tiene un gran poder sobre Soleá, ya que es quien le influye en dar un paso hacia un cambio de vida más divertida. El propio Juanillo sería el rol autónomo, porque se toma la justicia por su cuenta cuando ataca a Macareno.

El rol del modificador lo ejerce Macareno, ya que su llegada desencadena el enamoramiento de Soleá. Respecto a la figura del conservador, aparecen dos personajes nuevos, Pesuño y Hormigón. Ambos intentan restablecer el orden natural de las clases sociales y de la honra. El primero insistiendo a Juanillo a que se vengue y el segundo aconsejando a Macareno que no se encapriche de Soleá.

Los protagonistas serían Juanillo y Soleá. El antagonista es Macareno ya que desorienta el relato.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Juanillo Soleá Macareno
Pasivo	Soleá
Influenciador	Macareno
Autónomo	Juanillo
Modificador	Macareno
Conservador	Pesuño Hormigón
Protagonista	Juanillo Soleá
Antagonista	Macareno

LA REINA MORA



“Con él me condené, con él estuve presa y con él me libero ahora”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Eusebio Fernández Ardavín
Guion	Eusebio Fernández Ardavín
Fotografía	Fred Mandel
Música	Joaquín Rodrigo, José Serrano
Reparto	Raquel Rodrigo, María Arenal, José Gil, Pedro Tero
Género	Drama
Duración	82 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Rialto, el 4 de octubre de 1937
Año	1937

SINOPSIS

La reina mora está basada en la zarzuela homónima creada en 1903 por los hermanos Álvarez Quintero. La película cuenta la vida de reclusión que vive Coral (o Coralito), desde el punto de vista de los habitantes de la zona, que la siguen con intriga. La razón de su estado de reclusión se debe a que en una fiesta, su novio Esteban, se enfrenta en una pelea con otro hombre, debido a los celos que le genera que alguien hable con su amada. Esteban acaba en prisión y Coral decide velar su etapa entre rejas, esperándolo en casa sin salir ni un instante, mostrando así el encarcelamiento de dos personas por diferentes motivos, tanto morales como judiciales.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

La división en tres partes es una característica también en *La reina mora*. En primer lugar observamos donde se presentan los personajes y donde se demuestra el amor entre Esteban y Coral. En este espacio de tiempo se produce la pelea entre Esteban y el hombre que pretende a su amada. El grueso de la película tiene lugar en el nudo de la misma, donde vemos como ambos protagonistas están reclusos. La tercera parte correspondiente al final de la historia, trata el reencuentro de ambos personajes.

Sevilla es la ciudad donde se desarrolla la trama y los lugares principales de la misma son los siguientes:

- La casa de Coral
- El local donde transcurre la pelea entre Esteban y su contrincante
- La cárcel
- La casa donde queda recluida Coral
- El patio al que da la casa

La reina mora tiene un gran contenido musical, especialmente por parte de Coral, quien canta en ocasiones cuando está recluida en casa. La película tiene una gran carga extradiégetica especialmente en los momentos dramáticos como el encerramiento de la protagonista y también la pelea entre Esteban y Juan. La banda sonora de la película tiene algunas canciones clásicas que destacan por encima del resto, ya que proviene de una zarzuela. En ella destacan piezas de José Serrano y de Joaquín Rodrigo, como “La reina mora” o “Copita de plata”.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Coral
2. Esteban
3. Cotufa
4. El carpintero del barrio
5. El mendigo
6. Juan “el Peleón”
7. El ceramista amigo de Esteban
8. Compañero de Esteban en la cárcel 1
9. Compañero de Esteban en la cárcel 2
10. El guía turístico
11. Don Nuez
12. Amigo de don Nuez 1
13. Amigo de don Nuez 2
14. El niño cantor
15. Vecina de Coral
16. Anciana en bautizo 1
17. Anciana en bautizo 2
18. Una vieja excéntrica del barrio pobre
19. Mercedes la modista

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Coralito: personaje protagonista de la historia. Se trata de una mujer cuyo amor por su amado Esteban le hace enclaustrarse a la espera de que su futuro esposo salga de prisión por el delito que cometió. Se trata de un encierro voluntario fruto de un cumplimiento de penitencia mutua, al no estar ninguno en libertad.
- Esteban: prometido de Coralito. Una pelea que acaba en tragedia con Juan “el Peleón” le lleva directamente a la cárcel. Se trata de un hombre posesivo con su amada y quien no ve con malos ojos el encierro de esta, demostrando al final su reconocimiento hacia ella por la penitencia establecida.
- Cotufa: hermano de Coralito. Es protector con su hermana y quien decide en primera instancia que su hermana se mantenga alejada de la calle hasta que su marido no salga. No se lleva bien con Esteban.
- Don Nuez: pretendiente de Coralito durante su larga espera. Es llamado así por su gran protuberancia en el cuello. Desconoce la razón del encarcelamiento de la protagonista y por tanto su pretensión es totalmente blanca.
- Juan “el Peleón”: hombre chulesco que quiere seducir a Coralito. Es agredido por Esteban durante la pelea. No tiene un gran peso en la obra a partir del enclaustramiento de ella.
- El carpintero del barrio: pertenece a un barrio pobre de Sevilla y es vecino de Coralito. Forma parte del grupo de personajes que se dedican a chismorrear sobre la presencia de esta en la mansión.
- Mercedes: modista del barrio. Su función es exactamente la misma que la del carpintero.

ESTEREOTIPOS

La reina mora es un sainete procedente de una zarzuela con claras referencias a *La Odisea* de Homero. Se trata de una tragedia que con Coralito de protagonista y enclaustrada hasta el periodo de estancia en prisión de Esteban, guarda semejanzas con el mito de la espera de Penélope a Ulises en la obra citada. Otro hecho que recuerda a esta obra es el tiempo que pasa la protagonista cosiendo. También el pretendiente don Nuez podría hacer referencia a los pretendientes de Penélope en la tragedia griega. Otro guiño son las costureras que trabajan en uno de los bajos cercanos a la finca donde se hospeda Coralito. Este grupo de trabajadoras de la confección evocan a las hilanderas que aparecían en la obra de Homero.

Tres cuartas partes de *La reina mora* tienen la pasión y el sufrimiento como principal exponente. Recordemos sus similitudes con la tragedia griega y a su vez, el sainete en el que se basa la película. Además tiene gran parte musical, por tanto las canciones serán vehículos para expresar esa pasión.

La exageración la observamos en múltiples personajes, cada uno de ellos motivado por alguna razón, casi siempre relacionada con el amor. La pareja formada por Coralito y Esteban, sufren por su separación y lo expresan cantando, aunque es cierto que el trasfondo sainetesco de *La reina mora*, casi teatral, lleva a una interpretación mucho más sobreactuada.

La acción de *La reina mora* transcurre en Sevilla y como es habitual, el andalucismo se muestra rebosante en todos los personajes de la película. Coralito y Esteban utilizan en muchas ocasiones la rima, mientras dialogan y se declaran amor eterno. Esta posesión común a ambos personajes, que patente con una de las frases finales de la película: “Con él me condené, con él estuve presa y con él me libro ahora”. Mediante esta declaración de amor, Coralito explica el argumento de la película, complejo de comprender debido a la falta de razones del encierro, por muy importante que fuera la opinión de su hermano.

El personaje de Don Nuez refleja el poder del dinero ante los pobres. Se pasea por el patio pavoneándose e intentando cortejar a una de las costureras,

Mercedes. Tiende a la fanfarronería en exceso y siempre se muestra dispuesto a la pelea de palabra, ya que luego demuestra ser bastante cobarde cuando Esteban y Cotufa fingen pelearse por el amor de la protagonista. Una frase que demuestra su personalidad es siguiente: “na’ más escupo, hago un agujero en la losa”.

Existen grandes diferencias en cuanto a los vecinos que se relacionan con Coralito y Esteban, justo antes de la pelea y con los que tendrá relación después. Los primeros son buenos vecinos, que sienten un gran respeto por la pareja y les cubren de halagos cuando pasean juntos. Se trata de una de las parejas más importantes de la zona sevillana por su poder adquisitivo. Coralito es querida por todo el barrio e incluso los mendigos saben a quién pedir limosna para poder recibir una moneda.

Si hablamos de elocución, es necesario nombrar a Paco, el mejor amigo de Esteban, que será padrino del hijo que el primero acaba de tener. Se trata de una persona dicharachera como muestra la frase “de un ceramista ha nacido una porcelana”, debido a que él se dedica a la cerámica.

Una prenda que destaca por encima del resto es la capa. Tanto Cotufa como don Nuez llevan este tipo de abrigo que sirve para dar más aplomo a sus gestos y maneras de expresión. Cuando aparecen ambos personajes, aparece el símil del pavo real abriendo su plumaje durante el cortejo hacia la hembra. En este sentido, ambos personajes se pasean ante ellas, intentando que se sientan atraídas, siendo Cotufa el que más éxito obtiene.

Los personajes secundarios que aparecen en *La reina mora* construyen el contexto social y cultural de la misma. En primer lugar encontramos el poder del hombre sobre la mujer. Los personajes femeninos se encuentran dominados en todo momento por la figura del hombre, el cual pasea libremente, mientras que las mujeres se encuentran recluidas cuando mantienen conversaciones con sus amados. El ejemplo más evidente lo encontramos en las charlas de Mercedes con don Nuez y con Cotufa.

MODELO ACTANCIAL

La función de sujeto recae sobre Coralito. “La reina mora” es la protagonista absoluta y quien decide actuar en consonancia a su criterio aunque haya sido en parte obligada por Cotufa.

El objeto de Coralito sería la vuelta a la normalidad y la recuperación de la libertad perdida una vez Esteban salga de la cárcel. No solamente se trata de un personaje físico sino también de lo que su salida conlleva, tanto en el presente como en el futuro.

El personaje de Cotufa realiza dos funciones. La primera se corresponde con la de ayudante. Él le busca a su hermana un lugar donde refugiarse de la opinión del pueblo sobre el incidente de su novio y además la visita todos los días para acompañarla en su soledad. También le ayuda a espantar a don Nuez y lo engaña constantemente de manera graciosa. Cotufa es el destinador, ya que es quien elige el destino de su hermana, obligándola como hermano mayor que es, a vivir encerrada el tiempo que sea conveniente.

Las funciones de destinatario y oponente son realizadas por un mismo personaje, Esteban. Sobre el novio de Coralito recaerá el destino de ambos, una vez salga de la cárcel. Además es el responsable directo de la situación que viven ambos, ya que fue el que agredió por un ataque de celos, o como él explica, “por la pasión que sentía sobre su novia”.

Señalar como oponentes a don Nuez o a Juan “El Peleón”, el agredido por Esteban, sería un error ya que ellos no se oponen a la situación que vive Coralito ni a su obtención de libertad una vez salga el novio. Es más, don Nuez desconoce absolutamente los motivos de su encarcelamiento particular. Respecto a “El Peleón”, es uno de los personajes directos del momento que atraviesa Esteban, pero no vuelve a aparecer en la obra, por tanto no forma parte del modelo actancial.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Coralito
Objeto	Esteban
Ayudante	Cotufa
Oponente	Esteban
Destinador	Cotufa
Destinatario	Esteban

EL PERSONAJE COMO ROL

Entendemos que el personaje que tiene el rol activo es Cotufa, ya que decide que Coral se quede encerrada en casa mientras espera a que Esteban salga de la cárcel. El propio Esteban actuaría como activo en su pelea y lucha por el honor de su amada, hecho que le lleva a prisión. Por tanto hay dos personajes con rol activo. Evidentemente el rol del pasivo recae sobre Coral que fruto de la obligación de su hermano y de la pelea de Esteban decide acceder a quedarse encerrada en casa. Aunque ella no vea con malos ojos su reclusión, esto no es indicio de rol activo, ya que su situación procede directamente de la relación con los otros personajes.

El rol del influenciador recae en Cotufa ya que es quien tiene el poder en la relación fraternal con Coral. El autónomo en este caso sería el propio Esteban quien asume con integridad su condena y no se arrepiente de lo cometido, ya que piensa que la honra de su futura esposa es una razón de peso.

El modificador también es Esteban. Por su decisión, Coral reduce su vida a mantenerse en casa esperando a que salga éste. El conservador recae sobre la propia Coral, pero también sobre Cotufa. Ambos son realmente los que deciden que la primera esté recluida.

Coralito es la protagonista de la película, mientras que el antagonista sería Juan El Peleón. Podríamos pensar que Cotufa queriendo mantener sola a Coral es un antagonista, pero el hecho de que ella lo acepte sin problemas nos indica que no lo es.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Cotufa Esteban
Pasivo	Coral
Influenciador	Cotufa
Autónomo	Esteban
Modificador	Esteban
Conservador	Cotufa Esteban
Protagonista	Coral
Antagonista	Juan "el Peleón"

LA DOLORES



“La Dolores, amiga de hacer favores”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Florián Rey
Guion	Florián Rey (Obra: Feliu Codina)
Música	Tomás Bretón
Fotografía	Enrique Gaertner
Reparto	Conchita Piquer, Guadalupe Muñoz Sampedro, Manuel Luna, Ricardo Merino, Niño de Marchena, Anita Ademuz
Género	Drama
Duración	102 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Avenida, el 29 de febrero de 1940
Año	1940

SINOPSIS

Dolores es una joven aragonesa que trabaja en un mesón en la localidad de Daroca. Debido al mal trato que recibe de la dueña del local decide marcharse a Calatayud en una diligencia. Dolores tenía un enamorado en el pueblo, Melchor, que sabiendo que hay hombres que la pretenden en el nuevo emplazamiento de la protagonista, se inventa una canción sobre ella en la cual se deja entrever que la joven tiene relaciones con muchos hombres sin importarle nada. La canción se hace popularmente conocida en el entorno aragonés y causa la tristeza de la protagonista. En su nueva localidad es querida por todos, pero ello no llega a tanto para que muchos de los visitantes la conozcan por otras supuestas razones.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

En la primera parte de *La Dolores* correspondiente al planteamiento de la historia, vemos la vida de la protagonista y sus ganas de marcharse a otro lugar donde la traten bien, dejando a su supuesto novio allí, ya que no es educado con ella. La siguiente parte se inicia con la llegada al pueblo de al lado y su encuentro con Lázaro, quien la conquista al no parecerse en nada a Melchor. Allí es muy bien recibida por todos los pueblerinos, pero no cuenta con que Melchor se entere de que tiene otra pareja y suelte el rumor y la consiguiente canción que le destruya la reputación. La última parte de la película trata el perdón de Melchor y su intento por conseguir lo que quiere, sin mucho éxito.

En lo que respecta a los lugares donde se desarrolla la trama, encontramos como principales:

- El bar de Daroca
- La barbería
- El bar en Calatayud
- La diligencia
- El pueblo de Calatayud

La película está ambientada en localidades aragonesas, y enmarcada en una época de festividades del pueblo. Por lo tanto encontramos momentos diegéticos importantes, especialmente cuando Melchor intenta pedir perdón a través de los bailes típicos de Semana Santa. Sin embargo, destaca el momento musical por excelencia: la canción que compone Melchor para desprestigiar a Dolores. Los momentos extradiegéticos más importantes concuerdan con la tensión en la pelea entre Lázaro y Melchor al final de la película.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Dolores
2. Melchor
3. Lázaro
4. Gaspara
5. Médico
6. Catalina
7. Novio de Catalina
8. Patricio
9. Mayoral
10. Señora Sánchez
11. Capataz
12. La dueña del mesón de Daroca
13. Baturro en la barbería
14. Luisito
15. Mujer del matrimonio en la diligencia
16. Don Simeón
17. Chica en barbería 1
18. Chica en barbería 2
19. Chica en barbería 3
20. Forastera que conoce la canción
21. Forastero que conoce la canción
22. Sargento
23. Niño vestido de ángel en las fiestas

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Dolores: protagonista de la historia. Se trata de una mujer impetuosa y con sentido del trabajo que huye del mesón de donde trabaja porque no aguanta los malos tratos. Cuando huye a Tarazona es aceptada en otro bar donde es adorada por todos los pueblerinos hasta que oyen la canción que habla mal de ella. Ella, aunque apenada, no se deja llevar por la ira y se mantiene entera pese a las insinuaciones del barbero.
- Melchor: barbero de Daroca. Está enamorado de Dolores pero no la respeta y tiene relaciones con otras mujeres. Cuando se entera que Dolores tiene una relación con Lázaro levanta injurias sobre ella a través de una canción que en un principio no piensa que tendrá tanto éxito entre los pueblerinos. Acaba pidiendo perdón, pero el hecho de no conseguir a Dolores, lo enfurece y muere en una pelea con Lázaro.
- Lázaro: novio de Dolores y sobrino de los dueños del bar donde Dolores trabaja. Estudia latín en la ciudad. Cuando se dirige a estudiar y dejar a Dolores en el pueblo, recapacita y lucha por su amor contra el barbero.
- Gaspara: tía de Lázaro. Ofrece trabajo en su establecimiento a Dolores. No ve con buenos ojos que su sobrino y ella tengan una relación.
- Patricio: hombre mayor de Calatayud. Está enamorado platónicamente de Dolores. Siempre es muy respetuoso con ella y es el único que la apoya cuando se empieza a hablar sobre sus líos amorosos falsos.

ESTEREOTIPOS

Junto con *Nobleza baturra* y *Agustina de Aragón* (esta de carácter histórico) es la otra película que tiene lugar en Aragón. Esto supone una continua referencia a la forma de actuar y de ser de las personas de allí. El característico acento maño lo tienen todos los personajes de la película, a excepción de Lázaro que al ser estudiante de latín, procede de un ambiente cultivado en la ciudad, lo cual le sirve para demostrar su diferenciación respecto al resto del elenco. El resto de personajes con el popular acento aragonés, son representados como gente de pueblo e inculta. Es destacable que todos los personajes tengan una función en la obra a través de sus respectivos empleos, como el barbero, el jubilado, la mesonera o el estudiante. También el policía, que siendo forastero, representa la autoridad desde el punto de vista moral y laboral.

Es posible que el apartado más interesante en cuanto a los estereotipos y formas tradicionales de representación de personajes recaiga sobre el papel que tiene la mujer. Aparte de ser siempre la que sirve al hombre, en esta película Dolores tiene la misión de recuperar su honra, algo que también se dará en próximas películas. Algo infundado que ha de resolver. Dolores, no obstante, se mantiene firme y no se deja achantar por el resto de personajes que se ríen de ella, gracias en parte a la función que tiene el policía, quien se encarga de reducir las burlas.

La canción de Melchor fruto de los celos de Dolores, tiene una frase que deja como una prostituta a la protagonista: “amiga de hacer favores”. Realmente son los hombres de Daroca que en coro le cantan a ella, por tanto encontramos el desprecio al sexo femenino como una constante. También observamos algunas frases de comentarios de los misóginos clientes de la barbería de Melchor: “las mujeres y el vino sacan al hombre de tino” o “hay dos tipos de mujeres las malas y las peores” o “la mujer, mejor colgá”.

El folclore y las fiestas populares tienen un marcado acento en la presente película. En su intento de ser perdonado, Melchor participa como demonio en uno de los actos de las fiestas del Corpus en el pueblo. El

personaje tiene el objetivo de volver con ella, pero como esta no quiere, intenta agredirla, hecho que le cuesta la muerte. El momento de perdón de Melchor, lo vemos ejemplificado en la escena de los garrotes de la festividad, cuando el representa al ángel que preside el acto. Una manera de pedir perdón. Sin embargo, Melchor, haciendo este acto y pensando él que ya ha cumplido penitencia, vuelve a las andadas e intenta recuperar a Dolores a la fuerza. Esta acción demuestra que no ha servido de nada su representación en las fiestas.

La mujer también es representada como un ser insoportablemente pesado y convenenciero a través de la figura de la mujer en la diligencia. Está obsesionada con el buen gusto y piensa que los pueblos son para gente inferior. Este acto nos adentra en las relaciones entre estratos sociales. Solamente Lázaro y el policía tienen un estatus superior, contando también con la presencia del matrimonio de la diligencia. También vemos como profesiones como la de maestro y médico son representadas en la película de manera muy superior al resto. Es un claro reflejo de la sociedad de entonces. Ambos eran personas respetadas por la sociedad. Uno de los momentos más característicos de ello, se da cuando Lázaro comienza a hablar en latín a su tía y a los que se encuentran en el mesón. Todos quedan asombrados por la inteligencia de Lázaro, cuando éste solamente ha dicho unas simples frases.

El amor como sentimiento que mueve a las personas queda representado en la figura de Lázaro, cuando decide que quiere vivir su vida con Dolores y dejar de estudiar si es necesario, con el fin de estar con ella. Aquí es donde aparece la figura matriarcal de su tía, quien obliga al joven a continuar estudiando mientras piensa que Dolores, aunque le tenga estima, no es mujer para él. De aquí extraemos que los propios personajes que pertenecen a un escalón social inferior, se consideran también pertenecientes a él.

El estereotipo de hombre mayor al que le gustan las jóvenes está representado en la figura de Patricio. No se nombra que estuviera casado o fuera viudo, pero aparece intentando seducir de manera cómica y sabiendo él mismo que no tiene nada que hacer con la protagonista, a la propia Dolores.

El poder de la canción en la película es muy relevante. Tanto Dolores como el policía cantan cada uno estilos de su propio territorio. En este caso, el policía es andaluz y lo primero que hace es cantar una copla. Andalucía vuelve a estar presente en la obra de la productora, estando ambientada la película en Aragón.

MODELO ACTANCIAL

El título de la película ya nos indica quien es el sujeto de la misma. Dolores tiene la capacidad de cambiar la vida de los demás, pero especialmente importante es la suya, que se ve alterada por su encuentro con Lázaro y su huida del pueblo. Lázaro ejerce la función de objeto de la película. También encontramos como objeto, la recuperación de la honra perdida por las canciones creadas por Melchor.

Como ayudante vemos la figura de Patricio, el hombre mayor que tanto adora a Dolores. Éste le ayuda a establecerse en Calatayud y también a lograr un entendimiento con la gente del pueblo, que al final adoran a la protagonista. El oponente está muy claro en la historia: Melchor. Este personaje destructivo es el escollo para que Dolores siga con su vida.

El papel de destinador recae sobre Melchor, no solamente por las canciones que se inventa acerca de Dolores, sino también por ser muy poco cortés con ella, en su etapa de novios en Daroca. La dueña del mesón de este pueblo, lugar donde trabajaba Dolores, y por la cual esta decide también marcharse, ejerce de destinadora. El destinatario final de la película es Lázaro, quien le demuestra a la protagonista que lucharía por ella hasta la muerte, como vemos en la escena de la pelea con Melchor.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Dolores
Objeto	Lázaro La honra perdida
Ayudante	Patricio
Oponente	Melchor
Destinador	Melchor Dueña del mesón en Daroca
Destinatario	Lázaro

EL PERSONAJE COMO ROL

Si diferenciamos los personajes por los diferentes roles que ejercen en la historia, encontramos en primer lugar el personaje activo en la figura de Dolores, una mujer de carácter que decide marcharse dejando atrás toda su vida. Como pasivo encontramos dos personajes: Melchor y Lázaro. El primero es dejado por Dolores en el pueblo, mientras que el segundo decide dejar de estudiar para estar con ella. La influencia de la protagonista es muy importante para el análisis de los personajes.

El rol del influenciador recae sobre Melchor y sobre Lázaro. Estos dos personajes, vuelven a coincidir en roles, precisamente por las mismas razones que ejercen de pasivos y su influencia en las decisiones tomadas por Dolores. Como autónoma, la protagonista es la adecuada para ocupar este rol.

Como personaje modificador encontramos la figura de Melchor, cuya canción cambia la perspectiva del pueblo sobre Dolores. Al mismo tiempo este personaje ejerce el rol de conservador, ya que su único interés es recuperar a Dolores, por motivos de posesión.

El personaje protagonista es Dolores. El personaje antagonista es Melchor.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Dolores
Pasivo	Melchor Lázaro
Influenciador	Melchor Lázaro
Autónomo	Dolores
Modificador	Melchor
Conservador	Melchor
Protagonista	Dolores
Antagonista	Melchor

LA CANCIÓN DE AIXA



“Hay que modernizarse”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Florián Rey
Guion	Florián rey, Manuel de Góngora
Música	Federico Moreno
Fotografía	Karl Puth, Hans Scheib
Música	Federico Moreno Torroba
Reparto	Imperio Argentina, Manuel Luna, Ricardo Merino, Rafaela Satorres
Género	Drama
Duración	107 minutos
Producción	CIFESA-Hispano Films-Film Produktion
Año	1939

SINOPSIS

La canción de Aixa trata la relación entre Hamed y Abslam dos primos musulmanes cuyas familias se encuentran enfrentadas por viejas rencillas pasadas. Estos dos personajes acuerdan la paz, pero aparece Aixa, una mestiza con la que se quiere casar Abslam. Una vez casados y regidos por las leyes islámicas patriarcales del momento, comienza una lucha entre ambos por el amor de Aixa. Hamed, al no conseguir su objetivo final, desprecia a Aixa demostrando que estaba equivocado pensando que la amaba.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

Cuando hablamos de *La canción de Aixa*, lo hacemos de una película difícil de definir en fragmentos dadas las múltiples historias que suceden, pero si nos centramos en los personajes protagonistas, deberíamos catalogarla como tradicional, es decir, dividida en tres partes. El primero corresponde con el encuentro entre Hamed y Abslam y la fijación de ambos por la misma mujer Aixa. La segunda parte tiene como historias principales las relaciones entre las familias de ambos y su intento por llevarse bien después de muchos años enfadadas. Por último, volvemos a la relación de los primos con Aixa y al matrimonio entre Aixa y Abslam, las dificultades del hombre como gobernador de su pueblo y el conflicto amoroso con Hamed.

Los lugares donde se desarrolla la trama son los siguientes:

- el bar donde se encuentran los primos
- las tiendas de los poblados donde acampan en el desierto
- los aposentos de Abslam
- el desierto

Protagonizada por Imperio Argentina y siendo esta un referente musical cinematográfico del momento, tiene canciones consideradas clásicas de la película, que demuestran la sensibilidad del personaje y a su vez la relevancia que tiene esta como mujer mestiza en el desarrollo de la obra. Como la obra se desarrolla en gran parte en el desierto, la música que acompaña las cabalgadas de los caballos y los enfrentamientos entre familias, también es destacable desde el punto de vista extradiegético.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Aixa
2. Hamed
3. Abslam
4. Zohira
5. Zaida
6. Alí
7. Amar
8. José
9. Ben Darir
10. Larbi
11. Padre de Hamed
12. Maestro de Hamed
13. Asistente de Aixa
14. Representante de cabila
15. Representante de cabila 2

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Abslam: protagonista de la película. Es un musulmán, futuro cair del territorio donde se narra la historia. Sigue a rajatabla los principios musulmanes como el no beber y seguir las tradiciones de la familia en cuanto a casamientos. Da un vuelco a la dirección del territorio aportando nuevas normas basadas en el respeto al prójimo. Se enamora de Aixa y se casa con ella.
- Hamed: pretendiente de Aixa y primo de Abslam. Hombre de mundo que rechaza los criterios islamistas más conservadores. Lo tachan de europeo. Acuerda con Abslam la paz entre familias, aunque al final le reta en duelo para conseguir el amor de Aixa.
- Aixa: mestiza, es decir hija de musulmán y cristiano. Es muy amiga de Hamed, por el que siente una gran atracción, pero es vendida a Abslam para que sea su esposa. Acepta sin ningún problema el papel de mujer islámica sometida al hombre. Es una antigua cantante de música popular muy importante en Tetuán.
- José: tío de Aixa. No es musulmán, pero al vivir en Marruecos adopta la forma de vida y costumbres de los musulmanes. Se hace pasar por adivino de pensamientos y curandero. Vende a Aixa por una suculenta oferta económica.
- Amar: Es el padre de Abslam. No quiere que su hijo se case con una mestiza que además ha tenido trato con su primo. Solamente quiere acabar la guerra familiar empezada siglos antes. Se muestra severo castigando a su hijo cuando éste se enamora de Aixa.

ESTEREOTIPOS

Al ser la principal característica de la película su ambientación en el mundo musulmán, lo lógico es que todos los personajes hablaran con acento árabe, pero todo lo contrario. Ninguno habla de esta manera, todos tienen un acento nítido castellano. Lo más sorprendente es que la trama que en un principio se desarrolla en Tetuán, hecho por el cual podríamos entender, aunque tampoco tiene mucha lógica, que no hablen con acento subsahariano; pero luego se da en pleno Marruecos y tampoco los personajes que habitan allí tienen tal acento.

Las diferencias entre los primos son evidentes, ya que Hamed, como se explica en el film, ha tenido una vida con libertad por toda Europa, de hecho el afirma: “hay que modernizarse”, cuando el mismo está bebiendo alcohol. Por su parte Abslam, un hombre basado en los principios del islamismo tradicional, tiene una forma de hablar más autoritaria, sorprendiéndose de los comportamientos de su primo. En lo que respecta a Aixa, la chica mestiza, tampoco tiene acento ni siquiera andaluz. José, su tío afirma en un instante de la película que es de Valladolid.

Basándonos en el carácter folclórico de muchas de las películas de CIFESA pertenecientes a la primera etapa y a la época franquista, no sorprende que la protagonista, Aixa, amenice la película a través de momentos musicales, que podrían ser prescindibles, ya que se trata de una película donde la política y las relaciones sociales son las protagonistas.

El personaje de José transmite la picaresca española al hacer negocios en su propio beneficio, sin importarle lo que piense su sobrina. Esta acción es la primera que ofrece una visión del sometimiento de la mujer hacia el hombre.

Todos visten con ropajes típicos del mundo islámico, es decir que todos se han adaptado a las vicisitudes de la tierra. Destaca la figura de José que ni siendo islámico, viste como si fuera de Marruecos. Por su parte, Aixa aparece en gran parte de la película con la cara tapada por un velo.

Observamos diferencias de clases sociales entre los sirvientes de Abslam, que debido a su posición social trata con dura firmeza a todos ellos. Sin embargo encontramos un principio de insubordinación cuando Hamed, en las escenas finales de la película, reta a Abslam a batirse en duelo por Aixa. Abslam que rechaza dicho duelo demostrando su apertura a nuevas vías de gobierno, manda a su sirviente a decirle que no y éste lo rechaza porque es una deshonra para el propio Abslam. Esta situación nos transporta al anticuado momento en el que la honra, tanto de los hombres como de las mujeres, era considerada algo por lo que luchar a sangre y fuego. El rechazo de Abslam a batirse en duelo con Hamed, sitúa a ambos personajes en posiciones ajenas a su tradicional forma de ver la vida. Hamed, supuestamente se ha actualizado gracias a la cultura de occidente, pero no tiene reparos en sacar su vertiente ancestral retando en duelo a su primo, quien basando su vida en principios muy tradicionales, como el hecho de acceder a matrimonios concertados, rehúye de un combate que sería más típico suyo y accede, aunque no aparezca de manera explícita, a una política con un talante más progresista.

El hecho de que esta película trate el mundo musulmán nos lleva a abrir una puerta nueva en las relaciones entre hombres y mujeres, esta vez desde la perspectiva del islamismo, que no dista mucho de las formas de posesión del resto de las culturas. Es cierto que en las películas que se desarrollan en España, el hombre no tiene el poder sobre la mujer por decreto, pero se demuestra en muchas como la mujer se encuentra sometida a él. En este caso, es fundamental mencionar la relación entre Abslam y Aixa, siendo vendida esta a él por una cifra elevada. Aixa acepta sin rechistar aunque sea una estrella de la música. Esto se debe a que también ella pertenece al mundo islámico aun siendo mestiza y la voluntad de su tío, que casualmente no tiene origen árabe, así lo hace.

El otro claro caso es Zohira, la hermana de Abslam que será la mujer de Hamed para sellar la paz. Es decir, una simple moneda de cambio lejos de la felicidad de Zohira, aunque esta, a diferencia de Aixa lo ve como algo habitual siendo el amor algo que se consigue con el tiempo. Por último sí son muy importantes las relaciones padre e hijo. El padre de Abslam demuestra su autoridad negándose a aceptar en primera instancia a Aixa. La autoridad

patriarcal la vemos en forma de consejos para mantener la unidad territorial, que tienen como protagonista la labor de Abslam.

MODELO ACTANCIAL

El modelo actancial de *La canción de Aixa* tiene como sujeto a Abslam, quien es el protagonista principal de la obra, al tener diferentes frentes abiertos, como la relación con su padre y su primo y su amor por Aixa. Ella es el objeto absoluto de la obra, ya que si situáramos como sujeto a Hamed, también ejercería ella tal función.

Es difícil encontrar un ayudante para Abslam, ya que la esencia de la película nos transmite una soledad perpetua de un personaje que no consigue enderezar ninguno de sus problemas. Sin embargo su amor por Aixa, se ve plasmado en forma de matrimonio concertado, gracias a José, el tío de la protagonista femenina. Este hecho le coloca como el actante ayudante. Hamed y el padre de éste son los oponentes principales de la película. Las razones son dos: la pugna por Aixa y las dificultades de gobernar en una situación de conflicto donde la familia de Hamed no pone soluciones.

El destinador de la película es Hamed, ya que gracias a él, Abslam conoce a Aixa y puede casarse con ella. Aixa sería la destinataria final de la película porque casi todas sus acciones tienen como objetivo mantener una vida apacible con su esposa.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Abslam
Objeto	Aixa
Ayudante	José
Oponente	Hamed Padre de Hamed
Destinador	Hamed
Destinatario	Aixa

EL PERSONAJE COMO ROL

Según el modelo de rol de Casetti y Di Chio, el activo lo ejerce Abslam, ya que es el que decide casarse y elegir en definitiva a la esposa para llevar una vida, justo en el momento en el que le toca dirigir a su pueblo. También es quien definitivamente toma la decisión de hacer las paces con la familia contraria y con su primo Hamed. La pasiva es Aixa, ya que es vendida por su tío y debe respetar la decisión de la sociedad arcaica, que se plasma con un matrimonio concertado.

Hay varios influenciadores en la película. En primer lugar encontramos a Hamed, cuya forma de vida, hace cambiar a Abslam. Después, vemos como Aixa también realiza esta función al convertirse en su futura esposa. El padre de Abslam también ejerce de influenciador al aconsejar a su hijo como gobernar a un pueblo caótico. El personaje autónomo por excelencia es Hamed, quien decide occidentalizarse y dejar a un lado las tradiciones de su cultura.

El papel de modificador también lo realiza el propio Hamed, ya que su forma de ser cambia los planes de Abslam. El protagonista es el principal conservador de la película, al mantener las tradiciones de su familia e intentar orientar su gobierno hacia el entendimiento entre dos partes.

Como protagonista encontramos a Abslam. Como antagonista a Hamed.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Abslam
Pasivo	Aixa
Influenciador	Hamed Padre de Abslam Aixa
Autónomo	Hamed
Modificador	Hamed
Conservador	Abslam
Protagonista	Abslam
Antagonista	Hamed

UN ALTO EN EL CAMINO



“Recoger del lodo lo que a mis hijos robó”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Julián Torremocha
Guion	El Pastor Poeta
Música	Juan Tellería
Fotografía	Alberto Arroyo
Reparto	Mary Delgado, Gonzalo Llorens, Vicente Soler, Lola Flores, Juan Cortés, Ildefonso Cuadrado
Género	Drama
Duración	98 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Rialto (Madrid) el 17 de noviembre de 1941
Año	1941

SINOPSIS

Un alto en el camino cuenta la vida de una familia rural de la Mancha cuyas aspiraciones sociales pasan por comprar la dehesa más grande del pueblo y así medrar en lo que a posición social se refiere. Juan Francisco y Rosalía son el matrimonio protagonista. Él consigue con el dinero que tiene ahorrado, comprar la dehesa y vivir felizmente con su mujer y sus hijos. Sin embargo, aparece la figura de Soledad, una cantante de copla, proyecto de artista internacional, que de la mano de Sebastián, amigo de Juan Francisco, aparece en el pueblo y se queda un tiempo en la finca. El protagonista se siente atraído por el poderío social y personal de la artista y huye con ella a Madrid, arruinándose por los caprichos de esta. Aun así los convencionalismos maritales de la época le hacen volver con su mujer, siendo perdonado.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

Un alto en el camino se encuentra dividida en tres partes, donde el protagonista de cada una de ellas es Juan Francisco. Sin embargo las tres partes nos muestran la vida de los personajes en situaciones y lugares diferentes. La primera parte corresponde con la presentación de los personajes y de sus expectativas de vida. Juan Francisco y Rosalía deciden dar el paso y comprar la hacienda más grande de la zona. En la segunda parte vemos como es su vida en la gran finca y coincide con la llegada de Soledad, de quien se enamora Juan Francisco. En la tercera parte vemos la huida del protagonista con su nuevo amor, el desplome económico que esto le supone y su vuelta al hogar perdonado por su esposa.

Los lugares donde se desarrolla la trama son muy diferentes entre sí:

- La primera casa de Juan Francisco y Rosalía
- La finca que compra el matrimonio
- Los campos de tierra donde trabaja Juan Francisco
- La gran ciudad a donde huye Juan Francisco con Soledad
- La casa de Soledad
- La feria del pueblo donde se encuentra con un amigo

La película no tiene grandes dosis de música. Son destacables algunas canciones que canta Soledad, la cual quiere ser una gran cantante en un futuro próximo. Sin embargo, sí que encontramos una potente música extradiegética que nos introduce en el mundo manchego de las tierras de secano y arado.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Juan Francisco
2. Soledad
3. Rosalía
4. Padre de Rosalía
5. Madre de Rosalía
6. Sebastián
7. Hijo mayor de la pareja
8. Hijo menor de la pareja
9. Labrador
10. Notario
11. Médico
12. Ramón Morales
13. Sirvienta de Soledad
14. Ascensorista

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Juan Francisco: protagonista de la película. Agricultor ambicioso que aspira a comprar una dehesa gigante donde labrar con buenas tierras y ser los más ricos del pueblo. Tiene un romance con Soledad y se convierte en su ayudante en sus giras por Madrid. Su obsesión por Soledad le lleva a arruinarse.
- Rosalía: esposa de Juan Francisco. Tiene los mismos rasgos y sueños de grandeza que su marido. Se encarga de las tareas del hogar. Se trata de una mujer compasiva ante el error de su marido y lo admite otra vez en casa después de su desliz.
- Soledad: una de las cantantes de copla más importantes del momento. Seduce en un primer momento a Sebastián y posteriormente a Juan Francisco sin importarle que esté casado. Solamente le importa el dinero y ser una gran artista, por lo que utiliza sus armas para conseguir todo lo que se propone.
- Padre de Rosalía: hombre del campo, analfabeto pero con una amplia sabiduría popular que le convierte en el más inteligente de la familia. Ayuda a rescatar a su yerno de Soledad y con escopeta en mano le exige que vuelva a su casa.
- Madre de Rosalía: la característica más importante de este personaje es su peculiar forma de cocinar. Siempre está probando cosas nuevas para que su marido le diga si están buenas, aunque nunca tiene suerte.
- Sebastián: amigo de Juan Francisco y empresario. Es el primer enamorado de Soledad y sufre cuando esta le deja por su mejor amigo. Sin embargo, se encarga de volver a comprar la casa cuando el matrimonio es desahuciado.

ESTEREOTIPOS

Encontramos en *Un alto en el camino* una importante similitud con *Don Quijote de la Mancha*, especialmente en sus característicos personajes principales. Tanto Rosalía como Juan Francisco tienen grandes ambiciones como Sancho Panza y sueños por encima de sus posibilidades como don Quijote. El símil se demuestra en las tierras manchegas que sitúan a los personajes.

La manera de hablar de los personajes es principalmente manchega. Tanto Juan Francisco como Rosalía tienen un acento pronunciado manchego pero no una manera típica de hablar de alguien de campo, sin cultura, estereotipo clásico de personaje de la profunda España de esos momentos. El padre de Rosalía sí que muestra unos valores típicos del pueblo en su forma de hablar y especialmente en su llegada a la ciudad, cuando protagoniza el momento más gracioso de la película, subiendo por un ascensor y pensando que se va a morir y cree “que se va al cielo con Dios”. También cuando aparece escopeta en mano a recoger a Juan Francisco y su peculiar forma de hablar siembra las risas entre los amigos de Soledad que son de la clase alta de Madrid. Por su parte, Sebastián, al no ser del pueblo tiene un vocabulario más correcto que Juan Francisco y se nota que no procede del campo como el resto de personajes.

La nota andaluza la pone el personaje de Soledad, que con sus cantes y sus coplas, representa a Andalucía. Con este personaje, que está encarnado por la estrella emergente Lola Flores, se nos introduce otra vez el concepto del folclore andaluz en una película de CIFESA. Siguiendo la estela de *Torbellino*, la tendencia a llenar de andaluces los momentos trágicos para ofrecer alternativas a personajes que no tienen acentos, y que puedan ofrecer notas de humor o momentos de cantes y palmas, sigue seduciendo la producción de la compañía valenciana. El papel de Soledad, nos muestra en este caso, como una mujer andaluza puede conseguir todo lo que se proponga, de manera diferente a otras mujeres andaluzas de películas anteriores, pero siempre con un objetivo en mente. El papel de Soledad es representado, en este caso, como una auténtica femme fatale. Este personaje contrasta con la otra mujer

principal de la película, Rosalía. Una mujer que tiene sueños de grandeza aunque su única intención es ser feliz, con lujos, pero en su casa. Que ella perdone a Juan Francisco, la sitúa como polo opuesto de Soledad.

En cuanto al vestuario, desde el inicio de la película donde aparecen imágenes de labradores manchegos, vemos el típico atuendo de la zona. El cambio se produce cuando Juan Francisco se va a la ciudad y por aparentar, viste con trajes como los de ciudad. El contraste aparece representado en la figura del padre de Rosalía, especialmente en el momento de su llegada a la ciudad con la escopeta en el hombro. A diferencia de Juan Francisco, el padre de su mujer, no necesita demostrar que pertenece a un escalafón superior.

Aparte del símil con el clásico cervantino, la otra característica principal de los personajes es la capacidad de trabajo. Todos tienen como propósito el trabajo como modo de vida, incluso Juan Francisco compra la dehesa para poder trabajarla y ser todavía más ricos. Sin embargo el papel que tiene Soledad que quiere ser artista gracias al dinero de los hombres que pasan por su vida, cambia el modo de sobrevivir de Juan Francisco, el cual se arruina. Sebastián será clave en este sentido, ya que pese a ser comerciante, también tiene el trabajo como seña de identidad y lo observamos cuando compra la casa y se la cede a los protagonistas a cambio de que la trabajen como siempre lo han hecho y así poder devolverle lo pagado. Sebastián, como amigo de Juan Francisco, encarna el sentimiento de perdón y sobre todo la honradez del trabajo bien hecho. Su profesión es diferente a la de Juan Francisco, pero tiene muy claro que para conseguir algo en la vida, la mejor manera de hacerlo es trabajando y también se lo inculca a su amigo, en el momento de la compra de la hacienda.

Como en muchas películas observamos una relación de sumisión por parte de la mujer y de compasión en el momento de arrepentimiento del hombre. En este caso vemos como Rosalía con su frase “recoger del lodo lo que a mis hijos robó”, demuestra ser una cabeza de familia donde el perdón a la infidelidad de su marido es lo habitual, pero sobre todo por el hecho de tener una familia como mandan los cánones del momento.

MODELO ACTANCIAL

El modelo actancial de *Un alto en el camino* tiene como sujeto principal a Juan Francisco. Sobre él gira toda la historia y supone un seguimiento a su plenitud y caída vitales. En un primer momento lo que desea y que por tanto sería el objeto principal de la película, es la dehesa. Por ella decide cambiar de vida y ofrecerle algo mejor a su familia. Sin embargo, la aparición de Soledad, convierte a esta en sujeto.

La figura de destinador la realiza Sebastián, ya que por su relación anterior con Soledad, el protagonista se enamora de ella. Él es quien le pone en bandeja a Juan Francisco, su abandono de Rosalía y el inicio de una nueva vida aunque peor. El destinatario de la película sería Soledad, ya que Juan Francisco se arruina porque decide invertir todo lo que tiene en ella.

Como oponente encontramos a la propia Soledad. Su actitud egoísta y nada respetuosa con Rosalía, quien la acoge de buen agrado cuando aparece desmayada entre los campos, la convierte en este actante. Podríamos situar a la propia Rosalía como oponente, pero debemos pensar que, a diferencia de otras películas, la persona engañada en este caso realiza la función de ayudante. La razón de esto se debe a que Rosalía aguanta la infidelidad y decide que es el momento de perdonarlo todo y volver a casa. Hay dos ayudantes más en la película: el padre de Rosalía y Sebastián. El primero es quien se encarga de enderezar a Juan Francisco y de hacer que vuelva a su hogar, haciéndole ver que su vida en la ciudad, no es mundo para él. Por su parte, Sebastián, compra y perdona la traición de amistad de Juan Francisco.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Juan Francisco
Objeto	Soledad
Ayudante	Padre de Rosalía Rosalía Sebastián
Oponente	Soledad
Destinador	Sebastián
Destinatario	Soledad

EL PERSONAJE COMO ROL

Si diferenciamos los personajes por los diferentes roles que ejercen en la historia, encontramos en primer lugar el personaje activo en la figura de Juan Francisco, ya que decide dejarlo todo por irse con Soledad a la ciudad y hacer la función de manager. Hay dos pasivos en la obra. En primer lugar encontramos la figura de Soledad, quien a través del dinero de Juan Francisco acepta la buena vida que éste le ofrece sin dar nada a cambio. En segundo lugar, Rosalía, quien a raíz de la acción de Juan Francisco, se acopla a su nueva vida, sin él, en el campo y con deudas.

Soledad es la influenciadora principal. Aunque Juan Francisco quiera vivir una vida en común con la aspirante a artista, ella le exige constantemente que aporte más dinero a la relación, para poder llevar a cabo sus deseos folclóricos. El personaje autónomo, es decir el que realiza su acción sin depender del resto, lo encontramos en la figura del padre de Rosalía. Este personaje decide por su cuenta rescatar de la ciudad al protagonista.

El rol de modificador también lo ejerce Juan Francisco, por dos razones: la compra de la hacienda y su posterior huida. El rol de conservador lo muestran tres personajes, que coinciden con los actantes ayudantes: el padre de Rosalía, esta y Sebastián. Los tres personajes deciden continuar con su vida y pasar por alto la infidelidad de Juan Francisco.

El personaje protagonista es Juan Francisco. El rol del antagonista se corresponde con la figura de Soledad.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Juan Francisco
Pasivo	Soledad Rosalía
Influenciador	Soledad
Autónomo	Padre de Rosalía
Modificador	Juan Francisco
Conservador	Padre de Rosalía Rosalía Sebastián
Protagonista	Juan Francisco
Antagonista	Soledad

TORBELLINO



"Tú a tus palmitas y a tus chatitos"

FICHA TÉCNICA

Dirección	Luis Marquina
Guion	Arturo Marín y Manuel Gutiérrez
Música	José María Ruiz de Azagra
Fotografía	Guillermo Goldberger
Reparto	Estrellita Castro, Eva Arión, Camino Garrigó, Manuel Luna, Manuel Morán, Fernando Freyre de Andrade
Género	Comedia
Duración	104 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Avenida, el 25 de diciembre de 1941
Año	1941

SINOPSIS

Torbellino cuenta la historia de Carmen una joven andaluza que quiere vivir de cantar copla. Para ello viaja a Madrid y se hace pasar por la sobrina de Segundo, el director de Radio Ibérica. Ellos dos hace muchos años que no se ven, no la reconoce. El problema llega cuando directivos de la cadena intentan cerrar la emisora a espaldas de Segundo, porque según ellos no emite radio de calidad y además quieren ser partícipes en otra radio donde podrán mandar y ganar más dinero. La llegada de Carmen o Lola, nombre por el que se hace pasar cambiará el destino de la radio y del propio Segundo.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

Torbellino se encuentra dividida en tres partes. Cada uno de estos fragmentos tiene como protagonista absoluta a Lola/Carmen. La primera parte tiene lugar entre Andalucía y Madrid, donde la protagonista decide ir a la capital a hacerse famosa, haciéndose pasar por la sobrina de Segundo. La parte correspondiente al nudo, trata la relación entre ambos personajes y las difíciles situaciones que atraviesa la emisora. La última parte nos muestra el descubrimiento de la verdad por parte de Segundo y el inicio de una relación entre ambos, aparte de salvar la emisora.

Esta película destaca por los diferentes lugares donde transcurre la historia dependiendo de la zona donde se encuentren:

- La emisora
- La casa de Luz
- La casa de Segundo
- La pista de tenis

El componente musical en esta película es muy importante debido a la intención de la cantante de convertirse en una estrella musical radiofónica. Por lo tanto, podemos ver como destaca el carácter diegético del sonido musical en el torneo de cantantes que se da en el desenlace, aparte de los diversos momentos donde la protagonista canta y por los cuales consigue una prueba en la emisora. No es la única persona que canta, también aparecen diferentes coros e intérpretes musicales que refuerzan el carácter del género del filme.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Carmen Moreno
2. Segundo Izquierdo
3. Carlos Miranda
4. Juan Barea
5. Fermín Ibáñez
6. Álvaro Esquivias
7. Portero de la finca
8. Señora Zaldívar
9. Carola Bianchi
10. Juan José
11. Representante musical 1
12. Representante musical 2
13. Carmenchu
14. Doña Angustias
15. Luz
16. Alicia
17. Portero de la radio
18. Eugenio
19. Director de Radio Mundial
20. Ayudante de Radio Mundial
21. Botones en pista de tenis
22. Pareja que juega al tenis

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Carmen: protagonista de la película, durante gran parte de la película la conoceremos como Lola. Llega a la ciudad para que le escuchen cantar copla, haciéndole un favor su amiga Luz, sobrina de Segundo. Se intercambian los papeles y con gran desparpajo y estilo folclórico andaluz consigue cantar y salvar la radio.
- Segundo: director de Radio Ibérica que no recuerda el aspecto físico de su sobrina. Es vasco y odia profundamente a los andaluces, porque según él son vagos y poco responsables. Se enamora perdidamente de Carmen cuando se da cuenta de que en realidad no es su sobrina.
- Carlos Miranda: trabajador de Radio Ibérica. Es un hombre responsable y educado. Desde el primer momento siente simpatía por Carmen y se enamora de ella, pero deja que Segundo vaya a buscarla porque es un caballero y sabe que hay alguien delante de él en su lucha por conquistar a la protagonista.
- Juan Barea: amigo de Segundo y prometido de Luz, la sobrina de éste. Es andaluz y totalmente opuesto a su amigo.
- Álvaro Esquivias: es uno de los encargados de Radio Ibérica. Se trata de un especulador que intenta destripar la radio para que desaparezca y pueda comprarla Radio Mundial, donde ya tiene apalabrado entrar a trabajar con su secretaria y amante. Es un hombre despiadado que rechaza a todas las estrellas que llegan a la cadena y que pueden tener éxito.
- Carmenchu: ama de llaves de la casa de Segundo. Es una mujer de confianza que ha tratado desde pequeña a la supuesta Luz. Quiere mucho a la sobrina de Segundo aunque no lo haya visto en muchos años. Es vasca y se preocupa mucho por el envejecimiento y su aspecto físico.
- Sereno de la finca: se hace muy amigo de Carmen. Su máxima ilusión es cantar. Se considera muy gallego y lo demuestra con su forma de hablar.

- Fermín Ibáñez: es el director de orquesta de la emisora. Se encuentra cansado de no poder dirigir a gente competente. Es muy responsable con su trabajo.

ESTEREOTIPOS

En *Torbellino* encontramos la unión de dos formas de entender la vida muy distintas, especialmente dirigidas por el protagonista masculino, Segundo. Este personaje es vasco y desde el primer momento de la película demuestra su aversión por los andaluces. Como bien le dice a su amigo “tú a tus palmitas y a tus chatitos”. Considera a la gente del sur de España como vagos y populares en el mal sentido de la palabra. Por tanto encontramos una diferencia muy grande entre las clases altas y las bajas ligadas a las diferencias culturales entre territorios.

Esta película sirve de nexo de unión entre dos culturas muy diferentes. Todo lo contrario le ocurre a Carmen, que cuando llega haciéndose pasar por Lola, sirve de distracción a una emisora que estaba cayendo en picado y que gracias a ella y a su copla vuelve a resurgir. El enaltecimiento de una de las grandes folclóricas de la época como Estrellita Castro, quien fue actriz durante la etapa nazi en Alemania, tiene una importancia vital para esta película. En *Torbellino* se hace una propaganda excepcional del folclore andaluz, donde el estilo de vida del norte queda repudiado y pasado a un segundo plano. De hecho, la unión entre ambos personajes, es el reflejo de una desunión de España por la Guerra, entre territorios.

El vestuario de los personajes es una muestra del carácter que mantienen a lo largo del filme. Mientras Segundo es un hombre serio, que siempre va vestido de traje, como debe de ir un respetable director de una emisora importante, Carmen mantiene el toque folclórico en sus vestimentas. Un detalle que transmite la vivacidad del personaje de Carmen, lo observamos en la casa de Segundo, cuando comienza a decorar su habitación a su modo, con muchas flores.

Las diferencias entre clases sociales y estratos se desprenden de la relación de los trabajadores de la finca. Encontramos figuras como el sereno, un hombre gallego que hace muy buenas migas con la andaluza y que su máxima ilusión es cantar, aunque no le dan la oportunidad. Que personajes de

todas partes de España se encuentren en Madrid, centraliza la posición de la sociedad todavía más. Un ejemplo es la frase de Carmen: “es mucho Madrid”.

Otros ejemplos de estratos los vemos en la relación entre Juan y Segundo. El primer personaje también es andaluz y siempre es menospreciado por el director de la cadena. Por el contrario, el glamour de lo extranjero queda patente con la presencia de Carola Bianchi, una cantante de éxito mundial que viene a cantar a la cadena. También el portero de la finca muestra su indiferencia y trata de mal modo a Carmen pensando que es del servicio, pero cuando se entera que es la sobrina cambia de parecer inmediatamente.

Uno de los puntos más resaltables de *Torbellino* es la diferencia en la forma de hablar de algunos de ellos. Carmen es la auténtica estrella de la película, que haciendo gala de un fuerte desparpajo andaluz se gana la confianza de sus más queridos. Mientras que Segundo muestra un carácter sobrio del que alardea, el resto de personajes venidos de otras provincias, tienen una elocución menos educada.

Los personajes secundarios adquieren un papel fundamental en la trama, ya que gracias a ellos, tanto Segundo como Carmen, pueden llevar a cabo sus objetivos. Ya sea a través de la ternura que transmite el personaje de Carmenchu o con la comicidad gallega del sereno de la finca, la película adquiere un carácter teatral y sainetesco que hubiera sido imposible de trasladar al espectador si no estuvieran ellos.

MODELO ACTANCIAL

En *Torbellino* encontramos dos modelos actanciales. La razón de ello es que hay dos sujetos, que tienen como objeto diferentes pretensiones y cuyas historias se entremezclan, pero no tienen la intención que al final se ofrece.

El primer modelo actancial tiene como sujeto a Carmen/Luz. Ella tiene por objeto cantar y convertirse en una folclórica famosa dentro del mundo de la radio.

La destinadora de la protagonista es Luz, su amiga. Esta le propone hacerse pasar por ella para conseguir su objetivo, ya que hace muchos años que no ha visto a su tío Segundo. Este personaje realiza la función de destinatario, ya que es el director de la emisora donde comenzará a convertirse en una estrella mediática. Además vemos como poco a poco se va enamorando de ella y le convence tanto profesional como amorosamente.

El personaje que ejerce de oponente es Álvaro Esquivias. La razón principal de que ocupe este lugar, es su intromisión en el objetivo de Carmen. No está demás añadir que el intento de venta de la emisora a espaldas de Segundo, dificulta la posibilidad de que Carmen se dé a conocer. También ejerce como oponente Segundo, pero solamente en la primera parte de la obra, cuando se da cuenta de que su supuesta sobrina se ha convertido en una andaluza que no aguanta. Hay dos ayudantes que se implican mucho en el objetivo de Carmen. Por un lado encontramos al sereno con acento gallego y por otro, a Carlos Miranda, quien intenta seducirla pero sin ningún tipo de éxito. Ambos ayudan a que el plan de Carmen salga bien.

En el siguiente modelo actancial, Segundo hace la función de sujeto. Este personaje tiene como objetivo salvar la emisora y por tanto este elemento se convierte en objeto.

Como destinador encontramos la figura de Álvaro Esquivias, que actuando a expensas de Segundo, el boicot que realiza es la razón por la que la emisora no funciona. Como destinatario encontramos la figura de Carmen, quien se verá beneficiada de que todo transcurra a la perfección.

El oponente principal de este modelo actancial vuelve a ser Álvaro Esquivias. Sus intentos en balde por vender la radio y aprovecharse económicamente de ello, lo colocan en este actante. Son tres los ayudantes: por un lado, el sereno, quien ayuda a crear el concurso de música popular que da a conocer a Carmen; la propia sobrina; y Carlos Miranda, que es fiel consejero y trabajador de Segundo.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Carmen
Objeto	Cantar La popularidad
Ayudante	Sereno Carlos Miranda
Oponente	Álvaro Esquivias Segundo
Destinador	Luz
Destinatario	Segundo

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Segundo
Objeto	La emisora de radio
Ayudante	Carlos Carmen Sereno
Oponente	Álvaro Esquivias
Destinador	Álvaro Esquivias
Destinatario	Carmen

EL PERSONAJE COMO ROL

Si diferenciamos los personajes según el rol que ejercen en la película, encontramos como activo a Carmen, quien decide marcharse con la ayuda de su amiga Luz, a Madrid, para triunfar. Ella decide que la mejor opción es hacerse pasar por sobrina de Segundo para lograr su sueño. Como pasivo encontramos la figura del propio tío de Luz, quien es el encargado de soportar las diferencias territoriales que aporta Carmen y el cambio absoluto del ambiente de la emisora. También Álvaro Esquivias es pasivo, ya que la llegada de Carmen trastoca sus planes de venta de la emisora.

Como personaje influenciador encontramos a Luz, porque insiste a su amiga a realizar el cambio de personalidad. Por otra parte, dos son los personajes que realizan una función autónoma, correspondiente a este rol: Carmen y el sereno. La primera decide cambiar la estructura de la emisión al proponer un festival de música para darse a conocer; el segundo, ayuda a ella y decide también formar parte de la empresa de Carmen.

El rol de modificador lo ejerce con total claridad Carmen. Ella, como se ha comentado anteriormente, cambia por completo la vida de Segundo y su trabajo. El conservador es Segundo, quien no ve con buenos ojos la incursión de Carmen en su vida, al ser andaluza. La frase “tú a tus palmitas y a tus chatitos”, refleja ese carácter distante hacia otras personas que no como él.

La protagonista es Carmen por su influencia en todos los personajes de la obra y ser el principal personaje de las diferentes tramas que se dan. El antagonista es Álvaro Esquivias, ya que quiere deshacerse de la emisora y aprovecharse lucrativamente de ello.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Carmen
Pasivo	Segundo Álvaro
Influenciador	Luz
Autónomo	Carmen Serenio
Modificador	Carmen
Conservador	Segundo Álvaro
Protagonista	Carmen
Antagonista	Álvaro

¡HARKA!



“Tener más corazón que el harqueño más bravo de la harka”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Carlos Arévalo
Guion	Luis García Ortega
Música	José Ruiz de Azagra
Fotografía	Alfredo Fraile
Reparto	Luis Peña, Alfredo Mayo, Luchy Soto, Raúl Cancio
Género	Bélica
Duración	66 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Rialto (Madrid) el 12 de abril de 1941
Año	1941

SINOPSIS

Primera película bélica de CIFESA. *¡Harka!* cuenta la historia del capitán Santiago Balcázar y el teniente Carlos Herrera, oficiales del ejército español en terreno marroquí. Cuando el segundo llega a Marruecos para luchar a través de las harkas, conoce a Balcázar quien lo adopta como a un hijo y se convierte en su mejor amigo. El conflicto aparece cuando Herrera se enamora de Amparo y para casarse con ella ha de regresar a Madrid y dejar el ejército. La desilusión de Balcázar es tan grande que queda muy apenado por la preferencia de su compañero por casarse antes que seguir en el ejército como su sucesor. Al final, recapacita y vuelve con el ejército dejando a su futura esposa en la estacada.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

¡Harka! tiene tres partes principales a través de las cuales vemos las relaciones que establecen los protagonistas de la historia y su vínculo con el ejército. En el primer fragmento nos encontramos con la presentación de los personajes, especialmente destacable el de Santiago Balcázar a quien muestran como un gran patriota. Aquí se produce el encuentro de éste con Herrera. La relación de camaradería de ambos personajes es el punto fuerte de la segunda parte de la obra, que concluye con la despedida de Herrera para casarse con Amparo. La tercera parte nos muestra el rechazo de éste por el matrimonio para seguir en el ejército.

En lo que respecta a los lugares donde se desarrolla la trama, encontramos como principales:

- Los campamentos en África
- Los aposentos de los africanos
- Los cuarteles
- La ciudad cuando Herrera vuelve para casarse y romper con Amparo

Se trata de una película profundamente patriótica donde destacan las canciones que cantan los componentes del ejército. También tiene una gran carga espiritual por parte de los protagonistas, en cuyas escenas podemos ver un alto grado de música para enfatizar sus decisiones y comentarios acerca de la guerra y de España. La dedicatoria a todos los que dieron su vida por la patria, mientras ondea una bandera española es digna de señalar con el toque de marcha militar.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Capitán Balcázar
2. Teniente Herrera
3. General
4. Teniente Coronel
5. Ayudante mayor del general
6. Ayudante moro del general
7. Comandante Prada
8. Coronel Manzano
9. Moro 1
10. Moro 2
11. Moro 3
12. Moro 4
13. El jefe de la harka rival
14. El soldado gracioso
15. Camarero
16. Capitán Peña
17. Carmen, mujer del capitán Peña
18. Amparo
19. Enfermera que cuida del comandante

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Teniente Herrera: un nuevo oficial que llega a las harkas del desierto del norte de África. Procede de la legión por lo que conoce el mundo árabe y piensa que es un destino excepcional para él. Se siente orgulloso de poder estar en el ejército y servir a la patria al lado de su jefe Balcázar.
- Balcázar: el capitán de Herrera. Le llaman Sidi Absalan Balcázar hasta los propios árabes del territorio. Se siente tan español como el que más y ama a su patria por encima de todo, por lo tanto no piensa en otra cosa que no sea dar su vida por el país luchando con el ejército. Se lleva una desilusión muy grande cuando Herrera se va.
- Amparo: novia del capitán Herrera y por quien deja el ejército. Es una mujer procedente de la alta sociedad española. Siempre va bien vestida y es muy educada. Es dejada por Herrera al final de la película.
- Líder de la harka rival: musulmán que captura a Balcázar. Se muestra respetuoso con él y acaban respetándose. Tiene un odio especial a los españoles porque su hermano murió a en manos de un español. Es un hombre que tiene una relación afectuosa con sus súbditos.

ESTEREOTIPOS

Con *¡Harka!* nos encontramos ante una película bélica en su totalidad. Los valores de compromiso hacia el ejército y la nación son lo más importante para los personajes que aparecen en ella. Su vida se basa en ellos. Estos valores quedan reflejados en la elocución de todos los personajes excepto en uno, el soldado gracioso que siempre se ríe con lo que sus jefes le dicen, rompiendo el clima de tensión y solemnidad que ofrece el filme. Tanto los comandantes como los coroneles aparte de los propios protagonistas tienen el mismo estilo redicho y serio.

Encontramos diferencias en cuanto al vestuario se refiere. Hay que tener en cuenta que la localización por excelencia es Marruecos y especialmente destaca la presencia de Balcázar que va vestido como uno de ellos cuando lucha contra el resto de harqueños de alrededor. Este hecho recuerda la frase de “tener más corazón que el harqueño más bravo de la harka”, cuando se habla sobre él. Que el protagonista de la película sea mostrado como un príncipe del desierto, un auténtico general que tiene a todo el mundo de su lado, gracias a su buen hacer en la guerra y que se haya aclimatado al territorio yendo vestido como los que habitan esos territorios, es un síntoma de la grandeza de España más allá de sus fronteras. La película quiere mostrar a Balcázar como el país encarnado en un hombre a caballo.

A diferencia de Balcázar, el resto de personajes van vestidos con su uniforme habitual. No es el mismo el que utilizan cuando van a combatir, pero no se entendería una película que tiene como objetivo mostrar cómo es el día a día del ejército, sin los atuendos adecuados.

En cuanto a frases esclarecedoras de la necesidad de exaltar la figura española por encima del resto, debemos hacer referencia a la película *¡A mí la legión!*, ya que como en esta, se comienza haciendo una dedicatoria a los que lo dieron todo por España en la Guerra Civil. Se sobreentiende que está dirigida a los del bando nacional. Otra referencia importante al valor de la defensa de la patria es la frase que dice el Capitán Peña cuando le disparan y muere: “viva España”.

Hay dos aspectos fundamentales más a tratar que nos hacen sumergirnos en los estereotipos más importantes de la película: la relación hombre-mujer-ejército y la relación entre musulmanes y españoles.

En la primera, el ejército tiene una importancia superior a la mujer amada. La mujer que vemos representada a través de Amparo y de su hermana Carmen, la esposa del capitán Peña, se nos muestra como un rival muy débil ante el poder de la defensa del país. Amparo pasa a ser un cero a la izquierda para Herrera, quien decide romper su foto en la última escena mientras decide quedarse allí, para vengar la muerte de Balcázar. En segundo lugar, que el Capitán Peña se acuerde de España antes de que de su mujer sea un claro ejemplo de que va delante de quien. En este sentido, se trata de una película profundamente masculina, desde su dedicatoria hasta el número de personajes que aparecen en ella. La mujer queda relegada a un segundo plano, ya que ese no es el objetivo.

Para comprender la preferencia del ejército antes que la mujer y evitar así dirigirnos a pensar que la película tiene un contenido homosexual explícito a raíz de la relación de Herrera y Balcázar, hay que situarse en el momento de realización del filme, 1941. Se trata de una de las primeras películas de la posguerra, realizada con el objetivo de enaltecer los principios de la victoria nacional en el Guerra Civil. Por lo tanto, la camaradería es imprescindible para evocar una unión entre españoles, vistos en la película como soldados de diferentes comunidades unidos por una misma causa, su país.

Por lo que respecta a la relación entre musulmanes y españoles es tremendamente colaboradora. Vemos como existe buena relación entre los harqueños musulmanes que combaten en las líneas españolas y estos son tratados estupendamente por los españoles. Destaca la figura del jefe de la harka que secuestra a Balcázar, quien acaba demostrando ser un hombre de honor y decide soltarlo, no sin antes ofrecerle todo lo que tiene en su tienda. Como *La canción de Aixa* o *¡A mí la legión!*, la película muestra un territorio donde siempre el español siempre ha triunfado. Es complicado encontrar películas que se traten en zonas geográficas que tuvieran problemas, debido al conflicto español con el resto de países por la dictadura de Franco.

En cuanto a la elocución de los personajes, existen diferentes maneras de entender la legión. Hemos nombrado ya al soldado gracioso, que proviene de Andalucía. Este hecho es una constante en las películas analizadas, a diferencia de los soldados y capitanes considerados respetables que siempre hablan de forma culta, adecuada al rango, evitando chistes.

Por último, destaca la manera de mostrar el rango en la película y las relaciones entre alistados de diferente posición. A la ya citada admiración que todos demuestran por Balcázar, las figuras de Prada, Manzano y el teniente coronel, demuestran el poder frente a los soldados rasos.

MODELO ACTANCIAL

¡Harka! tiene como sujeto a Esteban y su intención de vivir el ejército con gran interés y pasión. El objeto será, por tanto, el propio ejército, donde se engloba la guerra, la lucha, el carácter de los hombres que están allí y su amistad con Santiago.

Santiago Balcázar realiza la función de ayudante para que Esteban cumpla su objetivo de vivir por y para España, alistado en el ejército. Este personaje se lo enseña todo y recordemos que se siente muy desilusionado cuando se entera que Esteban lo deja por marcharse con su pareja, la cual realiza la función de oponente. La razón de que Amparo ejerza tal función, es el entendimiento de la mujer como obstáculo para el hombre que vive por y para España.

El destinador de la toma de la decisión final de Esteban es Santiago. Él es la principal razón de la opción final escogida por el protagonista de este modelo actancial. El destinatario también es Balcázar. A él se le suma un destinatario que no encontramos en ninguna otra película: su país, es decir, España. En definitiva encontramos como la película tiene el objetivo de darlo todo por el país.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Esteban
Objeto	El ejército
Ayudante	Santiago
Oponente	Amparo
Destinador	Santiago
Destinatario	España

EL PERSONAJE COMO ROL

Si diferenciamos los personajes por los diferentes roles que ejercen en la historia, encontramos en primer lugar el personaje activo en la figura de Esteban, ya que decide alistarse en el ejército y seguir en él rompiendo el matrimonio que tenía con Amparo. Hay dos personajes pasivos: Esteban, Santiago y Amparo. El primero es correspondido ante sus insistencias de que continúe en el la tropa; la segunda es la gran damnificada de su alistamiento perpetuo.

El rol del influenciador lo encontramos en la figura de Santiago. Evidentemente cubre este rol, ya que es quien se siente decepcionado por la decisión de Esteban y tal actitud, le reconcome al protagonista. Es importante destacar que la película trata casi exclusivamente la relación entre ambos hombres y nadie más puede desempeñar esta función. Como autónomo encontramos a Esteban en el momento en el que decide romper con Amparo. Aunque haya influencia de Balcázar, el protagonista tiene muy claro su destino en la vida.

El ejército sería el principal modificador, encarnado en la figura de Santiago. El buen ambiente de las tropas, es un acicate para que Esteban decida seguir allí. Como personaje conservador encontramos la figura de Amparo, quien anhela la vuelta de Esteban, pero que no obtiene el éxito esperado y lógico.

Como protagonista absoluto encontramos a Esteban. La antagonista siguiendo las líneas del modelo actancial, sería Amparo.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Esteban
Pasivo	Amparo Santiago
Influenciador	Santiago
Autónomo	Esteban
Modificador	Santiago
Conservador	Amparo
Protagonista	Esteban
Antagonista	Amparo

EL HOMBRE QUE SE QUISO MATAR



“Por el hecho de suicidarse, el hombre se libra de todos los convencionalismos sociales”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Rafael Gil
Guion	Wenceslao Fernández Flórez, Luis Lucia
Fotografía	Isidoro Goldberger, Emilio Foriscot
Música	José Ruiz de Azagra
Reparto	Rosita Yarza, Irene Más, Camino Garrigó, Antonio Casal, Manuel Arbó, Xan das Bolas
Género	Comedia
Duración	90 minutos
Producción	CIFESA-U.P.C.E.
Estreno	Cine Avenida de Madrid, el 18 de febrero de 1942
Año	1942

SINOPSIS

El hombre que se quiso matar cuenta la historia de Federico, un joven que decide suicidarse porque su vida es un verdadero infierno, o al menos eso piensa. Su novia no le respeta, en su trabajo no es ascendido porque el yerno del director es el elegido para un puesto que él merece más, después de dedicar muchos años a la investigación en el campo del cemento para la construcción. Después de intentar suicidarse varias veces sin éxito decide publicarlo en una conferencia del Círculo del Cemento. A partir de ese momento se convierte en un ícono social y su vida cambia por completo, siendo el personaje más famoso del momento y encontrando el amor. Este hecho, hará que cambie su percepción sobre la vida.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

El hombre que se quiso matar está basada en una obra de teatro y dividida en tres actos o partes. La primera de ellas corresponde con la presentación de Federico y su desastrosa vida por la cual decide suicidarse y darlo a conocer a todo el mundo. El cambio radical de la percepción de la gente, considerándolo un héroe por actuar como quiere y sin dar explicaciones a nadie, es el fundamento principal de la segunda parte de la obra. Aquí se da cuenta de que sí hay cosas por las que luchar, como el amor de Irene. Este hecho nos lleva a la tercera parte y final de la obra, donde se da cuenta que no merece la pena quitarse la vida.

En lo que respecta a los lugares donde se desarrolla la trama, encontramos como principales:

- La casa de Federico
- Las vías del tren
- El parque
- La plaza de toros
- El salón donde realiza el discurso
- La fábrica de cementos

Respecto a la música extradiegética, encontramos una banda sonora en tono cómico que enfatiza la rocambolesca historia del protagonista.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Narrador
2. Federico Solá
3. Irene
4. Sr. Argüelles
5. Presidente del Círculo del Cemento
6. Juanita
7. Periodista
8. Jefe del periodista
9. Redactor de ECO
10. Jorge
11. Dueño del bar
12. Ayudante del dueño del bar
13. Don Rodrigo
14. Limpiavías
15. Doña Francisca
16. Compañero en el hostel
17. Empresario de vermut
18. La madre de Irene

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Federico Solá: protagonista de la película. Decide suicidarse para acabar con una vida basada en fracasos amorosos y laborales. Tiene un carácter débil en su relación de pareja, pero su forma de entender la situación, aceptando el suicidio como única manera de vida, le convierte en un personaje mitificado por la sociedad. Al enamorarse de Irene cambia de parecer.
- Irene: mujer de la que se enamora Federico. Se encuentra con él en un parque y es hija del presidente de la Asociación de Edificaciones. Se siente atraída por Federico, al ser un hombre desgraciado y cariñoso al mismo tiempo. Es el personaje que cambia el futuro del protagonista.
- Juanita: novia de Federico durante el inicio de la película. Trata muy mal a su pareja, insistiéndole en su falta de carácter. Se encuentra desolada porque su novio solamente piensa en el cemento y no toma decisiones para cambiar su vida. Decide dejar a Federico.
- Doña Francisca: casera de Federico. Aguanta constantemente las impuntualidades en los pagos del piso, pero decide al final echarle de su casa. Se muestra piadosa con él y en el fondo le quiere mucho.
- Compañero en el hostel: se muestra intrigado por la valentía de Federico ante su suicidio inminente. Aboga por el suicidio como manera honrosa de dejar de existir.
- Jorge: novio de Irene y quien recibe el puesto que le habían prometido a Federico en el Círculo del Cemento. Se trata de un hombre con poco carácter.

ESTEREOTIPOS

El hombre que se quiso matar, aunque perteneciente al género de comedia, expone uno de los principales tabúes para la sociedad de la posguerra, enmarcada en una corriente puramente católica: el suicidio. La película, basada en un cuento de Wenceslao Fernández Flórez, trata con comicidad la trayectoria vital de un hombre que no desea vivir al no cumplir ninguno de los objetivos de su vida. En este sentido, encontramos el principal fundamento de la obra: la búsqueda de la felicidad. El personaje protagonista, ha trabajado duramente durante muchos años para conseguir un puesto que no se le ha concedido. Aquí observamos la clásica disputa entre valía profesional y posición social. Federico es solamente un buen trabajador para su jefe, el presidente de la Asociación de Edificaciones, pero nadie más. Por tanto encontramos en su figura al estereotipo de perdedor.

Como en la película *Dos cuentos para dos*, el personaje protagonista masculino se encuentra tras el yugo de una relación de pareja que le hace sufrir. Juanita, su novia, lo maltrata psicológicamente por no conseguir un buen puesto y llevar una vida perfecta en pareja. A diferencia de la película citada, este hombre opta por el suicidio como vía de escape a sus problemas. Por lo tanto observamos como a la mujer, en un primer momento, se la sitúa como principal causante del intento de suicidio de Federico, ya que visto que al final no decide suicidarse porque encuentra el amor, éste es lo que importa y por tanto entenderíamos que la moraleja final es precisamente esa.

Las diferencias entre estratos se ven claramente, no solo por la imposibilidad de medrar en la empresa, obteniendo el yerno del presidente el puesto anhelado por Federico, sino también porque *El hombre que se quiso matar* muestra los entresijos de las relaciones entre los personajes de la clase alta. Algunos ejemplos son la pretenciosidad de los presentes en el discurso del presidente del Círculo del Cemento o en el dueño de la empresa de vermut, quien intenta aprovecharse de su anuncio de suicidio para vender más cajas de su licor.

Encontramos en la profesión de periodista un puesto intermedio entre la clase alta y la clase baja, representada por Federico, su casera, el limpiavías y el compañero del hostel. Los periodistas quieren cubrir la noticia para ganar audiencia en su periódico. Gracias a las portadas de los diarios podemos comprender como se informa a la población de un caso tan estrafalario.

Existe otro personaje que tiene cierta similitud con Federico, y es Jorge, el novio de Irene. Es el elegido para el puesto que tenía pensado ocupar el protagonista, pero aparte de ese lugar en la empresa, comparte características con él como la de perdedor social, algo que vemos a través de su forma de ser, miedosa y sin gran inteligencia.

Aunque pueda parecer casi una blasfemia el tratar el suicidio como algo cómico, una vez ha recapacitado el protagonista, dice la siguiente frase: “me han aconsejado cristianamente y no me suicidaré”. Esta frase era necesaria para calmar el revuelo que pudiera significar tomarse a la ligera un acto sacrílego para un cristiano.

Siguiendo con diferentes personajes estereotipados de la película, vemos el papel del portero de la fábrica, quien apunta que por mucho que pase Federico por la puerta de la empresa, no tiene que llevarse obligatoriamente el puesto que le estaba destinado a ejercer. Este comportamiento del portero, indica el desprecio por el trabajo de las clases bajas por parte de los jefes, es decir quien más trabaja es quien menos cobra.

MODELO ACTANCIAL

El modelo actancial de *El hombre que se quiso matar* tiene como sujeto a Federico Solá. Sobre él gira toda la historia y es el personaje del que se habla en el propio título de la película. Su intención de suicidarse le lleva a ser el centro de atención de todos los personajes con los que se relaciona. El objeto de Federico en un primer momento es la muerte, sin embargo Irene se ira convirtiendo en su objetivo principal, dándose cuenta de que hay cosas en la vida que merecen la pena.

Por lo tanto, Irene será la propia ayudante de Federico en su “vuelta a la vida”. Como oponentes principales encontramos a Juanita, la novia de Federico y quien solamente sabe atacarlo y destruirlo moralmente y al presidente del Círculo del Cemento.

Como destinadores principales encontramos a Juanita y al presidente del círculo del cemento. Estos ocupan este actante porque según Federico son ellos los principales responsables de su intento de suicidio. Sin embargo, podríamos decir que Federico está harto de la sociedad en la que vive y que esta misma será el destinador final. El destinatario es el propio Federico, quien hace uso de su vida como quiere.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Federico
Objeto	Suicidio Irene
Ayudante	Irene
Oponente	Juanita Presidente del Círculo
Destinador	Sociedad Presidente del Círculo
Destinatario	Federico

EL PERSONAJE COMO ROL

Siguiendo el modelo de análisis de personajes según el rol, encontramos como activo a Federico, ya que es quien decide suicidarse. Como no tiene a nadie que pueda preocuparse por él, en un principio no encontramos pasivo. Sin embargo, cuando aparece en su vida Irene, esta pasa a ser una pasiva de la futura acción de Federico, quien al final decide replantearse lo pensado.

Como personaje autónomo encontramos la figura de Federico. Él decide por su propio pie tomar como opción de vida el suicidio, aunque parezca paradójico. El rol del influenciador lo ejerce su primera novia, Juanita y el presidente del Círculo del Cemento, quien decide situar a su yerno en el puesto que tenía que haber sido para el protagonista.

El rol de modificador recae sobre Irene. Gracias a ella, el protagonista cambia de opinión. Como conservador encontramos a Juanita, quien le exige la estabilidad que no puede ofrecerle Federico. Este personaje también es antagonista del protagonista, es decir, de Federico.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Federico
Pasivo	Irene
Influenciador	Juanita Presidente del Círculo del Cemento
Autónomo	Federico
Modificador	Irene
Conservador	Juanita
Protagonista	Federico
Antagonista	Juanita

ALMA DE DIOS



“¿Tan deprisa como tú para dudar de quien te quiere?”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Ignacio F. Iquino
Guion	Ignacio F. Iquino (Obra de Carlos Arniches)
Fotografía	Emilio Foriscot
Reparto	Guadalupe Muñoz Sanpedro, Amparo Rivelles, Pilar Soler, José Isbert, Luis Prendes, Manuel González
Género	Drama
Duración	66 minutos
Producción	Campa para CIFESA
Estreno	Cine Rialto (Madrid) el 10 de octubre de 1941
Año	1941

SINOPSIS

Alma de Dios trata la huida hacia la ciudad de la protagonista de la historia, Eloísa, una joven huérfana que desea escapar de la casa donde se hospeda junto a sus dos cuidadores de los cuales solo recibe malos tratos. Cuando decide escapar, por la carretera se topará con el que será su amor durante toda la historia. Una vez llega a la capital entra como doncella interna en la casa de su prima Irene, que vive con su madre, esperando poder casarse con un hombre mucho mayor que ella, por simple conveniencia. El problema surge cuando se descubre que Irene tiene un hijo de una relación anterior, que no ha sido consagrada por la Iglesia. Entonces, madre e hija deciden hacerlo pasar por hijo biológico de Eloísa, sin preocuparse de las consecuencias que esto tendrá en sus futuras relaciones.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

Alma de Dios también está dividida en tres partes claramente diferenciadas. La peculiaridad principal de esta división es el interesante parecido entre las dos primeras. En el inicio de la película vemos como Eloísa huye de su pueblo al no sentirse querida por su cuidadora. Lo que debería ser una resurrección vital, la segunda parte de la película no es más que una continuación de lo anteriormente vivido, ya que es traicionada por su familia de acogida. En la última parte, correspondiente al desenlace, vemos como la historia de Eloísa adquiere un carácter adecuado como fábula y la protagonista obtiene la liberación social que anhelaba.

En lo que respecta a los lugares donde se desarrolla la trama, encontramos como principales:

- Vivienda de Eloísa en el pueblo
- Carretera donde se encuentra con Agustín
- Casa de Irene y su madre en la ciudad
- Casa de don Adrián

Aunque haya sido representada en formato de ópera y de zarzuela, esta versión cinematográfica de *Alma de Dios* no pertenece al género musical. No destaca especialmente por el gran contenido diegético, pero sí por la música extradiegetica, especialmente en los momentos dramáticos protagonizados por Eloísa, y los cómicos donde los personajes principales son Ezequiela y Matías.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Eloísa
2. Su madre de acogida en el pueblo
3. Irene
4. Agustín
5. Amigo de Agustín
6. Hombre calvo que conduce por la carretera
7. Marcelina
8. Señor Adrián
9. Ezequiela
10. Matías
11. Amigo de Matías
12. Hijo de Irene
13. Funcionario del Registro Civil
14. Gitano 1
15. Gitano 2

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Eloísa: un rasgo fundamental que analizaremos posteriormente en el apartado dedicado a los estereotipos, es la belleza de la protagonista. Además es una chica decidida a dejarlo todo para empezar una nueva vida y mostrándose agradecida por cualquier acto de buena voluntad que tengan con ella. No tiene una función tan remarcable en relación a las andanzas del resto del reparto, es decir, no tiene un papel ayudante ni resolutivo. De esta manera es el punto sobre el que gira la historia.
- La mujer que cuida de Eloísa en el pueblo: es una mujer vasta y bruta, sin ningún tipo de respeto hacia la protagonista de la historia. Solamente aparece en las primeras escenas de la película, por tanto es complicado hacer un análisis en profundidad sobre sus rasgos de conducta, pero es el principal factor para que Eloísa salga de allí.
- Irene: la prima de Eloísa al principio se muestra encantada de que la protagonista esté en su casa, pero la razón se verá en sucesivas secuencias donde urde la trama junto a su madre para hacer pasar a Eloísa como madre soltera. Se trata de una mujer de la alta sociedad de la capital pero por la cual los años no pasan en balde y necesita casarse a toda costa para poder vivir junto a un hombre rico de la época, aunque no haya amor. Es la alter-ego de Eloísa.
- Marcelina: tía de Eloísa. Sigue el mismo modelo de actuación de Irene pero de una manera más fría, ya que ella lo que quiere es seguir manteniendo una posición social que sea influyente en la ciudad y poder vivir de la hija y de su futuro marido hasta que se muera. El trato hacia Eloísa sigue siendo el mismo.
- Agustín: el novio de Eloísa. Es un hombre diferente al resto porque forma parte de la clase media trabajadora, adecuada para Eloísa, pero mantiene la posición de galán correspondiente a la época. Conoce a la protagonista cuando se le estropea el coche en la carretera y se la encuentran a ella caminando por el lado.
- Ezequiela: es la vecina que ayuda en todo momento a Eloísa y que cuida del niño cuando puede. Se trata de una mujer castiza de barrio

que tiene dominado a su marido Matías. Se encarga de que la protagonista no tenga una vida peor de la que ya ha llevado.

- Matías: el primero que descubre a Eloísa en el barrio, cuando esta se encuentra tendiendo la ropa en el terrado. Aporta junto a su mujer la vertiente cómica de la barriada. Junto con su mujer forma una pareja entrañable de ancianos. Se encarga de los momentos más entretenidos de la película, por ejemplo el momento del engaño del burro.
- Señor Adrián: se trata de un hombre de la alta sociedad, con dinero y que está profundamente enamorado de Irene. Demuestra ser un hombre con principios cuando se entera del engaño, aunque no puede evitar sentirse estafado por Irene. Le molesta más la traición que el que esta haya tenido una relación anterior. Por edad, sería más adecuado como pareja de la madre, de ahí que el matrimonio sea de conveniencia y que demuestre como la vida de Irene se ha echado a perder por tener relaciones sexuales antes del matrimonio.

ESTEREOTIPOS

En *Alma de Dios* se puede observar estereotipos de personajes según el modelo social de la época. La película en cuestión forma parte de la primera hornada de películas que se produjeron después de la llegada del régimen de Franco, etapa en la que el género más militar que bélico, y el drama donde los valores castrenses abundan en los primeros años de los cuarenta, se impusieron a la comedia costumbrista de la época. Esto no quiere decir que no tenga momentos donde el humor es el protagonista, pero son soslayados por el efecto lacrimógeno de los desastres familiares. En *Alma de Dios*, encontramos personajes que se ciñen a los dos modelos citados en estas líneas.

La diferencia de clases sociales es el detonante de clasificación más claro para poder encasillar a los personajes principales y secundarios. Estamos ante una película centrada en una gran ciudad donde el acento de los habitantes indica que el castellano es el idioma predominante. Por un lado, la clase alta está representada por Irene, Marcelina y el Señor Adrián, los tres personajes secundarios que representan el modelo de burguesía capitalina. Este hecho choca con el personaje de Eloísa, la cual, siguiendo el modelo de *La chica del gato*, se trata de una joven que aunque haya nacido en la pobreza de un pueblo sin cultura, ella es mucho más refinada, siendo la nota discordante. Choca también como Matías y Ezequiela, parecen mucho menos cultos siendo de ciudad que la propia Eloísa. Realmente, que la protagonista tenga esa forma de hablar carece de sentido sociológico, pero sirve para denotar que el pueblo no es lugar para ella.

El factor más relevante en el tratamiento de los personajes es la honra perdida de Irene al tener un hijo antes de casarse y siendo además de la alta sociedad. Este hecho demuestra que no hay diferencias en cuanto a prejuicios se refiere, tanto en campo como en ciudad.

La clase baja se encuentra formada por Matías, Ezequiela, Agustín y su amigo y la propia Eloísa. Al poco sentido, comentado anteriormente, de la distinción de la protagonista, se une el casticismo de los dos ancianos vecinos, que reflejan la parte llana de la ciudad y como burgueses y humildes comparten

territorio. Respecto a estos dos personajes, viven en condiciones muy pobres pero al mismo tiempo demuestran lo trabajadores y hospitalarios que son. A diferencia de películas donde Andalucía es lugar de acción de la trama, aquí no aparecen bares ni cortijos donde las fiestas son abundantes. Todo lo contrario. El lugar de celebración o de toma de copas es siempre el hogar.

El amigo de Agustín sería el personaje con poca educación de base que supone el contrapunto al joven galán. En la película no se habla de la relación que les une del pasado, pero parece ser que ambas subclases sociales unen bastante bien, hecho que se ve en muchas de las películas de CIFESA.

El gitano es representado como un engañador constante. Una persona de mal vivir que aunque mostrado en tono de comedia, intenta salirse con la suya de cualquier manera. Este ejemplo lo vemos cuando los dos gitanos engañan a Matías, le atracan y se quedan con el burro. La picaresca es la baza de estos personajes.

Un hecho que refleja el poder de la clase obrera en la trama de la película es la buena fe de Matías y Ezequiela. Siendo humildes, chocan con los gitanos que solo quieren obtener dinero de la venta del burro y también de los burgueses que engañan de una manera similar a la pobre Eloísa. Por tanto vemos como en la película, hay un símil entre ambas clases sociales.

Si comparamos el papel de las mujeres y de los hombres, encontramos tres parejas importantes. No hay un papel predominante de ningún personaje sobre el otro y en cuanto a las labores del hogar se refiere, encontramos como Matías es el hombre de la casa, el que se encarga de hacer la comida, papel que sitúa a su mujer como la que dirige el hogar desde fuera.

La cuestión más importante y estereotipada, fruto de las convicciones sociales del momento y también del objetivo de mostrarlas a través del cine, es la virginidad de la mujer antes del matrimonio. La mujer es la protagonista absoluta y dominante de la película y en este sentido su honra resulta esencial para el desarrollo de la trama. Esto lo vemos en los personajes de Irene y su prima. La primera siendo secundaria de la protagonista, vive una situación con un trasfondo exactamente igual, pero en diferentes condiciones. Este hecho

demuestra la facilidad con la que el dinero y la posición social, situaban a unos por encima de otros. La virginidad de ambas es la referencia más importante y marcada de la película. Irene tiene la necesidad de casarse porque ve que le espera un futuro de soledad, ya que está entrada en años según indica la época y Eloísa es todo lo contrario, pero vive al final la misma situación de rechazo por parte de Agustín. Por tanto, vemos como la mujer es más importante en la película que el hombre, pero este decide el trayecto vital de ella.

Alma de Dios procede de una zarzuela homónima y la música está compuesta por el Maestro Serrano. El papel de la música no es fundamental pero mantiene el tono castizo de la zarzuela por su ambientación musical y algunos fragmentos de la película sin diálogo.

MODELO ACTANCIAL

El sujeto de la película es Eloísa, sobre la cual gira toda la historia. Podemos encontrar diferentes modelos actanciales dependiendo de la historia del sujeto. Por un lado, la historia de su huida y por otro, la historia de la pérdida de su dignidad ante la acusación de haber tenido un hijo antes del matrimonio. Como en otras muchas películas, las ansias de libertad y de encontrar una vida mejor, se mantienen como objeto principal de trama en el modelo actancial. El momento más evocador de esta necesidad de mejorar en su vida, se muestre con un simple pájaro en la cornisa de la ventana y como es anhelada su libertad por la protagonista. Respecto a la honra perdida de Eloísa, el objeto sería Agustín, quien debe creer a su amada pero no puede hasta que no tenga una prueba de ello.

La mujer que la ha cuidado durante toda su vida adopta el papel de destinadora, siendo esta la principal causa del desahogo. Ante la demostración de que ella no es la madre del niño, el papel de destinador lo ocuparían Marcelina e Irene, que son las que incitan a aceptar a un hijo que no es suyo a Eloísa. Si hablamos de destinatario, los dos hombres de la película ocupan este lugar: don Adrián y Agustín.

Tres son los personajes que realizan la función de ayudante. En primer lugar Agustín, que le enseña que es posible encontrar el amor, aunque haya tenido una vida desdichada. Por otro lado, Matías y Ezequiela, serían también ayudantes ya que gracias a ellos puede salvar su honra el sujeto.

Al mismo tiempo que la mujer que la cuida realiza la función de destinadora, también la es la oponente. Es el primer personaje que realiza esta función y por tanto la detonante. Pero en la trama principal las oponentes serían Irene y Marcelina. Respecto a determinados momentos de la trama donde Eloísa se encuentra contra las cuerdas en su intento por demostrar que ella no es madre de nadie, Agustín sería también oponente, ya que creyó las habladurías que acusaban a su novia.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Eloísa
Objeto	La libertad Agustín
Ayudante	Agustín Ezequiela Matías
Oponente	Marcelina Irene Agustín
Destinador	Madre de Eloísa Marcelina Irene
Destinatario	Adrián Agustín

EL PERSONAJE COMO ROL

Existen diferentes personajes encuadrados en el papel de personaje activo. En primer lugar, Eloísa. Ya que la historia gira en torno a ella, sus acciones son las principales. Aun así, no tiene el papel relevante que ayuda a encajar del todo en el papel activo. Tanto Irene como Marcelina, urdiendo la trama, como Matías y Ezequiel, intentando dar a conocer la verdad, se mantienen como personajes con un rol activo vital para salvar a Eloísa. No obstante, esta sería el personaje pasivo por excelencia de la película, ya que ella no puede obtener por su propio pie la libertad que le han arrebatado.

Como personaje que “hace hacer”, encontraríamos a Ezequiela como principal influenciadora, siendo un ama de casa dominante respecto a su marido y en su tarea de ayudar a Eloísa. También Marcelina, que es la cabeza pensante de la trama contra la protagonista, ocuparía este rol. Las dos realizan a su vez el papel de autónomas, porque toman decisiones por su cuenta que suponen una influencia en el resto del elenco.

Como personaje modificador encontramos la figura de Irene y de Marcelina, porque ellas, en este caso haciendo el mal a Eloísa, cambian su situación. Como figuras conservadoras son destacables las de Matías y Ezequiela, que son los únicos que confían y ayudan plenamente a la muchacha después de la mala jugada de su familia.

El personaje protagonista es Eloísa, porque en todas las tramas tiene un papel fundamental. Las antagonistas serían Irene y Marcelina.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Irene Marcelina Matías Ezquiela
Pasivo	Eloísa
Influenciador	Marcelina Ezequiela
Autónomo	Marcelina Ezequiela
Modificador	Marcelina Irene
Conservador	Ezequiela Matías
Protagonista	Eloísa
Antagonista	Irene Marcelina

VIAJE SIN DESTINO



“A ver quien entiende a las mujeres”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Rafael Gil
Guion	José Santugini
Fotografía	Isidoro Goldberger
Música	Juan Quintero
Reparto	Antonio Casal, Luchy Soto, Alberto Romea, Blanquita Pozas, Manuel Arbó, José Prada
Género	Comedia
Duración	73 minutos
Producción	CIFESA-U.P.C.E.
Estreno	Cine Rialto de Madrid, el 12 de septiembre de 1942
Año	1942

SINOPSIS

Viaje sin destino es una comedia que analiza la sociedad trabajadora de la época a través de una agencia de viajes y su protagonista, Federico Poveda. Éste, conocedor de los problemas económicos por los que pasa la empresa en la que trabaja y temeroso de que le despidan, decide organizar un viaje en grupo con sorpresas para los que se apuntan, con una peculiaridad, los viajeros no saben lo que les deparará el viaje, de hecho piensan que se trata de un viaje normal y sin sobresaltos. Los turistas acaban en una mansión supuestamente encantada, donde comienzan a suceder problemas e incluso asesinatos. La casa se encuentra habitada por un hombre que se ha trastornado de verdad al morir su hijo, Abelardo. El dueño de la casa no sabe que se ha organizado tal astracanada, pero lo que no saben tampoco los viajeros e incluso el propio Poveda, es que sí que existe de verdad el fantasma de Abelardo y que se encuentra en la misma mansión. En la película también hay tiempo para encuadrar una historia de amor dentro de la trama, donde Poveda se enamora de Rosario, una chica con la que se encuentra en numerosos lugares al inicio de la película en situaciones descabelladas y que también formará parte del supuesto viaje terrorífico.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

Lo más adecuado es dividir la película en dos partes, siendo la última de las dos formada por un principio y un final. La razón de esto, es la importancia de esta historia como bloque unido. En la primera parte, se nos muestra la vida de Federico Poveda y sus continuos encuentros con Rosario. En la segunda se inicia con el viaje a la casa supuestamente encantada, y las aventuras que allí suceden. El final de la obra se da cuando se descubre que todo era un montaje.

En lo que respecta a los lugares donde se desarrolla la trama, encontramos como principales:

- Las calles de la ciudad
- La oficina de Poveda
- El coche que tiene una avería
- La mansión

En esta película, la música extradiegética es de vital importancia para mostrar la vida de Federico y los momentos cómicos de la misma, justo antes de emprender el viaje. Sin embargo, el carácter diegético de la obra es muy potente gracias a los ruidos que se generan en el castillo, todos organizados por Federico para dar sentido a su pantomima.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Federico Poveda
2. Rosario
3. Mujer en la pista de patinaje
4. Hombre en la pista de patinaje
5. Hombre del consejo de administración 1
6. Hombre del consejo de administración 2
7. Hombre del consejo de administración 3
8. Hombre del consejo de administración 4
9. Hombre del consejo de administración 5
10. Rosendo
11. Novio de Rosario
12. Andrés Riazno
13. Tía de Rosario
14. Hombre del campo
15. Dueño de la mansión
16. Raimundo
17. Abelardo
18. Agente que cubre el supuesto asesinato
19. Ama de llaves de la casa
20. La mujer de la que se enamora Abelardo

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Federico Poveda: Trabajador en una empresa de seguros que organiza el viaje del terror. Se trata de un hombre simpático, cuyo primer objetivo es no quedarse sin empleo. Sería capaz de cualquier cosa por obtener sus propósitos. Pertenece a una clase social media, pero no tiene intención ni ambiciones que lo lleven a estar en un grupo social elevado respecto a su posición.
- Rosario: La chica sobre la que gira el primer tramo de película. Se encuentra con Poveda en todos los lugares por los que pasea con su pareja. Es una mujer que pertenece a una clase superior. Está a punto de casarse con su novio, pero es un matrimonio de conveniencia. Es una chica con buenos modales y que se siente atraída por Federico desde el primer momento que en el que entran en la mansión, formando parte de un embrujo romántico.
- Novio de Rosario: Un hombre temeroso y aburrido, el cual ama a Rosario, pero este amor en cierta medida, no es correspondido. Nos encontramos ante el personaje contrario a Federico, en lo que a forma de ser se refiere. Tampoco es muy querido por la familia. Realmente, no se ahonda en exceso en la relación entre ambos, por lo tanto no se comprende que estén juntos como pareja, si no tienen objetivos comunes, ni siquiera económicos.
- Rosendo: Escritor de novela rosa, que busca la inspiración en el viaje para escribir su siguiente novela, la cual adquirirá un cariz de novela negra. A través de su frase “ahora me alegro de las desgracias ajenas”, muestra su interés por vivir nuevas aventuras y se aprovecha de vivir un viaje como éste.
- El agente Reyes: un detective hastiado por su vida, el cual “huye del aburrimiento” según sus propias palabras. Se trata de un hombre cínico.
- Andrés Riazno: la persona que desde el principio no se cree nada del supuesto viaje encantado.

- La tía de Rosario: una mujer mayor soltera, que se lamenta de no haber encontrado el amor. Una persona muy vivaz que aprovecha el momento y que vive con mucha alegría todo lo que sucede en la mansión, siendo así uno de los personajes secundarios más remarcables.
- El dueño de la casa: un hombre trastornado por la muerte de su hijo.
- Abelardo: el hijo fallecido y cuyo fantasma todavía se mantiene en la casa. Es citado como “bello como un Apolo, con candor y sencillez, educado en los más sanos principios”.
- Raimundo: el mayordomo de la casa. Tiene un aspecto similar al de un monstruo de feria.

ESTEREOTIPOS

En *Viaje sin destino* encontramos diferentes formas de ver la sociedad del momento. En esta comedia ligera, todos los personajes pertenecen a una clase social media alta, siendo el propio Federico el que menos influencia social pueda tener. Nos encontramos ante un viaje que no es disponible para todos los bolsillos. La clase media-baja de la época, no se puede permitir este tipo de dispendios económicos y como bien se muestra en la presentación de los personajes durante el viaje en autocar, todos forman parte de una clase media-alta. Este momento sirve para conocer a todos los personajes que aparecen en la obra. El objetivo de Federico es construir un viaje de aventuras, como si fuera una auténtica obra teatral donde los actores no saben que están actuando. El momento de presentación de los personajes evoca a la lectura de textos teatrales previos a la representación y los ensayos de las obras, para así conocerse bien entre ellos.

Encontramos algunos ejemplos de personajes de comedia mezclados con obras teatrales detectivescas, como por ejemplo el papel del escritor de novelas policiacas, que justamente ha cambiado de género a partir de este viaje; el policía que ayuda a descubrir quién es el supuesto asesino de la casa; el ejemplo de personaje de la época vigilante ante dos novios que todavía no están casados, como es la tía solterona de Rosario que hace carabina de la sobrina y el novio; Raimundo, el criado que es muy parecido al monstruo de Frankenstein, y por supuesto Federico, quien realiza su función estereotipada de buscavidas para ganarse el dinero a costa de los demás. Otro personaje peculiar es la criada y ama de llaves de la mansión, quien siempre habla a gritos.

Merece una mención aparte el dueño de la supuesta casa encantada. Se trata de un hombre de aspecto quijotesco y alucinado por la muerte prematura de su hijo. Se trata del único personaje que desconoce lo que allí se trama. Su apariencia está basada en un clásico personaje ermitaño dentro de una gran mansión, con una apariencia física barroca: barba larga y atuendo recargado para el momento.

La relación amorosa surge a partir de dos factores. En primer lugar, los continuos encuentros de Rosario y Federico por las calles de la ciudad. En segundo lugar, la debilidad del personaje del novio de Rosario. Vemos a través de este personaje y del de Rosario, una relación formada por una mujer con carácter y dispuesta a vivir aventuras, hecho que le une de manera definitiva a Federico, y a un hombre pobretón que tiene miedo a casi todo y al cual le sientan mal todas las comidas que prueba, detalle que refuerza más la debilidad del mismo.

El personaje de Rosario muestra la superioridad de la mujer, también desde el punto de vista intelectual, cuando descubre el plan de Federico, al iniciarse la noche. Sin embargo, que Federico sea capaz de organizar esto, es la motivación que ella necesita en un hombre y también la que falta en su novio. Respecto al trato que se hace sobre la mujer, encontramos en el personaje de la tía soltera de Rosario, un ejemplo de mujer solitaria que no ha encontrado el amor y que seguramente no lo hará porque los hombres no la quieren. El personaje lo intenta, pero no lo consigue. En este sentido, el personaje de Poveda, al ser aceptado por Rosario para empezar una relación afirma que “a ver quién entiende a las mujeres”. Esta frase muestra el estilo de mujer capaz de tomar sus propias decisiones, como lo es Rosario.

Es importante la razón del porqué el hijo del dueño de la mansión se vuelve loco. Encontramos en la historia valores de respeto y de nobleza antigua por parte del hijo, Abelardo. Éste se suicida porque se enamora de la mujer que mantiene una relación con el padre. El rechazo final, provoca el suicidio de Abelardo.

MODELO ACTANCIAL

El sujeto de la película es Federico Poveda ya que es el protagonista principal y quien diseña el viaje con sorpresas terroríficas para los viajeros. Además, tiene diversos motivos para realización del mismo que veremos a continuación establecidos como actantes.

Encontramos diferentes objetos dentro de la película. En primer lugar la posibilidad del despido de Federico, genera el objeto de salvar su empleo. Por otro lado, si nos centramos en la historia de amor entre Federico y Rosario, entendemos que esta también es el objeto de la trama, ya que desde las primeras escenas en la playa y en la pista de patinaje, están destinados a encontrarse según marca el guion.

El principal ayudante de Federico en el transcurso del viaje es el chófer. Este personaje que apenas aparece en la película es el que se encarga de ralentizar al máximo el supuesto viaje en autocar para poder acabar en la mansión encantada. En la relación amorosa, encontramos dos ayudantes, como son el novio de Rosario, que con sus continuos mareos deja vía libre para que fructifique la relación entre ambos. También vemos como la tía de Rosario ve con buenos ojos la posibilidad de idilio entre la pareja.

Asimismo también sería oponente en la relación amorosa el propio novio de Rosario, siendo la única piedra en el camino para que Federico pueda obtener a Rosario. El otro oponente sería el dueño de la casa que pese a que está loco y deja que estén los huéspedes allí, pensando que han pinchado una rueda de verdad, no deja de poner inconvenientes a que pueda haber un verdadero crimen. También podríamos catalogar como oponente a Abelardo, ya que supone un escollo que de verdad exista un fantasma en la casa, hecho que el propio Federico desconocía.

El destinador no se encuentra formado por ningún personaje físico, ya que la posibilidad del despido y la mejora de la empresa es lo que hace que Federico se adentre en esta aventura. Si bien es cierto que podría haber un destinador que no aparece como es el propio dueño de la empresa o el consejo de administración.

Los destinatarios serían los viajeros, ya que ellos son el objetivo de la aventura creada por Federico. También sería Rosario en la relación entre ambos.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Federico Poveda
Objeto	El empleo de Federico Rosario
Ayudante	Chófer Rosario Tía de Rosario
Oponente	Novio de Rosario Abelardo
Destinador	Dueño de la empresa
Destinatario	Rosario El resto de viajeros

EL PERSONAJE COMO ROL

Según el personaje como rol, la fuente directa de la acción recae sobre el personaje de Federico Poveda, ya que se encarga de tramar todo el viaje para sorprender a los viajeros, con mucho éxito. Los mismos viajeros son los que ocupan el rol de pasivo en la historia, siendo víctimas del propio Federico.

Federico también ocupa el rol de influenciador ya que ejerce una presión y cambio importantes sobre la vida de Rosario y el resto de viajeros. El autónomo también es ejercido por él mismo. Llegados a este punto nos encontramos con un personaje que ocupa la mayoría de los roles de la película, siendo el auténtico protagonista (quinto rol) y el modificador (sexto rol). Este hecho le convierte en el personaje de toda la filmografía de CIFESA, que más roles ocupa.

El personaje conservador es ejercido por otro personaje. El novio de Rosario ocupa este rol. También hay otro personaje, el agente que intenta descubrir el caso y que pertenece al grupo de viajeros. Este hecho le confiere el papel de aguafiestas, como susurra a veces el propio protagonista.

Como protagonista de la película está Federico y como antagonista el agente.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Federico
Pasivo	Rosario Resto de viajeros
Influenciador	Federico
Autónomo	Federico
Modificador	Federico
Conservador	Novio de Rosario Agente
Protagonista	Federico
Antagonista	Agente

UN MARIDO A PRECIO FIJO



"Soy un ladrón sentimental"

FICHA TÉCNICA

Dirección	Gonzalo Delgrás
Guion	Margarita Robles, Gonzalo Delgrás y Luisa María Linares (Obra de Luisa María Linares)
Música	José Ruiz de Azagra
Fotografía	Guillermo Goldberger
Reparto	Lina Yegros, Ana María Campoy, Rafael Durán, Manuel de Merlo, José María Blanco
Género	Comedia
Duración	90 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Avenida de Madrid, el 20 de abril de 1942
Año	1942

SINOPSIS

Un marido a precio fijo cuenta la historia de Estrella Villar, una joven adinerada que alocadamente se casa por el rito civil con un hombre al que conoce y del cual se enamora perdidamente. Éste, sin embargo, le engaña y se marcha con todo su dinero, hecho que trastoca los planes de Estrella, quien iba a presentar a su familia su nuevo marido. Ante tal situación se encuentra en el mismo tren con un hombre, que se hace pasar por vagabundo para poder estar cerca de ella. Este personaje es Miguel, que en realidad es periodista y va siguiendo a Estrella para poder dar una exclusiva en su periódico.

Dado el conflicto que supone haberse casado y haber sido abandonada, Estrella propone a Miguel hacerse pasar por su marido ante sus amigos y familiares. La situación se lía todavía más cuando ambos personajes emprenden viajes con amigos y Miguel decide darle una lección ante todos, secuestrándola para enamorarla.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

Un marido a precio fijo se encuentra dividida en tres partes, aunque con diferentes subtramas en cada una de ellas. En el inicio se trata la presentación de personajes, como Estrella y Miguel y la relación que les une. En la segunda parte cuenta la introducción de Miguel en la familia de Estrella y también, las diferentes historias que giran alrededor de los personajes. Esta parte se encuentra dividida en dos lugares que nos introducen en mundos diferentes. Por un lado, la historia de la estancia en las Islas Baleares y por otro, el fragmento en las montañas. El final queda unido a esta última parte, donde ambos protagonistas se enamoran.

En lo que respecta a los lugares donde se desarrolla la trama, encontramos como principales:

- Juzgado donde se casa Estrella
- El tren donde se conocen Estrella y Miguel
- La casa de Estrella en la ciudad
- La mansión de las Islas Baleares
- La casa de la montaña
- La casa de Linda

Un marido a precio fijo no es una película musical, por lo tanto ninguno de los personajes principales tiene momentos donde aparezcan cantando o en escenas con música como elemento protagonista. Sin embargo en las fiestas que se organizan en la casa de Estrella sí que existe la música diegética a través de pianos. El componente extradiegético es visible acompañando a cada una de las escenas de viajes.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Estrella
2. Miguel
3. Marido de Estrella que la abandona
4. El locutor de radio, quien nos narra la película como si fuera un documental
5. El padrino
6. Mayordomo del padrino
7. Julito
8. Abuela de Julito
9. Mayordomo
10. Juez de paz
11. Director del periódico
12. Amiga de Estrella 1
13. Amiga de Estrella 2
14. Amiga de Estrella 3
15. Amiga de Estrella 4
16. Amigo de Estrella 1
17. Amigo de Estrella 2
18. Amigo de Estrella 3
19. Periodista que se hace pasar por policía
20. Ayudante del periodista
21. Linda
22. Hermana de Linda
23. Criada de Estrella
24. Arturo

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Miguel Rivera: periodista y antiguo combatiente de aviación que intenta por todos los medios obtener la exclusiva de la boda por lo civil de Estrella Villar. Se trata de un hombre capaz de conseguir lo que se propone en todos los momentos de su vida, anteponiendo incluso su salud, esto lo vemos en el momento en el que se pone enfermo en la cabaña en la nieve y quiere terminar de conquistar a Estrella. El ejemplo más claro de ello se da cuando acepta hacerse pasar por su marido para conocerla mejor y poder realizar un reportaje en profundidad. Se autodefine como un “ladrón sentimental”.
- Estrella Villar: Es una chica de clase alta, consentida y acostumbrada a llevar a cabo todo lo que se le ocurre. En este sentido, encontramos rasgos similares con Miguel Rivera. Tiene una personalidad muy marcada debida a su educación, ya que lo ha tenido todo en la vida, no admite un no por respuesta. Un ejemplo es que deja plantado a su novio para casarse con otro. Acostumbrada a utilizar a los hombres a su antojo, reniega de ellos cuando no consigue lo que quiere, a través de su frase “odio a los hombres”.
- Padrino: se trata del hombre de la casa, el que consiente todo a Estrella, incluso se alegra cuando se casa a causa de que ha dejado por fin a Julito, su antiguo novio. Decide dejar su herencia a Miguel en un determinado momento, visto la buena voluntad de Miguel de hacer una mujer obediente y asentada a su Estrella.
- Julito: ex-novio de Estrella. Tiene muy poca personalidad y se encuentra manejado absolutamente por su tía, quien quiere que se case con la joven para poder permanecer en la clase alta de la sociedad. La poca capacidad de decisión y su carácter débil y cómico lo convierten en el hazmerreír de la película, siendo en cierta medida despreciado por todos.

- La abuela de Julito: una mujer que en su época de juventud perteneció a la alta sociedad pero que se ha arruinado. Busca de todas las maneras posibles poder emparentar con la familia Villar.

ESTEREOTIPOS

Se trata de una película donde las apariencias engañan. Aparentar es el modelo a seguir por cada uno de los personajes y por tanto, desde el primer momento de la película es complicado conocer a los personajes en profundidad. Estrella aparenta tener un marido ante sus más allegados. Miguel aparenta ser un vagabundo, cuando es un reputado aviador y periodista. Estrella aparenta ser una mujer fuerte y caprichosa aunque cuando de verdad conoce el amor de Miguel, éste la conquista. La abuela de Julito busca aparentar de una manera económica, con la boda de su nieto con Estrella.

Estrella es el estereotipo de chica de la alta sociedad malcriada y caprichosa e intenta siempre hacer lo que a ella más le conviene. Miguel es el prototipo de galán. Esto lo veremos especialmente en el momento en el que ambos pasan unos días en una cabaña en las montañas donde Miguel lleva a Estrella engañada. Uno de los principales momentos estereotipados de la película lo encontramos en el momento en el que Miguel obliga a realizar las tareas del hogar a Estrella. Podríamos entender que es fruto de la época, que una mujer sepa realizar las tareas de casa de manera solvente, pero no olvidemos que en definitiva, lo que quiere Miguel es dar una lección a la protagonista y escarmentarla, dándole a entender que la vida es más complicada y como ejemplo, su búsqueda de la noticia.

Así pues la relación entre hombre y mujer se muestra basada en una relación patriarcal pura y por varias razones. En primer lugar, Estrella es la primera que busca el amor, aunque con la libertad que a ella le parece. En segundo lugar, Miguel tiene la posibilidad de cambiarla y lo consigue secuestrándola. Este acto de violencia gratuita, en la película es tomada como ejemplo de comicidad, pero en la época actual no lo sería. El motivo del secuestro es enseñarla y escarmentarla, a través de las labores del hogar, como anteriormente hemos comentado

Si nos centramos en la elocución de los personajes, tanto Estrella como Miguel tienen grandes dotes para la oratoria y parece ser que siempre tienen la palabra adecuada para contestar con atino y perspicacia. Esto, aunque poco

común, responde al mantenimiento de un guion basado en la comedia y que necesita de gags humorísticos para no caer en un drama, que perfectamente podría haberse dado en la parte final de la película, correspondiente con la aventura de la cabaña en la montaña.

Es una de las pocas películas que tiene como lugar de desarrollo las Islas Baleares, donde la juventud realiza unas yincanas a través de una de las islas, demostrando así el poder económico y social que tienen cada uno de ellos. Con su jocosidad y alegría demuestran que tienen por objetivo vivir la vida al máximo, tanto ellas como ellos. Al tratarse de una comedia ligera con protagonistas de familias notables en lo que el plano económico se refiere, no hay grandes diferencias entre personajes. Todos ellos pertenecen a la burguesía.

Pero si nos centramos en algunos personajes que viven en la isla, aparecen las figuras de Linda y su hermana, dos mujeres hechas a sí mismas que viven del medio rural y que son la nota discordante entre tanto esnobismo burgués de la familia protagonista y sus amistades. Rompen con la tónica y de esta manera embelesan a Julito, que se enamora perdidamente de Linda, rompiendo así el propósito de su abuela de poder medrar en una familia distinguida y con posibles.

El servicio tampoco tiene una especial importancia y por tanto no se puede decir mucho más de él. Formaría parte de la clase social baja, pero tampoco se dan muchos más detalles.

El momento en el que se descubre que Miguel, aparte de periodista, también es piloto de combate, atendemos a un enaltecimiento de los valores patrios gracias a la amistad que refleja la unión de Miguel y Aturo. Estos dos, aunque han llevado vidas separadas no dudan en ayudarse cuando pueden y sobre todo cuando hay victorias en la guerra de por medio.

MODELO ACTANCIAL

En *Un marido a precio fijo* encontramos dos personajes que perfectamente podrían realizar la función de sujeto: Estrella y Miguel. Sin embargo es más adecuado situar como sujeto principal a Miguel, ya que tiene diversos objetos a perseguir durante toda la obra, como el escarmiento a Estrella, la exclusiva del periódico y por supuesto enamorar a la protagonista. Por lo tanto, Estrella sigue el modelo de personaje de comedia romántica como objeto.

Encontramos en la función de ayudante a la familia, especialmente la función del Padrino, que se muestra encantado con la figura de Miguel sobre Estrella, ya que piensa que será muy beneficioso para ella. En la relación entre los protagonistas, veríamos como el amigo de Miguel ayuda también a éste a poder irse a las montañas con Estrella. El personaje de Arturo también desempeña una función de ayudante al ceder su avioneta para que Miguel pueda conquistarla. Como oponente principal encontraríamos a la propia Estrella, difícil de manejar en todo momento. También a Julito que es el ex-novio de ella y quiere volver a recuperarla en los primeros impases de la película.

En este caso la figura de destinatario la encontramos en la exclusiva del periódico de Miguel y también en la figura del primer marido de Estrella. Éste personaje, aunque casi desapercibido, es el detonante de que ella busque un marido para poder aparentar en su familia.

El destinatario sería Estrella ya que Miguel le demuestra que hay vida detrás de los lujos y también la propia familia de ella, que recupera a una mujer mucho más madura que antes. Por otro lado encontraríamos como destinatario al periódico, ya que la exclusiva es uno de los objetos principales de la obra.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Miguel
Objeto	Estrella
Ayudante	Padrino Arturo
Oponente	Estrella Julito
Destinador	Director del periódico Primer marido de Estrella
Destinatario	Estrella

EL PERSONAJE COMO ROL

Tanto Estrella como Miguel son personajes activos y pasivos ya que sus acciones repercuten directamente entre ellos. Hay una retroalimentación activa en el concepto de pasivo y activo. Estrella decidiendo que Miguel será su nuevo marido y Miguel consiguiendo que ella actúe como una persona decente, reflejan mediante estas acciones la posibilidad de ver personajes realizando acciones pasivas y activas en la misma película

Hay dos personajes enmarcados en el rol del influenciador. En primer lugar encontramos al hombre que con el que se casa Estrella y que la deja nada más entrar en el tren. Esta acción supone la búsqueda obligada de un marido para presentarle a su familia. Miguel también es influenciador a raíz de las mentiras que le dice a Estrella y que poco a poco va enamorándola. El rol del autónomo recae sobre Miguel y Estrella. Ambos personajes vuelven a coincidir en la realización de un rol. El primero decide, como periodista, investigar por su cuenta el caso de Estrella. Ella toma la decisión precipitada de casarse con un hombre que la abandona justo después de casarse.

Como modificador encontramos en Miguel, el personaje adecuado para desempeñar este rol. La parte donde la pareja se encuentra aislada en la cabaña de la montaña, sirve para cambiar a Estrella y enamorarla del todo. El padre de Estrella es el personaje que ejerce el rol de conservador. La razón de ello, se da a que quiere que su familia se encuentre unida y que Estrella siente la cabeza con Miguel, al cual no conoce, pero eso le da exactamente igual.

Los protagonistas de la película son Miguel y Estrella por la importancia de ambos en el desarrollo de la trama. Sin embargo, ellos mismos también realizan una función de antagonismo durante gran parte de la película. Es una de las pocas películas donde dos personajes son antagonistas y protagonistas al mismo tiempo.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Miguel Estrella
Pasivo	Miguel Estrella
Influenciador	Marido de Estrella Miguel
Autónomo	Miguel Estrella
Modificador	Miguel
Conservador	El padrino
Protagonista	Miguel Estrella
Antagonista	Miguel Estrella

UN CABALLERO FAMOSO



“He bordado una moña que le será puesta al toro más bravo de mi ganadería. Quien tenga arrojo para quitársela, podrá ofrecérsela a la mujer que prefiera”

FICHA TÉCNICA

Dirección	José Buchs
Guion	Juan López Núñez y Matías Cirici-Ventalló
Fotografía	Emilio Foriscot
Música	José Forns
Reparto	Amparo Rivelles, Florencia Bécquer, Alfredo Mayo, Alberto Romea, Miguel Pozanco
Género	Drama
Duración	98 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Rialto (Madrid) el 4 de enero de 1943
Año	1943

SINOPSIS

Un caballero famoso es una película dramática ambientada en el mundo del toreo andaluz. Rafael se enamora perdidamente de una joven rica andaluza que acaba de llegar de París. El amor que siente es tan grande, que le hace dejar a su prometida para emprender una aventura con Eugenia, la joven rica. Esta, acostumbrada a realizar con los hombres lo que se le antoja, consigue que Rafael se haga torero. Sin embargo, una vez obtenida con resultados óptimos su premisa, Eugenia pierde el interés en él y pone sus ojos en otro torero del momento, Paquiro.

Se trata de una obra que engloba todos los estereotipos sociales de la Andalucía más profunda: grandes dueños de latifundios, señoritas ricas y toreros con mucho interés por cortejar a sus damas a través del valor.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

Un caballero famoso tiene tres partes claramente diferenciadas. La primera de ellas corresponde con la presentación de los personajes, cuando también se conocen entre ellos y surge la atracción. Posteriormente, vemos como aparece el tercer personaje que hace tambalear la relación entre Eugenia y Rafael. Después del momento dedicado al toreo, llegamos a la tercera parte, donde la chica debe decidir con quién se queda y donde observamos las diferencias entre ciudadanos de primer nivel y los que pertenecen a clases inferiores.

En lo que respecta a los lugares donde se desarrolla la trama, encontramos como principales:

- Las calles de Sevilla
- El palacio del baile
- La casa de Eugenia
- La casa de Rafael
- Las afueras de la casa de Elvira
- La plaza de toros
- Los bares

En *Un caballero famoso* el folclore queda patente a través de música diegética en los bares y en las corridas de toros, lo que la convierte en una película donde la música nos indica el contexto social en el que nos encontramos. El momento musical extradiegético más relevante lo observamos cuando Rafael se lanza a la plaza de toros medio lesionado y cuando éste también consigue ayudar a un pobre que ha sido atracado.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Eugenia
2. Rafael
3. Mujer en el salón 1
4. Mujer en el salón 2
5. Elvira
6. Álvaro
7. Paquiro
8. Cantaor flamenco
9. Bailaor
10. Bailaora
11. Sirviente de Rafael
12. Doña Pastora
13. El atracador de Rafael
14. Don Leoncio
15. El tío de Eugenia
16. Amiga de Eugenia 1
17. Amiga de Eugenia 2
18. Camarera del bar
19. Doncella de Elvira
20. Fernando: un apuesto hombre que enamora a Eugenia
21. Amiga de Elvira 1
22. Amiga de Elvira 2
23. Amiga de Elvira 3
24. Amiga de Elvira 4
25. El magistrado

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Rafael: prototipo de galán andaluz, bien educado y con sentido del decoro y de la honra. Por sus acciones se deduce que está acostumbrado a llevar las riendas de su vida y a manejar a las personas que tiene a su alrededor, hecho que le sitúa en una clase social alta. Esto lo vemos en ejemplos como la posibilidad de dejar a Elvira, su prometida, en cuanto conoce a Eugenia y también en la falta de temor ante los retos para conseguir lo que se propone, como el ser torero, cuando no ha ejercido nunca.
- Eugenia: es una muchacha adinerada que tiene mucho más poder que Rafael en cuestiones amorosas. Ella encandila a la primera a su amado y se encariña con otros como Paquiro y Fernando cuando le place. Procede de París por lo que su refinamiento es mucho mayor que el del resto de los personajes. Proviene de una familia acaudalada y siempre viste con las mejores ropas posibles. La ambición se muestra cuando promete a Rafael que si es capaz de brindarle un toro, se irá con él.
- Elvira: se trata de una pobre muchacha también de familia rica pero de carácter débil que se muestra totalmente enamorada de Rafael. Ha prometido que esperará lo necesario para poder estar con él. Sin embargo no es ingenua, ya que entiende desde el primer momento que Rafael no está enamorado de ella aunque estén prometidos. Su papel recuerda al de la protagonista de *La reina mora*.
- Paquiro: un torero con fama de conquistador. Refleja la casta andaluza más profunda, con una actitud chulesca, no le teme a nada ni a nadie, aunque no se sabe bien si pertenece a una clase social alta. Hay que recordar que los toreros no son considerados de la alta sociedad. De hecho ese es un detalle que se muestra en la parte final de la película cuando aparece Fernando y seduce a Eugenia.
- Álvaro: el hermano de Elvira, tiene un carácter similar al de Rafael y sufre desde el primer momento por su hermana con quien se muestra

protector. Mantiene una buena relación con su futuro cuñado pero no tolera que éste le haya dejado a su hermana el corazón roto.

- Sirviente de Rafael: personaje de la clase baja, con acento andaluz marcado y muy comilón. Muchas de las apariciones que tiene se muestran en tono de comedia. Es uno de los pocos personajes que adquieren esta función en la película.
- Sirvienta de Elvira: es la equivalente al sirviente de Rafael. Tiene las mismas características que él, pero se preocupa mucho más por Elvira, ya que Rafael no deja que su lacayo se entrometa en sus asuntos. La relación que mantiene con Elvira es de amistad y de protección en el hogar.

ESTEREOTIPOS

La presente película intenta reflejar el siglo XIX en Andalucía de tal manera que deja bien marcados los personajes que se encuentran en las capas altas de la sociedad y los personajes más chabacanos que representan a los siervos de los primeros. Las diferencias entre ambas clases sociales son evidentes, principalmente en el acento y en la manera de actuar. Mientras que los andaluces de clase baja tienen un marcado acento característico del lugar y aportan la vis cómica típica de la zona (los sirvientes de los señoritos), tanto Rafael, Elvira, Eugenia y Álvaro, hablan con un acento castellano que no es típico de esa región geográfica. Sería aceptable que Eugenia no tuviera ese acento ya que como bien se explica al principio de la película, pasa largas temporadas en París, pero tampoco tiene ningún acento francés, lo que denota que se ha intentado diferenciar ambas clases por el acento. El médico que atiende a Rafael tampoco tiene acento andaluz, ya que como su profesión indica se encuentra varios escalafones por encima del resto.

La sociedad andaluza del toro y el cante flamenco están bien representados por Paquiro y el cantaor interpretado por el conocidísimo Manolo Caracol. Lo chocante es como Rafael, andaluz de pura cepa intenta ser torero pero le faltan las maneras chulescas de Paquiro, hecho que demuestra que el ser torero es una profesión de clase baja y de puro entretenimiento para las clases altas de la época.

Respecto a la necesidad del hombre de demostrar su valor ante situaciones peligrosas encontramos en la figura de Rafael el ejemplo más interesante. A él le apuñalan unos ladrones después de intentar cogerlos en pleno ataque. Esto sucede días antes de salir al ruedo. Sin embargo, todavía convaleciente consigue torear y ganarse el amor, por un tiempo, de Eugenia. Existe una pelea constante entre Rafael y Paquiro por demostrar quién es el mejor, véase el momento en el que Rafael invita a un café con una onza de oro para demostrar el poder económico que tiene. Por parte de Paquiro hay cierta indiferencia hacia el protagonista, ya que él no tiene que subir ni bajar escalafones para conseguir su objetivo.

A través de Elvira vemos como la mujer espera ansiosa la llegada de un amor que le sea correspondido y aunque pertenezca a una familia noble andaluza, no es nadie en comparación con la gente de alto nivel procedente del extranjero, el caso de Eugenia.

Un caballero famoso refleja el poder que tiene el folclore en las películas de CIFESA del momento y como se intentó explotar el poder andaluz de la época a través de los diferentes momentos musicales de varios minutos de duración que ofrecen los cantaores y también las bailaoras. En este sentido observamos una diferencia grande respecto a la alta sociedad, ya que ellos celebran bailes distinguidos en palacios como observamos en la primera escena de la película.

El papel de la mujer sigue siendo importante para el desarrollo de la trama existiendo una competición superflua entre Eugenia y Elvira. En lo referente al otro sexo, ya hemos comentado un enfrentamiento similar entre Rafael y Paquiro.

La relación entre el hombre y la mujer es caótica, dadas las relaciones tormentosas de cada uno de los personajes implicados. En primer lugar encontramos en la unión entre Eugenia y Rafael, que la primera tiene dominada la relación, dado su carácter caprichoso y que siempre consigue todo lo que quiere de Rafael. Por tanto, vemos como el hombre está sometido a la mujer. Sin embargo, observamos todo lo contrario en la relación entre Rafael y Elvira. Esta se muestra dócil ante el protagonista masculino, ya que lo único que quiere es casarse con él, incluso sabiendo que hay posibilidades de que le sea infiel. Aunque Eugenia sea la dominadora absoluta de las relaciones y el eje central sobre el que giran todas las historias amorosas de las películas, ella también muestra debilidad ante Paquiro. La principal razón de ello, es que es de clase baja y lleva una vida totalmente diferente. Es una persona que adquiere lo que se propone pero con el esfuerzo que no emplea Eugenia.

Esta película muestra una gran riqueza de vestuario. Esta afirmación se mantiene porque vemos como hay diferentes escenarios, cada uno de ellos, ya sea de día o de noche, requieren una vestimenta adecuada. Por ejemplo, los

diferentes vestidos de Eugenia, demuestran el poderío económico que tiene y la necesidad de ser la más importante de cada una de las fiestas. En el plano masculino vemos similitudes en el papel de Rafael, ya que al formar parte de la alta sociedad, lleva con galantería todos los trajes que puede.

MODELO ACTANCIAL

El papel de sujeto de la película lo lleva a cabo Rafael ya que él toma las decisiones y actúa en función del objeto. Este actante corresponde con Eugenia. Ella es el objeto absoluto de la obra. En un supuesto caso de que el sujeto fuese Paquiro, también sería Eugenia el objeto. De esta manera encontramos en su figura el actante correspondiente, ya que Rafael quiere conseguirla a cualquier precio. Cabe la posibilidad de llegar a una conclusión alternativa: que Eugenia sea el sujeto y que todos giren alrededor de ella, pero su pretensión sigue siendo obtener todo lo que quiere y no marcarse objetivos, que son los que representan al sujeto.

Es complicado encontrar un actante que realice la función de ayudante, ya que Rafael lo hace todo de manera individual, algo que vemos cuando manda callar a su sirviente cuando éste le da consejos sobre que no deje a su novia. Sin embargo podemos encontrar un ayudante en don Leoncio, el médico que le cura para poder torear, aunque no le aconseja que lo haga, siendo un síntoma de que su relación no le irá bien. El principal oponente de la obra es Paquiro. Después del análisis realizado es complicado encontrar algún indicio de otro oponente más evidente que el torero. En la lucha por el amor de Eugenia, el torero andaluz es su máximo contrincante. También encontramos en la figura de Elvira un oponente ante el amor de Rafael por Eugenia, sin embargo Elvira es rápidamente desechada por el protagonista. Podrían haber dos oponentes más: el ladrón que le apuñala y Fernando el apuesto madrileño que se interesa por Eugenia.

Eugenia sería la destinadora del momento más importante de la película: la corrida de toros. Ella es la que le demuestra que necesita un hombre atrevido y con valor. La propia Eugenia sería el destinatario del amor de Rafael. Podemos ver como Rafael no es feliz con Elvira y su desamor podría ser un claro destinador de que Rafael quiere encontrar otras mujeres que le satisfagan amorosamente.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Rafael
Objeto	Eugenia
Ayudante	Don Leoncio
Oponente	Paquiro Elvira
Destinador	Eugenia
Destinatario	Eugenia Elvira

EL PERSONAJE COMO ROL

Como personaje activo encontraríamos a Paquiro, el cual tiene la iniciativa de torear ya no solo para conseguir el amor de Eugenia, sino también por su propio honor de conseguir torear mejor que Rafael. Por el contrario, como personaje pasivo, encontraríamos la figura de Rafael, ya que se muestra en la obligación de torear para conseguir a Eugenia. También sería un personaje pasivo Elvira, que ante el desconcierto del rechazo de Rafael, lo asume y vive enamorada de él, pero no lo atormenta. A diferencia de otras relaciones actanciales y de rol, donde el sujeto suele ser también el rol activo, en *Un caballero famoso*, encontramos un intercambio de papeles.

Como personaje influenciador por excelencia de la trama encontramos a Eugenia quien tiene siempre un papel preponderante y es la manipuladora de la película. Como bien diríamos es la que “hace hacer”. El personaje autónomo volvería a ser Paquiro, ya que Rafael no puede ser, porque la causa de su actuación procede de la influencia de Eugenia.

El personaje modificador será Eugenia que es quien cambia la forma de vida de Rafael. El personaje conservador sin embargo lo podemos ver en la figura de Álvaro al intentar que no toree y que no intente conquistar a Eugenia ya que su hermana le merece más que la otra mujer.

El protagonista sería Rafael y los antagonistas Paquiro y Eugenia.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Paquiro
Pasivo	Rafael
Influenciador	Eugenia
Autónomo	Paquiro
Modificador	Eugenia
Conservador	Álvaro
Protagonista	Rafael
Antagonista	Paquiro Eugenia

MALVALOCA



“Como ella, tu vida se ha fundido entre mis manos”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Luis Marquina
Guion	Luis Marquina (Obra: Hermanos Álvarez Quintero)
Fotografía	Guillermo Goldberger
Música	José Ruiz de Azagra
Reparto	Amparo Rivelles, Alfredo Mayo, Manuel Luna, Rosita Yarza, Fernando Freyre de Andrade, Miguel Pozanco, Camino Garrigó
Género	Drama
Duración	96 minutos
Producción	CIFESA-U.P.C.E.
Estreno	Cine Avenida de Madrid, el 3 de septiembre de 1942
Año	1942

SINOPSIS

Malvaloca es una película que trata el rechazo de la sociedad y la importancia de las apariencias sobre Rosita, a quien todos llaman Malvaloca, por su pasado en el cual ha habido diferentes hombres. Se trata de un drama ambientado a principios del siglo XX en Andalucía, donde Rosita se enamora de Leonardo, el socio y amigo de su último amante. Entre ambos surge una pasión descontrolada que se verá truncada debido a ese pasado oscuro para la época. Durante la película vemos como Salvador y Leonardo limarán asperezas y se llevarán bien con el fin de poder obtener en una empresa de metal fundido.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

Malvaloca está dividida en tres partes. La primera corresponde con la presentación de la protagonista y de la vida de libertad que no es vista con buenos ojos por el resto del pueblo. En esta parte también entra el personaje de Salvador, quien luego tendrá un papel fundamental en el desarrollo de la obra. La segunda parte, protagoniza Leonardo, quien se enamora de Rosita. El final de este fragmento de historia se produce cuando se entera de que ha tenido relaciones sexuales con otros hombres. La parte final, tiene como principal personaje a la hermana de Leonardo, ya que de ella dependerá la unión de su hermano con Rosita.

Los lugares donde se desarrolla la trama son los siguientes:

- La casa de Rosita
- El asilo de las monjas
- La fundición
- El tren donde se conocen Salvador y Leonardo
- La casa de Leonardo

La música de *Malvaloca* responde principalmente a las canciones de su banda sonora que desde el punto de vista diegético, son pocas las que canta Rosita. Sin embargo, el papel del sonido diegético y musical a la vez, procede de la campana. Su sonido nos indica diferentes aspectos de la narración y a través de ella podemos comprender el transcurso de la trama.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Rosita
2. Jeromo
3. Curro
4. Madre de Rosita
5. Acompañante de Rosita
6. Salvador
7. Leonardo
8. Nogales
9. Hermana Piedad
10. Hermana Refugio
11. Trabajador de la fundición 1
12. Trabajador de la fundición 2
13. Trabajador de la fundición 3
14. Trabajador de la fundición 4
15. Juanela
16. Mariquita
17. Señor Barrabás
18. Martín

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Rosita: una mujer atacada por la sociedad por su pasado lleno de hombres. Se enamora apasionadamente de Leonardo y por primera vez su amor se ve recompensado. Sin embargo, no solamente Leonardo se avergüenza de su condición, es la propia Rosita quien se trata a sí misma como una cualquiera y piensa que nunca nadie la va a aceptar. Es una mujer fuerte, que derrocha valentía debido a su sufrimiento en la localidad donde vive.
- Leonardo: un hombre con principios, aunque no puede aguantar demostrar el amor que tiene por Rosita. Sin embargo, también tiene miedo de una sociedad que piense que tiene una relación con una mujer inapropiada.
- Jeromo: tío de Rosita. Adquiere el tono cómico dentro de una obra tan dramática. No le gusta trabajar y es el primero que está en contra de la relación entre Rosita y Leonardo, sabiendo que Salvador también ha estado con ella. La razón de esta oposición es el supuesto mal trato recibido en la fundición por parte de Leonardo, que en cierta medida es merecido ya que intenta evitar todo tipo de trabajo pesado.
- Salvador: pasa de ser el amado de Rosita a ser el mejor amigo de Leonardo, el cual sin pensarlo en exceso decide levantar la fundición con él, para trabajar en el pueblo. El tono dicharachero de éste personaje puede resultar ofensivo para Rosita, ya que la deja sin más después de una relación de varios años. Sin embargo, Rosita lo tolera y entiende su condición de hombre libre como bien afirma él mismo.
- Juanela: hermana de Leonardo y quien debe aprobar la relación. Se da cuenta desde el primer momento en el que conoce a Rosita que es una mujer apropiada para su hermano ya que “tiene buen corazón”. Aunque aparezca al final de la película tiene un papel muy relevante.
- Las dos monjas: representan la caridad. Ayudan durante todo el proceso de curación de la pierna a Leonardo. También es cierto que éste es el

primero que ofrece una limosna importante a las monjas cuando estas hacen su primera aparición. Llevan con muy buena mano el convento donde acogen a ancianos sin hogar y con discapacidad.

- Martín: el antiguo campanero que vive obsesionado con su campana “La Golondrina” que ya no ha vuelto a poder tocar porque se quedó ciego y porque esta quedó inutilizada. Es el principal beneficiario de que Leonardo se hiera la pierna, ya que éste como retribución decide arreglarla.
- Mariquita: anciana que vive en el asilo y que se pasa todo el tiempo llorando por su hija que ha fallecido.

ESTEREOTIPOS

Resulta inevitable no centrarse en el primer concepto estereotipado y marcado de una época represiva y de un pequeño pueblo del interior de Andalucía donde el arraigo de las costumbres y el respeto de la honra de la mujer eran muy importantes para las personas. Por tanto, encontramos en Rosita un contrapunto a esa sociedad arcaica donde no ven con buenos ojos que tenga una vida ajetreada. La película no dice en ningún momento que sea una prostituta, pero si puede dar a entender que su pasado ha sido turbio. El detalle que sostiene esta teoría es el primer hombre con el que queda Rosita y que posteriormente le deja en casa y no vuelve a saberse nada más de él. También es importante el enclaustramiento de la protagonista una vez llega Juanela, la hermana de Leonardo. Éste necesita la aprobación de su hermana para poder establecer una relación formal con Rosita, pero no se atreve debido a los convencionalismos de la época. La fuerte carga religiosa del momento de creación de la obra y especialmente de producción de la película, nos invita a conocer tanto en *Malvaloca* como en otras películas, la importancia de entrever que el cine puede ser un buen modo de adoctrinar. Un ejemplo de lo comentado es una de las frases finales de la película: “con la bendición de Dios”.

Observamos claros referentes a la “impureza” de Rosita. En primer lugar su nombre haciendo referencia al sexo femenino. En segundo lugar una imagen donde aparece una rosa marchitada encima de la mesa al no encontrar el amor ansiado por la protagonista y demostrar así que no es una mujer que ha llegado virgen al matrimonio. Sin embargo, a Rosita se le compara constantemente con la campana del convento que todavía no está arreglada y no puede sonar. La fundición en la que trabaja Leonardo se está encargando de arreglarla y esto es una semejanza con el papel de Rosita en la película. La campana podría ser el amor que se está cocinando poco a poco en las manos de Leonardo. El momento final de *Malvaloca* lo protagoniza la campana tocando mientras Leonardo le dice a Rosita “como ella, se ha fundido tu vida entre mis manos”.

El papel de galán de la película corresponde a Leonardo que llega a Andalucía y procede de una familia castellana adinerada. Esto lo certifica la aparición de Juanela, la hermana de Leonardo que refleja lo mismo que él. Respecto a Salvador, encontramos la antítesis del protagonista masculino y denota el carácter estereotipado de los andaluces, abierto, charlatán y sin escrúpulos cuando deja de lado a Rosita.

La importancia de la religión queda patente también en la caridad de las monjas que ayudan a los ancianos a modo de sanatorio y también al propio Leonardo cuando se le cae metal ardiendo en la pierna y debe estar convaleciente varios meses. El contrapunto al trabajo de Salvador y Leonardo en la fundición es el tío de Rosita, Jeromo. El estereotipo de pícaro y vago que intenta pasar la vida sin trabajar y aprovechándose de los demás. Esto se fundamenta a través de la frase “el trabajo se ha hecho para los burros”. No obstante aporta las dosis de humor que normalmente se encuentran encuadradas en un determinado personaje de las películas. En este caso, tratándose de una película ambientada en tierras andaluzas, el secundario Jeromo tiene también un marcado acento andaluz y viste con sombrero de estilo cordobés.

La clase alta de la sociedad burguesa la encontramos en el propio Leonardo y en su hermana Juanela. Resulta chocante que un hombre cultivado como él acabe rescatando una fundición en un pueblo andaluz. Los estratos sociales más bajos están representados por los ancianos enfermos, las monjas y la familia de Jeromo. El personaje de Rosita adquiere ciertas dudas en cuanto a catalogarla como una mujer de poca educación, ya que siempre tiene la respuesta adecuada y habla de manera poética, evitando groserías e incluso como en otras películas (véase *Morena Clara*) los ripios y frases hechas.

La localización donde queda encuadrada la historia nos sumerge en un pueblo, donde no está bien visto que una mujer vaya con diferentes hombres. Sin embargo, encontramos diferencias con la ciudad y los personajes que vienen de ella, como Salvador, Leonardo y Juanela. El primero porque opta por una vida descarada y sin preocupaciones. Los otros dos, especialmente Juanela, no dan importancia al hecho de que Rosita no sea virgen. Es cierto

que gran parte de la película Leonardo se muestra dudoso respecto a este tema, pero cuando su hermana le empuja a seguir con la relación, vuelve a su condición de hombre avanzado a la época.

Encontramos diferencias entre las dos mujeres principales de la película. Rosita y Juanela son modernas en comparación con las personas que tienen a su alrededor, pero proceden de mundos diferentes. No obstante, esta película, muestra una importante modernidad en la manera en que se representa a la mujer.

MODELO ACTANCIAL

En *Malvaloca* se observa como el sujeto es Rosita, que es protagonista absoluta de la obra. La recuperación de su dignidad respecto a la población y especialmente Leonardo, sitúan a este personaje como objeto del modelo actancial de la obra. Rosita realmente quiere que Leonardo acepte su condición de mujer “impura” a ojos del resto.

Para que Rosita consiga lo anteriormente comentado, necesita ayudantes. En primer lugar tenemos a Salvador como principal responsable de esta labor, debido a que nunca se entromete en la relación entre Leonardo y Rosita, pudiendo haberlo hecho si siguiera los cánones establecidos por otras relaciones vistas en la filmografía analizada. La razón de ello sería vengar su honor. En la última parte de la película, la ayudante principal es Juanela, la hermana de Leonardo. Dando su visto bueno, demandado por su hermano, genera vía libre para que ambos puedan empezar una relación destinada al matrimonio. Jeromo es el oponente de la película. El tío de Rosita, que ejerce la vis cómica de la película, por su peculiar carácter, también ejerce de antagonista, siendo además un escollo en las relaciones entre los habitantes del pueblo y los perjudicados amantes.

Como destinador encontramos las figuras de Leonardo y Salvador. Su unión laboral posibilita que se inicie la relación amorosa entre el primero y Rosita. El destinatario será el propio Leonardo, ya que es el único que no ve claro estar con una mujer que ya ha perdido la virginidad.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Rosita
Objeto	Leonardo
Ayudante	Salvador Juanela
Oponente	Jeromo
Destinador	Leonardo Salvador
Destinatario	Leonardo

EL PERSONAJE COMO ROL

Como personaje que ejerce el rol de activo situamos a Leonardo, el cual decide marchar al pueblo a trabajar y emprender una relación profesional con Salvador y también amorosa con Rosita. Esta ejerce de pasiva, ya que está a la espera de la decisión de Juanela y por tanto de la de Leonardo.

El rol de influenciador lo lleva a cabo Leonardo y por varias razones. Él es quien da el primer paso para la unión en la sociedad de la fundición con Salvador. Además es quien decide que Rosita se quede en casa hasta que Juanela no dé su aprobación. Por tanto entendemos que su papel de “hacer hacer”, lo realiza a la perfección. Como autónomo está la figura principal de Salvador, ya que es dueño de sus actos y como afirma en muchas ocasiones, no está hecho para las ataduras.

Malvaloca no es una película con modificadores claros. Sin embargo, Rosita podría ser la modificadora respecto a la decisión que toma Leonardo de dar pausa su relación hasta que no tenga claro la opinión de su hermana. El rol del conservador tiene como personajes que lo ejercen, a los padres de Rosita. Piensan que es complicado que su hija encuentre a alguien y que debe aceptar la realidad, sea cual sea.

Los protagonistas son Rosita y Leonardo. El antagonista principal es Jeromo, quien pone en problemas la relación de ambos.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Leonardo
Pasivo	Rosita
Influenciador	Juanela
Autónomo	Salvador
Modificador	Rosita
Conservador	Los padres de Rosita
Protagonista	Rosita Leonardo
Antagonista	Jeromo

LA CULPA DEL OTRO



"Entonces ¿tú eres mi madre?"

FICHA TÉCNICA

Dirección	Ignacio F. Iquino
Guion	Ignacio F. Iquino
Fotografía	Emilio Foriscot
Música	José Ruiz de Azagra
Reparto	Mercedes Vecino, Isabel de Pomés, Teresa Idel, Camino Garrigó, Luis Prendes, Fernando Freyre de Andrade
Género	Comedia
Duración	82 minutos
Producción	Campa Morán-CIFESA
Estreno	Cine Rialto de Madrid, el 9 de noviembre de 1942
Año	1942

SINOPSIS

La culpa del otro cuenta la historia de Rafael y Carolina, sirvientes en la casa de un marqués y que se ven envueltos en la muerte de éste sin tener nada que ver en ello. El administrador de la propiedad acusa ambos de haberlo asesinado cuando es él quien lo organiza todo para poder obtener plenos poderes en la casa, a la espera de que el futuro marqués, todavía un niño, crezca. Ludovico, el administrador, es quien planeó el robo de una joyas del marques a través de unos ladrones. Estos son descubiertos por Rafael, quien en pleno forcejeo para salvar lo robado y al propio marqués, es acusado del asesinato. Rafael huye en un barco mientras que Carolina acusada de planear el asesinato cumple pena de cárcel donde da a luz a una niña, que años después, convertida en una atractiva joven, se enamorará del nuevo marqués. Éste, con la ayuda de un detective un tanto peculiar, conseguirá descubrir lo que pasó años antes.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

El inicio de *La culpa del otro* nos introduce en el maltrato por parte del Ludovico hacia los sirvientes Rafael y Carolina, por estar enamorado de esta última. La primera parte concluye con el asesinato del marqués y la acusación de Rafael. La segunda parte de la película corresponde con la donación del hijo del matrimonio a una familia que pueda cuidar a María del Carmen y el crecimiento de ella durante su infancia y su adolescencia. Aquí también conoce a su novio, el hijo del marqués. La última parte sirve para resolver el caso y dar por culpable al administrador de la casa.

Los lugares donde se desarrolla la trama son:

- La casa del marqués
- La casa de Atilano y Gregoria
- El parque
- La cárcel
- El bar donde están los ladrones

María del Carmen es una prometedora estrella del canto operístico, enseñada por Gregoria. Este hecho nos demuestra la potencia de la música diegética en la película. Son muchos los momentos que encontramos a diferentes coros cantando y por supuesto a la propia protagonista. Además hay diferentes espacios temporales donde se da música extradiegética, como el momento de la acusación de asesinato de Rafael y Carolina.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Carolina Ibarra
2. Rafael
3. María del Carmen
4. Gregoria
5. Atilano
6. Ludovico
7. Marqués de la Peña
8. Juan Carlos
9. Cornelio
10. El Patrón
11. Portero del bar El Tritón
12. Juana
13. Inspector
14. Notario del marqués
15. Hombre que canta en la puerta de El Tritón
16. Ladrón
17. Mayordomo del marqués
18. Cantante 1
19. Cantante 2
20. Cantante 3
21. Cantante 4
22. Cantante 5
23. Cantante 6
24. Cantante 7
25. Cantante de la taberna

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- María del Carmen: aparece primero de niña y ya posteriormente en casa de Gregoria y Atilano, sus cuidadores hasta que es una adulta. Es una chica refinada y guapa, bien educada por su madre de acogida para que sea una cantante reconocida. Es estudiante de canto y vive anhelando el reencuentro con sus padres.
- Carolina: es una de las sirvientas del marqués de la Peña y acusada del asesinato del mismo. Después de su etapa en la cárcel, se reencuentra con su hija y sin saber esta quién es, le ayuda con sus labores de canto. Se encuentra desconsolada por haber perdido a su hija y también a su marido, ya que cuando aparecen por primera vez en la película, se muestra como solamente llevan un año de matrimonio y están muy enamorados.
- Rafael: el padre de María del Carmen y sirviente en la casa del marqués de la Peña. Decide huir después de la acusación de asesinato sin saber que su esposa será la que pague la pena. Una vez vuelve, tiene ganas de venganza ante Ludovico y decide encontrarlo para poder demostrar que no lo hizo.
- Ludovico: es el administrador de la finca del marqués. Es autoritario y está enamorado de Carolina. Su odio hacia Rafael es tan grande que urde la trama del asesinato para intentar conquistar a Carolina. Pero ante tal rechazo es él quien se encarga de enviarla a la cárcel. Años después sigue desempeñando la tarea de administrador con el nuevo marqués, pero tiene menos poder ante éste.
- Juan Carlos: el nuevo marqués de la Peña. Es el novio de María del Carmen y desconoce el pasado de los padres de ella. Se muestra comprensivo ante la posibilidad de que haya habido un error en la muerte de su padre una vez aparece Carolina. Se trata de un galán, educado y muy enamorado de la protagonista.

- Gregoria: es la mujer que adopta a María del Carmen y quien se encarga de ofrecerle una educación distinguida. Es una mujer con mucho carácter y solamente se encarga de su oficio, profesora de canto. Su mayor obsesión es que su hija adoptiva sea cantante profesional.
- Atilano: esposo de Gregoria y padre adoptivo de María del Carmen. Es el encargado de ofrecer un tono de humor a la película. Realiza todas las tareas del hogar, algo insólito en esa época y siempre se queja de que no hace otra cosa más que estar en casa cocinando y cosiendo.
- Cornelio: el detective que nunca se creyó la verdad sobre la acusación de Rafael y Carolina. Su aspecto extravagante le confiere la desconfianza del resto de personajes, excepto de Juan Carlos. Es quien averigua la verdad.
- El Patrón: se trata de un mercenario rudo y sin escrúpulos. Es quien mata al primer marqués. Sigue manteniendo relación con Ludovico en el futuro. A ambos les une un delito de sangre.
- Ama de llaves: es la encargada de encontrar un nuevo hogar a María del Carmen cuando nace, ya que Carolina no quiere que se críe en prisión. Es la hermana de Atilano.

ESTEREOTIPOS

La culpa del otro nos muestra, en primer lugar, las diferencias entre clases sociales a través de los empleos que desempeñan cada uno de ellos. Las clases modestas son ejemplificadas, al principio de la película, por sirvientas, cocineras y mayordomos. Por el contrario, las clases elevadas pertenecen a un rango establecido dentro de una sociedad privilegiada como son los marqueses, tanto el joven como el viejo.

Esta película nos cuenta los entresijos de una mansión a través de los personajes que habitan en ella, donde el menos importante es el propio marqués, quien forma parte, junto con el administrador de una clase social alta. Mediante las relaciones entre los diferentes personajes que sirven al marqués, podemos observar de primeras como hay un matrimonio y diferentes personas que giran en torno a él. Los personajes de Atilano y Gregoria también forman parte de una clase social media-baja, quienes tienen que trabajar duramente para sobrevivir. Ellos serán los encargados de cuidar a la protagonista. A través de estos dos personajes podemos ver como María del Carmen evoluciona con una educación cuidada y diferente para el estrato del que forma parte. Va a la escuela superior y mantiene relación con todo un marqués, al cual enamora. La obsesión de la cuñada del ama de llaves por dar una enseñanza basada en la música y en el arte, es el motivo de sus buenas maneras respecto al resto de personajes. También es cierto, que vemos una evolución en los veinte años que pasan desde el destierro obligado del padre y el encarcelamiento de la madre hasta la juventud de la chica. Esta evolución sirve para mostrarnos los constantes cambios de la sociedad.

No hay grandes diferencias en el acento de los personajes protagonistas y secundarios. Sin embargo encontramos una profunda insatisfacción en la vida de los padres de María del Carmen, algo que indica como de dura era la vida de un pobre en la casa de un rico.

Volvemos a la relación entre el actual marqués, Juan Carlos, y María del Carmen. Esta unión resulta complicada de ver si no fuera por la propia

educación recibida por la protagonista una vez es dejada en casa de Gregoria y Atilano. No es común encontrar relaciones entre personas de diferente clase.

En este sentido, la diferencia entre marqueses, padre e hijo, se basa en el carácter de ambos. El padre de Juan Carlos se fía sin ninguna duda de todas las acciones del administrador Ludovico. El propio Juan Carlos es el encargado de proseguir una investigación cerrada años antes y de la que prácticamente desconocía todo. Ello nos lleva al marcado estereotipo de administrador, que podemos ver en películas como *El genio alegre* o *El hombre de los muñecos*, con una planta digna y con un carácter fuerte y poco comprensivo con el resto de trabajadores de la casa. También es cierto que él forma parte del plan que lleva a la muerte al primer marqués.

El estereotipo de antagonista de la película lo vemos también en la figura de los ladrones, siempre bebiendo en un bar que inspira poca confianza y donde no hay más que mala vida.

Las relaciones entre hombre y mujer, dicha ya la de María del Carmen y Juan Carlos, son protagonizadas por Rafael y Carolina y por Atilano y Gregoria. En la primera relación vemos como los personajes de clase baja, indefensos ante el poder del dinero, deben cumplir una penitencia con les corresponde en la cárcel o fuera de España. Vemos aquí el papel que tiene la venganza en el personaje Rafael y como éste vuelve para exigir lo que es suyo, el reconocimiento de algo que no hizo y que le costó dejar a su mujer y a su hija. Por su parte, Atilano y Gregoria aportan el apartado cómico a la película. Se trata de un hombre que rompiendo con el estereotipo y recordando a *Alma de Dios* (siendo interpretado también por José Isbert), siempre se encarga de las tareas del hogar, mientras la mujer vive su vida a través de la enseñanza de canto a coros.

Por último, es digno de mención la unión entre Carolina y María del Carmen. Madre e hija se reencuentran y la segunda la acepta sin ningún tipo de cavilaciones, siendo un final feliz en toda regla.

MODELO ACTANCIAL

El sujeto de la obra es Carolina. Ella tiene la necesidad de conocer a su hija y también de demostrar que no fue quien asesinó al primer marqués.

María del Carmen sería el objeto de Carolina y sobre ella recae la responsabilidad de reconocer a sus padres y de aceptarlos tal y como son. Un aspecto trascendente es el conocimiento desde el primer momento de su adopción, por tanto no hay sorpresas inesperadas.

Existen muchos ayudantes en la película. En primer lugar Gregoria y Atilano, los cuales se hacen cargo de la niña y la educan sabiendo que no les une lazos sanguíneos. También el ama de llaves que elige correctamente a los nuevos padres de María del Carmen. El detective Cornelio y Juan Carlos forman ambos una pareja de ayudantes al dar vía libre a que se abra la investigación de manera no oficial. El principal oponente de la trama es Ludovico. Es quien maquina el robo y quien envía al exilio a Rafael y a la cárcel a Carolina.

María del Carmen sería destinadora al ser el objeto de búsqueda de Carolina. También Rafael, ya que su mujer no le olvida en ningún momento. Enterarse de que es hija de quien es, confiere a María del Carmen el presente actante.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Carolina
Objeto	María del Carmen
Ayudante	Gregoria Atilano Ama de llaves Cornelio Juan Carlos
Oponente	Ludovico
Destinador	María del Carmen Rafael
Destinatario	María del Carmen Rafael

EL PERSONAJE COMO ROL

El modelo de roles tiene como personaje activo a Carolina. La razón de ello es la constante búsqueda de su hija una vez sale de la cárcel. Por lo tanto, el personaje pasivo es María del Carmen, quien es encontrada finalmente por su madre.

El rol del influenciador recae sobre Ludovico. Este personaje es quien se encarga de urdir la trama. Sus acciones acaban con la familia de Carolina totalmente destrozada. Como autónomo, Rafael es el personaje más adecuado para este rol, ya que tiene siempre en mente a Carolina y a su hija, para vengar su traición. La propia Carolina también es autónoma a la hora de buscar a su hija y hacerse pasar por una cuidadora.

Como rol modificador, Carolina, cambia la vida de su hija. También el ama de llaves lo hace con las respectivas de Gregoria y Atilano, quienes cuidan a María del Carmen de manera ejemplar. Cornelio, el detective y encargado de descubrir la solución final, restablece la vida de los personajes mucho tiempo después de haber sufrido.

Los personajes protagonistas son María del Carmen y Carolina. El antagonista es Ludovico.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Carolina
Pasivo	María del Carmen
Influenciador	Ludovico
Autónomo	Carolina Rafael
Modificador	Carolina Ama de llaves Cornelio
Conservador	Ludovico Inspector
Protagonista	Carolina
Antagonista	Ludovico

LA CONDESA MARÍA



“Os vais de viaje y resolvéis todas vuestras cosas”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Gonzalo Delgrás
Guion	Juan Ignacio Luca de Tena
Fotografía	Guillermo Goldberger
Música	José Ruiz de Azagra
Reparto	Lina Yegros, Marta Santaolalla, Rafael Durán, José Prada, Leonor Fábregas, Margarita Robles
Género	Comedia
Duración	76 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Avenida de Madrid, el 4 de diciembre de 1942
Año	1942

SINOPSIS

María es una condesa cuyo hijo ha muerto luchando en Rusia como soldado de la División Azul. La pena por el fallecimiento de su hijo le lleva al hundimiento hasta que aparece Rosario, una mujer con un bebe que dice ser su nuera. Al asegurarse la condesa de que ambos se casaron por el rito católico y después tuvieron a su nieto, la llegada de la nueva familiar cambia la vida de la condesa, la cual, con el pequeño en casa, vive una nueva juventud. Todo vuelve a cambiar cuando reciben una carta de su hijo, el cual no ha muerto en combate y se dirige a casa. A partir de este momento se descubre que Rosario y Luis no se casaron y tuvieron a su hijo fuera del matrimonio y que todo fue un desliz. Luis, que desconocía que Rosario hubiera aparecido en su casa acepta a su mujer y todo se estabiliza de nuevo con el apoyo y el respeto de su madre.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

La condesa María se encuentra dividida en tres partes que tienen como eje central el personaje del hijo supuestamente fallecido de la condesa. Al inicio se trata la tragedia de Luis y su muerte con honores en la guerra. La segunda parte tiene como protagonista a Rosario, la madre del hijo de Luis y las dudas acerca de ella por parte de los miembros de la familia. La parte final trata la llegada de Luis, la solución del entuerto acerca de su muerte y la concepción de un niño fuera del matrimonio y lo que supone esto para una familia acomodada.

La película tiene una caracterización muy teatral donde un espacio es el principal y sus alrededores ejercen de acompañamiento ambiental. Así pues, los lugares principales son:

- El palacio de la condesa
- Los caminos por donde viajan en coche los sobrinos de la condesa y su hermano, todos ellos cercanos a la mansión.

Cuando hablamos de *La condesa María*, lo hacemos de un drama basado en el diálogo y carente de musicalidad. Algunos momentos aparece música extradiegética que acompañan a la tragedia de la pérdida del hijo y también a la llegada de Luis y de un niño nuevo a la familia sin que la condesa supiera nada anteriormente. Por lo demás, no tiene ninguna canción reseñable.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

- 1.** La condesa María
- 2.** Rosario Ladar
- 3.** Luís Fernández
- 4.** Clotildita
- 5.** Manolito
- 6.** Clarita
- 7.** Rosalía
- 8.** Luisito
- 9.** Mayordomo
- 10.** Tío Joaquín
- 11.** El mensajero que trae la carta cuenta que Luís está vivo
- 12.** El chófer

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Condesa María: mujer enlutada al morir su marido y posteriormente su hijo. Es dueña de una gran fortuna y todavía no ha decidido quién será el heredero o heredera. Trata al servicio con autoridad aunque se muestra comprensiva con ellos. Accede de buenas formas a que Rosario vaya a vivir con ella, ya que su nieto Luisito necesita un hogar.
- Rosario Ladar: mujer misteriosa que aparece diciendo que es nuera de María y que tiene un hijo de Luis. Se trata de una mujer humilde y triste por la muerte de Luis, pero también temerosa de que se sepa la verdad: que no se casaron antes de concebir al niño. Es tachada de mentirosa por algunos de los miembros de la familia, ya que heredará la fortuna de la familia.
- Manolito: sobrino de María. Tiene buen corazón aunque es un hombre con experiencias vitales muy intensas. Intenta seducir a todas las mujeres que tiene a su alcance y su mayor deseo, aunque adora a su tía, es ser su heredero universal. Por ello la trata como si fuera su madre. Durante la estancia de Rosario en la casa, investiga la realidad de la situación.
- Clotildita: Sobrina de María. Es la competidora de Manolito por la herencia de su tía. Se toma muy mal la llegada de Rosario a casa. A diferencia de Manolito, no desprende ningún tipo de cariño hacia su tía, pero hace todo lo posible por conseguir su objetivo.
- Rosalía: la sirvienta principal y ama de llaves de la casa. Se permite el lujo de decir todo lo que piensa aunque esto le cueste una llamada de atención de María. Sin embargo su jefa le adora. Es una mujer mayor, por lo que se desprende que ha servido muchos años en casa de María.
- Tío Joaquín: hermano de María y padre de Clotildita. De carácter muy similar al de Manolito, tampoco se cree la realidad que muestra Rosario.

ESTEREOTIPOS

Por lo que respecta a los estereotipos mostrados en la película, existen diferencias en la forma de ser de los personajes. El elenco no es muy amplio debido a que la mayor parte de la película se desarrolla en la estancia de una mujer que no sale de casa y que tampoco recibe visitas, a excepción de sus sobrinos y su hermano. Por tanto todos pertenecen a la clase alta. Sin embargo vemos como la juventud de Manolito y Clotildita chocan con el amargor de la condesa. También encontramos diferencias en el servicio, ya que Rosalía y Clarita pertenecen a otro estrato social más llano y por tanto se expresan con menor refinamiento.

En cuanto al vestuario, la condesa destaca por su eterno luto debido a la muerte de sus familiares más cercanos, todo ello por motivos relacionados por la época en la que nos encontramos (plena Guerra Mundial) y momentos de angustia e inestabilidad social directamente dirigidos a un periodo de postguerra. Sin embargo, este periodo convulso parece no afectar a los sobrinos ni al tío Joaquín, los cuales viven de manera holgada y nos son conscientes de la vida de los más desfavorecidos. Solamente piensan en el dinero a heredar. En este sentido, María conoce bien las intenciones de todos ellos y tiene un predilecto que es Manolito. Esto se desprende en el comentario que le hace: “dicen que no te importa nada, pero yo sé que eres bueno”.

Otro personaje secundario que refleja las diferencias entre clases sociales, las dificultades de vivir en un pueblo siendo madre soltera, es Rosario. Ella pertenece a un estrato bajo. Sin embargo, cabe resaltar la influencia que tiene Rosalía, la sirvienta, con sus comentarios que generan al mismo tiempo enfado y risa a la Condesa. Se permite decir cualquier cosa, algo chocante ya que como hemos visto en otras películas, el servicio es tratado como meros siervos. Este aspecto dice mucho de María que parece una mujer anclada en el pasado, pero al mismo tiempo se muestra moderna con el hecho de que sus hijos no estén casados. Ella nunca habla de eso pero les deja claro que se tienen que casar y por ello les prepara un viaje de novios en los momentos finales de la película donde dice claramente: “os vais de viaje y

resolvéis todas vuestras cosas”, acompañado de una sonrisa de comprensión, pero al mismo tiempo de autoridad.

En este sentido la honra de Rosario es un aspecto capital en la película. Ella realmente lo que busca es ayuda, solamente miente a la condesa cuando esta se enorgullece de su hijo al saber que le ha dado un nieto y como está teóricamente muerto, Rosalía no quiere manchar su nombre. El último detalle respecto a la relación entre Rosario y Luis es su supuesto amor. Luís parece haber vuelto sin secuelas de la guerra incluso después de haberlo dado por muerto. Nada más volver rehace su vida como si no hubiera sucedido nada.

Si comparamos la importancia dada a la virginidad y la concepción de un hijo fuera del matrimonio, es el propio Luis quien da más importancia que su madre. Ella, sabiendo que su hijo vive y vuelve sano y salvo, comprende que lo importante en un primer momento es celebrar el regreso al hogar, aunque no olvidemos que insta a mantener las formas.

Encontramos el típico estereotipo de niño mimado en tres personajes: Manolito, Clotildita y el tío Joaquín. Los tres, aunque el último más mayor, tienen una forma de vida típica de personas que no trabajan y viven de rentas o de lo que puede permitirse su tía. La herencia es el segundo tema en cuestión después del hijo de Luis. Su importancia es vital, ya que la llegada de éste deja en un segundo plano la estratagema de desenmascarar a Rosario.

La relación entre hombres y mujeres en la película, muestra dos ejemplos de vida diferenciada. Por un lado encontramos a Luis y Rosario, que una vez vuelven a reencontrarse tienen la convicción de seguir juntos, por obligación o por amor, pero les une un hijo en común. Este ejemplo de relación contrasta con Manolito y Clotildita, entre los cuales no surge el amor, pero sí hay una lucha constante por la herencia. Aunque al final la relación de estos caiga en saco roto, no podemos obviar la química entre ambos personajes, que sigue una tónica habitual de amor y odio entre primos hermanos.

Respecto al contexto religioso, el momento bélico de los años cuarenta, nos sitúa en periodo donde combatir contra los soviéticos en la División Azul, era todo un reconocimiento. Durante la película, María dice una frase que

refleja el honor de haber combatido por los ideales y por restablecer el orden en Europa y también en España: “mi hijo muere, pero como un héroe, matando”.

MODELO ACTANCIAL

Siguiendo el modelo actancial, el personaje que ejerce la función de sujeto es la propia condesa. Podríamos pensar que la función de sujeto recaería en primera instancia en el personaje de Rosario, debido a la búsqueda de un hogar. Sin embargo, el bien que le hace a la condesa su presencia con su nieto, nos indica el cambio de vida de la protagonista y por tanto de la importancia de su papel respecto al resto de personajes. Por lo tanto, la condesa María ejerce de sujeto y el objeto es Luis, el hijo que supuestamente ha muerto.

La muerte de Luis, sume en un caos absoluto la vida de la condesa y comienza a plantearse a quien donará su herencia, pero la llegada de Rosario y del niño, Luisito, sitúan a estos personajes como ayudantes de la protagonista en su nueva vida. Los oponentes son los sobrinos de ella, Clotildita y Manolito. Aunque este último es el preferido de la anciana, su función principal es convertirse en heredero universal, aprovechándose de la muerte de su primo.

Como destinador situamos a Luis. Su muerte es la principal razón del desplome vital de la condesa. El papel del destinatario recae sobre tres personajes. En primer lugar Rosario y Luisito, ya que su llegada y establecimiento en la casa, producen que quiera seguir viviendo. Luego, la llegada de Luis, le hace retornar la felicidad perdida.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	María
Objeto	Luis
Ayudante	Rosario Luisito
Oponente	Clotildita Manolito
Destinador	Luis
Destinatario	Rosario Luisito

EL PERSONAJE COMO ROL

Existen diferentes personajes activos según el rol que tienen en la película. A diferencia del análisis según el modelo actancial, Clotildita y Manolito actúan con total impunidad hacia la herencia de la tía, aprovechándose de la debilidad emocional de esta. También Rosario ejerce un rol activo, porque busca acogida en casa de Luis, pensando que éste ha muerto y aun sabiendo que desconoce la existencia de un hijo suyo. El rol del pasivo recae sobre la condesa, porque actúa en función de todos los acontecimientos que le vienen y le afectan.

El rol del influenciador también recae sobre Rosario y Manolito. La primera actúa apelando a la caridad de la condesa. El segundo se gana la confianza de su tía para ser su heredero universal. Clotildita no es influenciadora porque la condesa no le trata de la misma manera que a Manolito. El rol autónomo lo encontramos también en la figura de Rosario. Ella, sin conocer a la familia y sabiendo a lo que se expone socialmente hablando, ya que no se ha casado, se instala en la casa de la condesa, engañándola.

El papel del modificador recae sobre Rosario, por la misma razón que ejerce su papel de autónomo. Sin embargo, el papel de conservador lo ejercen dos personajes. Primero la condesa, que quiere a toda costa disfrutar de su nieto y una vez llega Luis, incita a la pareja a casarse. Luego el propio Luis es quien ejerce el rol de conservador al querer casarse para establecer un vínculo sagrado entre ambos, ya que tienen un hijo.

La protagonista absoluta de la obra es la condesa María y los antagonistas serían Clotildita y Manolito.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Clotildita Manolito Rosario
Pasivo	María
Influenciador	Rosario Manolito
Autónomo	Rosario
Modificador	Rosario
Conservador	María Luis
Protagonista	María
Antagonista	Clotildita Manolito

HUELLA DE LUZ



“Yo soy un pobre hombre de esos que andamos, caemos y se acabó”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Rafael Gil
Guion	Wenceslao Fernández Flórez
Fotografía	Alfredo Fraile
Música	Juan Quintero
Reparto	Isabel de Pomés, Mary Delgado, Antonio Casal, Juan Espantaleón, Juan Calvo, Fernando Freyre de Andrade
Género	Comedia
Duración	76 minutos
Producción	CIFESA-U.P.C.E.
Estreno	Palacio de la Música de Madrid, el 22 de marzo de 1943
Año	1943

SINOPSIS

Huella de luz cuenta la historia de Octavio Saldaña un trabajador de una empresa de manufacturas que como premio a su labor, su jefe, el señor Sánchez-Rey, le concede pasar unos días en un balneario para el cual trabaja. En esta comedia romántica, Octavio conoce a Lelly durante su estancia en el balneario, que es hija de un fabricante de paños muy bien posicionado, competencia directa de Sánchez Rey. Para causar buena impresión a Lelly, Octavio decide hacerse pasar por un millonario seductor.

Por otro lado, otra empresa de manufacturas visita el balneario para hacer negocios con el dueño del local. El problema surge cuando uno de los trabajadores de Sánchez Rey también se encuentra ahí para entrar en el otro negocio y sacar tajada del trato, a espaldas de su jefe.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

Huella de luz sigue el modelo de película romántica en tono de comedia, dividida en tres actos. En el inicio se muestra la presentación de los personajes, especialmente el de Octavio Saldaña y nos introduce en su trabajo y en las merecidas vacaciones que le han concedido. La segunda parte tiene lugar en otro escenario diferente, el balneario al que llega Octavio. Este personaje conoce a Lelly y se enamora de ella. Aquí también observamos los trapicheos que tiene entre manos el ayudante del jefe de Saldaña. La tercera parte de la película sirve como cierre a las dos historias, la de amor y la de los negocios.

Los lugares donde se desarrolla la trama son los siguientes:

- Casa de Octavio
- El lugar de trabajo de Octavio
- El balneario
- La verbena

Huella de luz no es una película donde la música tenga un papel preponderante. Destacan los momentos musicales en la verbena junto al balneario. También la música extradiegética que acompaña las andanzas de Octavio, especialmente en la presentación del personaje con su trabajo.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Octavio
2. Lelly
3. Sánchez Rey
4. Rosario
5. Mayordomo
6. Medina
7. Mike
8. Moke
9. Jacobito
10. Cañete
11. Gerente del balneario
12. Recepcionista del hotel
13. La mujer con la que baila Octavio

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Octavio: es el protagonista. Es un joven humilde y trabajador que según él no se le da nada bien. Es mecanógrafo en una empresa textil y como premio a su buena labor, su jefe le regala una estancia en un balneario. Allí se hace pasar por millonario para enamorar a Lelly.
- Lelly: es la hija del dueño del balneario. Se enamora desde el primer momento de Octavio. Es la típica joven atractiva que tiene a muchos pretendientes detrás por su elevada posición social.
- Sánchez Rey: es el jefe de Octavio y padre de Lelly. Enamorado toda la vida de la mujer de Medina, con quien no pudo estar, entiende perfectamente que se haya hecho pasar por otro para conseguir a su amor.
- Medina: el dueño de una importante firma de telas que también quiere vender en el balneario y a unos dirigentes de la nación ficticia de Turulandia. Se encarga de engañar a los dirigentes a través de mentiras sobre Sánchez Rey y su empresa.
- Cañete: ayudante de Sánchez Rey y encargado directo de Octavio. Trata muy mal al protagonista. Se encuentra en el balneario elaborando una trama para que los dirigentes de Turulandia compren productos de Medina, ya que Cañete quiere irse a trabajar con él.

ESTEREOTIPOS

Huella de luz es una comedia romántica costumbrista donde el enredo entre personajes de diferentes clases sociales, resulta clave para la consecución de los objetivos en torno al amor y a los negocios. Encontramos en el personaje protagonista de la historia, Octavio, un hombre de clase media-baja, un trabajador honrado, cuya única intención es no perder el trabajo que le permite subsistir humildemente y la posibilidad de medrar a través del amor hacia un estamento superior al que él pertenece. Esto es posible gracias a la presencia de Lelly, quien cansada de hombres que no le aportan nada aunque pertenezcan a su mismo nivel, se enamora de Octavio ya que es diferente.

A partir de este encuentro, vemos como el único personaje que no está encuadrado en la alta sociedad, entra de lleno en ella a través de mentiras para guardar su posición. Un detalle que muestra la honradez de Octavio es la razón de su llegada al balneario, gracias a un trabajo bien hecho recompensado por su jefe. Las apariencias, como en muchas películas analizadas, son más que importantes, algo que vemos en el momento en el que Octavio oculta su verdadera identidad social ante Lelly. A diferencia de otros protagonistas masculinos anteriormente analizados, Octavio no cumple en ningún momento con el estereotipo de galán de época, es un simple trabajador cuyo destino le ha enviado hasta su enamorada.

A excepción de la madre de Octavio, quien tiene a su hijo muy mimado, algo que no soporta el protagonista, el resto del elenco pertenece a una clase social elevada. Destaca especialmente el director de la empresa donde trabaja Octavio, quien no pone impedimentos en que Octavio encuentre el amor haciéndose pasar por quien no es, ya que piensa que el amor es lo más importante. Esto lo observamos a través de su frase “la mujer es el objetivo de todo hombre y de donde nacen todos los impulsos”. En cierta medida, rompe con el estereotipo de jefe dictador que ha quedado instaurado en las relaciones entre trabajadores y jefes. Este hecho se debe exclusivamente a la pérdida de su esposa.

Sin embargo, sí que hay un personaje que realiza la función de jefe que maltrata a sus empleados. Éste es Cañete, el segundo hombre en la compañía de Sánchez Rey. A su vez, cumple la función de antagonista de la historia al ser desleal a su jefe y querer participar en otra empresa traicionando los valores de la suya propia. Es el prototipo de hombre poco agraciado y malhumorado, enfadado con todo el mundo, cuyo único interés es llegar al poder, algo que choca totalmente con la actitud de su propio jefe.

Huella de luz es una comedia romántica que no se detiene en cuestiones políticas relevantes. Un detalle que reafirma esta teoría es la invención de un país con nombre cómico, como es Turulandia, para describir la nación de donde provienen los hombres que quieren invertir en telas en España. Además, estos hombres se llaman Mike y Moke, formando una pareja bastante absurda.

La relación entre hombre y mujer, se basa especialmente en la unión entre Lelly y Octavio. No solamente hablamos de un claro estereotipo de mezcla entre clases, sino también de la belleza casi inalcanzable de la propia Lelly, algo que sitúa todavía más lejos, siguiendo una lógica estamental, al propio Octavio.

La forma de vestir de Octavio resulta esencial para mostrar a qué nivel pertenece. El lujo del balneario y el postín de las vestiduras de los huéspedes choca con la llaneza del protagonista, quien simplemente es considerado que es alguien superior por estar allí, cuando si se viese en otra situación más natural en relación con su poder económico, tendría una lógica mayor el situarlo como un hombre de clase media.

Aparte de los empresarios extranjeros, el toque cómico lo pone la madre de Octavio, quien siempre está detrás de su hijo intentando que le haga caso en todo y resultando terriblemente pesada. La ruptura de Octavio con su madre, también supone un motivo para desligarse con su propia realidad.

MODELO ACTANCIAL

El modelo actancial de *Huella de luz* mantiene una estructura similar al de otras muchas comedias románticas, donde el hombre sigue a la mujer y es el mayor objetivo de la trama, aunque aparezcan otras historias colaterales. En este caso, el sujeto de la película es Octavio Saldaña, quien tiene como objetivo disfrutar de unas vacaciones merecidas en las cuales intenta conquistar a Lelly, a través de mentiras sobre su posición social. Lelly, por tanto, es el actante objeto.

Como ayudante encontramos a Sánchez-Rey, jefe de Octavio y quien decide que se vaya a tomarse unas vacaciones para evitar el estrés. El oponente sería Cañete, ya que en el trabajo tiene muy mal carácter y trata de malas maneras a Octavio, y a su vez está trabajando para otras empresas haciendo la competencia a su propio jefe, algo que afectaría el puesto de Octavio. Medina, al mentir sobre Sánchez-Rey a los empresarios de Turulandia, también es un oponente.

El destinador también es Sánchez-Rey, ya que es quien le envía a descansar. Existen dos destinatarios. Por un lado encontramos la figura de Lelly, que claramente es la enamorada de Octavio. Pero también debemos pensar que Sánchez-Rey es un destinatario al entrar en la historia de amor, y en el momento en que descubre que Cañete está trabajando para otra compañía. El hecho de que Cañete también esté en el balneario supone un problema añadido a la relación de Octavio con Lelly.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Octavio
Objeto	Lelly
Ayudante	Sánchez Rey
Oponente	Cañete
Destinador	Sánchez Rey
Destinatario	Sánchez Rey Lelly

EL PERSONAJE COMO ROL

En *Huella de luz*, el personaje que ejerce el rol del activo es Octavio y por varios motivos. En primer lugar porque decide seducir a Lelly, la cual se encuentra muy por encima de sus posibilidades, según marcan los cánones sociales. También tiene un poder activo en la detención de la crisis que Cañete quería crear en la empresa. Como personaje pasivo encontramos principalmente a Lelly. Si analizamos profundamente el drama que vive Sánchez-Rey, también ejerce una influencia pasiva, porque quiere que Octavio encuentre el amor y le sirve para resarcirse a él, sintiendo que ha hecho algo bueno por su empleado.

Como influenciador principal encontramos a Sánchez-Rey, no solamente porque envía a Octavio de vacaciones, sino también porque le incita a pasárselo bien y a defender su empresa, al portarse adecuadamente. Como personaje autónomo, Octavio, en su relación con Lelly, demuestra que tiene capacidad de inventarse historias para poder conquistarla, sabiendo que si no lo hace es muy difícil que se fije en él.

El rol del modificador recae sobre dos personajes. En primer lugar Cañete, quien no solamente fastidia las vacaciones a Octavio, sino también intenta cambiar el rumbo de la empresa a peor. Por su parte, el protagonista también modifica la vida de Lelly, contando mentiras, pero en definitiva, conquistándola. El conservador es Sánchez-Rey ya que permanece ajeno a toda la historia y solamente le preocupa que su empresa y Octavio vivan momentos felices.

Como personaje protagonista de la historia encontramos a Octavio. Medina y Cañete son los antagonistas principales.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Octavio
Pasivo	Lelly Sánchez Rey
Influenciador	Sánchez Rey
Autónomo	Octavio Cañete
Modificador	Cañete Octavio
Conservador	Sánchez Rey
Protagonista	Octavio
Antagonista	Medina Cañete

EL POBRE RICO



“Tengo consejo de administración. ¿Tú has visto algún empresario que no tenga consejo de administración?”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Ignacio F. Iquino
Guion	Rafael Gil y J. Guzmán Merino
Fotografía	Emilio Foriscot
Música	Juan Durán, José Ruiz de Azagra, Ramón Ferrés
Reparto	Roberto Font, Mercedes Vecino, Angelita Navalón, José Jaspe, Antonio Riquelme
Género	Comedia
Duración	50 minutos conservados
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Callao de Madrid, el 18 de mayo de 1942
Año	1942

SINOPSIS

El pobre rico es una película que cuenta la historia de Roberto, un mozo de hotel y padre de familia al que le toca la lotería. A partir de este momento su vida cambia y decide vivir una vida de lujo, abandonando a su familia y malgastando todo el dinero que le ha tocado. Sin embargo, una vez se desencanta después de ser abandonado por la cantante con quien establece una nueva relación, se da cuenta de que lo que realmente importa es la familia y decide volver con su mujer e hijos.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

El pobre rico se encuentra dividida en tres partes. En la primera encontramos la presentación de la familia de Roberto y también del trabajo y de los personajes pintorescos que se encuentran en los alrededores del hotel. La segunda parte de la película se inicia con el boleto de lotería que gana Roberto. A partir de aquí vemos como la vida del protagonista cambia por completo y decide abandonar a su familia. La parte final de la película trata la vuelta de Roberto a la familia y el perdón de su mujer

En lo que respecta a los lugares donde se desarrolla la trama, encontramos como principales:

- Hotel
- Casa de Roberto
- Restaurantes
- Locales de variedades
- Banco

La película es muy musical y encontramos ejemplos de música extradiegética en la banda sonora de la película. Especialmente destacan los momentos de los bailes en los restaurantes y locales de variedades donde la música es en directo y diegética.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Roberto
2. Casiana
3. Chófer
4. Vendedora de tabaco
5. Vendedora de flores
6. Huésped hotel 1
7. Huésped hotel 2
8. Huésped hotel 3
9. Recepcionista hotel
10. Dueño del hotel
11. Cantante del restaurante del hotel
12. Enrique
13. Dueño del teatro
14. Director de escena
15. Ayudante de Enrique en el golpe 1
16. Ayudante de Enrique en el golpe 2
17. Ayudante de Enrique en el golpe 3
18. Policía 1
19. Policía 2
20. Policía 3

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Roberto: protagonista de la historia. Es un hombre al cual le toca la lotería y piensa en vivir otra vida alejada de la que tiene. Es una persona humilde. Podríamos situarlo como el típico pícaro.
- Casiana: esposa de Roberto. Es quien mantiene el orden en el hogar. No ve con buenos ojos que Roberto vaya despilfarrando todo el dinero que tiene. Sin embargo, es la primera que no duda en utilizar ese mismo dinero.
- Cantante del hotel: mujer que solamente quiere a Roberto por su dinero. Aparece en la vida del protagonista y se aprovecha de él. Decide rechazarlo cuando se da cuenta que no tiene nada más que ofrecerle.

ESTEREOTIPOS

El pobre rico es una de las pocas películas que no buscan el anhelado dinero como objetivo único y por todos los medios para satisfacer sus necesidades. Aunque es cierto (y posteriormente lo veremos en el apartado del modelo actancial) que Roberto ansía cambiar de vida, algo que vemos constantemente en su oficio de mozo de hotel en la puerta del mismo, abriendo las puertas de los coches, el protagonista recibe el premio sin buscarlo, algo diferente a la constante búsqueda o ansia de pertenencia a un estrato superior.

La película, de muy corta duración en comparación con el resto de la filmografía, nos cuenta a través del personaje protagonista como se puede cambiar de vida, simplemente por el hecho de tener dinero. Vemos muchos de los estereotipos posibles del despilfarrador en la figura de Roberto: abundantes cenas en lugares lujosos, cambio de vida sentimental y posterior caída. Sin embargo, los personajes que acompañan en sus andanzas a Roberto, son los principales receptores del dinero en la primera parte de la película. Aquí vemos como aparte de vivir una constante fiesta, el protagonista requiere del resto del elenco para poder compartirla.

La mujer es mostrada como un objeto. Los dos personajes secundarios femeninos más importantes son Casiana y la cantante del bar. La primera es la que marca una pauta de tranquilidad en el hogar, ya que Roberto es bastante despistado. Sin embargo ella se encarga de la familia y es dejada por su marido cuando éste tiene dinero. Casiana perdona esta acción, mostrándonos una vez más, como el matrimonio es inquebrantable y evocando a la película *Un alto en el camino* cuando la mujer se da cuenta de que lo mejor para mantener la unidad familiar es dar a Roberto una segunda oportunidad.

En lo que respecta a la cantante del bar con la que Roberto decide vivir una nueva vida, es situada como una auténtica trepa que solamente le interesa el protagonista por su dinero. Este personaje representa el estereotipo de mujer fatal.

Por último, es necesario hacer referencia a la cantidad de personajes que entran en el hotel en la primera parte de la película. Ellos, de alto nivel social y

económico, contrastan claramente con Roberto y también con el resto de sus amigos que intentan hacer negocio vendiendo flores o cerillas.

MODELO ACTANCIAL

El modelo actancial de *El pobre rico* mantiene como sujeto a Roberto. Es el protagonista de la historia y sobre el que gira toda la trama. A través de él vemos cómo evoluciona una persona que antes no tenía dinero a un hombre despilfarrador y fiestero. El objeto de Roberto es la huida de una vida que no quiere poseer. Cuando adquiere el dinero lo deja todo. No hay ninguna persona que ejerza de objeto porque Casiana no forma parte de las aventuras de Roberto. Tampoco lo es la cantante del bar.

El papel de ayudante lo ejercen dos personajes, dependiendo del momento de la película en que nos encontremos. En primer lugar, la cantante ayuda a Roberto a vivir una vida de desenfreno. Luego, Casiana ayuda a Roberto a volver a la normalidad, aceptando su error. Como principal oponente encontramos al propio dinero en forma de cantante. Aunque la decisión es solamente de Roberto, la cantante extrae todo el jugo posible a la fortuna del protagonista.

Como destinador encontramos al propio Roberto, quien a través de su vida en el hotel, nos muestra como no quiere vivir y ese es el motivo por el que decide irse a correr juergas constantes. El destinatario también es el propio Roberto, ya que con la ayuda de Casiana, vuelve en sí.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Roberto
Objeto	Una vida de lujo
Ayudante	Cantante Casiana
Oponente	Cantante
Destinador	Roberto
Destinatario	Roberto

EL PERSONAJE COMO ROL

Siguiendo el modelo de personajes según el rol que desarrollan en la obra, Roberto es el personaje activo de la misma. Decide emprender aventuras en forma de caras fiestas. Esta actitud es tomada por él mismo de manera autónoma, por lo que también le situaría como un personaje que ejerce el rol de autónomo.

El rol del pasivo recae en Casiana, quien vive prácticamente ajena a las constantes juergas de Roberto. El personaje influenciador es la cantante del bar, quien seduce a Roberto para poder conseguir todo lo que quiere de él.

El rol del modificador no recae sobre ninguna figura humana, sino sobre el propio dinero. La cuantía obtenida cambia por completo la concepción de vida de Roberto. Como conservadora encontramos a Casiana, quien no ve con buenos ojos que el dinero cambie tanto a su marido. También es conservadora al perdonarlo.

El rol del protagonista tiene el nombre de Roberto. La antagonista sería la cantante.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Roberto
Pasivo	Casiana
Influenciador	Cantante del bar
Autónomo	Roberto
Modificador	Dinero
Conservador	Casiana
Protagonista	Roberto
Antagonista	Cantante del bar

EL FRENTE DE LOS SUSPIROS



“¿No son bonitas esas esquelas donde pone: murió por Dios y por España?”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Juan de Orduña
Guion	Jaime de Salas
Fotografía	Enrique Guerner
Música	Juan Quintero
Reparto	Pastora peña, Alfredo Mayo, Antoñita Colomé, Fernando Fernández de Córdoba, Manuel Arbó, Rafaela Satorres
Género	Comedia dramática
Duración	88 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Palacio de la Música de Madrid, el 4 de febrero de 1943
Año	1943

SINOPSIS

El frente de los suspiros es un drama detectivesco donde se intenta resolver el secreto de la familia Cañaverál. Servando es el juez de un distrito sevillano a cuyas manos llega un caso que aun dado como cerrado, tiene, según el protagonista, cabos sin atar. La madre de la familia Cañaverál murió y tras hacerle una autopsia, el forense del momento dijo que había muerto después de dar a luz a Ricardito, el hijo varón de la familia. Tanto su hija Reyes como su padre don Ricardo aceptaron esta muerte, pero viven tristes porque su madre no haya vivido con ellos los momentos más importantes de su vida.

La llegada de Pablo Cañaverál antiguo novio de la fallecida, remueve la vida de Ricardo, hermano de éste y a quién odia profundamente. Ante estos personajes, se abren diferentes posibilidades para el juez, que investiga una situación donde cualquiera pudo asesinar a la llamada “Dama de los Galgos”.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

El frente de los suspiros se caracteriza por estar dividida en tres partes pero a su vez cuenta con dos historias que quedan intercaladas. No hay intrahistoria, pero vemos como existe un cruce entre la misión de Servando y la historia secreta de la familia Cañaverál. La primera parte corresponde con el establecimiento en Sevilla de Servando y el inicio del caso que encuentra resuelto de una manera poco habitual. La segunda parte trata la historia de Reyes, su padre y el hermano de éste. En la tercera parte, correspondiente con el desenlace, descubrimos la solución del caso, la asesina de la mujer del patriarca de los Cañaverál y el final de la historia entre Reyes y su tío.

Los principales lugares donde se desarrolla la trama son los siguientes:

- El despacho de Servando
- La taberna
- La enfermería
- La casa de los Cañaverál
- El hostel donde se hospeda Servando
- El pueblo gallego donde vive Adeliña

La película, pese a ofrecer un contraste importante entre gallegos y andaluces, no cae en música diegética típica de Andalucía. Hay algunos momentos donde se canta en la taberna, pero no en exceso. Al ser un drama, sí que abunda la música extradiegética para enfatizar las tramas trágicas entre los personajes que forman la familia Cañaverál.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. María de los Reyes
2. Ricardo Cañaverl
3. Reyes Cañaverl
4. Ricardito Cañaverl
5. Pablo Cañaverl
6. Angustias
7. Servando Ortigueira
8. José María
9. Lili
10. Don Luciano Gabia
11. Antonio Berzosa
12. Cristóbal
13. Cartero
14. Adeliña
15. Ama de llaves
16. Funcionario del juzgado
17. Chófer de Pablo
18. Hombre en el bar 1
19. Hombre en el bar 2
20. Hombre en el bar 3
21. Matea
22. Gitana que trafica con droga
23. Policía 1
24. Policía 2
25. Compañero de habitación
26. Padre de Adeliña
27. Madre de Adeliña

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Servando Ortigueira: juez de un distrito de Sevilla. Es de Pontevedra y está esperando a que le trasladen. Se siente atraído por los casos resueltos que parece ser tienen errores en la investigación. Es un hombre cauto y que se ha propuesto descifrar el enigma verdadero de la muerte de la madre de la familia Cañaverál. Se enamora de Angustias pero tiene novia en Pontevedra con la que supuestamente se va a casar.
- “La dama de los galgos”: María de los Reyes, madre de la familia Cañaverál, supuestamente fallecida cuando nació su hijo pequeño. Mujer de una gran belleza en la alta sociedad andaluza, fue asesinada por lo que no murió por causas relacionadas con el parto.
- Reyes Cañaverál: hija mayor de los Cañaverál. Se ha encargado de ser la figura materna en casa desde la muerte de su madre. Tiene un gran parecido con ella y se enamora de su tío Pablo.
- Ricardo Cañaverál: Padre de la familia. Vive trastornado desde la muerte de su mujer. No sabe realmente lo que ocurrió ya que da por hecho que su mujer murió por el parto. Odia a su hermano por haber sido novio de María de los Reyes tiempo antes. Es un hombre hospitalario con Servando desde el primer momento que lo conoce.
- Pablo Cañaverál: Hermano de Ricardo. Desapareció una vez murió la mujer de Ricardo. Nadie vuelve a saber nada más de él hasta que aparece por sorpresa cuando Servando investiga el caso. Es un hombre desdichado que a diferencia de su hermano, ha tenido una vida problemática.
- Ricardito Cañaverál: hijo pequeño de Ricardo. Está obsesionado con irse a combatir aunque su padre no le deja porque no quiere perder a ningún miembro más de la familia.

- Antonio Berzosa: compañero del juzgado de Servando. Sevillano, es el polo opuesto del pontevedrés, pero siempre está dispuesto a trabajar si éste se lo pide.
- Angustias: vendedora de paños y encargada de regentar una taberna. Se enamora perdidamente de Servando cuando éste le miente diciéndole que es poeta. Le encanta cultivarse intelectualmente ya que no ha podido aprender en la escuela.
- Adeliña: novia de Servando en Pontevedra, que espera su vuelta para casarse con él.
- Ama de llaves de la casa: mujer de confianza de la familia. Resulta ser la asesina de la mujer, porque estaba enamorada de Ricardo.

ESTEREOTIPOS

Nos encontramos ante una película que trata las diferencias entre la España del norte y la del sur. Servando es un juez recto y serio de Pontevedra que trabaja en Sevilla. No coincide en nada con la forma de ser de los sevillanos, de hecho es llamado en ocasiones “el inglés”, por su refinamiento y rectitud. Este papel contrasta con el de su compañero Antonio, que siempre le dice que deje de trabajar tanto y que se relaje un poco más.

Los acentos del elenco de personajes son realmente importantes para darnos cuenta de las localizaciones donde se realiza la obra. En la primera escena y también en la última, aparece un día lluvioso donde el cartero del barrio de Pontevedra le entrega a “Adeliña” una carta, cuyo nombre ya indica de donde puede ser. Tanto los padres como la propia Adeliña acaban todas sus palabras en “-iño”, algo característico de esa tierra. Sin embargo Servando al ser un hombre culto y con estudios, carece de cualquier acento de la zona siendo mucho más neutro en su forma de hablar.

Como en otras películas, volvemos a ver las diferencias en la forma de hablar entre los andaluces de clase alta y los de clase baja. El acento vuelve a ser el protagonista. Los integrantes de la familia Cañaverál, dueña de un gran cortijo y que forma parte de la alta sociedad andaluza, también carecen de acento, a diferencia de los que trabajan en la taberna e incluso el propio Berzosa, que al no ser abogado, es decir, con estudios superiores, forma parte de un estrato inferior. Otro ejemplo lo observamos en el médico forense con el que habla Servando durante la investigación. Puede darse a entender que como los Cañaverál, también es de Sevilla, pero al mismo tiempo carece de acento.

El personaje andaluz más característico es Angustias. Una chica con rasgos afluencados que tiene ilusión por casarse con un poeta. Demuestra su incultura al pensar que Gustavo Adolfo Bécquer, su escritor favorito, todavía vive.

La forma de vida de los andaluces de clase media-baja es mostrada con alegría, como si estuvieran en una constante fiesta, recordando así el momento

en el que Berzosa y Angustias invitan a comer en la taberna por primera vez a Servando. Cuando éste se queda, todos aplauden cual tablao flamenco. Otro ejemplo es el consumo de alcohol. Servando siempre ha sido abstemio hasta que llegó a Andalucía, cuya manzanilla le enamoró.

Acabando con la relación entre clases sociales, vemos el símil del hombre inteligente sobre la mujer débil, en las relaciones de Servando. Tanto con Adeliña como con Angustias, ambas forman parte del pueblo llano, podrían parecer copias si no fuera porque son de zonas geográficas diferentes.

Por otro lado, si nos centramos en el segundo grupo de personajes, la familia Cañaverl, vemos como todos ellos pertenecen al mismo estatus. Sin embargo muestran la misma hospitalidad ante Servando que en la taberna, pero de manera muy distinta, mucho más tranquila y distinguida. La llegada de Pablo, hermano menor de Ricardo, con apariencia de galán, interpretado por Alfredo Mayo perturba el clima familiar. Desde el primer momento, Reyes se queda enamorada de Pablo, rompiendo los cánones presuntamente establecidos entre relaciones familiares y al mismo tiempo diferenciándose de otras películas donde el personaje protagonista acaba con el personaje femenino más importante. Siguiendo la rutina filmográfica de CIFESA, hubiera sido más lógica la relación entre Servando y Reyes.

La película está ambientada en plena Guerra Civil Española, aunque no se muestra en ningún momento problema alguno para los habitantes de Sevilla. Ricardito desea con todas sus fuerzas poder alistarse en la marina para combatir y si es necesario, morir. El amor por la patria española en esta época queda representado a través de la frase: “¿no son bonitas esas esquelas donde pone: ‘murió por Dios y por España’?”. Al final el padre le deja alistarse.

Como aspecto final, es relevante que tras la muerte de Angustias cuando ejercía de ayudante en el hospital, Servando envíe una carta a Adeliña, en la cual no sabemos lo que lleva. Queda la duda de si vuelve a Pontevedra después de su idilio o se queda en Sevilla. Si aceptara la primera opción demostraría ser un hombre de honor según los cánones de la época, si no lo hace, demostraría que un gallego puede vivir en Sevilla perfectamente.

Por último, encontramos una ligera tendencia hacia el racismo con la presencia de un supuesto senegalés, catalogado como “sucio” y “guarro” por Servando, cuando ni siquiera lo había visto. Esto se produce cuando comparte habitación. Al darse cuenta de que su compañero es un hombre bien educado y de raza blanca, se toma a broma lo anteriormente comentado.

MODELO ACTANCIAL

Como la película tiene dos historias diferenciadas, por un lado el descubrimiento del crimen de María de los Reyes, y por otro, la historia de amor y familiar de los Cañaverals, encontramos dos modelos actanciales.

En la primera historia, el sujeto es Servando que es quien comienza la investigación del caso de la muerte de la madre Cañaverals. El objeto sería María de los Reyes o en su defecto la búsqueda de la verdad del caso.

Encontramos como ayudante al médico forense que le da toda la información disponible ya que también piensa que no se realizó correctamente la investigación. Antonio Berzosa actuaría como ayudante de Servando en los momentos en los que el pontevedrés lo necesite. Como oponente situaríamos al patriarca de la familia, que no opone mucha resistencia al caso debido a su depresión. No quiere remover los asuntos del pasado. Podríamos situar como oponente a la asesina, el ama de llaves, pero en ningún momento muestra oposición ante Servando y cuando se da cuenta que el caso está a punto de resolverse y Ricardo está muy enfermo, al borde de la muerte, decide contarle la verdad.

El destinador de la película sería el sumario, como objeto físico, ya que no está bien realizado y también el médico jubilado que en su momento realizó la autopsia. El destinatario sería la familia Cañaverals, tanto Ricardo y Pablo como los hijos del primero. Todos necesitan saber si ocurrió algo con su madre que ellos no sepan. El propio Servando actuaría como destinatario al ser la investigación del caso un propósito personal.

En el segundo modelo actancial, Reyes Cañaverals es el sujeto de la trama amorosa. Es la fiel copia de su madre y por su forma de actuar también guarda cierto parecido. El objeto sería Pablo Cañaverals, no solamente porque Reyes se enamora de él, sino también por la necesidad de esta de volver a recuperar a un familiar del que no sabía nada.

El oponente es Ricardo Cañaverals. Su oposición a que Pablo entre en casa y sus intentos por eliminarlo de su vida, afectan a la relación entre Reyes

y Pablo. No encontramos figura ayudante en la relación entre Reyes y Pablo, ya que no hay ningún personaje, salvo Ricardo, que se inmiscuya en su relación.

La destinadora sería María de los Reyes. Tras su muerte, Pablo huye y condiciona la vida de la familia. Su vuelta desencadena la trama amorosa. Tras el descubrimiento del asesinato, Ricardo acepta la relación. Los destinatarios serían tanto Pablo como Reyes.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Servando
Objeto	María de los Reyes (madre)
Ayudante	Antonio Berzosa
Oponente	Ricardo Cañaverl
Destinador	Médico jubilado Sumario
Destinatario	Ricardo Pablo

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Reyes
Objeto	Pablo
Ayudante	
Oponente	Ricardo Cañaverl
Destinador	María de los Reyes
Destinatario	Pablo Reyes

EL PERSONAJE COMO ROL

Siguiendo el esquema de personaje como rol, el activo corresponde con la figura de Servando quien toma la iniciativa de reabrir el caso al percibir que no existe claridad en la sentencia. Que Servando sea el activo nos indica que, dada la importancia del caso, haya diferentes pasivos como Ricardo Cañaveral, Pablo, Angustias, Reyes y Ricardito. A todos ellos les afecta de una determinada manera que otra vez se vuelva a investigar sobre la muerte de María de los Reyes.

El rol del influenciador lo ejerce el médico que cerró el caso equivocándose. Su error, es el generador de que Servando actúe reabriendo la investigación. Como autónomo encontramos al propio Servando, quien no escucha las recomendaciones de Ricardo Cañaveral y sigue su instinto para descubrir quién asesinó a María de los Reyes.

Existen varios personajes que desempeñan el rol del modificador. Por un lado encontramos a Pablo, que con su llegada causa la desesperación de Ricardo Cañaveral. La hija de éste, al enamorarse de Pablo, también tiene un papel de modificadora. El propio Servando, tiene un rol de modificador por remover el pasado. Como conservador encontramos a Ricardo Cañaveral, que no desea que se investigue más sobre su esposa.

Los protagonistas son Reyes y Servando. La antagonista principal sería la asesina de María de los Reyes, es decir, Angustias.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Servando
Pasivo	Ricardo Cañaverl Pablo Angustias Reyes Ricardito
Influenciador	Médico
Autónomo	Servando
Modificador	Pablo Servando
Conservador	Ricardo Cañaverl
Protagonista	Reyes Servando
Antagonista	María de los Reyes

¡A MÍ LA LEGIÓN!



“A morir por la legión”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Juan de Orduña
Guion	Raúl Cancio y Jaime García Herranz
Fotografía	Alfredo Fraile y Tomás Duch
Música	Juan Quintero
Reparto	Alfredo Mayo, Luis Peña, Manuel Luna, Miguel Pozanco, Pilar Soler
Género	Comedia
Duración	82 minutos
Producción	CIFESA-U.P.C.E.-Hispania Artis Films
Estreno	Cine Avenida de Madrid, el 11 de mayo de 1942
Año	1942

SINOPSIS

Junto con *¡Harka!* y *Porque te vi llorar, ¡A mí la legión!* forma la trilogía de películas bélicas. Tanto esta y como la primera, tratan lo que es una guerra o una batalla desde dentro. La película cuenta la historia de dos hombres, el Grajo que es un legionario admirado por su buen hacer en el frente, y Mauro, un nuevo legionario que huye de su oscuro pasado. Después de hacerse muy buenos compañeros, Mauro es acusado de un asesinato en un bar marroquí. Él no lo cometió y por esta razón el Grajo investiga el caso para salvar la honra de su amigo, conociendo el secreto de Mauro, es el príncipe Osvaldo. Mauro entiende que su vida no está completa siendo príncipe y decide, una vez subsanado el asunto del asesinato, volver a la legión.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

¡A mí la legión! se divide en tres partes. La primera corresponde con la llegada de Mauro a la legión y su encuentro con el Grajo. La buena relación entre ambos es el principal argumento de este fragmento. La segunda parte tiene como tema principal la acusación a Mauro de un asesinato que no ha cometido y la investigación por parte de su amigo. En la última parte nos enteramos de que Mauro es un príncipe heredero y su vuelta a la legión.

En lo que respecta a los lugares donde se desarrolla la trama, encontramos como principales:

- El cuartel
- El bar donde es acusado Mauro
- La calle donde va Mauro en carroza
- El palacio de Mauro
- La tienda de Isaac Leví

Como película de temática puramente militar, encontramos en la banda sonora diegética, las canciones que cantan los reclutas durante sus entrenamientos, todas ellas relacionadas con el enaltecimiento de la patria y los valores españoles, de unión y fraternidad entre compañeros militares.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. El Grajo
2. Mauro
3. Comandante
4. El tocador de corneta
5. Curro
6. El amigo de curro
7. Leda
8. Oficial de guardia
9. Luis Palacios
10. Militar que pasa revista a los nuevos legionarios
11. El Cid, otro legionario
12. Legionario que avisa del que han sitiado a los españoles
13. Carmona
14. Legionario abatido
15. Moro
16. Ionescu
17. Isaac Leví
18. Hombre que quiere matar a Mauro
19. Hombre 2 que quiere matar a Mauro

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- El Grajo: protagonista de la película. Es el legionario más valeroso de toda la compañía. Es admirado por todos, con grandes valores de defensa de la patria y enamorado de la instrucción a nuevos legionarios. Anteriormente era asesino a sueldo. Entabla una gran amistad con Mauro e investiga el asesinato por su cuenta.
- Mauro: legionario que cuando llega a la compañía se presenta como Mauro a secas. Oculta que es un príncipe y se apunta a la legión para huir de su vida artificial. Es acusado de asesinar con su navaja a una persona en la cantina. Se muestra muy agradecido al ejército por salvarle de la condena y deja su puesto como príncipe para volver a la legión.
- Curro: legionario andaluz. Es uno de los más mayores y aporta el toque gracioso a la película. Es el encargado de mostrar el buen ambiente que hay en el ejército.
- Isaac Leví: judío que después de un trapicheo con un hombre, lo asesina y se da a la fuga. Es el responsable del crimen por el que acusan a Mauro.
- Comandante: es quien dirige la compañía. Es un hombre dedicado absolutamente a la legión. Se caracteriza por saber dirigir desde dentro el cuerpo implicándose en las propias batallas.

ESTEREOTIPOS

Como sucede en *¡Harka!*, la presente película no tiene una gran cantidad de personajes relevantes que reflejen variedad de posiciones sociales. Sin embargo como película bélica, vemos una exaltación de los valores del ejército desde el primer momento. La legión se muestra como el refugio de los desterrados sociales de España. Esto lo vemos a través de El Grajo, que antes era un asesino a sueldo y cuyos nuevos valores adquiridos a través de su experiencia en la legión, le hacen cambiar de vida. Mauro necesita escapar de su supuesta vida maltrecha en palacio y también decide la legión como destino. Sin embargo el momento más reseñable de ello lo vemos justo en el instante de la inscripción de nuevos legionarios, donde ninguno da el nombre correcto o se muestran recelosos y con mal carácter ante el apuntador. Por supuesto no podemos dejar de lado, la dedicatoria principal de la película: “a todos aquellos que dieron su vida por la legión”.

En la escena de combate, cuando quedan sitiados los legionarios, seguimos viendo este enaltecimiento de los valores patrios. El legionario abatido en el sitio justo antes de morir dice “viva la legión” y justo cuando muere, un compañero le dice “adiós legionario” con tono de honra y orgullo por haber dedicado su vida al servicio de los españoles. Otro legionario cuando se está alistando y le preguntan que si sabe a qué viene, él contesta: “a morir por la legión”.

La camaradería de los legionarios la encontramos en la relación entre Grajo y Mauro pero también entre Curro y el resto de combatientes que siempre se muestran muy alegres y contentos por estar todos juntos. Especialmente importante es el momento en el que cantan canciones todos los legionarios durante sus entrenamientos.

Encontramos cierto antisemitismo en la película. La figura de Isaac Leví, el cual parece musulmán por su atuendo y dado que la acción se encuentra dada en África, lo más normal es que fuera moro, pero no lo es. Leví es un comerciante que asesina al hombre que le chantajea. Este hecho y después de la conversación el Grajo cuando está descubriendo lo sucedido, lo sitúa como

el prototipo de judío marrullero capaz de asesinar a alguien por salvarse él, algo contrario a los valores del ejército. Sin nos situamos en el contexto social de la película, plena Segunda Guerra Mundial, donde CIFESA estaba realizando películas en la Alemania Nazi, el cierto parecido entre Mauro y el dictador Francisco Franco es motivo de reseña y aporta algo más a esta teoría. Un detalle interesante es que sobre él dicen “ese hombre ha salvado la vida de muchos”.

Respecto a la elocución de los personajes, tanto Mauro como el Grajo rompen con el estereotipo de legionario sin educación, que sí representan Curro y el resto de combatientes. Respecto a esto, el Grajo que a diferencia de Mauro proviene de una vida desdichada como caza recompensas, es un hombre de aspecto y dicción perfectos, algo que supuestamente se sugiere como cambio a través la legión. La camaradería está asegurada y por tanto no hay diferencias en tratos entre hombres más educados que otros. Sin embargo el respeto al mando es vital. El comandante siempre es respetado en todas sus decisiones.

Respecto a la relación entre hombre y mujer, es una película esencialmente masculina. Y la única mujer que aparece con cierto protagonismo en la obra es Leda, la camarera del bar que se muestra enamorada del Grajo, pero éste no tiene ninguna intención de interactuar con ella, ya que su amor es la patria y el ejército. Sin embargo, es curioso que la única mujer también se enamore del protagonista, el hombre más guapo y educado de todo el regimiento. El toque amoroso no podía faltar aunque sea una película muy masculina.

MODELO ACTANCIAL

Encontramos dos modelos actanciales en función del sujeto que los representa.

En primer lugar, encontramos como sujeto al Grajo, cuyo objeto es Mauro y la liberación de éste de los cargos que se le acusa. La misión del Grajo es salvar a Mauro, pero cuando se da cuenta que en realidad es un príncipe, tiene como misión que no olvide los valores que ha aprendido en el ejército.

En la película hay varios oponentes. Primero vemos a Isaac Leví, porque es el autor del crimen por el que acusan a Mauro. Posteriormente vemos a los dos hombres que intentan asesinar a Mauro, sabiendo que en realidad es un príncipe. De hecho, la relación de ellos con el Grajo, está directamente ligada con la función de sujeto de éste, ya que decide salvarlo. Como ayudante también encontraríamos al propio Grajo.

El destinador de la película siendo sujeto el Grajo, es Mauro. Su unión y la admiración que profesa por su amigo, le hacen al primero actuar en defensa del segundo durante toda la película. El destinatario será el propio Mauro, ya que quieren asesinarlo y es salvado por el Grajo.

El segundo modelo actancial tiene como sujeto a Mauro. La diferencia con el primer ejemplo de actantes, es que Mauro no tiene como objeto al Grajo. El propio Mauro es el objeto, ya que busca liberarse de los yugos de palacio y vivir como uno más dentro de la legión. Algo que consigue sin problemas.

Como ayudante tendrá varios personajes. El principal es el Grajo, quien se convierte en su mejor amigo dentro y fuera de la legión. También algunos de los legionarios que conviven con Mauro y que le hacen sentirse querido y útil al servicio de su país. Especialmente destaca el personaje de Curro.

No es ninguna novedad que el oponente principal de Mauro sea Isaac Leví, el cual asesina a un hombre y no dice que ha sido él.

Como destinador principal de la película encontramos a un actante sin forma física: su posición social. Lo único que desea Mauro es pertenecer a un grupo de personas que desconozcan su posición y así no tener ningún tipo de comodidades relacionadas con su puesto.

Hay dos destinatarios en el filme. Primero, Mauro, quien como rol autónomo que posteriormente analizaremos, tiene en él mismo su principal objeto. Luego el Grajo, quien gana un amigo y la redención de sus pecados en su etapa anterior a la legión.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Grajo
Objeto	Mauro
Ayudante	Grajo
Oponente	Isaac Leví Asesinos que encargan la muerte de Mauro
Destinador	Mauro
Destinatario	Mauro

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Mauro
Objeto	Mauro
Ayudante	Curro Grajo
Oponente	Isaac Leví
Destinador	Su posición social
Destinatario	Mauro Grajo

EL PERSONAJE COMO ROL

Si diferenciamos los personajes por los diferentes roles que ejercen en la historia, encontramos como personajes activos tanto a Mauro como al Grajo. Ambos tienen distintas misiones llevadas a cabo solamente por el amor a la patria. Estos dos personajes son pasivos respecto a la actuación recíproca que existe entre ambos. Ambos personajes serán el centro de los roles de la película, al no haber una gran cantidad de personajes y ser los protagonistas absolutos de la misma.

El rol del influenciador del Grajo es Isaac Leví, ya que habiendo cometido el delito por el cual incriminan a Mauro, genera que su compañero se sienta obligado a desentrañar el error policial. El segundo influenciador hace referencia a la relación de Mauro con el Grajo. Éste realiza una función influenciadora al dar a entender a Mauro, que en el ejército es donde mejor se está. El rol del autónomo lo ejerce el Grajo. Este personaje decide por su cuenta investigar el caso, pero también rechazar el trabajo de sicario que le proponen sus antiguos compañeros.

Como modificador, el Grajo también desempeña este rol, ya que cambia la manera de percibir el ejército de Mauro. Por otro lado, Isaac Leví, es el principal modificador al ser el causante del acto por el que han acusado a Mauro. El rol del conservador recae sobre el propio Mauro, quien a través de sus actos, vuelve al ejército y deja atrás una vida llena de lujos.

Los protagonistas, como anteriormente se han comentado, son Mauro y el Grajo. El principal antagonista es Isaac Leví, pero también ejercen este rol, los hombres que proponen al Grajo su vuelta al crimen.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Mauro Grajo
Pasivo	Mauro Grajo
Influenciador	Isaac Leví Grajo
Autónomo	Grajo
Modificador	Grajo Isaac Leví
Conservador	Mauro
Protagonista	Mauro Grajo
Antagonista	Isaac Leví Pareja de sicarios

PORQUE TE VI LLORAR



"Algo va a pasar y no bueno"

FICHA TÉCNICA

Dirección	Juan de Orduña
Guion	Santiago de la Escalera
Fotografía	Alfredo Fraile
Música	Juan Quintero
Reparto	Pastora Peña, Manuel Arbó, Luis Peña, Eloísa Muro, María Asquerino, Fernando Aguirre
Género	Drama
Duración	80 minutos
Producción	CIFESA
Año	1941

SINOPSIS

Porque te vi llorar trata la vida de María Victoria la cual se va casar con el amor de su vida, José Ignacio, un ingeniero de minas de buena familia asturiana. Justo el día de la celebración de la promesa de matrimonio, estalla la Guerra Civil Española y José Ignacio es asesinado por unos milicianos republicanos. María Victoria es violada por uno de ellos y tiene un hijo, lo que supone una deshonra y el rechazo por parte de amigos y familiares.

María Victoria encuentra la compasión de José, un hombre que al verla tan triste mientras reza en la iglesia, decide hacerse pasar por el hombre que la violó para que está consiga un padre para su hijo y así no ser tratada de madre soltera. El rechazo de la protagonista es total, pero luego se irá enamorando del supuesto hombre que la violó.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

Porque te vi llorar trata la historia de María Victoria en tres partes con cambios a través de elipsis temporales muy amplias, especialmente entre el inicio y el desarrollo del nudo. En la primera parte de la película nos encontramos con la pedida de mano de la protagonista con su futuro marido y el asesinato de éste y la violación de ella por parte del ejército republicano. En la segunda parte aparece José y cambia la vida de María Victoria por completo. Al final de la película vemos como ambas personas se unen para siempre.

Con saltos temporales que nos introducen en las diferentes partes de la historia, encontramos como lugares principales del desarrollo de la trama:

- La playa cántabra
- La casa de María Victoria
- El muelle
- La tienda de José
- La casa de José
- La iglesia

Siguiendo la línea de las películas de inicios de los años cuarenta donde el folclore da paso a la solemnidad argumental, *Porque te vi llorar*, carece de música diegética cantada, pero sí en el momento de la pedida, donde suena el aparato de música que ambienta la celebración y también cuando el bando sublevado consigue la victoria y las procesiones salen a la calle en reconocimiento de ello. Por otro lado nos encontramos ante una película de un marcado poder extradiegético en cuanto a musicalidad se refiere, especialmente en el momento del asesinato de José Ignacio y la violación de María Victoria. La soledad de ella y la tranquilidad de José también son mostradas a través de la banda sonora que acompaña el ruido del mar en el puerto.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. María Victoria
2. José
3. Madre de José
4. Marqués de Luanco,
5. Marquesa de Luanco,
6. José Ignacio
7. Hijo de María Victoria
8. Merche
9. Pololo
10. Jardinero
11. Señora de Llanos,
12. Señor de Llanos,
13. Dependiente de la tienda de José Ignacio
14. Policía 1
15. Policía 2
16. Enrique de Llanos
17. Ama
18. Rafa
19. Juan
20. Republicano que mata a José Ignacio
21. Republicano que viola a María Victoria
22. Carmen
23. Marcos

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- **María Victoria:** hija de los marqueses de Luanco. Joven enamorada de José Ignacio a la que violan los republicanos nada más estallar la guerra, el día de su pedida de mano. Vive atormentada por el desprecio familiar que ha recibido después de quedarse embarazada, pero decide amar a su hijo por encima de todo aunque proceda de un acto de violación. Tiene intención de marcharse del pueblo para que todos olviden su presencia, pero necesita casarse con alguien.
- **José:** hombre que lucha por el bando sublevado. Aparece en escena pidiendo los derechos del niño y acusándose de violar a María Victoria. Se trata de un hombre compasivo que acude a ayudar a la protagonista. Trabaja como reparador de radios y electrónica. Es un hombre religioso y apoyado en unos valores cristianos que hacen de la piedad su mayor virtud, aunque para ello tenga que mentir.
- **José Ignacio:** prometido de María Victoria, asesinado por los republicanos. Tiene presagios de que algo malo pasará antes de casarse. Vive con miedo de no poder ser feliz por si algo se interpone entre ambos. Es un hombre de buena familia, hijo de un matrimonio con título nobiliario.
- **Marqués de Luanco:** padre de María Victoria. Vive con desesperación que su hija tenga un hijo fruto de una violación, pero especialmente por el arrinconamiento que ha sufrido la familia, es decir le importan mucho las apariencias. Soborna a José para que se case con su hija.
- **Marquesa de Luanco:** madre de María Victoria. A diferencia de su marido, ella no tiene piedad con su hija. La desprecia tanto a ella como a su hijo. Vive absolutamente de las apariencias y no le importa que su hija haya sido violada, solo que el dirán por no tener marido.
- **Ama:** sirvienta de María Victoria. Es la única que se apiada de la protagonista. Siempre le es fiel, debido a que forma parte de un estrato más bajo y ha sufrido mucho más.

ESTEREOTIPOS

Debido a la época de realización, *Porque te vi llorar* forma parte del conjunto de películas con contenido bélico que CIFESA realiza con motivos claramente a favor del régimen dictatorial. Por ello, el buen lugar que ocupa el bando sublevado durante la guerra y la religión son los factores que determinan las andanzas de la protagonista.

Durante la primera parte de la película que sirve para introducir el problema que luego tendrá María Victoria, la clase alta es preponderante, solamente los sirvientes de la familia de los condes tienen cabida entre el elenco. La clase alta la vemos en la playa hablando sobre el casamiento, tan importante para la localidad, que incluso sale en el periódico como noticia de sociedad.

A partir de la violación aparece el personaje de José, que da un vuelco en la unión entre personajes de distintas clases sociales. José pertenece a una humilde familia, solamente tiene madre y trabaja para ganarse la vida. De hecho aparece como reparador en su propia casa. Sin embargo, el tratamiento que se le da a la clase alta contrasta con el de la clase baja y lo vemos a través de varios ejemplos. En primer lugar, cuando la mejor amiga de María Victoria, que es Merche, la rechaza y no le avisa ni de su boda. En segundo lugar, las cien mil pesetas que le ofrece el padre de María Victoria a José por casarse, son enviadas directamente a éste para un fondo para su supuesto hijo. Por último destaca el papel de Ama, que es la única que respeta a Victoria en su casa. Otro detalle es la tranquilidad y paz que le da a María Victoria el hogar de José Ignacio, lleno de bondad.

A lo largo de todo el metraje hay diferentes primeros planos de motivos religiosos que facilitan al espectador la posibilidad de ver un enaltecimiento de la religión. Los crucifijos en la casa de José y en su tienda que le llevan al desconcierto ya que ella piensa que es republicano. La necesidad de encontrar un marido ya que es un nacimiento salido de un acto de violación, fuera de los convencionalismos cristianos del momento. El momento antiaborto lo

encontramos en la frase de José: “un hijo es todo lo contrario a una desgracia”. Algo que no piensan los marqueses ni la supuesta gente de bien.

Tras la religión, la Guerra Civil y el enfrentamiento entre republicanos y nacionales provocan una apología absoluta del régimen franquista. En primer lugar cuando acaba el conflicto bélico, todo son alegrías, comienzan a aparecer escenas de procesiones y la alegría vuelve a las calles. En segundo lugar, las campanas que tocan al final de la escena de las procesiones que sirve de entrada para el nuevo cambio político, representan la llegada de algo positivo. Pero especialmente importante son los continuos presagios que tienen algunos de los personajes. Destaca José Ignacio, que parece que sepa lo que va a ocurrir cuando le matan repitiendo la frase “algo va a pasar y no bueno”. Esta frase también la repetirán Ama y el padre de José Ignacio.

El papel que tiene José resulta fundamental para comprender el modo de mostrar al bando sublevado una vez acaba la guerra. Ellos, ganando la guerra aportan la tranquilidad necesaria que la población necesita y en definitiva es lo que viene a mostrar la relación entre María Victoria y el reparador eléctrico. Su personaje es un sublevado, que acepta hacerse pasar por republicano yendo en contra de sus convicciones, pero con un motivo ayudar a la protagonista y casándose con ella por el rito religioso. Esto es un ejemplo de lo que, en teoría, se pretendía con la llegada del nuevo régimen, volver a una etapa de tranquilidad y paz que es mostrada a través de las escenas marítimas en calma, que contrastan con el fuerte oleaje justo con la llegada de los republicanos y también con la posibilidad de que María Victoria, encuentre la paz en un mundo que le abra las puertas a todo.

El republicano es representado como un violador y asesino sin piedad ninguna, como alguien sanguinario que solamente quiere hacer el mal. En este sentido llega la controversia durante gran parte de la película cuando se representa a José como un republicano arrepentido y piadoso, que quiere a su hijo y que vive con valores cristianos su vida. Al final comprenderemos como se desprecia al bando republicano sabiéndose que José formaba parte del bando sublevado, que había sido alguien importante y que no puede ser nadie más quien ayude a una muchacha como María Victoria.

En cuanto a la elocución de los personajes, no hay grandes rasgos diferenciadores de la población asturiana. Solamente la madre de José tiene un deje asturiano bastante leve. El resto de personajes tanto de la alta sociedad como de la baja, hablan un castellano neutro. La diferencia aparece con los republicanos que son los únicos que sin hablar con acento asturiano, demuestran falta de educación en la dicción de sus palabras.

Si hay un papel que refleja la bondad en la película es el de la sirvienta de los marqueses, Ama. Con ella identificamos el papel del ciudadano llano que ante todo es humilde y fiel a las personas que le rodean. Contrasta en gran medida con sus propios señores, cuya relación es inexistente.

MODELO ACTANCIAL

El personaje que ejerce como sujeto de la película es María Victoria. Es la auténtica protagonista del filme y sobre la que gira toda la trama. Desde el momento de la violación y la concepción del hijo, la narración analiza las relaciones con las personas que aparecen a su alrededor, tanto positivas como negativas. El objeto principal de María Victoria es la búsqueda de un marido, algo obligado por la propia familia, especialmente por su padre. En un primer momento, José no sería el objeto, ya que se presenta como el violador, pero luego, al conocerlo bien, entra a formar parte de la tanda de pretendientes que pudiera tener María Victoria. Otro objeto secundario sería la búsqueda de la libertad perdida por dar a luz a su hijo sin un marido.

Como ayudante se postulan tres personajes. En primer lugar el padre de María Victoria, quien encuentra a José como buen candidato a ser marido de la protagonista. El propio José quien la trata como nadie lo ha hecho, excepto Ama, desde que tuvo a su hijo. Por último, Ama es la única que está a su lado desde el primer momento del conflicto paterno filial. La principal oponente de la película es la madre, que a diferencia del padre, no busca ninguna salida para la mejora social de la hija.

El republicano violador sería el destinador de la película. Su acto genera el embarazo de María Victoria y la condena de esta al ostracismo social. Como destinatario aparecen varios personajes. Por un lado, los padres de María Victoria, quienes al insistir en que se case, también mejorarán su papel en la alta sociedad cántabra. Por otro, el hijo de María Victoria, que necesita un padre según los cánones establecidos en el momento.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	María Victoria
Objeto	José
Ayudante	Padre de M ^a Victoria Ama José
Oponente	Madre de M ^a Victoria
Destinador	El republicano violador
Destinatario	Padre Madre Hijo

EL PERSONAJE COMO ROL

Siguiendo el modelo de personajes como rol, el activo se corresponde con dos personajes: José y el marqués. Ambos personajes toman las riendas de sus actos para intentar mejorar la vida de la protagonista. Por lo tanto el rol de pasiva, lo ejerce la propia María Victoria, quien actúa en función de lo que le ofrece José y también de la vida que le dirigen sus padres y el rechazo de sus amigos.

El rol de influenciador también es ejercido por dos personas: el padre y la madre de María Victoria. Las razones son diferentes. Mientras que el marqués se da cuenta de que necesita un cambio de vida, la marquesa solamente mira por ella misma y rechaza todo tipo de posibilidad aunque en el fondo la anhela. Como personaje autónomo parece la figura de José, quien decide por simple pena, cambiar la vida de María Victoria.

El modificador, por tanto, también se reduce a la figura de José, cuya presencia ayuda a cambiar la vida de la protagonista, aunque en un principio se haga pasar por el republicano que la dañó. La figura de la conservadora, recae sobre la marquesa, quien desiste en que su hija cambie de vida y no quiere que se vaya sin un marido.

La protagonista absoluta es María Victoria y los antagonistas serían el violador republicano y la madre de ella.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Marqués José
Pasivo	María Victoria
Influenciador	Marqués Marquesa
Autónomo	José
Modificador	José
Conservador	Marquesa
Protagonista	María Victoria
Antagonista	Violador Marquesa

BODA ACCIDENTADA



“Lo primero son los negocios y después los casamientos”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Ignacio F. Iquino
Guion	Ignacio F. Iquino
Fotografía	Jaime Piquer
Música	Juan Durán
Reparto	Mercedes Vecino, Luis Prendes, Paco Martínez Soria, Angelita Navalón, Antonio Murillo
Género	Comedia
Duración	63 minutos
Producción	Campa para CIFESA
Estreno	Cine Rialto (Madrid) el 4 de enero de 1943
Año	1943

SINOPSIS

Boda accidentada cuenta la historia de Ketty, una cantante muy atractiva y prometida de don Cándido, un fabricante de conservas mucho mayor que ella. Ambos se encuentran en el hotel más relevante del momento pasando unas vacaciones y detallando los últimos flecos de su enlace. En el hotel aparece Nico, un amigo de confianza del dueño del establecimiento y que hace buenas migas con el propio Cándido. La calidez y alegría de Nico le hace ganarse a todo el hotel en pocas semanas, excepto a Ketty, con la quien comparte una relación de amor y odio. Ketty acostumbrada a ser la estrella y gustar a todos los hombres, no ve con buenos ojos que Nico pase de ella y que éste sea también protagonista en el hotel.

Cuando don Cándido recibe una llamada para cubrir un suceso que ha ocurrido en su empresa de conservas, pide a Nico que se encargue de ella, surgiendo el amor entre ambos.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

Boda accidentada es un sainete que está dividido, como prácticamente la totalidad de la filmografía analizada, en tres partes. La primera corresponde con la presentación de los personajes y la llegada de Nico al hotel, el cual se revoluciona por la alegría y carisma del protagonista. En la segunda parte entra el conflicto entre don Cándido y Ketty por la escapada de éste para poder trabajar a pocos días de la celebración de su boda y la necesidad de que Nico la vigile para que no se vaya con otro. La desfachatez de don Cándido tiene “premio” con el idilio entre ambos jóvenes en la tercera y última parte que acaba con el rechazo de Ketty hacia su futuro marido.

En lo que respecta a los lugares donde se desarrolla la trama, encontramos como principales:

- El hotel y sus diferentes estancias donde se desarrolla la trama
- El jardín del hotel
- La iglesia
- El lugar de trabajo de don Cándido

La película es particularmente musical. Ketty es una reputada cantante que tiene embelesados a todos los huéspedes del hotel y en gran parte del nudo de la historia, aparece cantando. Por tanto, la catalogaríamos como una película con un fuerte contenido musical diegético. Como toda comedia de enredo donde las acciones de los personajes, en ocasiones, se rigen por su velocidad, la música extradiegética aporta un plus de vértigo, como en la escena de la lucha amorosa entre Nico y Ketty.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Ketty
2. Nico
3. Profesor
4. Justiniano
5. Mujer extranjera esposa del profesor
6. Cándido
7. Marquesa
8. Severiano
9. Mario
10. Duquesa
11. Pura
12. Carlos
13. Mayordomo del hotel
14. Hombre de la recepción
15. Vendedor de conservas 1
16. Vendedor de conservas 2
17. Vendedor de conservas 3
18. Vendedor de conservas 4
19. Cantante
20. General
21. Botones
22. Doncella 1
23. Doncella 2
24. Secretaria de Cándido

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- **Ketty:** protagonista de la historia. Mujer guapa y admirada por todos los personajes del hotel. Es cantante y ameniza las fiestas del recinto. Está a punto de casarse con don Cándido.
- **Don Cándido:** hombre bastante más mayor que Ketty, gordo y calvo físicamente. Es dueño de una empresa de conservas de gran nivel. Se preocupa más por su trabajo que por su esposa con la que se enfada por no acompañarle en su viaje a la fábrica y preferir quedarse en el hotel.
- **Nico:** amigo de don Cándido. Perdió todo su dinero en viajes y en una vida acelerada y deambula con lo justo para sobrevivir. Por su buen carácter, consigue embelesar a todos los huéspedes del hotel, hecho que genera la envidia de Ketty. Es el encargado de proteger a Ketty mientras don Cándido se encuentra fuera.
- **Mario:** hombre de confianza de Cándido que vigila la relación entre Ketty y Nico.
- **Profesor:** huésped del hotel que aporta la parte cómica a la película. Es un hombre muy despistado, hasta el extremo. Se encuentra en el hotel con su pareja Pura.
- **Justiniano:** huésped del hotel con muy mal carácter. Su característica más importante es el odio que tiene al profesor. No comprende como todo el mundo se ríe de éste cuando se equivoca. A Justiniano le enerva.
- **Marquesa:** la tía de Ketty. También se aloja en el hotel. Es una mujer de la alta sociedad. Una persona de carácter esnobista que curiosamente acepta de muy buen grado las ocurrencias de Nico.
- **Mujer de profesor:** señora extranjera muy corpulenta. Va vestida con un traje típico de Centroeuropa. Se entera de que su marido está allí y se

enfada muchísimo cuando sabe que está con otra mujer. Tiene una hija igual de despistada que su padre.

ESTEREOTIPOS

Boda accidentada es una comedia romántica cuyos personajes pertenecen a un estamento social con poder adquisitivo, porque se encuentran en el mejor hotel del momento. El único personaje que podría desentonar es Nico, pero éste no es que no tenga dinero, ha tenido mucho, pero lo ha despilfarrado. El hecho de que no le importe quedarse invitado en el hotel, muestra desde un primer momento ser una persona que aprovecha todas las oportunidades que se le prestan. Su personaje evoca al representado por Miguel Ligero en la película *La hermana San Sulpicio*.

La película tiene momentos musicales que a diferencia de otras películas sirven para darnos a entender la relevancia del personaje de Ketty. Por ejemplo, el momento en el cual bailan en el jardín del hotel, se nos muestra como Ketty comienza a odiar a Nico porque no le presta atención. En este momento se nos muestra a Ketty con una gran popularidad no solamente en la alta sociedad en general, sino también entre los hombres, los cuales quedan enamorados profundamente de ella cuando esta canta o baila cerca de ellos. Se podría decir que es un imán para todo aquel que tiene al lado. Pero le surge un competidor, Nico, que es un personaje muy parecido a ella.

En cuanto a los estereotipos de personajes encontramos una gran variedad. En primer lugar destaca la figura del profesor, uno de los primeros secundarios en aparecer. Mostrando así su profesión, siempre va con un libro en la mano y leyendo y no es consciente de lo que gira a su alrededor. En las primeras escenas vemos como tarda mucho en llegar al hotel porque se pierde y se pasa dando vueltas por unos campos durante horas. Sin embargo, resulta curioso que siendo tan distraído tenga dos mujeres, por lo tanto tiene un gran atractivo. El profesor recuerda a los *spasticks* norteamericanos, similares a figuras como Chaplin o Keaton, cuando se engancha en puertas giratorias o confunde a todos los personajes. El papel del profesor sirve para demostrar que cualquier situación es factible de tener una vis cómica, aunque sea un momento de bochorno, como cuando se mete por error en la cama de Ketty y esta le riñe, siendo el primer momento en el que no hace gracia al resto de personajes que están a su alrededor, pero sí al público.

La tía de Ketty y su amiga la duquesa, reflejan el poder de la alta sociedad en los eventos de moda del momento. Son el prototipo de ancianas que viven de su dinero.

La relación entre Ketty y don Cándido, un hombre mucho mayor que ella, dota de un toque de irrealidad a la película. En ningún momento Ketty parece querer a Cándido por su dinero, y solamente lo rechaza cuando se da cuenta que éste prefiere su trabajo a casarse con ella. La duda que genera esta relación la vemos a través del personaje de Ketty, quien decide casarse con don Cándido y aunque resulte chocante, no parece que sea por su dinero. Ella lo que quiere es sentirse querida y la marcha de esta con Nico, demuestra que el poder económico no lo es todo. El ejemplo lo vemos a través de la frase de Cándido: “lo primero son los negocios y después los casamientos”.

En *Boda accidentada* encontramos el toque cómico con el profesor, pero también con su esposa, la mujer extranjera. Está interpretada por Mary Santpere, reconocida actriz que destacaba por su imponente altura y grandeza física. Se trata de una mujer centroeuropea vestida con un traje regional, siendo así más reconocible. El momento slapstick de esta mujer lo vemos en la persecución del profesor. La hija de ambos es reconocible por su parecido físico y por sus mismas distracciones, causando la misma risa entre los trabajadores del hotel que genera su padre. Destaca el momento final de la película, donde el profesor es escarmentado por su mujer al intentar ligar con otras mujeres del hotel.

Aparte de la relación estereotipada entre hombre mayor y mujer joven y la unión entre la protagonista y Nico, también ofrece momentos de amor y odio como comedia de enredo donde el amor entre ambos es el referente. El ejemplo es que precipitadamente se casan y dejan a don Cándido solo.

MODELO ACTANCIAL

Según el modelo actancial, encontramos como personaje sujeto a Ketty, mujer que tiene una pretensión, casarse a toda costa para ser una mujer bien considerada, todavía más de lo que ya lo es entre la sociedad que aparece en el hotel. Sin embargo, situamos como personaje principal que realiza la función de objeto a Nico, ya que al no hacerle ningún tipo de caso y competir en popularidad con ella en el hotel, necesita su atención a toda costa.

El ayudante de la película es don Cándido, quien también realiza la función de oponente. Es curioso que un personaje realice estas dos funciones. Sin embargo vemos como don Cándido hace honor a su nombre y su desatención hacia Ketty genera vía libre a Nico para que actúe según su corazón. Se muestra como oponente en el momento en el que se da cuenta que su amigo puede ser un contrincante en la conquista final de la protagonista. Como oponente también es necesario citar a Mario, el ayudante de don Cándido, y encargado de supervisar la relación entre Ketty y Nico, una vez se da cuenta de que se ha equivocado encomendando esa misión a Nico.

El destinador de Ketty es don Cándido y por varias razones. En primer lugar porque la deja sola a pocos días de su boda. En segundo lugar porque pone en muy buena situación el ataque a la relación por parte de Nico. Como destinatario, Nico ejerce un papel fundamental. Desde el momento en el que llega y revoluciona el hotel, vemos como el destino de ambos es estar juntos.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Ketty
Objeto	Nico
Ayudante	Don Cándido
Oponente	Don Cándido Mario
Destinador	Don Cándido
Destinatario	Nico

EL PERSONAJE COMO ROL

El personaje que ejerce el rol de activo en la película es Ketty, que es quien domina la situación respecto a su futuro matrimonio con don Cándido. Desde el momento en el que decide que debe marchar solo porque no quiere irse con él a su fábrica, ya demuestra el papel de mujer individual y que no necesita un hombre para atraer a la gente. No es una mujer florero. Como rol pasivo encontramos a Nico. En un principio no se muestra interesado en Ketty más que para molestarla a través de su popularidad y posterior vigilancia. Pero los encantos de Ketty lo enamoran.

El rol del autónomo tiene en esta película una relación directa con el de activo. La actitud ya comentada de Ketty la sitúa como autónoma de sus actos, desde el rechazo a marcharse con su prometido hasta la cancelación de su boda. El influenciador, por tanto es don Cándido, quien con su actitud provoca todo el vendaval amoroso.

Varios personajes adoptan el rol de modificador. Tanto Ketty, decidiendo no casarse con don Cándido, éste rechazando a su mujer el mismo día de la boda por su trabajo, como Nico por provocar una convulsión en el corazón de la protagonista, tienen el poder de modificar. Por otro lado, encontramos en la figura del profesor, un personaje que cambia el carácter de las conversaciones con sus cómicos y estrafalarios comentarios y actos. Él es el único que puede transformar una situación dramática en una cómica. Como personaje conservador, encontramos la figura de don Cándido, cuando decide vigilar a su prometida. También Mario es un modificador por obedecer las órdenes del empresario.

El personaje protagonista es Ketty, ya que todo gira en torno a ella. El antagonista lo encontramos en el personaje de don Cándido, por rechazarle en el día más importante de su vida.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Ketty
Pasivo	Nico
Influenciador	Don Cándido
Autónomo	Ketty
Modificador	Ketty Don Cándido Nico Profesor
Conservador	Don Cándido Mario
Protagonista	Ketty
Antagonista	Don Cándido

EL DIFUNTO ES UN VIVO



“Un bello defecto de la naturaleza”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Ignacio F. Iquino
Guion	Ignacio F. Iquino
Fotografía	Isidoro Goldberger
Música	José Ruiz de Azagra
Reparto	Antonio Vico, Mary Santamaría, Guadalupe Muñoz Sampedro, Paco Martínez Soria
Género	Comedia
Duración	78 minutos
Producción	Campa para CIFESA
Año	1941

SINOPSIS

El difunto es un vivo cuenta la historia de Inocencio Manso y Remanso, director de la protectora de animales de localidad donde vive. Es un hombre vegetariano y amante de los animales, que piensa que son mejores que las personas, especialmente que su mujer y su suegra a las que odia porque le tratan con desprecio. Un día recibe la noticia del suicidio de su hermano que guarda un gran parecido físico con él. Por este motivo decide fingir su propio suicidio y hacerse pasar por su hermano muerto. Su vida cambia cuando observa que haciéndose pasar por Fulgencio, que era un conocido músico que vivía en América, es tratado con gran cordialidad y admiración por toda su familia.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

El difunto es un vivo tiene una división tripartita. En la primera parte el protagonista es Inocencio, el cual decide hacerse pasar por muerto y substituir a su hermano. En las dos partes siguientes el personaje principal es Fulgencio. Primero vemos como es tratado de una manera ejemplar por parte de todos los personajes que conviven en la mansión, y después entramos en la parte final, cuando se descubre realmente quién es.

La película tiene como lugar principal la casa de Inocencio. De corte teatral, transcurre prácticamente en su totalidad en este espacio. Sin embargo, es importante señalar el momento en el que Fulgencio llega a la estación y es ovacionado y reconocido por los habitantes de la zona. También destacan los momentos finales donde los personajes utilizan los coches para irse de la casa. La casa de Luquitas es otro lugar importante.

El carácter musical de la película lo aporta el supuesto personaje inventado por Inocencio, es decir su hermano Fulgencio. Este personaje, que según dice toca el piano, aunque después se demuestre que en realidad nunca lo ha hecho, tiene el protagonismo en el momento musical, donde da un concierto de piano de manera bochornosa a todos los habitantes de la casa.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Inocencio
2. Inocencio cuando se hace pasar por Fulgencio
3. Don Heliodoro
4. Doña Urraca
5. Elsa
6. Restituta
7. Mauricio
8. Pretendiente de Elsa
9. Luquitas
10. Sirvienta de Luquitas
11. Juanito Pino y Nogal
12. Tortuga
13. Cocinera
14. Alcalde
15. Profesor de piano
16. Sirvienta de la familia
17. Limpiadora de la familia
18. Portador de paquetes
19. Cuquita

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Inocencio: protagonista y presidente de la Sociedad Protectora de Animales. Amante de todos los animales y vegetariano, es un hombre de campo y odia salir de casa. Es repelido por su mujer y sobre todo por su suegra, algo que es recíproco. Es tremendamente estricto con la puntualidad. Decide fingir su propia muerte ya que no es querido por su familia.
- Fulgencio: personaje que representa Inocencio. A partir de una carta que es recibida por el verdadero Fulgencio donde le dice que se ha suicidado, éste se hace pasar por su hermano. Es un hombre que dice absolutamente lo que quiere, ya que al ser un músico admirado en todo el mundo es muy respetado.
- Elsa: mujer de Inocencio. No soporta a su marido, y al contrario que éste quiere vivir grandes aventuras y viajar por todo el mundo. Tiene aires de grandeza inducidos por su madre. Es todo lo contrario a Inocencio. Trata muy mal a su marido, importándole poco su muerte.
- Restituta: suegra de Inocencio. Insulta y desprecia constantemente a Inocencio. Le falta al respeto por su actitud extravagante.
- Mauricio: artista que se queda en casa de Inocencio invitado por su mujer y su suegra. Es todo lo contrario al protagonista. Admirado por todos por su facilidad de palabra y su don con la música. Es un galán desde el punto de vista físico.
- Luquitas: amigo de Inocencio. Es el único personaje, junto con su sirvienta, que conoce la verdadera identidad de Fulgencio. Le sirve de apoyo en su doble vida.

ESTEREOTIPOS

El difunto es un vivo es la única película que tiene por protagonista un hombre que ame a los animales tanto como las personas. Por ello, los animales tienen una gran importancia durante toda la película, especialmente en los insultos que se proporcionan a Inocencio y su suegra. Siempre lo hacen diciéndose nombres de animales a modo de improperio. Como la película tiene un fondo puramente cómico, protagonizada por la figura de un pobre hombre sin más pretensiones que amar a los animales, los nombres de estos adquieren un carácter agresivo pero siempre buscando el humor fácil que suponen los insultos de este tipo.

Encontramos diferencias en la forma de hablar de los personajes. Especialmente importante es el personaje de Fulgencio, al que da vida a Inocencio y que tiene que cambiar de registro. De hecho, todos los personajes están sorprendidos por la poca similitud que hay entre ambos. En este sentido, encontramos diferencias en el papel de los sirvientes que son los únicos personajes pertenecientes a una clase social baja. La pregunta que puede realizarse al espectador es el porqué de la capacidad de transformación de Inocencio en su hermano, si cuando era él mismo no podía actuar de otra manera. Aquí encontramos una clara referencia al fortalecimiento de unos valores propios, indestructibles para Inocencio. Él demuestra que sus principios se los llevará a la tumba.

Se sitúa a la figura del hombre como la de un mártir que tiene que soportar a las mujeres. En la escena donde Inocencio, antes de suicidarse, tiene la visión con sus padres y con él mismo, don Heliodoro, su padre, le aconseja que se aleje de las mujeres ya que son “un bello defecto de la naturaleza”. Sin embargo su mujer, le incita a callarse, algo que demuestra la debilidad de éste. Por lo tanto, la mujer no solamente está considerada como un ser inferior que controla y martiriza al marido, sino que supone una burla contra el colectivo femenino. Aunque parezca que la mujer es la dominante, se ridiculiza su posición.

El papel que tiene Restituta es fundamental. En ella recae casi todo el peso de la acción ante el suicidio de Inocencio y luego sorprendiendo al enamorarse del papel de Fulgencio. Por tanto, las relaciones entre hombre y mujer dentro de la película pueden considerarse tortuosas a través de la frase “no satisfaces mis necesidades” que Elsa le propina a Inocencio. Esta frase podría tener la intención de que no mantienen relaciones íntimas. Ante el desconocimiento de la verdadera función de esta frase, podemos pensar que se trata de una plasmación de la mujer en la película, como una persona que solamente busca el placer a través de cosas materiales. Este hecho se puede manifestar ante la llegada de Fulgencio y de Mauricio a la casa. La llegada de hombres que demuestran una dominancia ante la mujer y sobre la sociedad en general, sirve para exponer que el papel que debe mantener un hombre en la casa, siendo el guía vital de la mujer.

En este sentido, son pocas las películas que tengan a las mujeres como dominadoras ante el hombre. Sin embargo, en la propia Elsa vemos el instante de más debilidad de la película, al enterarse de que Inocencio estaba realizando el papel de Fulgencio. Ella se da cuenta que ha sucumbido a los encantos de un personaje, pero al ser su marido, vuelve a enamorarse. Algo parecido podríamos resaltar de la suegra. Entendemos pues, como moraleja, que lo importante no es lo que uno parece ser, sino lo que uno es en realidad.

Prácticamente todo el reparto tiene una importante vis cómica. Especialmente destaca el momento de Luquitas asustándose al ver al supuesto fantasma de Inocencio y colgándose de la lámpara. Este personaje muestra el estereotipo de hombre de confianza del protagonista, siendo el único que sabe la realidad de Inocencio. Luquitas demuestra la candidez e ingenuidad de un hombre bonachón, especialmente cuando se asusta, pero también cuando está presente en los momentos en los que Inocencio se hace pasar por su hermano. Se muestra como pieza clave en el engranaje de la película, ya que sin él, Inocencio no tendría ningún apoyo.

El vestuario sí es importante en esta película. El papel que desempeña Inocencio rompe con los esquemas de la casa, integrantes de la cual siempre van perfectamente vestidos. Inocencio no es así y esto también se le echa en

cara. El contrapunto a Inocencio lo pondría Mauricio, el artista de cine que se cambia diez veces diarias de ropa. Las prendas son un elemento para demostrar las diferencias de carácter en el matrimonio formado por Elsa e Inocencio. En una de las primeras escenas de la película, aparece la habitación de ambos, donde la parte de la cama de Elsa está desastrada y con la ropa tirada por el suelo, dando a entender que su vida es un desastre. La parte de Inocencio, totalmente ordenada, refleja la forma de ser del protagonista, un hombre metódico hasta el extremo.

MODELO ACTANCIAL

La muerte simulada de Inocencio y su posterior conversión en Fulgencio, nos induce a convertir a ambos en personajes y actantes de la obra. El sujeto de la película es Inocencio, ya que es el protagonista absoluto y sigue siendo el mismo aunque actúe haciéndose pasar por su hermano. Este personaje tiene como objeto el respeto de su familia, especialmente de su mujer, a quien situamos como principal objeto del modelo actancial.

Como ayudantes encontramos a dos personajes. En primer lugar el propio Inocencio haciéndose pasar por Fulgencio. La personalidad del hermano lo sitúa como ayudante. Luego encontramos la figura de Luquitas, amigo inseparable de Inocencio y el único que conoce el verdadero secreto del protagonista. Siempre está a su lado cuando lo necesita. Hay tres oponentes en la obra: Elsa, Restituta y Mauricio. Las dos primeras no soportan las peculiaridades de Inocencio y siempre lo están despreciando, especialmente la segunda, que ejerce el estereotipo de suegra malvada. Por otro lado, Mauricio se convierte en oponente, justo en el momento en el que es adorado por todos los miembros de la familia de Inocencio, quien se siente mal por ser considerado un paria en comparación con este personaje.

Como destinadoras encontramos a Elsa y a Restituta. La actitud de esos personajes, inducen a Inocencio al supuesto suicidio. Ellas dos también ejercen el papel de destinatarias. Es especialmente destacable como actante el personaje de Elsa, quien realiza las dos funciones y tiene un papel fundamental como personaje secundario realizando también la anteriormente comentada función de oponente. Gracias al plan de Inocencio, Elsa se da cuenta que ha tratado mal a su marido y vuelve con él.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Inocencio
Objeto	Elsa
Ayudante	Luquitas Fulgencio
Oponente	Elsa Restituta Mauricio
Destinador	Elsa Restituta
Destinatario	Elsa Restituta

EL PERSONAJE COMO ROL

Según el personaje como rol, vemos que la figura del activo la plasma el personaje de Inocencio. Éste decide hacerse pasar por muerto y convertirse en su hermano para llamar la atención de su familia. La pasiva principal es Elsa, quien cambia de actitud en el momento final de la película, hecho que la sitúa plenamente en tal rol.

Elsa y Restituta son las principales influenciadoras que influyen en la decisión del cambio de personalidad de Inocencio, por sus continuos ataques. El personaje autónomo recaería en la figura de Fulgencio. Inocencio, liberado del castigo constante de su familia, se permite el lujo de actuar libremente.

Inocencio es el personaje modificador de la película. Es cierto que Fulgencio podría desempeñar tal función, pero no olvidemos que es solo un personaje, y quien toma la decisión es Inocencio. Como conservador principal de la película encontramos a Luquitas, que sabiendo quien es su amigo y por quien se hace pasar, intenta mantener el orden establecido dentro de la broma de su amigo.

El personaje protagonista de la película es Inocencio. Las antagonistas durante casi toda la película son Elsa y Restituta.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Inocencio
Pasivo	Elsa
Influenciador	Elsa Restituta
Autónomo	Fulgencio
Modificador	Inocencio
Conservador	Luquitas
Protagonista	Inocencio
Antagonista	Elsa Restituta

NOCHE FANTÁSTICA



"En las localidades pequeñas no hay interés"

FICHA TÉCNICA

Dirección	Luis Marquina
Guion	Antonio Mas-Guindal
Fotografía	Guillermo Goldberger
Música	José Ruiz de Azagra
Reparto	Paola Bárbara, Isabel de Pomés, Carlos Muñoz, Mariano Asquerino, Luis Peña Sánchez
Género	Drama
Duración	76 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Callao de Madrid, el 6 de septiembre de 1943
Año	1943

SINOPSIS

Un accidente de tren es el punto de partida de *Noche fantástica*. En él van Alicia y Pablo, una pareja de novios que se casarán pronto, y Jorge, un hombre que busca a una mujer que perdió hace mucho tiempo. El accidente les invita a quedarse en un hotel de un pueblo cercano a la costa catalana. Las casualidades harán que Jorge conozca a la condesa, mucho mayor que él y se enamore de ella, rompiendo con su promesa de matrimonio de Alicia. Sin embargo la relación entre ambos no llegará a fructificar.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

Noche fantástica se encuentra dividida en tres partes, las cuales tienen como nexo de unión el tren. En la primera, la joven pareja conoce en el tren a Jorge. Este fragmento concluye cuando el tren tiene una avería. A partir de aquí, entramos en la segunda parte de la película con el enamoramiento de Pablo por la condesa. También se produce la ruptura de la pareja y el inicio de la peculiar historia de amor entre la mujer mayor y el joven. La película concluye con el rechazo final de la condesa y su unión en el tren con Jorge después de mucho tiempo separados.

Los emplazamientos donde se desarrolla la historia son:

- El tren
- El hotel donde se hospedan
- El pueblo catalán
- La plaza del pueblo
- Casa de la condesa

La película se encuentra ambientada en un pueblo catalán, del que se desconoce el nombre. Se supone que es Cataluña por la sardana que están bailando los habitantes del pueblo en la plaza del pueblo. La música, por lo tanto, no puede faltar en esta festividad, siguiendo la línea de la película *La Dolores*. Destaca también la canción “Mari Luz” que el marinero canta con el acordeón en un barco.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Alicia
2. Pablo
3. La madre de Alicia
4. Jorge
5. Recepcionista del hotel
6. Enamorado 1
7. Enamorada 2
8. Condesa
9. Sirvienta de la condesa
10. Porteador de maletas en el tren
11. Mujer que pide auxilio en el tren
12. Maquinista
13. Botones del hotel
14. Pedro
15. Mayordomo de la condesa

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Pablo: joven prometido con Alicia. Es muy curioso y le seduce la idea de que la condesa sea la mujer perdida de Jorge. Decide dejarlo todo por ella. Al final será abandonado por la condesa.
- Jorge: hombre mayor y educado que tiene como misión encontrar a la condesa, una mujer cuya foto lleva en un reloj de mano. Aunque viva el desencuentro con Jorge por el amor de la condesa, al final acaba en el tren con ella.
- Alicia: prometida de Pablo y quien sufre el desamor. Es una chica joven y guapa que no es correspondida por el que será su futuro marido.
- Madre de Alicia: es una mujer de ciudad que se sorprende sobre el interés que pueden suscitar las ciudades pequeñas.
- Condesa: una mujer misteriosa y melancólica que vive su vida alejada de la sociedad. Cuando tiene la relación con Carlos entiende que no es sitio y persona para ella y vuelve a huir en el tren con Jorge.

ESTEREOTIPOS

La principal premisa de *Noche fantástica* es la ruptura del estereotipo inusual de la relación entre un hombre mayor y una mujer joven. Es la única película de la producción que trata una historia de amor entre un hombre mucho más joven que su amada. Lo habitual es ver a parejas donde la mujer está prometida con un hombre adinerado. La diferencia entre los tipos de relaciones se basa en el interés sobre el pasado oscuro de la condesa. No obstante, como en toda película donde las diferencias de edades se muestran como grotescas, la relación entre ambas personas acaba rompiéndose.

La relación entre hombre y mujer, por tanto, es tremendamente original para la sociedad del momento, más si cabe cuando el hombre joven está prometido con una muchacha guapa y enamorada de él. En este caso, el accidente de tren nos serviría como narrador tanto del principio como del final. En primer lugar estrellándose y rompiendo la relación amorosa y luego, cuando en la última escena aparece un túnel como en la película de Alfred Hitchcock *Con la muerte en los talones (North by Northwest, 1959)*, donde nos sugiere que la entrada del tren en el túnel, es una manera de explicar que entre Jorge y la condesa habrá una relación carnal.

La figura de Jorge como principal personaje secundario, nos muestra un concepto también muy original, la comprensión de la pérdida de la amada y no luchar por ella si esta mantiene un idilio con alguien más joven.

La elocución de los personajes nos indica que los principales son de ciudad y se dirigen a un pueblo. La frase de la madre de Alicia “en las localidades pequeñas no hay interés” nos indica que el arraigo capitalino está muy presente. Otro apunte de importancia es la zona a la que se dirigen, aunque en ningún momento se mencione, parece ser que es la costa catalana, por la sardana típica que se baila en las fiestas del pueblo. La frase que dice la madre de Alicia sirve para adentrar al espectador en el lugar donde se desarrollará la acción. Si el título de la película cuenta que la historia tiene su momento álgido en la noche, más todavía en un pueblo donde es impensable que ocurra nada fuera de lo común.

Es una película donde se cuestiona el amor tomando como referencia a la pareja de secundarios enamorados que viajan también en el tren. Ellos son la antítesis de Pablo y Alicia.

Es importante destacar a esta pareja porque siempre andan de la mano y besándose. Se supone que es el primer viaje juntos y que ni un descarrilamiento de un tren puede romper la magia de los primeros momentos de una relación matrimonial. Esta pareja sirve de contrapunto para mostrar la relación entre Pablo y Alicia. Ambos personajes miran a la pareja, pero destacan por mantener la calma y no demostrar sentimientos de empatía, algo que sí que hace Jorge, quien los mira con ternura. El accidente de tren, viene a dar a conocer al espectador la ruptura de una relación donde no hay amor por parte del protagonista. Sin embargo, el tren vuelve a ser el vehículo que nos muestra este amor, a través del inicio de la historia entre Jorge y la condesa, como anteriormente se ha comentado. Otro momento cómico que protagoniza la pareja de enamorados, se da en la feria, donde su amor no les permite distinguir los premios de las luces y jugando en una barraca a disparar con escopeta, destruyen toda la iluminación del pobre feriante.

Aunque la película sea dramática, hay momentos para la comedia, como el momento del accidente del tren, donde una mujer grita diciendo “la pequeña está herida”, pero no es una niña, es su perra. La cara del ferroviario es de desprecio ante la mujer, dando a entender que le ha dado un buen susto.

En el papel de la condesa encontramos la posibilidad de revivir nuevos sentimientos que creía ocultos, como la necesidad de volver a amar. Ante esto, la película enfoca la relación entre ambos personajes como imposible, seguramente por la diferencia de edad. No olvidemos, que en todas las películas vistas, las relaciones entre personas con gran diferencia de años nunca acaban bien.

MODELO ACTANCIAL

El sujeto del modelo actancial de *Noche fantástica* es Pablo, el cual se da cuenta que no es feliz al lado de Alicia y se enamora repentinamente de la atractiva condesa, con la que se lleva bastantes años de diferencia de edad. El objeto, por lo tanto, es la propia condesa.

El ayudante de Pablo es curiosamente Jorge, su principal rival, que no oponente. Gracias a este hombre, Pablo conoce a la condesa y realmente esta puede ser una de las razones que le lleven a querer seducirla, es decir, que la quiera también otro hombre. Solamente hay un personaje que realiza la función de oponente. Este personaje es Alicia, porque es la única que se intenta interponer en las nuevas pretensiones de su futuro marido. Jorge no es oponente, porque no pone ningún tipo de problema a Pablo para que intente entablar una relación la mujer.

Hay dos destinatarios que mueven a Pablo a intentar cortejar a la condesa. El primero es Jorge, porque por él sabe que es una mujer misteriosa y realmente atractiva y difícil de conseguir. Por otro lado, el amor que siente por Alicia no es tan apasionado como el que siente por la condesa. El reflejo lo vemos en la pareja de enamorados que atraviesa el tren de lado a lado y que comparándose con Alicia y Pablo, no viven de igual manera el amor del principio de una relación en esa época. Los destinatarios son Alicia y Jorge. La primera se da cuenta que no Pablo no la quiere. Jorge encuentra el amor de la condesa otra vez en el tren.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Pablo
Objeto	Condesa
Ayudante	Jorge
Oponente	Alicia
Destinador	Alicia Jorge
Destinatario	Alicia Jorge

EL PERSONAJE COMO ROL

Diferenciando los personajes según el rol, encontramos en el papel del activo a Pablo, quien decide dejar a Alicia y emprender una aventura con la condesa. Esta decisión trastocará los planes de futuro de la pareja, sin preocuparle lo que piense Alicia. El papel del pasivo lo desempeñan dos personajes que sufren la acción de Pablo. Por un lado, Jorge tiene solamente la función de encontrar a su amada, pero su búsqueda se ve alterada por la acción de Jorge. Alicia es una pasiva que se encuentra desolada cuando Pablo decide marchar con la condesa.

En la presente película, el rol del influenciador es complicado de encontrar. Debemos suponer que la actitud impulsiva de Pablo, al no ser feliz con Alicia, le lleva a actuar de manera desconsiderada con Jorge, cuando le descubre quien es la condesa. Entonces Pablo decide entablar una relación con ella. Por lo tanto, Jorge sería el influenciador. Como personaje autónomo encontramos al protagonista, quien decide actuar sin importarle las consecuencias y mirando simplemente por él mismo.

El personaje modificador absoluto es Pablo, porque cambia de rumbo la vida de Alicia y de Jorge, aunque éste al final vuelva con la condesa en el tren. El personaje conservador es Alicia, ya que quiere vivir toda la vida con Pablo, del cual está muy enamorada.

Como rol protagonista encontramos a Pablo. El antagonista de Pablo sería Alicia porque supone un escollo a su felicidad.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Pablo
Pasivo	Alicia Jorge
Influenciador	Jorge
Autónomo	Pablo
Modificador	Pablo
Conservador	Alicia
Protagonista	Pablo
Antagonista	Alicia

MI ENEMIGO Y YO



“¿En serio viene Mauricio de Viera?”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Ramón Quadreny
Guion	Luis María Linares
Fotografía	Emilio Foriscot
Música	José Ruiz de Azagra
Reparto	Josita Hernán, Leonor Fábregas, Luis Prendes, Fernando Fernán Gómez, Camino Garrigó
Género	Comedia
Duración	99 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Imperial de Madrid, 15 de mayo de 1944
Año	1944

SINOPSIS

Mi enemigo y yo es una comedia ligera que trata la llegada de Mauricio Viera, escritor de éxito al pueblo de Isabel y Beatriz, dos hermanas de la alta sociedad. La tía de estas acoge a Mauricio en su casa. En un primer momento, Isabel no quiere ninguna relación con hombres ya que se considera un alma libre e insiste a Beatriz, que está profundamente enamorada de Mauricio, a que luche por él. Sin embargo Mauricio se enamora de Isabel y surge una relación entre ambos.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

Mi enemigo y yo se encuentra dividida en tres partes claramente diferenciadas. La primera trata la llegada de Mauricio a la casa de Beatriz e Isabel. La segunda parte comienza cuando la novia de Mauricio decide marcharse al darse cuenta que él no está enamorado y que no es sitio para ella. A partir de aquí comienza el enamoramiento entre Mauricio e Isabel. La parte final trata la unión entre ambos y la aceptación por parte de Beatriz.

En lo que respecta a los lugares donde se desarrolla la trama, encontramos como principales:

- Casa de la tía de Isabel y Beatriz
- Las montañas
- La fortaleza de la aldea

La película destaca principalmente por su contenido extradiegético, musicalmente hablando. Las historias que desarrollan en la aldea y en la sierra van acompañadas de música, especialmente en los momentos de tensión y cómicos.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Isabel
2. Beatriz
3. Martina
4. Mauricio Viera
5. Miguel Leiva
6. Belén
7. Cirilo
8. Gladys
9. Mayordomo
10. Toni
11. Amiga 1
12. Amiga 2
13. Amiga 3
14. Amiga 4
15. Amiga 5
16. Amiga 6
17. Amiga 7
18. Tía de Mauricio

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Isabel: protagonista de la historia. Se trata de una chica que quiere vivir una vida de estrella del cine o teatro. Se considera una mujer libre y no quiere hombres que la retengan. Es muy distinguida, algo que enamora profundamente a Mauricio.
- Mauricio: escritor invitado por la tía Belén para pasar unos días en la casa de esta. Es un galán y novelista de éxito. Se enamora perdidamente de Isabel y la considera una musa.
- Beatriz: hermana de Isabel y quien realmente está enamorada de Mauricio. Considera a éste como un amor platónico que puede convertirse en realidad. Al final acepta que no puede conseguir nada con él.
- Gladys: novia de Mauricio. Es francesa y al poco tiempo de estar en la aldea y contra todo pronóstico, decide no luchar por Mauricio e irse otra vez a Francia donde es más feliz.
- Belén: tía de Isabel y Beatriz. Es una mujer que quiere mucho a sus sobrinas. Quiere casar a Isabel con Leiva, para que su carrera de artista pueda ser una realidad.
- Leiva: Productor teatral. Está enamorado de Isabel, quiere convertirla en una estrella.

ESTEREOTIPOS

Mi enemigo y yo muestra una historia entre personajes que pertenecen a clases sociales altas. Solamente la sirvienta Martina, mujer de confianza de la familia de las hermanas Isabel y Beatriz, forma parte de un estrato más bajo. Sin embargo, este personaje parece que está toda la vida con la familia. El resto del elenco lo forma un escritor, un productor teatral y personas que viven plácidamente, sin problemas económicos. Por lo tanto, a excepción de Martina, no encontramos personajes que disten en exceso por su forma de hablar. En este sentido destaca Gladys, que es francesa y tiene un marcado acento francófono. Sin embargo, escribe en castellano su carta para anunciar que vuelve.

En cuanto a estereotipos marcados, los más destacados en el plano masculino son Mauricio y Leiva. Ambos pertenecen a una sociedad acomodada y bohemia, lejos de las familias adineradas de la alta burguesía, como la tía Belén. Desde el punto de vista femenino, Isabel es el personaje que rompe con la tónica de la mujer objeto que vive de rentas. Ella quiere ser artista y libre y no quiere ataduras amorosas. Por esta razón y también por el amor que siente hacia su hermana, intenta juntar a Beatriz con Mauricio, aunque finalmente no lo consigue.

Aunque la familia de la tía Belén sea de alto nivel social, todavía lo son más los personajes que forman la familia de Mauricio. La tía de éste queda impresionada por la sencillez de la aldea, algo que difiere de la vida de ciudad.

MODELO ACTANCIAL

El modelo actancial de *Mi enemigo y yo* parte de la base de la búsqueda de un único sujeto, ya que podemos encontrar diferentes, dependiendo del punto de vista que tomemos. Lo más conveniente es situar a Mauricio Viera como sujeto, debido a que su intención es estar con Isabel. Ella, por lo tanto, ejerce de objeto, aunque de primeras no ve con buenos ojos que le pretenda el escritor.

Es difícil encontrar la figura de un/a ayudante, ya que la mayor parte de lo que le ocurre a Mauricio son problemas sobre los cuales tiene que actuar él solo. Sin embargo como oponentes sí encontramos diferentes personajes como Gladys, quien solamente quiere estar con Mauricio por su dinero, aunque luego se da cuenta que no le compensa seguir con él, y desaparece. Las hermanas Isabel y Beatriz son también oponentes. La primera porque quiere juntar a Mauricio con su hermana; la segunda, porque no quiere que el protagonista se enamore de Isabel. El tercer oponente es Miguel Leiva, pretendiente de Isabel fomentado por la tía del propio Mauricio.

La destinadora de la película es Belén, la tía de las jóvenes. Gracias a ella se conocen Isabel y Mauricio. La destinataria final es la propia Isabel, quien no quiere aceptar al principio el amor que siente por Mauricio, pero que al final se vuelve imposible de controlar.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Mauricio
Objeto	Isabel
Ayudante	Belén
Oponente	Leiva Gladys Isabel Beatriz
Destinador	Belén
Destinatario	Mauricio

EL PERSONAJE COMO ROL

Siguiendo el modelo expuesto, encontramos como activo a Mauricio, ya que él decide que ir a conquistar a Isabel. Aunque en un primer momento pudiéramos pensar que Isabel tiene muy claras sus intenciones de tener una carrera en el teatro profesional, es cortejada por Mauricio hasta enamorarla. Por lo tanto, Isabel sería la pasiva de la relación amorosa.

La influenciadora es Belén, quien invita a Mauricio a su casa. Aunque si atendemos a las relaciones entre Isabel y Leiva, podemos observar como ella no quiere más que ser actriz en los primeros impases de la película. Como personaje autónomo encontramos a Mauricio y también a Gladys. El primero decide ir por todas en lo que a conseguir a Isabel se refiere. La segunda decide marcharse obviando la posibilidad de tener una vida adinerada con Mauricio.

Como personaje modificador encontramos al propio Mauricio, ya que cambia la vida de Isabel al enamorarla. Como personaje conservador está la tía de Mauricio, quien intenta juntar a Leiva con Isabel, sabiendo el deseo de esta de ser actriz.

Los personajes protagonistas serían Isabel y Mauricio. Los antagonistas son Gladys y Leiva, pero no suponen un escollo para la relación entre el escritor y la aspirante a actriz.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Mauricio
Pasivo	Isabel
Influenciador	Belén
Autónomo	Mauricio Gladys
Modificador	Mauricio
Conservador	Tía de Mauricio
Protagonista	Mauricio Isabel
Antagonista	Gladys Leiva

LA CHICA DEL GATO



“Pa’ preguntar las cosas no hace falta tocar el tambor, señora”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Ramón Quadreny
Guion	Aureliano Campa y Ramón Quadreny (Obra de Carlos Arniches)
Sonido	Alfonso Carvajal
Música	José Ruiz de Azagra
Reparto	Josita Hernán, Juan Espantaleón, Fernando Fernán Gómez, Pilar Guerrero, Luis Pérez de León
Género	Comedia
Duración	80 minutos
Producción	CAMPA para CIFESA
Estreno	Palacio del Cine de Madrid el 16 de diciembre de 1943
Año	1943

SINOPSIS

La chica del gato cuenta la historia de Guadalupe, una joven mujer, acogida desde su niñez por unas personas humildes en un pueblo situado a las afueras de la gran ciudad. La convivencia con sus padres de acogida no es muy positiva ya que se aprovechan de ella y la utilizan para robar. Guadalupe, que tiene buen corazón, intenta robar en una casa de ricos haciéndose pasar por quien no es y al ser descubierta y viendo los dueños que no es una ratera con mala educación, la acogen como sirvienta.

A partir de aquí, comienza la segunda parte de la historia, en la cual Guadalupe, con su particular desparpajo y consiguiendo el beneplácito de todos los miembros de la casa, descubre el intento por parte del administrador de la propiedad, don Sigmundo, de casarse con la joven hija de la dueña de la casa.

Junto con el resto del reparto, especialmente de los sirvientes, la protagonista de la película, urde una trama para dar conocer las intenciones de don Sigmundo y así que la señorita de la casa, María, pueda casarse con su actual novio del que está enamorada.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

La chica del gato se encuentra segmentada en tres partes diferenciadas. En primer lugar vemos la vida que lleva Guadalupe en su pueblo. Esta parte nos indica el porqué de su huida. La siguiente parte corresponde a la llegada de la protagonista a la ciudad y su establecimiento en la casa de su tía y de su prima. En este espacio de tiempo, Guadalupe vivirá situaciones parecidas, en cuanto a sufrimiento se refiere, a las vividas en su pueblo. La parte correspondiente al desenlace, es la tercera y en ella observamos la solución y la verdad.

En lo que respecta a los lugares donde se desarrolla la trama, encontramos como principales:

- El pueblo donde ha crecido Guadalupe
- Las calles de Madrid
- La casa donde se queda de sirvienta

Destacamos como sonidos diegéticos más relevantes, al inicio de la película, los píos de los pájaros. Estos demuestran las ansias de libertad de la protagonista. Por otro lado, hay una marcada música extradiegética en los momentos dramáticos dados a la comedia. No obstante, no es una película musical y carece de una banda sonora con canciones diegéticas.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Guadalupe
2. Eulalio
3. Eufrasia
4. Caneja
5. Venancio
6. Visitadora a enfermo 1
7. Visitadora a enfermo 2
8. Primi
9. Pretendiente de Guadalupe en el pueblo
10. Castañera
11. Camarero del bar
12. Guardia urbano
13. Paco el mayordomo
14. Sebastiana
15. María
16. Luisa
17. Anita
18. Don Sigmundo
19. Madre de María
20. Álvaro
21. Doña Tula
22. Frau Ida

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Guadalupe: Es una chica vivaz y alegre. Como protagonista de la película el personaje tiene una función importante, no dejar indiferente ni a los personajes que le rodean, ni tampoco al espectador. Es capaz de cualquier cosa por conseguir sus objetivos.
- Eulalio y Eufrasia: Son una pareja pobre del extrarradio, los cuales se dedican a estafar y a robar para sobrevivir. Son maleducados y malas personas en sus formas de actuar, aunque grandes conocedores del mundo del robo, ya que nombran obras de Tiziano y Benvenuto, algo que no es habitual entre gente de bajo nivel como ellos.
- Caneja y Venancio: Podríamos encuadrarlos como a los primeros, pero con una importante diferencia, ellos forman parte de un grupo, donde no tienen un papel relevante y por tanto son todavía de un nivel inferior en cuanto a cultura se refiere.
- Visitadoras domiciliarias: Son mujeres que se dedican a dar de comer y a suministrar cartillas de racionamiento. Forman parte de la alta sociedad y por tanto de un nivel cultural diferente.
- Primi: Al ser hijo de los ladrones, mantiene la manera de ser del barrio, pero es distinto a sus padres, ya que es comprensivo con Guadalupe y la trata bien. Sus intenciones parecen ser, en un primer momento, las de cortejar a la protagonista pero su función es prácticamente inexistente. Rompe con la forma de ser de sus padres.
- Paco: mayordomo de la casa. Es un personaje que no tiene mucha cultura, pero que realiza su trabajo correctamente y como veremos posteriormente es de los más importantes de la casa. En un primer momento se muestra severo con Guadalupe, a quien encuentra robando, pero luego se enamora de ella.
- Sebastiana: es la otra sirvienta más importante de la casa y está enamorada de Paco, aunque éste, al aparecer Guadalupe, se olvida de ella y la cocinera no puede soportarlo. Es otro pilar básico en la casa.

- María: la señorita de la casa, es comprensiva y se apiada de Guadalupe en el peor momento de esta. Se encuentra en una encrucijada, poder estar con su verdadero amor.
- Álvaro: es un hombre educado y enamorado de María.
- Madre de María: la señora del hogar, sigue siendo la dueña de la empresa que su marido le dejó tras su muerte. Como María, no cuestiona la decencia de Guadalupe.
- Don Sigmundo: el administrador de la casa y de la empresa. Es un hombre austriaco y encargado de llevar a buen puerto su tarea de casarse con María para heredar todo lo que pueda. Sin embargo, está casado y su carácter le hace ser despreciado por el resto del reparto, ya que siempre se está quejando y haciendo gala de los valores que ninguno, según él, tienen.
- Frau Ida: aunque solamente aparece en la última escena de la película, demuestra que domina a don Sigmundo en su relación conyugal y le riñe cuando se entera de su estratagema.

ESTEREOTIPOS

La chica del gato propone diferentes clases de personajes estereotipados principalmente por sus clases sociales y por el vestuario. En cuanto a la función que mantienen el hombre y la mujer y el encuadre respecto a los prejuicios de la época, se encuentra en un papel secundario, como veremos a continuación.

La diferencia de clases viene mostrada gracias al desarrollo de la obra en diferentes espacios. Como hay dos lugares principales donde se ejecuta la historia (la casa de los señores y la chabola del inicio), encontramos a María y a su madre, a don Sigmundo y a Álvaro como pertenecientes a clase alta de la sociedad capitalina del momento. El resto de personajes que conviven en la mansión, como son el mayordomo Paco y las doncellas, incluida Guadalupe, mantienen un perfil social bajo, siendo sirvientes absolutos de los personajes que pertenecen a la alta sociedad. Sin embargo hay ciertas diferencias entre estos personajes con los que a continuación veremos. La esencia de los primeros procede de un pueblo pero al mismo tiempo se han acomodado a vivir en la ciudad.

Por otro lado, la clase baja, además de los personajes ya citados, la conformarían Eulalio y el resto de ladrones que viven en el barrio insalubre del inicio de la película y el resto de personajes que interactúan con la protagonista. También situaríamos en este sector a los trabajadores como la castañera o el camarero. Un aspecto a tratar es el odio hacia las clases altas por parte de los pobres, como bien se muestra en el desprecio de Eulalio hacia Guadalupe, cuando esta muestra aspiraciones mayores. También lo observamos cuando se intentan aprovechar de las visitadoras (también mujeres), que son las que se apiadan de ellos. La picaresca del pobre es una constante en cuanto a la representación de las clases bajas y por ello, en esta escena, se muestra como el pobre, tiene una obligación para sobrevivir: robar.

Aunque la manera de hablar de las clases pobres, suele ir en conjunto con los conocimientos culturales de las mismas, hay un momento en el que se desconoce el porqué de la cierta cultura artística que tienen los ladrones.

Hablan con total autoridad de los cuadros de Tiziano y Benvenuto que se disponen a robar, siendo prácticamente imposible que dada su cualificación conozcan tales obras. Lo normal hubiera sido que una persona, aunque fuera ladrón, de rango superior culturalmente hablando, llevara a cabo el robo.

La elocución de Guadalupe sí que resulta chocante en el pueblo. Tanto su dicción como su inconformismo por la situación que vive, demuestran que no es una persona catalogada como “de pueblo”. Sin embargo, puede resultar poco comprensible que ella tenga esa forma de pensar y de actuar con la educación recibida.

Ante todo, *La chica del gato* es una película en la que se muestra las diferencias, en lo que a dificultades vitales se refiere, entre los personajes de ciudad y de campo. La película refleja como la ciudad cambia totalmente a una persona procedente de un pueblo cerrado. La actitud de los integrantes de la casa rica, refleja una despreocupación por las clases bajas aunque intenten ayudar en todo momento a Guadalupe. No olvidemos que ella entra como doncella porque no tiene ninguna posición social.

El género femenino es el preponderante en la obra, pero con rasgos mencionables que sitúan en escalones sociales diferentes a cada una de ellas. En un primer momento encontramos a la protagonista Guadalupe, que rompe con el modelo de mujer anclada en una sociedad patriarcal, marcada por el papel de Eulalio, con ansias de libertad, pero a su vez, siendo una doncella, papel destinado a la mujer en la época. Tanto María como su madre son mujeres adineradas por la herencia que les ha dejado el marido y se desentienden absolutamente de su dinero ya que es un hombre, en este caso don Sigmundo, el que lleva las cuentas. En estos personajes femeninos encontramos ciertos paralelismos, ya que tanto las doncellas y cocineras, como las señoras, se encuentran bajo el yugo del dinero que el hombre ha puesto a su disposición.

La chica del gato, no es una película musical ni folclórica, por tanto no hay grandes estereotipos en cuanto a estas temáticas. El vestuario, por su

parte, sí es muy importante, ya que en esta película, si fuera muda, podríamos observar que personajes forman parte de una sociedad y cuáles de otra.

El papel de don Sigmundo es digno de mención en cuanto a su manera de comprender la sociedad española. Al ser centroeuropeo, se muestra indignado ante el carácter español, mucho más distendido. La mujer de éste, sí que es el claro ejemplo de estereotipo alemán o austriaco, ya que en la última escena aparece vestida como una tirolesa, cuando es totalmente innecesario para el desarrollo de la trama.

Las relaciones entre clases sociales mantienen el estatus social “adecuado”. Paco, el mayordomo, tiene una relación con la cocinera Sebastiana, pero a su vez intenta tenerla con Guadalupe, la doncella. Sin embargo, María tiene una relación con Álvaro, un joven de buena familia y de clase social alta. Por lo tanto, extraemos que no hay extrañamientos en cuanto a uniones de clases sociales se refiere.

MODELO ACTANCIAL

En primer lugar identificamos el sujeto, en este caso sería el personaje protagonista, sobre el cual gira toda la historia, ella es Guadalupe. Encontramos diferentes objetos planteados desde el inicio de la historia. El objeto principal sería la libertad. Esta es buscada por Guadalupe desde los primeros instantes de la historia. Encontramos ejemplos de ello cuando vemos a la protagonista en su casa, utilizada por sus padres adoptivos. Aunque encuentra la libertad recluida en otra casa y trabajando de sirvienta, Guadalupe se siente cómoda en su nuevo hogar. El siguiente objeto sería el gato, el cual le lleva a buscar un refugio adecuado para poder cuidarlo. El último objeto que guía a Guadalupe hacia la casa de los ricos sería aquello que intenta robar para satisfacer las necesidades de sus padres adoptivos. Sin embargo, el objeto absoluto de Guadalupe es la búsqueda de la libertad.

Como destinadores, los padres adoptivos de Guadalupe son los adecuados. Tanto Eulalio como Eufrasia, generan la huida de la protagonista de la casa del pueblo. El primer motivo sería el hurto y el segundo las propias ganas de marcharse. Por su parte, el destinatario está ligado directamente al objeto. Como es tan anhelada esa libertad, acompañada por la cantidad de cosas que puede aportar la protagonista, la destinataria principal sería María.

La figura del ayudante la reconocemos en varios personajes como los dueños de la casa rica y a los sirvientes que tratan de buenas maneras a Guadalupe. Ellos la ayudan a resarcirse de su vida pasada. La propia Guadalupe podría ser ayudante en la historia cuando planea el destape de la trama organizada por don Sigmundo para casarse con la heredera.

Encontramos diferentes oponentes. En primer lugar los padres adoptivos, por la mala vida que le están dando a Guadalupe. En segundo lugar, don Sigmundo, que quiere poseer la empresa familiar e intenta seducir a la heredera.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Guadalupe
Objeto	La libertad
Ayudante	María Paco Madre María
Oponente	Don Sigmundo
Destinador	Eulalio Eufrasia
Destinatario	María

EL PERSONAJE COMO ROL

Derivados de las diferentes subtramas que aborda la película, encontraríamos diferentes personajes activos. En primer lugar Guadalupe, cuando desvirtúa las normas establecidas de la casa y consigue por un lado descubrir lo que pretende don Sigmundo y por otro, juntar definitivamente a María con su enamorado. En el papel de don Sigmundo también encontraríamos, gracias a sus estrategias para hacerse con el control de la empresa, un rol activo frente a la actitud que tiene la dueña de la empresa, la madre de María y señora de la casa. También los padres adoptivos de Guadalupe serían activos durante el momento en el que consiguen enredar a la protagonista para robar en casa de las personas de ciudad. Guadalupe por tanto, también sería pasiva en la acción de los padres adoptivos. La dueña de la casa también lo sería por su inoperancia ante la futura posesión de la empresa por parte de don Sigmundo. Por último, María actuaría como pasiva al ser el objeto de deseo de don Sigmundo y también el objetivo de Guadalupe a la hora de conseguir el amor, en teoría, prohibido.

Como autónoma, Guadalupe se encontraría en este rol cuando hace todo por conseguir que la mujer de don Sigmundo se entere de que éste quiere serle infiel a sus espaldas. La razón del influenciador la encontramos en la propia acción de la mujer de don Sigmundo y en la actitud final de la propia dueña de la casa.

Guadalupe sería el primer ejemplo de este tipo de personaje que modifica activamente la narración. También lo serán en un determinado momento María y alguna de las sirvientas cuando instan a la señora a que Guadalupe forme parte del servicio, dada la mala vida que le estaban dando anteriormente sus familiares. Algunos de los sirvientes intentarán mantener la casa sin alborotos ni cambios, por tanto encontramos en ellos esta figura. Don Sigmundo, el antagonista de la película, también sería por el mismo motivo un personaje conservador.

Guadalupe, dada su función en la trama y encontrándose en prácticamente todos los roles establecidos es la protagonista, mientras que Eulalio y Eufrosia y Don Sigmundo son los antagonistas.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Guadalupe Don Sigmundo Eulalio Eufrasia
Pasivo	Madre de María María Guadalupe
Influenciador	Don Sigmundo
Autónomo	Guadalupe
Modificador	Guadalupe
Conservador	Don Sigmundo Paco Sebastiana
Protagonista	Guadalupe
Antagonista	Eulalio Eufrasia Don Sigmundo

EL 13-13



"Otra vez ese 13-13"

FICHA TÉCNICA

Dirección	Luis Lucia
Guion	Concha Guillón y Bernardo Sáez
Fotografía	Guillermo Goldberger
Reparto	María Santaolalla, Alberto Romea, Rafael Durán, Montserrat Santaolalla, Luis Peña Sánchez
Género	Thriller
Duración	68 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Palacio del Cine de Madrid, el 16 de marzo de 1944
Año	1944

SINOPSIS

El 13-13 es una historia de espionaje que cuenta la rivalidad entre dos agentes secretos denominados en clave como el 13-13 y el 13-14. El primero, llamado Pablo de Mirontel, siempre se adelanta a resolver los casos que tiene Berta de Luminsar, la otra espía. Ellos desconocen la identidad del otro y Berta tiene gran interés por saber quién es ese investigador privado al que siempre le adjudican los casos en los que ella quiere trabajar.

Sin embargo, tanto Berta como Pablo sí que se conocen, de hecho se rencuentran varios años después de haber tenido contacto. En medio de las tramas de espionaje pertinentes, surge el amor entre ambos y también la sorpresa cuando se enteran de quién es cada uno.

La historia se desarrolla en un país imaginario. En este país, donde han sido llamados a colaborar en una misión, dos espías extranjeros tienen la función de neutralizar el espionaje de los protagonistas, con la ayuda de algunos colaboradores de los propios espías.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

El 13-13 se encuentra dividida en tres partes que tienen como punto esencial en su unión, el descubrimiento por parte de Berta, de la persona que se esconde detrás de su competidor, es decir, su amado Pablo. La primera parte de la obra trata sobre los casos encomendados a ambos espías y el desconocimiento de la identidad de ambos. La segunda parte trata la historia de amor entre Berta y Pablo. Por último nos encontramos con la trama de espionaje y el intento de neutralización por parte de los servicios especiales del país.

En lo que respecta a los lugares donde se desarrolla la trama, encontramos como principales:

- El despacho de Berger
- La casa de Berta
- La casa de Pablo
- El restaurante

Precisamente el restaurante es uno de los lugares donde podemos escuchar más música diegética. Allí rememoran los momentos más bonitos del inicio de su relación. Respecto a la música extradiegética

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Berta de Luminsar
2. Pablo de Mirontel
3. Secretario del departamento de espías
4. Coronel Berger
5. Mayordomo de Pablo
6. Compañera de piso de Berta
7. Espía extranjero 1
8. Espía extranjero 2
9. El hombre del acordeón
10. Cantante
11. Sirviente de Berta
12. Hombre del telégrafo
13. 2 espías que colaboran con la misión del 13-13
14. Cura

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Pablo de Mirontel: el mejor espía de la agencia del Coronel Berger. Se encarga de las tareas más complejas de resolver. Tiene un seudónimo en su misión, Jorge Falomer. El también llamado 13-13 es un hombre atento que se toma muy en serio su trabajo. Cuando recupera el amor de Berta tras el reencuentro, vuelve a ser feliz y espera que la misión encargada por el Coronel sea la última para poder vivir con su amada. Ejerce de protector ante Berta ya que debido a la dificultad y peligrosidad que entraña, piensa que no tendrá buen final. Muere en los últimos instantes de la película cuando consigue recuperar los papeles robados por los espías.
- Berta de Luminsar: la segunda mejor espía de la agencia. Es una mujer independiente, algo que queda reflejado en su trabajo. Su dedicación profesional se debe a la muerte de su padre. Según explica en la película, condicionó su vida laboral. Podríamos identificarla como un ejemplo de mujer fatal, pero lo cierto es que una vez conoce a Pablo, el amor vuelve a surgir. Acaba fusilada por supuesta traición a la patria.
- Secretario enemigo: un intermediario entre el Coronel y los espías. Se siente cansado de ser un simple espía de segunda línea y planea una estratagema para traicionar al 13-13.
- Coronel Berger: Es el jefe de los espías. Mantiene una especial fidelidad hacia sus trabajadores, a los cuales trata de manera comprensiva. Decide entregarle la misión más compleja a Berta porque esta se ha enamorado de Pablo. Es fiel amigo de éste y mantiene una relación camaradería muy estrecha.
- Compañera de piso de Berta: tiene pocos momentos de aparición en la obra pero se muestra divertida y alegre.
- Mayordomo de Pablo: es el confidente del protagonista, aunque siempre desde el punto de vista del servicio. Se encarga de aportar el tono

humorístico a la película con sus caras acerca del amor y del trabajo a raíz de los comentarios de su jefe.

ESTEREOTIPOS

El 13-13 es la primera película y una de las escasas películas de género negro que produce CIFESA. Encontramos símiles con películas estadounidenses clásicas de dicho género donde los estereotipos de personajes conjugan relaciones, entre ellos, muy características. En primer lugar, encontramos la relación de amor de tiempos pasados entre Berta y Pablo y como años después y sin saber el verdadero trabajo del otro, se vuelven a enamorar y establecen una relación que los llevará a ambos a la muerte. El toque dramático de la obra lo encontramos en el final, donde él muere disparado y ella es acusada de asesinato y fusilada, pero con el honor de haber ayudado a su patria.

Una de las razones de que la película se desarrolle en un país imaginario podría deberse al espionaje, algo que no estaba muy bien visto en aquella España. Por tanto, si la película se da en otro país, la relación con España sería mínima.

El 13-13 no se caracteriza por un elenco numeroso de personajes. Por tanto el papel de la mujer queda depositado absolutamente en el personaje de Berta, que rompe con los preceptos establecidos de mujer dedicada a los trabajos vistos en otras películas. Esto también sirve para entender que una mujer podría ser perfecta para el papel de espía, ya que sería complicado pensar que ella podría desarrollar esta función. El ejemplo lo vemos en la sorpresa de Pablo cuando se entera del verdadero trabajo de Berta y en la protección sobre ella en esta misión de alto riesgo.

Esta función protectora que desempeña Pablo, es claramente patriarcal. En este sentido, destaca el momento en el que Berger, quien conoce muy bien a Berta, sabe que no tiene futuro en la compañía si se enamora de Pablo, dando a entender que las mujeres que se enamoran profundamente de un hombre, sirven solamente para atenderlos.

El honor a la patria es otro de los elementos fundamentales de la película. Ambos personajes mueren desempeñando sus funciones asignadas aunque de manera diferente. No obstante, siempre se muestran complacidos

por poder defender a su país del espionaje de extranjeros. En este sentido y aunque no se sepa la nacionalidad de los espías que siguen a Pablo, podrían quedar marcados por un componente comunista o del este de Europa, hecho que reflejaría el poder de España en la película.

Los secundarios ofrecen momentos testimoniales pero no dejan de aparecer figuras que ayudan a mantener el contexto de la vida de los principales, como son sus sirvientes y amigos, los cuales ofrecen consejos cuando Pablo y Berta los piden o necesitan.

Respecto a la elocución de los personajes, destaca principalmente el mismo nivel social y educacional de Berta y Pablo. Ambos personajes, debido a sus respectivos trabajos, han vivido múltiples aventuras y están acostumbrados a tratar con todo tipo de gente, algo que les convierte en personas de clase alta. Encontramos el estereotipo de antagonista, a través de sus celos, en el compañero espía, que quiere medrar en la empresa y está harto de que siempre le adjudiquen las mejores misiones a Pablo.

El trágico final de Berta, la cual muere fusilada, permite observar el contenido religioso de la película, a través del cura que bendice a los que van a morir. Este hecho nos ofrece una visión más profunda del tipo de país donde se desarrolla la trama. Por un lado, no es España, pero sí que se observa los elementos de amor a la patria y de contenido religioso al final, rasgos que mantienen los estereotipos del momento en el cine español.

En cuanto al vestuario, son muy interesantes los diferentes atuendos característicos de las películas de género negro, como las gabardinas y los sombreros, además de las armas que siempre llevan encima. Especialmente destacable es la escena del restaurante donde recuerda claramente a la película *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), tocando la canción y recordando tiempos mejores en pareja. Desconocemos si este referente textual está reflejado a propósito. El final trágico también evoca a este tipo de películas, donde una bonita historia de amor es retomada y acaba bruscamente por personajes ajenos a ella.

MODELO ACTANCIAL

Aunque se pueda entrever que existen diferentes modelos actanciales, especialmente en la relación previa de Pablo y Berta al conocimiento de sus respectivos trabajos, el espionaje de los extranjeros y las causas de las muertes de los protagonistas, reflejan que los sujetos son tanto Pablo como Berta. El objeto sería la defensa del país ante los agentes extranjeros que pretenden traicionar la nación.

Por tanto, situamos como oponentes a los dos espías extranjeros que investigan y que roban documentos y que son los causantes colaterales de las muertes de Pablo y Berta. Otro oponente sería el espía de la agencia de detectives del Coronel Berger que ayuda a los extranjeros, y por tanto realmente traiciona a su país por la envidia que siente por Pablo. La función de ayudante la ejerce el Coronel Berger, personaje que se encarga de dar consejos para que todo marche con corrección y sirve como apoyo a Berta y Pablo.

El destinador también sería el Coronel Berger, quien encarga el trabajo a Pablo. El destinatario sería la nación imaginaria en la que trabajan. Defender al país es el trabajo de los protagonistas.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Pablo Berta
Objeto	Nación
Ayudante	Berger
Oponente	Espías extranjeros
Destinador	Berger
Destinatario	Nación

EL PERSONAJE COMO ROL

Iniciando el análisis de los personajes según el rol que ejercen la obra, el personaje activo por excelencia es Pablo. La razón principal de esto, es que se trata del espía más importante, con más rango y a partir de su relación con Berta, tiene una obligación más, protegerla. Ella realiza la función de pasiva, porque siempre se ve condicionada por las decisiones de Pablo, su trabajo y su vida privada.

El personaje que realiza el rol del influenciador es el coronel Berger. Él se encarga de mandar las misiones a los espías. Aparte de esto, que viene directamente relacionado por su puesto de mando, Berger es una persona que se preocupa mucho por sus trabajadores y les aconseja en todo momento. Esto influye de gran manera en la forma de pensar y de actuar de Pablo y Berta. Como personaje autónomo encontramos a Berta, ya que una vez conoce la realidad del trabajo de su amado, decide ayudarlo en todo momento. Esta actitud la convierte en un personaje que sabe adaptarse a las circunstancias.

La figura de Pablo adquiere el carácter modificador ya que es quién debe solucionar el problema. Sin embargo hay un principio de modificador-degradador en los espías extranjeros y en el espía que traiciona. Especialmente éste, es uno de los principales culpables de la muerte de Berger, ya que su acción influyó colateralmente en el encargo del caso para Pablo. El personaje conservador es Berger. El momento donde demuestra de manera más clara el ejercicio de este rol es su incitación a Berta a centrarse en el trabajo o si no dejarlo al enamorarse y no poder cumplir.

Como personaje protagonista tendríamos a Berta y Pablo. El antagonista principal es el espía compañero de Berta y Pablo. Es quien desencadena toda la trama contra Pablo.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Pablo
Pasivo	Berta
Influenciador	Berger
Autónomo	Berta
Modificador	Pablo Espía compañero
Conservador	Berger
Protagonista	Berta Pablo
Antagonista	Espía compañero

UN ENREDO DE FAMILIA



"Tuya o de la tumba"

FICHA TÉCNICA

Dirección	Ignacio F. Iquino
Guion	Ignacio F. Iquino
Fotografía	Emilio Foriscot
Música	Martín Montserrat "Serramont"
Reparto	Mercedes Vecino, Antonio Murillo, Paco Martínez Soria, José Jaspe, Modesto Cid
Género	Comedia
Duración	67 minutos
Producción	Campa para CIFESA
Estreno	Cine Rialto (Madrid) el 3 de mayo de 1943
Año	1943

SINOPSIS

Un enredo de familia cuenta la historia de dos familias, los Capiteto y los Tontesco, las cuales han sido rivales durante toda la vida. Sin embargo no pueden impedir que sus hijos se casen. De la unión nacen dos pares de mellizos, pero los padres de estos mueren. Las familias deciden acoger a cada uno de los mellizos. Un día las familias se reencuentran y comienza el periodo de confusiones que da lugar a un sainete familiar.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

Un enredo de familia comienza con la historia de los padres de las parejas de mellizos. Vemos como Torcuato y Catalina tienen a sus parejas de mellizos y se mueren. La segunda parte de la obra comienza con el reparto de los mellizos por parte de las familias. La tercera y más amplia trata los desmadres que ocurren en cada una de las familias y también el encuentro entre ellas y cuando conocen la verdad de su pasado.

Los lugares más importantes donde se desarrolla la trama son los siguientes:

- Las casas de los mellizos
- La casa de los Capiteto y los Tontesco
- El patio de la finca donde se encuentran
- El lugar donde toca el pianista

La banda sonora de la película fundamenta el desarrollo del sainete, especialmente en los momentos de confusión que tienen por protagonista al portero de la finca. El pianista José Azarola, que también aparece en la película ameniza los momentos musicales en clave de jazz. Es muy importante conocer la película a través de los carteles típicos del cine mudo. Con la música de piano de fondo vemos cómo avanza la película y comprendemos mejor los hechos liosos. A través de los cárteles, algunos de ellos ilustrados con fotografías, sabemos que los Capiteto y Tontesco se casan y tienen hijos.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Abuelo Capitulo
2. Abuela Capitulo
3. Abuelo Tontesco
4. Abuela Tontesco
5. Catalina Tontesco
6. Torcuato Capitulo
7. Torcuato (mellizo)
8. Catalina (melliza)
9. Dorita (melliza)
10. Juanito (mellizo)
11. Don Epaminondas
12. Paz
13. Samuel
14. Juan Azarola
15. Doña Leona
16. Doña Exaltación
17. Niceto
18. Florita
19. 4 Hermanas de Catalina Tontesco (madre)
20. Amigo de Torcuato Capitulo (padre)
21. Fotógrafo
22. Juan
23. Domingo
24. Enfermera 1
25. Enfermera 2
26. Acreedor 1
27. Acreedor 2
28. Acreedor 3

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Abuelos Capitulo: hablan en ocasiones en verso. Odian a muerte a los Tontesco. Se quedan con Dorita y Juanito.
- Abuelos Tontesco: hablan también en verso y odian a la otra pareja. Se quedan con Catalina y Torcuato.
- Catalina Tontesco (madre): es una mujer refinada que decide casarse por amor con un hombre que no es tolerado por su familia. Es refinada y guapísima. Muere de amor al descubrir que su marido fallece en un duelo.
- Torcuato Capitulo (padre): es un hombre de honor, esposo de Catalina. Decide batirse en duelo con un hombre que se enamora de Catalina. Muere en el duelo.
- Catalina Tontesco (hija): ha crecido con los abuelos Tontesco. Vive en España y está casada con Samuel.
- Dorita Capitulo: crece con Juanito y los Capitulo en América.
- Juanito Capitulo: también crece con Dorita. Es un pícaro que vive a costa de don Epaminondas, enamorado de Dorita.
- Torcuato Tontesco (hijo): Es médico y tiene un gran éxito con las mujeres.
- Paz: Esposa de Torcuato. No puede soportar que su marido atienda a mujeres atractivas y tenga secretarías.
- Don Epaminondas: el hombre que está profundamente enamorado de Dorita.
- Florita: es la novia de Juanito.
- Domingo: el botones y mayordomo de la finca. Se trata de un hombre negro (cuya cara está pintada para la película). Siempre va con un plumero en la mano y no se puede aclarar con los cuatro hermanos.

ESTEREOTIPOS

Un enredo de familia es una comedia puramente coral, donde muchos personajes tienen importancia. Es cierto que la película está dividida en dos partes. La principal y la secundaria. La primera tiene como protagonistas a los padres de los mellizos y la segunda a ellos mismos. Encontramos grandes referencias al mundo de la música. En primer lugar, el maestro pianista José Azarola, ameniza la película con su música, llegando a tener una escena para él solo, donde nos muestra el ritmo delirante de las historias que ocurren entre los propios mellizos y sus cónyuges. Otra referencia es el homenaje a la película *El cantor de jazz*, donde el portero de la finca se encarga de hacer un baile musical. Resulta extravagante el portero con la cara pintada de negro interpretando un personaje de raza negra.

El inicio de la película está basado en la obra de Shakespeare, *Romeo y Julieta*. Tanto Torcuato como Catalina son amantes en secreto ya que sus familias se odian. Vemos la muerte por amor de Catalina cuando muere Torcuato en un duelo. La muerte de los padres genera la separación de los pares de mellizos. Encontramos una diferencia abismal entre Dorita y Juanito y Catalina y Torcuato. Mientras los primeros se van a América, los segundos permanecen en España. La vuelta de Dorita y Juanito permite una comparación de carreras y se llega a la conclusión de que en España están mejor posicionados.

Uno de los aspectos más importantes en lo que al tratamiento de la mujer se refiere lo apreciamos en las labores de cada uno de los personajes femeninos. Mientras Catalina es la presidenta del Club de las Pocas Palabras, que tiene como objetivo que las mujeres tienen que hablar menos, Dorita es una cantante de éxito en América. Entendemos ambos estereotipos como referentes de mujeres que si no triunfan en la escena o sobre los escenarios, deben ser amas de su hogar, sin necesidad de aportar nada más a la relación. El otro aspecto a resaltar en el bando femenino son las suegras de Catalina y Torcuato, es decir, doña Leona y doña Exaltación. Son dos mujeres insoportables que no hacen más que confundirse de familias una vez estas se

reencuentran en la misma finca. Nos colocan ante el estereotipo marcado de suegra que hace la vida imposible a las parejas de sus hijos.

MODELO ACTANCIAL

El modelo actancial de *Un enredo de familia* es de los más complicados de extraer, ya que la película es puramente coral y ninguno de los personajes coincide plenamente con el prototipo de protagonista. Todos los personajes tienen sus vidas y sus problemas independientes los unos de los otros, aunque al final acaben uniéndose. Si analizamos la historia de los cuatro hermanos, cada uno de ellos tiene una función diferente en su vida y prácticamente nunca hablamos de un enredo que comprometa en exceso el desarrollo de la trama. Por lo tanto, entendemos como sujetos a Catalina y Torcuato, los padres de los mellizos. El objeto de ambos, son ellos mismos.

Como oponentes encontramos a los padres de ambos integrantes del matrimonio. Ellos son los culpables de que los mellizos hayan de separarse. Como ayudante principal encontramos al amigo de Torcuato, que aconseja que no se case, pero que le apoya en todo lo que haga.

Los destinadores de la película son los abuelos Capiteto y Montesco, ya que por su culpa, no pueden llegar a ser felices. Los destinatarios de la pareja serían los padres de los mellizos que tienen y que sufren las consecuencias de las familias enfrentadas.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Torcuato Catalina
Objeto	Torcuato Catalina
Ayudante	Amigo de Torcuato
Oponente	Los abuelos Tontesco y Capiteto
Destinador	Los abuelos Tontesco y Capiteto
Destinatario	Juanito Dorita Catalina Torcuato

EL PERSONAJE COMO ROL

En la película, el rol del activo recae sobre las figuras de Torcuato y Catalina por querer casarse en contra de la voluntad de sus familias. Los pasivos serían Juanito, Dorita, Catalina y Torcuato. La muerte de sus padres y el odio de las familias los llevan a separarse.

Como influenciador principal encontramos a los cuatro abuelos de la película. Ellos son los que insisten en que no se casen y no son capaces de enterrar el hacha de guerra. Los personajes autónomos serían Catalina y Torcuato.

Como modificador podemos identificar a Catalina y Torcuato, que cambian el destino de las familias y sobre todo de sus hijos. El papel conservador lo ejercen los cuatro abuelos.

Los protagonistas serían los padres y sus cuatro hijos. Los antagonistas serían los abuelos.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Catalina Torcuato
Pasivo	Catalina (hija) Torcuato (hijo) Dorita-Juanito
Influenciador	Abuelos Tontesco Abuelos Capiteto
Autónomo	Catalina Torcuato
Modificador	Catalina Torcuato
Conservador	Abuelos Tontesco Abuelos Capiteto
Protagonista	Catalina Torcuato

	Catalina (hija) Torcuato(hijo) Dorita Juanito
Antagonista	Abuelos Tontesco Abuelos Capiteto

EL FANTASMA Y DOÑA JUANITA



“Es el amor el que se esconde, no la amistad”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Rafael Gil
Guion	José María Pemán
Fotografía	Michel Kelber
Música	Juan Quintero
Reparto	Mary Delgado, Camino Garrigó, Antonio Casal, Juan Espantaleón, Alberto Romea, Milagros Leal
Género	Comedia
Duración	64 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Rialto (Madrid) el 31 de marzo de 1945
Año	1945

SINOPSIS

El fantasma y doña Juanita es una obra que, con el circo como telón de fondo, nos introduce en la historia contada por Juanita, una anciana que le explica a su hija como fue su primer amor. Juanita, una joven se enamora de Tony, un payaso de circo que tiene vergüenza de su trabajo y dice que es contable del espectáculo que ha llegado a la ciudad. La historia de amor se basa en una mentira y tiene un trágico final, ya que después de festejar en múltiples ocasiones, Tony muere en el incendio del circo. El objetivo de Juanita es decirle a su hija que su enamorado es el adecuado y no el hombre con el que tiene destinado casarse por ser de buena familia.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

El fantasma y doña Juanita está dividida en cuatro partes y rompe con la tónica habitual de la mayor parte de las películas de CIFESA, porque muestra una historia dentro de otra historia. La primera parte, de corta duración, tiene lugar cuando el amado de Rosita intenta escapar de casa de doña Juanita. A partir de aquí, la protagonista introduce su historia de amor para que su nieta la conozca. La segunda parte de la película correspondiente con el nudo, nos cuenta el momento en el que Tony conoce a doña Juanita en su etapa de juventud y se enamora de ella. Luego se produce el engaño de Tony sobre su empleo y el desconcierto de ella. Por último, en la cuarta parte, encontramos el desenlace de la película, donde la moraleja de la película se expone y doña Juanita le dice que no puede poner trabas al amor.

En lo que respecta a los lugares donde se desarrolla la trama, encontramos como principales:

- La casa de Juanita cuando es anciana
- El circo
- La casa de Juanita en la intrahistoria
- La botica del padre de Juanita

Al ser una película que tiene al circo como contexto principal, la música diegética es una pieza importante de la película. *El fantasma y doña Juanita* transcurre en tiempos de verbena de barrio, por tanto encontramos como el festival de música es el principal motivo musical de la obra, siendo diegético también. Por otro lado, encontramos momentos extradiegéticos a lo largo de todo el film. Un detalle que nos recuerda a *La verbena de la Paloma* es el momento en el que Tony está silbando un fragmento de ‘¿Dónde vas con mantón de manila?’.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Juanita
2. Rosita
3. José
4. Serafín
5. Don Elpidio
6. Tony
7. Director de pista del circo
8. Pierre Brochard
9. Bombero
10. Fotógrafo
11. Faquir
12. Zulima
13. Don Pancho
14. Sixto Mujer de Sixto
15. Engracia
16. Domador
17. Domadora
18. Machuca
19. Don Laureano
20. Rosario, sirvienta
21. Sirvienta 2
22. Trapecistas
23. Hombre tuba
24. Madre de Juanita
25. Las hermanas Astudillo
26. Gitana
27. 3 hombres que se burlan de Tony y Juanita
28. Limpiador del circo
29. Chulapa en el circo
30. Chulapo en el circo

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Juanita: personaje principal de la intrahistoria. Aparece primero de anciana contándole a su hija su historia de amor de cuando era joven. Es la tía de Rosita y es comprensiva con ella en la búsqueda del amor, ya que a través de su historia, le explica que no puede evitar sus sentimientos y debe ser feliz. De joven se muestra como una chica con grandes ilusiones en el futuro.
- Tony: novio de Juanita en su recuerdo. Es payaso de circo pero nunca hace reír a nadie. Odia su empleo y le da vergüenza que la gente le reconozca. Por esta razón le dice a Juanita que es contable en el circo. Se enamora perdidamente de Juanita y con ella vive una historia de amor hasta que muere.
- Rosita: sobrina de Juanita. Por su futuro matrimonio con alguien que no conoce prácticamente y al que no quiere, se muestra desolada, ya que está enamorada de José.
- José: novio de Rosita que aparece en la primera escena cuando intenta saltar la verja de la casa justo en el momento en el que le pilla doña Juanita. Acaba casándose con Juanita al final de la película.
- Don Laureano: es el padre de Juanita. Un erudito boticario que siempre está hablando de aspectos culturales y sociales. Todo el mundo piensa que es un pesado. Tolera desde el primer momento a Tony cuando éste le dice que es contable del circo. Nunca llega a saber que en realidad es un payaso.
- Don Elpidio: sacristán de la zona y amigo de la familia de Laureano. Se encarga de conocer a Tony para asegurarse de que es un buen hombre. Actúa como nexo entre la familia y el chico.
- Pierre Brochard: director del circo de Tony. Es un dictador en el trabajo pero con su mujer, una domadora del circo, se muestra siempre

complaciente. Siempre está riñendo a Tony porque no hace reír a nadie con su número.

ESTEREOTIPOS

En *El fantasma y doña Juanita* conocemos el mundo del circo, ambiente que no había aparecido hasta el momento y que no aparecerá más. En esta película, guardar las apariencias es uno de los aspectos más reseñables, no solamente porque Tony miente sobre su verdadero empleo, sino también por el matrimonio de Rosita que está concertado con un hombre mayor, al cual no desea. A través de la frase “es el amor el que se esconde, no la amistad”, Juanita se nos muestra como una mujer sabia y a través de su narración nos evoca el error que cometió al no entender al personaje de Tony, al cual recuerda aunque sea una mujer y rehiciera su vida.

Encontramos en primer lugar una referencia intertextual que nos evoca a la película *La verbena de la Paloma*. Tony cuando se está preparando en su caravana silba la melodía de “¿Dónde vas con mantón de manila?”, célebre en la zarzuela. En definitiva, la película está ambientada en las festividades del pueblo, que con la llegada del circo se llena de gente el barrio. Tiene una gran similitud. Por otro lado, la figura del boticario don Laureano, nos recuerda a la de don Hilarión.

En cuanto a la elocución de los personajes, no hay grandes diferencias en la forma de tratar al prójimo, ni se nos evoca a distintas clases sociales. De hecho, don Laureano y don Elpidio no detectan que Tony pertenezca a una clase inferior, pese a ser payaso. Esto se debe a que desconocen que ese sea su trabajo. El único personaje que dista del resto por su acento es Pierre Brochard, que es francés y habla con el acento típico de ese país.

Las ansias de libertad de la sociedad de entonces se muestran a través del personaje de Juanita quien habla de volar como objetivo en su vida, y se sorprende cuando se habla de que en un futuro habrá aviones. El momento en el que se muestra con claridad esta intención se da en la noria, donde el amor entre ambos ya está establecido y sienten el despegue de sus vidas hacia un nuevo camino.

La función estereotipada en la alta sociedad de la localidad del cura del barrio, se mantiene de manera que éste es un que está metido en las

reuniones entre los habitantes más distinguidos, donde también está el boticario. Su función como mediador queda patente en todo momento. Si él da el visto bueno, el boticario respirará tranquilo.

En cuanto al vestuario, no hay grandes excentricidades. Por la ropa de cada uno entendemos el papel de hombre ilustrado de don Laureano, con monóculo y traje de gala en las fiestas del pueblo. Encontramos todos los prototipos de personajes que pueden haber en el circo: domadores, payasos, trapezistas y músicos. Es importante la figura de Pierre Brochard, el director de circo, que se muestra como un hombre sin sentimientos ante Tony pero como un débil ante su mujer, que casualmente es domadora, por tanto entendemos que Pierre ha sido domado cada vez que esta le manda callar.

La diferencia entre clases sociales la establecemos desde el primer instante de la película donde aparece el periódico con el matrimonio de Rosita y Serafín. Posteriormente la pertenencia de Juanita a un estrato superior que el de Tony, convierte a éste en un fantasma que da título a la película.

Como película cómica y con un personaje que es un payaso de circo entendemos que la risa está asegurada pero especialmente es paradójico que resulte mucho más gracioso Tony cuando está vestido de calle. Este ejemplo lo vemos en la noria cuando Juanita le dice “no diga usted payasadas” en tono jocosos. Tony contesta “¿payasadas? Ya volvemos abajo”, sintiendo que se le ha caído el mundo al entender que los payasos no son respetados.

Un aspecto importante, del que no habla la película, es la posibilidad de que Juanita recomiende a su hija que se aferre al amor de José, porque solamente hay un amor de verdad. Ella, una vez muere Tony, parece ser que no lo vuelve a encontrar y como sabe de primera mano lo que es perder algo para siempre, mantiene esta actitud. Sin embargo, desconocemos la vida de Juanita después de conocer a Tony.

MODELO ACTANCIAL

El fantasma y Doña Juanita mantiene dos modelos actanciales diferenciados por las dos historias de amor que transcurren en la obra.

En el primer modelo actancial, Tony es el sujeto de la historia, que nos muestra cómo es su vida y sus anhelos de mejora respecto a un trabajo, el de payaso, con el cual no se siente feliz ni orgulloso. Para conseguir a su objeto, que es Juanita, Tony decide engañarla y hacerse pasar por contable. Como objeto, Juanita, sufre con su muerte.

El oponente de este modelo actancial es Pierre Brochard, el director del circo, quien trata muy mal a Tony, porque éste no consigue hacer ningún tipo de gracia al público y es considerado uno de los puntos más débiles del espectáculo. Además, tampoco deja que medre hacia un escalafón superior. Como ayudante situamos a Juanita, a la cual no le importa el trabajo en el que está, aunque lo desconozca, ya que se ha enamorado de él por su forma de ser y por tanto le ayuda a ser más feliz.

Como destinador vuelve a aparecer la figura de Pierre Brochard. Su maltrato hacia Tony, le obliga a querer dejar el circo y estar al lado de Juanita. Ella es la destinataria del cambio de vida que desea Tony.

En el segundo modelo actancial, a diferencia de Juanita, su nieta ejerce de sujeto, porque no desea casarse con su prometido y quiere escaparse con José, de quien está enamorada. Por tanto éste es el objeto de Rosita.

El oponente principal en esta trama y aunque no aparezca físicamente, solamente a través de la prensa, es Serafín, el futuro marido de Rosita. Aunque no ejerza ninguna mala acción, que sea visible en la película, la intención de casarse con ella, lo sitúa en esta posición actancial. Como ayudante, Juanita ejerce su función de abuela comprensiva, sobre todo por haber vivido una situación similar en su vida, con la que se siente identificada. Ella decide que lo mejor es que deje a Serafín y se case con José, triunfando así el amor.

Dos personajes ejercen de destinadores: José y Juanita. El primero como objeto del desamor de Rosita y personaje con el que quiere casarse y que por tanto

incita a la ruptura con Serafín. En lo que respecta a Juanita, al contarle la historia con Tony, le ayuda a tomar la decisión adecuada. La destinataria, de la propia historia contada por Juanita y de su relación con José, es Rosita.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Tony
Objeto	Juanita
Ayudante	Juanita
Oponente	Pierre Brochard
Destinador	Pierre Brochard
Destinatario	Juanita

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Rosita
Objeto	José
Ayudante	Juanita
Oponente	Serafín
Destinador	José Juanita
Destinatario	Rosita

EL PERSONAJE COMO ROL

Dos personajes ejercen el rol de activo. Primero encontramos a Juanita, quien anima a su nieta a obedecer a su corazón, yéndose así con José. Respecto a la historia que cuenta la anciana, Tony es el rol activo ya que decide crear un propio personaje para poder cortejar sin temor a ser rechazado por la protagonista. En cuanto al pasivo, el personaje de Rosita adquiere este rol justo cuando se inicia la historia de que cuenta su abuela. La principal razón de esto, es el objeto de la misma para que se dé cuenta que lo que importa es ser feliz. La propia Juanita es pasiva respecto a las acciones de Tony, cuando éste le engaña para proteger su relación.

Como influenciadora absoluta encontramos a Juanita. Por un lado incita a que Rosita se decida por José e indirectamente a que Tony cambie su vida. Sin embargo, el padre de Juanita, también ejerce una presión importante, ya que detesta los payasos y cuando se entera de que es en teoría contable, ve con buenos ojos a Tony. El personaje autónomo es Tony, el cual cansado de su vida, decide cambiar una vez ve por primera vez a Rosita.

El rol de modificadora también recae sobre Juanita. Actúa sobre el matrimonio de Rosita y es el principal motivo de que Tony mienta. Como conservador vemos el papel del padre de Juanita, el cual se basa en unos firmes valores anticuados para la época desde el punto de vista cultural. También el papel del cura es relevante para darnos cuenta de que es necesario tener una buena posición para entrar en una familia acomodada.

Los protagonistas son Juanita y Tony. Los antagonistas son Pierre Brochard y Serafín.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Juanita Tony
Pasivo	Rosita Juanita
Influenciador	Juanita
Autónomo	Tony
Modificador	Juanita
Conservador	Padre de Juanita Cura
Protagonista	Juanita Tony
Antagonista	Pierre Brochard Serafín

ELOÍSA ESTÁ DEBAJO DE UN ALMENDRO



"Yo me voy a San Sebastián"

FICHA TÉCNICA

Dirección	Rafael Gil
Guion	Enrique Jardiel Poncela
Fotografía	Alfredo Fraile
Música	Juan Quintero
Reparto	Amparo Rivelles, Rafael Durán, Guadalupe Muñoz Sampedro, Alberto Romea, Mary Delgado
Género	Comedia
Duración	73 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Rialto de Madrid, el 21 de diciembre de 1943
Año	1943

SINOPSIS

Eloísa está debajo de un almendro cuenta la historia de Fernando, un joven que regresa a su casa después de una estancia de diez años viviendo en Bruselas, donde estudiaba. Cuando entra en su casa, una mansión cerca de un lago, encuentra una nota de suicidio de su padre, el cual no puede soportar el dolor de la pérdida de la mujer que ama. En la nota le encarga saber qué sucedió con esa mujer. Sus pesquisas le llevan a la casa de los Briones, una familia enloquecida y estrafalaria. Allí conoce a Mariana, una joven de la cual se enamora. La madre de ella tuvo una relación con el padre de Fernando, durante una corta estancia y Micaela, la hermana de Edgardo, el padre de Mariana, la mató.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

Eloísa está debajo de un almendro, basada en la obra de teatro de los hermanos Álvarez Quintero, está dividida en tres partes. La primera se corresponde con la llegada de Fernando a su casa, después de diez años y la noticia de que su padre murió hace ya tiempo. La segunda parte se inicia con la investigación de la muerte de su padre y también del porqué tiene unión con la casa de la mujer que le gusta. La última parte corresponde a la llegada de la familia de Mariana para resolver el caso y conocer toda la verdad de lo sucedido.

En lo que respecta a los lugares donde se desarrolla la trama, encontramos como principales:

- El liceo en Bélgica
- Castillo de Fernando
- Laboratorio de Ezequiel
- Cine donde están Clotilde y Mariana
- Casa de los Briones
- Comisaría

La película se caracteriza por no tener una música diegética destacable, pero sí por los continuos sonidos de truenos que generan una atmósfera tenebrismo a la mansión de Fernando. Destaca la música que aparece en la película proyectada en el cine al que acuden Clotilde y Mariana, especialmente la del NO-DO.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Mariana
2. Fernando
3. Clotilde
4. Ezequiel
5. Dimas
6. Luis Perea
7. Micaela
8. Presidente del Liceo
9. Acomodador en el cine
10. Julia
11. Fermín
12. Edgardo
13. Sirvienta de la casa Briones
14. Comisario
15. Ayudante del comisario

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Fernando: protagonista. Vuelve de Bruselas y se encuentra la nota de suicidio y la investigación de la muerte de la amada del padre. Es un hombre culto, formado en Europa, pero no ha mantenido relación con su familia desde que se fue. Se enamora de Mariana, la hija de los Briones.
- Mariana: hija de la familia Briones. Es exactamente igual que su madre, a la cual descubre Fernando mediante una foto en un camafeo. Dice haber estado en casa de Fernando antes de entrar por primera vez. La razón es que su familia vivió allí un tiempo.
- Ezequiel: tío de Fernando y científico. Investiga con conejos, algo que se conoce al final de la película. Mientras tanto se llega a pensar que utiliza a humanos para sus investigaciones. Es quien se encarga de contratar al detective para que investigue el caso.
- Dimas: mayordomo de la casa. Está cojo de una pierna y es muy mayor. Su aspecto recuerda al de un fantasma que deambula por la mansión.
- Edgardo: Señor de la casa Briones. Lleva diez años postrado en una cama por la muerte de su esposa. Es un hombre extravagante. Organiza viajes desde su cama a través de un proyector y con la ayuda de un mayordomo.
- Clotilde: hermana de Eloísa y enamorada de Ezequiel. Junto con Mariana es la única persona normal de la familia Briones.
- Micaela: hermana de Fernando. Es la asesina de María.

ESTEREOTIPOS

Son múltiples los aspectos de la presente película dignos de analizar a través de los estereotipos que muestran los personajes. En primer lugar, encontramos en la familia Briones un modelo paternal y fraternal difícil de encuadrar. Un padre que decide estar continuamente de viaje sin salir de la cama, a través de un proyector de imágenes de paisajes de diferentes ciudades de España; un mayordomo que realiza la función de pilar de la familia ya que es el encargado de ejecutar las locuras del dueño del hogar; una hija que desconoce el pasado de su familia; y una tía que no quiere remover el pasado. Ante esta situación familiar, siempre en tono de comedia misteriosa, la familia Briones podría ser el aspecto más llamativo para analizar. Sin embargo, observamos como la familia de Fernando también roza el absurdo. El protagonista quiere resolver el enigma que le dejó su padre, el cual murió hace diez años, muerte sobre la cual nadie avisó al propio Fernando. El tío del protagonista, también aporta un tono misterioso cuando se encierra en su despacho por motivos científicos.

Es muy importante la figura del supuesto nuevo mayordomo que entra a trabajar en la casa de los Briones. Para saber lo que le espera, el mayordomo actual le explica cómo es su familia. Gracias a ello, podemos conocer las diferentes peculiaridades de los integrantes de la familia. Encontramos en la figura de este mayordomo una especie de narrador interno que nos conduce por la mansión. El patriarca de los Briones quiere olvidar el pasado y hace creer al resto de la familia que no puede moverse de la cama, hecho que nos incita a pensar que se encuentra en una depresión por la muerte de su esposa. La única manera de poder olvidar son sus “viajes” a través del proyector de paisajes. El tono de comedia persiste gracias a frases reproducidas por este personaje como “dejadme en paz, que yo me voy a San Sebastián”. No obstante, su locura es evidentemente forzada por la situación, ya que al final de la película, vemos como es total conocedor de las circunstancias de la muerte de su mujer. Simplemente quiso obviar de su vida algo que le supuso un gran sufrimiento.

Concluyendo con este apartado especial dedicado a la locura de los personajes y las acciones extravagantes de los mismos, encontramos la diferencia entre personajes cuerdos y chiflados en dos bloques. Por un lado, el tío de Fernando representa la locura del científico ensimismado con crear algo que cambie el mundo y obsesionado con ocultar lo que realiza, acción que le pone en entredicho ante su sobrino, quien piensa que sabe más de lo que realmente sabe. Un detalle de su incongruencia verbal se da cuando arropa a su sobrino y le dice “ponte a hacer la raíz cuadrada de 9003 y veras que pronto te duermes”. La comedia sigue gracias al personaje del mayordomo de Fernando y el detective que se hace pasar por él, para conocer la realidad de la situación de las familias. El tono cómico prospera cuando diferentes personajes piensan que la mansión de Fernando está encantada y que el mayordomo es realmente un fantasma. Lo absurdo es la tónica permanente en esta película, cuando la hermana de Mariana aparece de un recoveco de la pared de la casa, años después de darla por perdida y diciendo que se ha casado con el detective del caso. Esto no tiene ningún sentido, pero la teoría del absurdo mantiene la falta de cordura en los hechos de la película.

La elocución de los Briones es muy interesante ya que encontramos a la sirvienta que tiene una verborrea atroz y en el propio Edgardo que solamente habla de sus viajes. Por su parte, Micaela siempre se muestra enfadada con las locuras de su hermano y no sabe hablar de otra cosa. Las dos casas son totalmente opuestas. Aunque inmensas mansiones, la de Fernando es una lúgubre morada parecida a un castillo de terror. Por el contrario, la de los Briones está llena de vida. Esto se entiende también por la forma de ser de Ezequiel, el único habitante junto con el mayordomo, que vive en la casa del lago. Sin embargo, durante gran parte de la película, la locura también parece haberse aprovechado del tío de Fernando, ya que parece que esté haciendo experimentos con humanos. Al haber solamente tres personajes cuerdos (Fernando, Mariana y Clotilde), vemos que la tía de Mariana es relevante para saber que aquello que quiere Ezequiel es tener una pareja estable.

Las relaciones entre hombre y mujer nos muestran como en *Eloísa está debajo de un almendro*, hay dos historias pasionales que convierten a la película en un ejemplo de combinación de intriga y amor. Durante gran parte de

la película Fernando y Mariana mantienen una relación basada en la investigación del caso de las razones por las que el padre se suicida y el porqué de la presencia de la caja de música en ambas casas. Esta historia, viene dada por la necesidad de concluir el caso para poder iniciar una historia de amor entre ambos personajes. La última historia de amor es la de Clotilde y Ezequiel, quien rehúsa tener relaciones con mujeres, siendo un tanto misógino.

MODELO ACTANCIAL

El modelo actancial de *Eloísa está debajo de un almendro* tiene como sujeto a Fernando, el cual vuelve de Bélgica después de diez años y se encuentra con la muerte de su padre y un misterio que resolver. Hay dos objetos en la película: la resolución del caso y Mariana. Este personaje es objeto porque nada más llegar a su casa, Fernando se enamora de ella y se siente atraído por la necesidad de conocer su relación con el caso que está investigando.

Existen diferentes ayudantes en la película, que ayudan a resolver el caso. En primer lugar la propia Mariana, quien no entiende tampoco su relación con la familia de Fernando, ni el suceso de la muerte de su madre, pero ayuda al protagonista en todo lo necesario. Por otro lado, el detective que se disfraza de mayordomo es otro de los ayudantes de Fernando, al estar investigando el extraño suceso. Edgardo, el padre de Mariana, también se muestra receptivo a ayudar cuando se ve en casa de Fernando. Por otro lado, encontramos diferentes personajes que dificultan la misión de Fernando y que situamos como oponentes. La hermana de Edgardo, Micaela, es la oponente principal, no solamente por ser la asesina de la mujer de Edgardo y novia del padre de Fernando, sino también por todos los impedimentos que pone a que su sobrina se vea con Fernando. El tío de éste, Ezequiel, también es un personaje oponente, al resultar un incordio para la investigación, pero por otros motivos, ya que lo que no quiere es que vean como investiga en sus proyectos secretos.

El destinador de la película es el padre de Fernando. Aunque no esté presente, su carta es la que motiva a la búsqueda de la verdad. Existen varios destinatarios, ya que Edgardo sabrá qué pasó con su mujer, Micaela será descubierta, Fernando podrá saber la verdad de su investigación y Mariana conocer lo sucedido con su madre.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Fernando
Objeto	Mariana Descubrir el suceso
Ayudante	Edgardo Detective Mariana
Oponente	Ezequiel Micaela
Destinador	Padre de Fernando
Destinatario	Fernando Mariana Edgardo Micaela

EL PERSONAJE COMO ROL

En la presente película, el rol del activo lo vemos en el personaje de Fernando. Este personaje tiene dificultades añadidas, porque acaba de llegar después de muchos años fuera y se ha enterado de que su padre ha muerto y debe descubrir un asesinato. En este contexto, decide ponerse a investigar el caso. El rol del pasivo recae en la figura de Mariana, quien no sabe lo que sucedió con su madre, ni siquiera que tuviera una relación con el padre de Fernando. Este desconocimiento es de ayuda a Fernando para extraer de ella información que otros no le darían.

El rol del influenciador lo encontramos en la figura del padre de Fernando. El hombre fallecido diez años antes, es quien a través de una carta pone de manifiesto su intención de que se sepa todo lo relacionado con la muerte de la mujer a la que amaba. Fernando no podría ser autónomo, si entendemos que esta figura depende de la decisión propia y sin influencias. No encontramos un personaje autónomo que sea determinante para el desarrollo de la trama.

El modificador es Fernando, por descubrir el caso. Mientras que el personaje conservador recaería en Micaela y en Edgardo, durante gran parte de la trama ya que ambos detestan salir de casa y no quieren saber nada de la casa de Fernando, sabiendo que algo hay detrás.

El personaje protagonista es Fernando, al ser el encargado de desentrañar el problema principal. La antagonista es Micaela, quien mató a la esposa de Edgardo.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Fernando
Pasivo	Mariana
Influenciador	El padre de Fernando
Autónomo	
Modificador	Fernando
Conservador	Micaela Edgardo
Protagonista	Fernando
Antagonista	Micaela

UNA CHICA DE OPERETA

CIFESA

Presenta a *Tosita y Luis* **HERNAN PRENDES** en

una chica de
OPERETA

de la NOVELA de CONCHA LINARES BECERRA

con

JOSE ISBERT
Fdo. FERNAN GOMEZ
LILY VINCENTI
LUIS PEREZ de LEON

SUPERVISOR **A. CAMPA**
DIRECCIÓN **R. QUADRENY**
MÚSICA **M^{te} RUIZ & AZAGRA**
OPERADOR: E. FORISCOT

“Es usted un Napoleón con faldas”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Ramón Quadreny
Guion	Concha Linares Becerra
Fotografía	Emilio Foriscot
Música	José Ruiz de Azagra
Reparto	Imperio Argentina, Miguel Ligeró, Salvador Soler, María Paz Molinero
Género	Comedia
Duración	82 minutos
Producción	Campa para CIFESA
Estreno	Cine Calatravas el 17 de enero de 1944
Año	1944

SINOPSIS

Una chica de opereta cuenta la historia de Silvia, una joven cantante que quiere vengar la traición que le hicieron a su padre, Bernardo, un anciano compositor musical. Cuando éste trabajaba en una tienda de discos e instrumentos, su jefe le propuso el trato de venderle sus composiciones para que su hijo fuera reconocido en el campo de la composición. Sin embargo la contraprestación fue aumentando y al final eran más composiciones de las establecidas. El fallecimiento de Bernardo, es el punto de inflexión para que Silvia venga la muerte de su padre y recupere las canciones. Estas son ahora cantadas por el intérprete Armando D'Olvés, que queda alucinado de la valentía de Silvia ante el hijo del dueño de la tienda de discos. El representante de Armando la contrata como mujer de confianza para que el cantante lleve una vida adecuada. Entre los dos surgirá el amor.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

Una chica de opereta está dividida en tres partes, las cuales se encuentran separadas por un punto de inflexión, la muerte del padre de Silvia. En la primera parte de la película observamos que Bernardo, para poder pagar el tratamiento de su hija, decide vender a su jefe sus partituras. La segunda parte comienza con la venganza de Silvia ante el hijo del jefe y su unión laboral con Armando D'Olvés. En la tercera parte comienza el enamoramiento de éste por Silvia y su posterior unión después de haber trabajado juntos.

En lo que respecta a los lugares donde se desarrolla la trama, encontramos como principales:

- La tienda de discos
- La casa de Silvia
- El hotel donde se hospeda Armando
- El teatro donde interpreta Silvia
- Los diferentes lugares donde actúa Armando

La película tiene un marcado carácter musical, aunque no pertenece a este género. Como la mayor parte de la película transcurre en lugares donde la música es protagonista (teatros, óperas, tiendas de discos), hay un gran componente extradiegético musical, que nos hace viajar a diferentes momentos, dirigidos a través de elipsis temporales, de la relación laboral entre Silvia y Armando. Por supuesto, éste, al ser cantante, interpreta obras que son desde el punto de vista cinematográfico, catalogadas como diegéticas.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Silvia
2. Armando
3. Salvador
4. Bernardo
5. Roger Becarie
6. Ernesto Aldana
7. Auditor
8. Gustavo
9. Dependiente en tienda
10. Cliente de la tienda
11. Duquesa
12. Mujer de Bernardo
13. Georgina
14. Criada de la familia de Silvia
15. Fabián
16. Portero del teatro
17. Cocinero de Armando
18. Elisa
19. Promotor musical 1
20. Promotor musical 2
21. Promotor musical 3

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Silvia: protagonista. Su único objetivo es vengar la muerte del padre y recuperar las canciones vendidas. Tiene mucho carácter y se convierte en un auténtico perro de presa para Armando. Le prohíbe fumar, beber y llevar una vida libertina. Es cantante de opereta y cuando conoce a Armando va disfrazada, algo que le obligará el representante a llevar puesto, para que así tampoco se enamore de ella.
- Armando: cantante de ópera. Es un hombre encantador, que enseguida siente simpatía por Silvia. Sin embargo no se enamora de ella hasta que ve su auténtico aspecto físico. Es uno de los cantantes más importantes del momento.
- Fabián: representante de Armando. Es quien contrata a Silvia para hacer el trabajo sucio en su tarea de representación. Es un farmacéutico retirado que solamente le interesa el trabajo de Armando.
- Bernardo: padre de Silvia. Es un hombre muy mayor y anclado en la música antigua. No conoce el panorama música actual y supone un problema para su jefe. Es un gran compositor que nunca ha querido comercializar sus canciones. Es timado por su jefe y muere.
- Roger Becarie: el jefe de Bernardo. Un dictador laboral que cambia de parecer cuando conoce a su hija. Ante ella se muestra como un hombre encantador, sin embargo acaba maltratando la memoria del padre de Silvia y saliéndose con la suya. No vuelve a aparecer en la obra una vez muere Bernardo.
- Gustavo: hijo de Roger. Es quien se encarga de ofrecerle las canciones a Armando. Recibe una bofetada de Silvia ante la cual se muestra muy agresivo y quiere pegarle pero le paran los pies Armando y Fabián. Tampoco vuelve a aparecer en la obra.
- Salvador: amigo de Armando. Es un hombre muy respetuoso con la gente y buen consejero del cantante. Vive esperando encontrar una

buena mujer con la que casarse. No se interpone en la relación entre Armando y Silvia.

ESTEREOTIPOS

Una chica de opereta refleja ante todo, la necesidad de vengar las injusticias sociales. Una vez Silvia ya ha conseguido lo que se proponía, entramos de lleno en la segunda parte de la obra donde las apariencias engañan y la historia de amor se presta para que los protagonistas de la película acaben uniéndose.

En esta película, la relación entre clases sociales y las relaciones entre hombres y mujeres son los dos aspectos estereotipados más relevantes. En primer lugar encontramos el eterno conflicto entre clase alta y baja donde la primera se aprovecha de la segunda. Normalmente suelen ser sirvientes los que realizan estas acciones, pero en este caso, los sirvientes se transforman en un músico anciano que necesita el empleo y la venta de su obra para poder pagar los gastos del tratamiento de su hija Georgina.

Este tipo de relaciones las observamos sobre todo en la primera parte de la película donde el señor Becarie es mostrado como un hombre despiadado ante su súbdito, que por muy mayor que sea no tiene piedad de él. También lo vemos en el momento del bofetón de Silvia a Gustavo, donde vemos el poco respeto hacia la mujer que tiene el hijo de Becarie y lo correctamente que se comporta Armando.

En cuanto a las relaciones entre mujeres y hombres observamos como Silvia tiene una relación diferente con cada uno de los hombres que pasan por su vida. La primera es en su propia casa, donde adquiere el rol dominante de la familia y defiende a su padre para poder sacar el dinero adecuado. Posteriormente lo vemos con Ernesto Aldana, un hombre que la oye y decide cultivar su voz estrictamente. Sin embargo la intención de él es poseerla para siempre. Ella, una mujer libre, decide evitar esta relación aun sabiendo que se juega su futuro. Luego aparece en su vida el representante que la define como “un Napoleón con faldas”.

Si bien es cierto que estamos ante un estereotipo de hombre mayor, que a diferencia de Becarie, de una edad parecida, bien le dice “a mí las mujeres no me interesan”. El último hombre en su vida es Armando, con quien lleva una

relación estrictamente profesional hasta que descubre su excelente voz para cantar. No es habitual ver como una mujer se encarga de llevar a rajatabla todas las infracciones que comete el popular cantante. Respecto a la negación de Fabián ante las mujeres, se rompe con el estereotipo de hombre mayor encaprichado de mujeres más jóvenes o que simplemente se interesa por ellas desde el punto de vista sexual. Desconocemos si tiene o ha tenido mujer, algo que no se nombra en el filme. Él no da razones de su negación hacia la mujer, simplemente se centra en su carrera laboral.

También observamos el estereotipo de mujer atractiva y poderosa en el personaje de Elisa, de la cual Armando se siente atraído. Como ejemplo de persona extranjera, el cantante la define como “preciosa, divina y diabólica”.

Por tanto, vemos como el patriarcado que un momento podríamos observar en las primeras figuras masculinas que convergen en la vida de Silvia, va desapareciendo, situándose esta como primera fuerza en relaciones sociales. El personaje de Silvia como mujer contrasta con el de la atractiva novia cantante de Armando, una mujer que solamente se interesa por medrar en su carrera profesional.

Al margen de las formas de hablar típicas de personajes poderosos y del genio de Silvia, no encontramos ninguna forma de elocución de ninguna región española y que sirva para reflejar el estereotipo de un determinado carácter.

En cuanto al vestuario, sí vemos como es muy importante que Fabián obligue a Silvia a ir disfrazada como en la opereta que canta. La razón es muy simple, no quiere que se enamore de ella. Por tanto vemos la importancia del personaje de Fabián en establecer una relación estrictamente laboral y siendo mucho más observador que Armando, que en su papel de galán, nos muestra como las mujeres se le abalanzan. Parece increíble que Armando no se dé cuenta que se trata de una mujer disfrazada y que no quiera mirar más allá de las gafas postizas o de la peluca que lleva. La autoridad de la mujer la tolera de muy buen agrado, algo sorprendente, pero posiblemente sea esa la razón de la ausencia de interés por ella, ya que está acostumbrado a que las mujeres se lo pongan muy fácil a la hora de cortejarlas.

Hay un personaje que resulta inquietante si lo comparamos con otros de comedias de la misma época analizadas en la investigación. Salvador rompe con la tónica de amigo del protagonista que se enamora de la chica menos agraciada, en este caso Silvia. Como Fabián, no tiene interés en las mujeres, algo que no dice, pero tampoco demuestra. Se preocupa más por su amigo, y realiza la función de consejero.

MODELO ACTANCIAL

El modelo actancial de *Una chica de opereta* tiene como sujeto a Silvia, que es la auténtica protagonista de la película. Tiene muchas funciones a lo largo de la trama, pero la principal es, una vez vengado a su padre, que Armando no se descentre de su carrera musical. Por lo tanto, el propio Armando es el objeto de la película.

Como ayudantes encontramos a dos personajes. Por un lado está Fabián, el representante de Armando. Él tiene una función indispensable dentro de la trama, ya que gracias a que contrata a Silvia, su representado actúa en buenas condiciones. Además siempre está de acuerdo con la actitud que tiene Silvia respecto a la vida del personaje masculino protagonista. Por otro lado, vemos en la figura de Salvador, un buen apoyo en la ardua tarea que tiene por delante Silvia. Siempre está dispuesto a ayudar y a aconsejar tanto a la protagonista como a su amigo, además de no intentar nada con la propia Silvia. Los oponentes son dos. Aunque también ejerza de objeto, Armando es el principal escollo para que Silvia realice su trabajo, ya que siempre está fumando y bebiendo, algo que no debe hacer por respeto a su voz. Roger Becarie, el hombre que roba las partituras a su padre, es otro oponente que tiene relación directa con la historia entre Armando y Silvia.

El actante destinador es Bernardo, el padre de Silvia. Si no fuera por su muerte, la protagonista no habría encontrado ese trabajo y tampoco habría conocido a Armando. Bernardo también realiza la función de destinatario, porque Armando, al cantar sus canciones, honra la figura de un importante compositor. El propio Armando es el destinatario principal, ya que debe obedecer a Silvia en todo momento.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Silvia
Objeto	Armando
Ayudante	Fabián Salvador
Oponente	Armando Becarie
Destinador	Bernardo
Destinatario	Bernardo Armando

EL PERSONAJE COMO ROL

Aunque pudiéramos situar como rol activo a Fabián, porque ha contratado a Silvia, que éste le reste trabajo le reduce al papel de pasivo. Silvia es la activa de la relación entre personajes. Todas sus decisiones han de ser acatadas por Armando, el cual también ocupa el rol de pasivo.

Hay dos influenciadores en la película. Bernardo, que es vengado por Silvia y al ser también compositor, sabe que el deseo de su hija es artista y le desea antes de morir que cumpla su sueño, el cual pasa por ser la asistente de Armando. El otro influenciador es Fabián, porque contrata a Silvia. Como personajes autónomos situamos a Armando y a Silvia. El primero acepta la contratación de Silvia y también compra las partituras al hijo de Becarie cuando se entera de lo sucedido con Bernardo. Silvia que es muy exigente con su trabajo, cumple a rajatabla el cometido que se le ha encomendado.

El rol de modificador lo cumple Silvia, porque cambia la vida de Armando, especialmente al final, cuando al descubrirse que es una mujer muy atractiva, acaba enamorando todavía más al cantante. Como conservador encontramos la figura de Salvador, quien decide no entrometerse en la labor de la protagonista, ni tan solo intentando seducirla, algo que podría haber sido típico en toda comedia romántica.

La protagonista absoluta es Silvia, ya que tiene un papel fundamental en todos los sucesos de la obra. El antagonista es Roger Becarie.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Silvia
Pasivo	Fabián Armando
Influenciador	Bernardo Fabián
Autónomo	Silvia Armando
Modificador	Silvia
Conservador	Salvador
Protagonista	Silvia
Antagonista	Roger Becarie

ROSAS DE OTOÑO



"Yo siempre he tenido tentaciones pero han podido más mi cariño y mis creencias religiosas"

FICHA TÉCNICA

Dirección	Juan de Orduña
Guion	(Obra: Jacinto Benavente)
Fotografía	Guillermo Goldberger
Música	Juan Quintero
Reparto	María Fernanda Ladrón de Guevara, Marta Santaolalla, Luis Prendes, Fernando Fernán Gómez, Pedro Larrañaga, Luchy Soto, José María Seoane
Género	Drama
Duración	65 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Rialto (Madrid) el 29 de septiembre de 1943
Año	1943

SINOPSIS

Rosas de otoño es una comedia dramática de enredo que trata los escarceos amorosos de los dos protagonistas masculinos de la obra, Gonzalo y Pepe, quienes mantienen un romance con Josefina, la mujer francesa de un nuevo empleado de Gonzalo. Por el contrario, Isabel y su hija María Antonia padecen las traiciones de ambos.

Se trata de un drama donde se ponen de manifiesto las complicaciones de los matrimonios de las capas altas de la sociedad, donde los hombres tienen libertad de movimientos en cuanto a mujeres se refiere y ellas deben mantener las apariencias y aguantar las tropelías de sus maridos siendo pacientes y buenas esposas o lo que se consideraba así en aquel momento.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

Rosas de otoño es una película fragmentada en tres partes, donde los enredos y los descubrimientos de las relaciones extramatrimoniales son los hilos que mantienen la trama. Durante las tres partes se dan este tipo de situaciones, con una supuesta estafa de fondo llevada a cabo por los ladrones de nacionalidad francesa. En la primera parte nos encontramos con el planteamiento del engaño de Pepe y Gonzalo a sus mujeres con Josefina. En la segunda parte, Isabel y María Antonia son las protagonistas y viven a su manera los escauceos amorosos y las realidades de otras vidas que no conocerán. La tercera parte corresponde con el desenlace de la trama de la estafa francesa y el perdón de las mujeres protagonistas a sus respectivos maridos.

En lo que respecta a los lugares donde se desarrolla la trama, encontramos como principales:

- El teatro
- La casa de Pepe y María Antonia
- La casa de Gonzalo e Isabel
- La oficina de Pepe
- El hotel donde se hospeda la pareja francesa
- La casa de Federico Reinosa

La película tiene música diegética en los momentos donde los protagonistas acuden a fiestas y especialmente relevante es el teatro. Las llamadas de teléfono son el sonido diegético por excelencia. Gracias a estas llamadas nos enteramos de las infidelidades de los protagonistas masculinos. Encontramos una clara banda sonora extradiegética que potencia el drama que viven tanto Isabel como María Antonia; la primera cuando quiere dejar a su marido y la segunda cuando está a punto de abandonar a Pepe por Federico Reinosa.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. María Antonia
2. Isabel
3. Pepe
4. Gonzalo
5. Ramón
6. Laura
7. Federico Reinoso
8. Josefina
9. Adolfo Barona
10. Carmen
12. Sirvienta de María Antonia
13. Empleado de banca
14. Ayudante de Gonzalo
15. Secretaria de Gonzalo
16. Director General de Seguridad
17. Enrique

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Isabel: mujer que pertenece a la alta sociedad y que sufre los engaños constantes por parte de su marido, Gonzalo. Se trata de una mujer anclada en unos valores antiguos, los cuales le ayudan a mantenerse firme ante las infidelidades, siendo una esposa devota y fiel. Es la segunda esposa de Gonzalo.
- Gonzalo: hombre de negocios casado con Isabel. Es un galán aunque ya tenga una edad madura. Por su vida han pasado multitud de mujeres. Se encuentra en una relación pasajera con Josefina, una francesa recién llegada a la ciudad. Para él, su mujer no es importante, pero sí tenerla a su lado, como bien se demuestra cuando se arrepiente.
- María Antonia: hija de Gonzalo e hijastra de Isabel. Vive el calvario de esta y el suyo propio con las infidelidades de su esposo Pepe. No es igual que Isabel, ya que ella quiere huir de la relación y enrolarse en otra con un hombre que la quiere más que su marido.
- Pepe: marido de María Antonia. Es el reflejo de Gonzalo pero con menos edad. También tiene una relación con Josefina, la francesa. Se muestra menos diligente que Gonzalo y no quiere que su mujer se vaya con otro. Tiene un carácter mucho más posesivo que su suegro.
- Josefina: mujer francesa que acompaña a Adolfo, el nuevo contratado en la empresa de Gonzalo. Consigue seducir a Pepe y a Gonzalo para robarles el dinero. Se trata de una fugitiva que junto con su marido, se dedican a dar golpes a gente adinerada. Es muy atractiva y usa su encanto para utilizar a la gente.
- Adolfo: francés que llega a España junto a Josefina. Entra en la empresa de Gonzalo con el objetivo de robar. Tiene unos modales muy refinados.
- Laura: amiga de la familia. Es la solterona del grupo de matrimonios. Se trata de una mujer mayor, gorda y con poco éxito en el amor. Tiene la

capacidad de enamorarse de cualquier hombre que le hable. Es muy ingenua y de débil carácter.

- Ramón: amigo de Gonzalo e Isabel. Es el único de todos los varones casados que refleja los valores del buen esposo, enamorado de mujer. Es el único que no se fía de Adolfo y Josefina, pero nadie le hace caso.
- Carmen: esposa de Adolfo. Mantuvo un lío amoroso en el pasado con Gonzalo que Ramón desconoce. Es la mejor amiga de Isabel. También forma parte de la alta sociedad y es la más parecida en carácter a los hombres de la película

ESTEREOTIPOS

Rosas de otoño, trata las relaciones extraconyugales que existen en la alta sociedad española. Tanto hombres como mujeres salen mal parados, pero especialmente las acciones de los primeros muestran la supremacía masculina en la relación marital y son el ejemplo de maridos que no aman a sus esposas y donde las apariencias importan mucho más que otra cosa.

En primer lugar nos centramos en la elocución de los personajes. Estamos ante la alta sociedad burguesa de capital de los años cuarenta en España. La educación es una constante en los personajes y los secundarios que representan al sirviente no tienen un papel esencial en la trama para poder extraer conclusiones. El carácter de los personajes en la filmografía de CIFESA nos hace ver cómo siguen la constante de ser poéticos al hablar y siempre con multitud de frases que serían más propias de una obra teatral que de la vida real.

Son varias las escenas donde la localización es una recepción de alguna personalidad, un teatro o incluso una reunión de amigos, donde las apariencias unidas al alto postín de sus vidas, nos muestran como los personajes tienden a ir acordemente vestidos a la ocasión. Esto es un indicativo constante, junto con su buena oratoria, de su pertenencia a la clase alta nobiliaria. Sin embargo encontramos en Josefina el estereotipo de mujer francesa al más puro estilo “femme fatale”, siendo la nota discordante entre el resto del reparto femenino. Su seducción a través del acento francés, hace que los hombres se enamoren de ella.

Por tanto la única diferenciación entre personajes secundarios y protagonistas relevantes por su posición social, será la de sirvientes y gente rica desde el punto de vista económico.

El aspecto más importante de la película son las relaciones entre mujeres y hombres y la implicación que ello conlleva a situar a unos por encima de otros. Analicemos los cuatro matrimonios con sus respectivos estereotipos maritales. En primer lugar Pepe y María Antonia reflejan el pasado y presente de Isabel y Gonzalo. Pepe no muestra compasión por su mujer. Este hecho se

indica en las cartas perfumadas que recibe de Josefina y que supuestamente son del ministerio. La relación entre ellos se tensa cuando María Antonia no aguanta más y decide vivir una aventura con un hombre que vive enamorado de ella, Federico Reinosa.

El papel de éste es muy importante porque en el momento final de la película, recibe una reprimenda de Isabel por intentar seducirla. Él no hace nada malo, pero para Isabel, ella sí y se muestra a través de esta frase: “yo siempre he tenido tentaciones pero han podido más mi cariño y mis creencias religiosas”. De esta frase se desprende el alto poder educador de la película, introduciendo el perfil religioso en la misma, y en como el hombre ha de ser perdonado ya que éste se dará cuenta en algún momento de quien es su amor. Por su parte, María Antonia, aunque comprende que no está actuando bien, es la primera que demuestra su rebeldía diciendo “si mi marido se divierte, ¿por qué no he de hacerlo yo también?”. Pero acepta su situación y dice “cuando cumplimos con nuestro deber, no debemos llorar”.

Isabel muestra más frases de este tipo respecto a Gonzalo, personaje que engaña de la misma manera, con las cartas perfumadas, a su esposa. “a veces el verdadero amor es solo sacrificio”.

El siguiente matrimonio es el de Ramón y Carmen. Son los que menos aparecen, pero bien se demuestra que el hombre es el único que mantiene unos valores de amor y cariño hacia la persona con la que decide compartir su vida. Este personaje rompe con la tónica de hombre sin escrúpulos dedicado a pasárselo bien sin importarle la traición que estas acciones suponen hacia su esposa. La actitud de Carmen sí que es reprochable siguiendo los modelos sociales de la época, ya que decide no contarle a su marido que tuvo una relación anterior con Gonzalo. De hecho, es muy importante el momento en el que Ramón pregunta a Isabel por alguna supuesta infidelidad y omisión de información en relaciones pasadas. Ella le contesta que no, aun sabiendo que sí tuvieron un affaire.

Por último el personaje de Laura, refleja el papel de la eterna solterona que quiere casarse porque todos sus amigos ya lo han hecho incluso varias

veces. Refleja el papel de la mujer ingenua ante el poder del hombre. Su frase principal es esta: “las mujeres somos locas, débiles”. Sin embargo es la que ayuda a descubrir que los franceses están timando a Gonzalo. Afirma que necesita un hombre para poder invertir bien y no perder su dinero.

MODELO ACTANCIAL

En *Rosas de otoño* existen dos modelos actanciales que sobresalen por encima del resto. La razón de una duplicidad de actantes es la importancia de las relaciones entre María Antonia y Pepe y Gonzalo e Isabel.

En el primer modelo actancial, María Antonia es el sujeto. Ella busca el amor que Pepe no le da, en este mismo personaje y luego en los brazos de Federico Reinoso. Ambos personajes son los sujetos del presente modelo. Los porqués de encasillarlos en este actante son dos. En primer lugar María Antonia busca un marido que la quiera y la respete y en segundo lugar, Federico Reinoso está dispuesto a ello.

El papel de destinador es Pepe. Sus continuas infidelidades son la razón de la búsqueda del amor por parte de María Antonia, en otro hombre. El destinatario está encarnado en dos personajes. Primero el propio Pepe, ya que en las palabras de la hija de Gonzalo, encontramos la venganza. En segundo lugar, Federico Reinoso, sería el encargado de recibir el amor sincero que no puede darle a Pepe, porque éste no es le es fiel.

Como oponente encontramos al propio Pepe, por las malas acciones que llevan a María Antonia a estar a punto de cometer una infidelidad. Como ayudante situamos a Isabel, quien le hace recapacitar y respetar a su marido, aunque éste no lo haga.

El segundo modelo actancial tiene como sujeto a Isabel, exactamente por la misma razón que lo es su hijastra. El objeto, por tanto, lo encarna Gonzalo.

La ayudante es María Antonia. La situación de esta le llama a recapacitar y ver que no puede ser el ejemplo a seguir por parte de su hijastra. Como oponente encontramos a Gonzalo, quien le es infiel. Podríamos situar a Josefina como oponente, pero simplemente es una en la supuesta lista de amantes que ha tenido el protagonista, así que no supone un problema la propia francesa, sino Gonzalo.

La influencia de la relación entre María Antonia y Pepe, sitúa a la primera como destinadora, siendo quien le abre los ojos y planteándose una forma de escapar. El propio Gonzalo también ejerce esta función, al ser infiel. El destinatario es Gonzalo, especialmente en el momento final de la película cuando se da cuenta que ha actuado mal e intenta reconquistar a su mujer.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	María Antonia
Objeto	Pepe Federico Reinoso
Ayudante	Isabel
Oponente	Pepe
Destinador	Pepe
Destinatario	Federico Pepe

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Isabel
Objeto	Gonzalo
Ayudante	María Antonia
Oponente	Gonzalo
Destinador	María Antonia Gonzalo
Destinatario	Gonzalo

EL PERSONAJE COMO ROL

Si diferenciamos los personajes por los diferentes roles que ejercen en la historia, encontramos en primer lugar el personaje activo en las figuras de Pepe y Gonzalo, quienes tienen propuesto tener una relación extramarital con Josefina. Las pasivas, que no ajenas a este idilio son María Antonia e Isabel. Es cierto que ambas deciden poner punto y final a las relaciones, pero los causantes de esta decisión son quienes han actuado por su cuenta y han repercutido en el comportamiento de ellas.

El rol del influenciador podríamos encontrarlo en Josefina. Respecto a la relación de Gonzalo con la mujer francesa, hay otra función más añadida a la propia infidelidad, la firma de negocios con ella y su compañero Adolfo. Como autónomas podemos situar a los propios protagonistas masculinos y también a María Antonia, ya que decide emprender una relación con Federico Reinoso.

El rol de modificador recae sobre Pepe y Gonzalo, ya que son los responsables de que sus respectivas mujeres quieran dejarlos y alterar una supuesta relación conyugal apacible. La conservadora es Isabel porque inculca el valor del perdón a María Antonia y también decide seguir con su marido al que ha perdonado.

Las protagonistas serían María Antonia e Isabel y los antagonistas, Pepe y Gonzalo.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Pepe Gonzalo
Pasivo	Isabel María Antonia
Influenciador	Pepe Gonzalo
Autónomo	María Antonia
Modificador	Pepe Gonzalo
Conservador	Isabel
Protagonista	María Antonia Isabel
Antagonista	Pepe Gonzalo

LA BODA DE QUINTA FLORES



“Descubro un mundo cada 24 horas en los ojos de una mujer bonita”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Gonzalo Pardo Delgrás
Guion	Serafín y Joaquín Álvarez Quintero
Fotografía	Alfredo Fraile y Juan Mariné
Música	José Ruiz de Azagra
Reparto	Luchy Soto, Flora Soler, Luis Peña, Rafael Durán, José María Ovies, Carmen Ortega
Género	Comedia
Duración	72 minutos
Producción	CIFESA-Hispania Artis Films
Estreno	Cine Capitol de Madrid, 30 de agosto de 1943
Año	1943

SINOPSIS

La boda de Quinita Flores trata la historia de dos personajes cuyas vidas se unen por sorpresa. Por un lado encontramos a Quinita, una mujer que es plantada en el altar por su novio de 10 años de relación. Por otro, encontramos a Eugenio, un hombre soltero que busca casarse porque así heredará una herencia prometida. Cuando ambos se encuentran en el balneario surge el amor, no sin antes haber intentado rehacer sus vidas para cumplir objetivos distintos.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

La boda de Quinita Flores comienza con el enlace de la protagonista. En esta primera parte también aparece Eugenio, quien debe casarse para heredar una fortuna. Una vez han sido planteados los personajes, conocemos a los mismos a través de su estancia en el balneario al que ambos deciden acudir por diferentes motivos. La segunda parte de la película trata la estancia de ambos personajes y del resto de secundarios que fortalecen la trama. La tercera parte trata el enamoramiento de ambos y la boda final.

Los lugares donde se desarrolla la historia son los siguientes:

- La casa de Quinita
- La casa de Eugenio
- El balneario
- Las diferentes ciudades a las que viaja Quinita.
- El barco

La película tiene una banda sonora extradiegética que sirve especialmente para enfatizar los momentos de lamento de Quinita, durante los viajes que realiza, y contarnos el sufrimiento de la protagonista. En los créditos de la película ya suena la marcha nupcial, música que indica al espectador que va a ocurrir. Las campanas son el sonido diegético más importante de la película.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Quinita Flores
2. Eugenio
3. Amalio
4. Salazar
5. Pepita López
6. Novia de Amalio
7. Cristobalina
8. Genoveva
9. Madre de Quinita
10. Fray Cristino
11. Periodista
12. General
13. Esposa del General
14. 3 jóvenes en la fiesta
15. Don Cayo
16. Criada
17. Criada 2
18. Chofer
19. Planchadora
20. Jardinero
21. Encargado del establo
22. Manrique
23. Abuela de Quinita
24. Zaldívar
25. Carmela
26. Doña Lucía
27. Rosa Luisa
28. Alberto
29. Madre de Rosa Luisa
30. Hombre del sombrero
31. Tobías
32. 4 mujeres enlutadas en misa

33. Isabel

34. Chuchi

35. Vendedora de rosas

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Quinita Flores: protagonista de la película. Es plantada en el altar. Se trata de una joven triste porque ve su futuro soltera, después de 10 años prometida con el mismo hombre. Decide emprender una serie de viajes para olvidar la desdicha de su matrimonio fallido.
- Eugenio: galán eternamente soltero. Debe casarse para heredar y por ello decide emprender una búsqueda que le será muy complicada. Acaba enamorándose de Quinita.
- Manrique: primo de Quinita y que le ofrece irse de viaje con él para intentar olvidar lo terrible de su matrimonio. Es muy amigo de Eugenio, ya que fue compañero de carrera. Es el principal interesado en que Quinita y Eugenio decidan casarse, para verlos a ambos felices. Rompe con el prototipo de hombre eternamente enamorado de Quinita, algo que pudiera parecer en un primer momento.
- Rosa Luisa: mujer con la que quiere casarse Eugenio, reencontrándose 5 años después en el balneario. Decide rechazarlo porque se considera una mujer libre y además ya tiene pareja estable.

ESTEREOTIPOS

La boda de Quinita Flores es una comedia romántica de corte ligero que trata la relación amorosa entre dos estereotipos de personajes muy diferentes. Por un lado encontramos a Quinita, una mujer triste y desesperada porque le han plantado en el altar después de diez años de relación. Por otro, está la figura de Eugenio, un galán que no cree en el amor ni en el matrimonio, pero que tiene la necesidad de casarse, sin obligación de estar enamorado, para heredar una fortuna que se le ha prometido.

A excepción de los encargados del balneario, el resto de personajes pertenecen a una clase social elevada. La boda entre Quinita y Amalio aparece hasta en la prensa y es noticia en las revistas de sociedad. De Eugenio no se conoce familia alguna, sin embargo observamos que tiene criado y por tanto deducimos que pertenece a este estrato. El balneario está ubicado en Andalucía y doña Lucía tiene acento andaluz. También destacan Carmela y Tobías, recepcionista y botones del balneario. La primera va vestida de faralaes y el segundo tiene una relación con ella. Son una pareja divertida y de clase baja, algo que destaca respecto a las relaciones frías de las parejas que vemos en el propio balneario.

Las apariencias son muy importantes para Trenza, la madre de Quinita. Este hecho nos indica que la posición social ha de mantenerse y que no importa si su hija sufre con Amalio, lo que realmente importa es el que dirán los demás.

La mujer es mucho más importante que el hombre, en cuanto a personajes secundarios. Mientras que Manrique es el principal personaje masculino, después de Eugenio, hay un gran elenco de personajes femeninos que retratan la sociedad del momento y la importancia de contraer matrimonio y crear una familia. Primero encontramos a Chuchi e Isabel, dos mujeres a las que Eugenio llama para casarse pero que la rechazan, la primera porque está casada y la segunda porque acaba de parir gemelos. Este momento es cómico ya que Eugenio cuelga repentinamente el teléfono al enterarse de ello. En el

balneario también aparece Rosa Luisa, una mujer que ha decidido casarse con un hombre mucho mayor para poder vivir tranquilamente y sin complicaciones.

Momentos antes de la celebración de la boda de Quinita, tiene lugar la presentación de varios personajes femeninos, los cuales aumentan el número de estereotipos. Por un lado encontramos a la solterona de la familia en el personaje de Cristobalina, la hermana de Trenza. Es poco agraciada y tiene una verborrea difícil de aguantar. También encontramos a la juventud, encarnada en la figura de las tres primas de Quinita, quienes insisten al periodista que va a narrar la crónica de la boda, por que aparezcan sus nombres y así ser más conocidas.

La película es una burla constante al matrimonio, con parejas que no se quieren, bodas rotas y hombres que buscan casarse por dinero. Sin embargo la moraleja de la película nos dice que todo el mundo puede encontrar el amor y que quien lo rechaza (Eugenio), acaba casándose también.

Un momento interesante que nos recuerda que en esa época no está bien visto que dos personas que no han contraído matrimonio compartan habitación, es el momento en el que doña Lucía dice “deben ser matrimonio porque duermen en habitaciones separadas”, haciendo referencia a la estancia de Manrique y Quinita en el balneario. Vemos como la propia dueña se burla de las relaciones de pareja.

Siguiendo la estela religiosa, observamos a las cuatro ancianas enlutadas a las puertas de la iglesia, justo en el momento en el que Quinita y Eugenio deciden no casarse para emprender una vida juntos y así conocerse mejor.

Como es una comedia, no pueden faltar los dos ejemplos de personajes pintorescos que siempre hay en hoteles o en este caso, un balneario. Por un lado encontramos a un hombre con sombrero que nunca habla. Por otro, al cura que no para de hablar ni un momento y del que todos huyen porque es muy cansino.

Por último, es importante destacar el papel de galán de Eugenio a través de frases como “descubro un mundo cada veinticuatro horas en los ojos de una mujer”, “me han gustado tantas (mujeres) que alguna encontraré” o “no me gusta el final de nada, me gusta el principio de todo”.

MODELO ACTANCIAL

La boda de Quinita Flores tiene dos modelos actanciales al haber dos protagonistas cuyas historias convergen en una posteriormente. El primer modelo actancial tiene como sujeto a Quinita. Ella es la protagonista femenina y decide olvidar su intento de matrimonio de la mejor manera posible. El objeto de Quinita es olvidar lo pasado y recuperar una vida perdida.

El ayudante de Quinita durante las semanas de duelo es Manrique, su primo. Intenta ser un apoyo vital para ella, viajando y ayudándola a olvidar. Sin embargo encontramos a otro ayudante que le servirá todavía más: Eugenio. El protagonista masculino consigue enamorarla y por tanto le ayuda a olvidar el pasado. El oponente principal es Amalio, el hombre que deja en el altar a Quinita. Por su culpa la vida de la protagonista se ha convertido en un infierno de pena. También tenemos como oponente a Trenza, la madre de Quinita, quien insiste en que vuelva con Amalio por las apariencias.

El destinador de Quinita es el propio Amalio, ya que deja sin contemplaciones a la protagonista y la deprime por completo. El destinatario será Eugenio, el hombre con el que se casará.

En el modelo actancial que tiene a Eugenio como sujeto, el personaje que ejerce el papel de objeto es Quinita. Aunque bien podría ser cualquiera de las mujeres con las que ha pretendido casarse anteriormente. Sin embargo, cuando descubre cómo es Quinita, rompe con el concepto de que el amor no es cosa suya y se enamora de ella.

El personaje ayudante de Eugenio es Manrique. Ve con buenos ojos que su prima se case con Eugenio y aunque éste es una persona totalmente opuesta al primo de Quinita, es ayudado por éste para iniciar la relación. El principal oponente de Eugenio es su tío, de quien no sabemos el nombre, pero quien incita a casar al protagonista, algo que siempre ha odiado.

El tío de Eugenio también es el destinador de este modelo actancial. Sin él no habría búsqueda de la mujer ni enredo con Quinita. El destinatario, tal y como nos quiere mostrar la moraleja de la película, es el propio Eugenio, ya

que conociendo el amor, se da cuenta de lo incauto que ha sido al pensar que casarse es algo malo.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Quinita
Objeto	Olvidar el fracaso amoroso
Ayudante	Manrique Eugenio
Oponente	Amalio Trenza
Destinador	Amalio
Destinatario	Eugenio

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Eugenio
Objeto	Quinita
Ayudante	Manrique
Oponente	Tío de Eugenio
Destinador	Tío de Eugenio
Destinatario	Eugenio

EL PERSONAJE COMO ROL

Si diferenciamos a los personajes por los roles que ejercen en la historia, vemos como el personaje de activo recae sobre la figura de Eugenio, quien decide emprender la aventura de encontrar esposa para poder heredar. El pasivo, en este caso, es Quinita, quien triste por el abandono de Amalio, es cortejada por Eugenio sin saber en un primer momento que tendrá una recompensa económica.

Como modificador de la obra encontramos, en primer lugar, al tío de Eugenio. Este personaje cambia la vida del protagonista y aceptando éste la propuesta de herencia, le insta a encontrar esposa. El papel de modificador también recae sobre Amalio, quien rompe el corazón de la protagonista y le embarca en una nueva vida. Como conservadora encontramos a Trenza, quien insiste a Quinita en que Amalio se merece otra oportunidad porque así se guardarán mejor las apariencias.

El rol de influenciador recae sobre Manrique y también sobre el tío de Eugenio. El primero es quien se encarga de que Quinita cambie de vida y lo vea todo desde otra perspectiva. El segundo es quien incita a Eugenio a casarse. Como autónomo encontramos también a Eugenio, aunque influenciado por la posibilidad de heredar, él es, en definitiva, quien decide casarse.

Los protagonistas serían Eugenio y Quinita. Los antagonistas serían Amalio y Trenza al volver a intentar algo que es imposible.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Eugenio
Pasivo	Quinita
Influenciador	Tío de Eugenio Manrique
Autónomo	Eugenio
Modificador	Amalio Tío de Eugenio
Conservador	Trenza
Protagonista	Eugenio Quinita
Antagonista	Trenza Amalio

LA VIDA EMPIEZA A MEDIANOCHE



“El matrimonio podría ser un complemento de la felicidad pero nunca un objetivo”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Juan de Orduña
Guion	Luisa María Linares
Fotografía	Guillermo Goldberger
Música	Juan Quintero
Reparto	María Santaolalla, Julia Lajos, María Isbert, José Isbert, Armando Calvo, Joaquín Prada
Género	Comedia
Duración	66 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Palacio del Cinema, el 9 de Noviembre de 1944
Año	1944

SINOPSIS

La vida empieza a medianoche cuenta la historia de Silvia, una joven que viaja a Madrid para trabajar como secretaria de la novelista María Linz, de reconocido talento en el momento. La primera noche que pasa en la ciudad le pide a una amiga quedarse en su casa, dejándole esta toda la estancia para ella ya que tiene un viaje esa misma noche. Poco después aparece un hombre, Ricardo, con una familia alquilada y el abuelo de su hermanastro, el cual piensa que Ricardo es su nieto.

Ricardo se hace pasar por su hermanastro que ha fallecido, porque el abuelo de éste, está muriéndose y no quiere hacerle sufrir. A partir de ese momento Silvia hará de esposa de Ricardo y de secretaria de María Linz. Entre ellos es posible que surja el amor.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

La vida empieza a medianoche se encuentra dividida en tres partes, las cuales tienen como protagonista a Silvia pero con historias diferentes. En primer lugar, la película se inicia con la llegada de la joven a la ciudad y con el imprevisto de hacerse pasar por la mujer de Ricardo. La segunda parte trata el trabajo como ayudante de la escritora María Linz y sigue con la comedia organizada por Ricardo. En la tercera parte y final, se une otra historia, el desenmascaramiento de la escritora por su supuesto fraude, y el fin del empleo de Silvia con María y la unión amorosa de la protagonista con Ricardo.

Los lugares donde se desarrolla la trama son los siguientes:

- La casa de la amiga de María
- La ópera
- El coche de María Linz
- El hotel donde se hospedan María y Silvia
- La casa del pueblo de Ricardo

La película tiene un claro componente diegético en cuanto a la música se refiere. Esto es debido a la profesión de Ricardo, relacionada con el mundo de la ópera. Sin embargo, no es una película musical y destaca especialmente por el poder del sonido extradiegético para fortalecer los momentos cómicos, como la llegada de la familia postiza a casa de María. También encontramos algunos momentos diegéticos musicales cuando la actriz que tendría que haber ocupado el puesto de María canta y muy mal.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Silvia
2. Ricardo
3. María Linz
4. Álvaro
5. Abuelo de Ricardo
6. Guillermito
7. Clarita
8. Marcela
9. Juan
10. Director del hotel
11. Botones del hotel
12. Gregorio Sala
13. Hombre en el palco de la ópera
14. Hombre en el palco de la ópera
15. Cantante de ópera
16. Sirvienta del abuelo en el pueblo

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Silvia: protagonista de la película. Viaja a Madrid para trabajar de secretaria de la escritora María Linz. Trabajaba anteriormente contestando preguntas en una consultoría amorosa de revista. Se trata de una mujer libre, sin ataduras, ni tampoco las quiere. No tiene odio hacia los hombres pero vive muy bien sola.
- María Linz: es una escritora de éxito, que supuestamente decide escribir después de la muerte de su segundo esposo. Hace alarde de su inteligencia y se cree superior al resto de personas. Al final se descubre que no escribía ninguna de sus novelas. Todas eran de su primer marido, un periodista.
- Álvaro: ayudante de María Linz en un primer momento. Se descubre después que es el hijo del primer marido de María y su único objetivo es robarle los escritos que esta pretende publicar. Antes de saberse su verdadera imagen se muestra zalamero con la escritora para engatusarla.
- Ricardo: director de opereta. Aparece en la vida de María, siendo el hombre que entra en su casa por la noche con una familia alquilada para mantener un engaño hacia el abuelo de su hermanastro. Esta acción nos muestra que es un hombre de buen corazón. Conoce a María la noche del estreno de su obra y se acaban enamorando ambos.
- Abuelo: es un hombre que está a punto de morir. Siempre se queda dormido en todas partes. Odia la ciudad, solamente quiere irse al campo. Conoce muy bien el secreto de Ricardo, pero no quiere parecer desagradecido con el engaño.
- Marcela: amiga de Silvia. Le acoge la primera noche en su casa. Es modista y tiene que irse a presentar unas colecciones a París. Como la protagonista, es una mujer libre con espíritu aventurero.
- Guillermito: hijo alquilado de Ricardo. Un niño de carácter insoportable.

ESTEREOTIPOS

Cuando visualizamos *La vida empieza a medianoche* nos encontramos ante una comedia ligera, que como tal, tiene algunos estereotipos fijados entorno a los personajes principales. Los secundarios, por su parte tienen menos poder en la narración, aunque hay algunos que marcan el devenir de la obra.

La primera imagen que encontramos es un reloj. Marca las doce de la noche. Esto hace referencia al título de la película, que a su vez procede de la opereta que presenta esa noche Ricardo. Cuando marcan las doce, Silvia y Ricardo, como si de un cuento se tratase, se enamoran.

En primer lugar encontramos un elenco de personajes que pertenecen, o de ello se desprende, a una clase social bien educada. Todos hablan sin fallos de expresión. Podríamos encontrar dos ejemplos de personas que no siguen esta norma: Guillermito y Clarita. Ambos personajes, especialmente la segunda ya que el otro es un niño, tienen una forma de hablar chabacana, que no se corresponde con el resto del reparto. Encontramos algunas frases importantes de la obra, especialmente en el inicio de la película, donde se muestra a Silvia como una mujer valiente y sin miedo a estar sola, que rompen con el estereotipo de mujer sumisa al hombre. Aunque no olvidemos que poco después encontrará el amor. Frases como “el matrimonio podría ser un complemento de la felicidad pero nunca un objetivo” o “abajo los hombres”, son la prueba de la libertad de su vida.

Se puede valorar de la misma manera el modo de vestir de los personajes anteriormente citados. Tanto Guillermito como Clarita, que casualmente son los actores alquilados, visten de maneras poco adecuadas al personaje que representan, ya que Ricardo es un reputado director de opereta.

El papel de la mujer en la relación entre Silvia y Marcela es destacable por el alto potencial de libertad que tiene en un primer momento. Las dos frases extraídas del guion y la forma de pensar que tienen, centrándose en el trabajo de una manera más intensa que en la búsqueda de marido. Sin embargo, esta

libertad se ve truncada cuando aparece el hombre con el que posteriormente se casará.

La figura de galán de Ricardo queda patente en la conversación durante la cena, donde el abuelo comienza a hablar de Ricardo, pensando o haciendo como que piensa que éste es Guillermo. Sin embargo, es una muestra de que las apariencias engañan, ya que en el fondo se nos representa a Guillermo como un hombre que le preocupa más los sentimientos que las mujeres. Este hecho es fundamental para que Silvia se enamore de él y poco a poco deje su trabajo sin cumplir.

Como en la gran parte de películas analizadas, hay personajes de clase baja que forman parte del servicio de los personajes. Guillermito y Clarita también formarían parte. Un personaje singular es el de la sirvienta del abuelo en el pueblo, que conoce la estratagema de Ricardo desde el primer momento. Podríamos entender que es la mujer de confianza de la familia y que todas necesitan una como ella. El otro sirviente, Juan, también es ejemplar en el trato hacia el anciano.

El ejemplo más claro de relaciones entre clases sociales es María Linz. Ella proviene de los bajos fondos sociales y tiene poder adquisitivo porque ha heredado todo de sus dos maridos fallecidos. Necesita sentirse importante ante el resto de la sociedad y por ello roba los manuscritos de su difunto marido. Es el único personaje que trata con desprecio a los botones y al servicio, creyéndose de un nivel superior. Conocemos que no es así por Álvaro, el hijo de su primer marido.

El papel que desempeña Ricardo es todo lo contrario pero a su vez muy relacionado con María. Él también es artista, pero no se muestra seguro con su pieza, hecho que contrasta con la seguridad de la escritora. Ricardo cumple la función de galán de la obra, cuando hablan sobre él y sus aventuras anteriores y también por ser el hombre más atractivo de la película.

La película se desarrolla en Madrid. No hay demasiados motivos que realcen el poder capitalino sobre el resto de provincias ni tampoco grandes diferencias en cuanto a acentos se refiere.

Como en toda comedia romántica que se precie, o al menos en CIFESA la pareja protagonista muestra sus escarceos románticos durante toda la película, siendo al final cuando Silvia se rinde a Ricardo. Sin embargo, ella no se muestra nunca en contra de él, como sí se da en otras películas. Silvia es fiel a Ricardo durante su historia con el abuelo, ya que le entenece pensar que hay hombres que se preocupan por otras personas.

MODELO ACTANCIAL

En *La vida empieza a medianoche* encontramos dos modelos actanciales claramente establecidos. Habitualmente tratamos como modelo universal de análisis fílmico, un modelo actancial, pero la razón de esta duplicidad es la relevancia de los dos personajes protagonistas, que ejercen de sujetos. Se trata de una película con dos historias que se entremezclan y aunque empiece con Silvia como personaje principal, el personaje de Ricardo tiene también relaciones con el resto de personajes que lo convierten en sujeto.

El primer modelo actancial que analizamos es el que sitúa a Silvia como sujeto. Ella tiene la finalidad de trabajar en Madrid para ganarse la vida, después de una etapa como redactora de prensa rosa. El objeto será la búsqueda de un trabajo, que encuentra a través de María Linz.

Entenderíamos pues, que de relación entre María Linz y Silvia, la primera queda como ayudante del sujeto. Sin embargo la verdadera ayudante es Marcela, su amiga y quien le deja la casa. En definitiva quien sirve de gancho para que empiece una relación con Ricardo. El papel de oponente sí lo ejercería María Linz, ya que la acusa de robarle sus escritos y no la trata como debe, pese a ser su ayudante. Pero el oponente principal, sería Ricardo, quien le entretiene y por el que no puede realizar correctamente su trabajo.

El papel de destinador, lo encontramos en un personaje que no aparece físicamente en escena, pero tiene una relevancia importante. El director de la revista donde trabajaba Silvia, hizo que esta se cansara de su trabajo y por tanto busca nuevas oportunidades. El destinatario claramente es María Linz, personaje por el que deja su puesto en la revista.

El segundo modelo actancial tiene como sujeto a Ricardo. Éste intenta crear una apariencia sana al abuelo sobre su hermanastro, para así cuando se muera, descanse en paz y sin sobresaltos. El objeto, por tanto, será el abuelo de su hermanastro, por quien Ricardo genera todo el sainete con la contratación de actores.

Dos personajes son ayudantes de Ricardo. En primer lugar Silvia, quien ayuda en todo momento a Ricardo en la realización del paripé para el abuelo. La sirvienta del abuelo en el pueblo, es el principal gancho para Ricardo, ya que esta sí que conoce toda la realidad y por tanto echa una mano al protagonista. Por otro lado, los oponentes serían Guillermito, el hijo postizo, cuyo mal carácter les pone en problemas y está a punto de destrozar el plan; Clarita, la actriz que llega tarde a la representación para el abuelo; y María Linz, quien pone en aprietos a Ricardo cuando acusa a Silvia de robar.

El destinatador también es un papel que no aparece en la obra, pero sí es nombrado. Guillermo, el hermano de Ricardo, es la razón principal de que el protagonista muestre su lado más cariñoso y atento con su supuesto abuelo. Por su parte, el abuelo hace de destinatario, aunque al final acabe enterándose de todo.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Silvia
Objeto	Búsqueda de trabajo
Ayudante	Marcela
Oponente	Ricardo María Linz
Destinador	Director de la revista
Destinatario	María Linz

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Ricardo
Objeto	Abuelo
Ayudante	Silvia Sirvienta del abuelo
Oponente	María Linz Guillermito Clarita
Destinador	Guillermo
Destinatario	Abuelo

EL PERSONAJE COMO ROL

Según el personaje como rol, el activo lo encontramos en las figuras de Ricardo y de Silvia, porque ambos tienen un objetivo que cumplir y lo realizan desde el primer momento. El personaje pasivo sin embargo, sería solamente Silvia porque se ve envuelta en el embrollo del teatrillo organizado por Ricardo y sus actos proceden de la demanda de otro personaje.

El personaje influenciador, cuadra a la perfección con Ricardo, ya que “hace hacer” no solamente a Silvia sino a otros personajes secundarios. El rol del autónomo es reflejado en dos personajes. Por un lado Ricardo, sigue siendo el dueño de sus actos, pero también Álvaro, quien se propone descubrir el embuste de María Linz sobre sus escritos de novela rosa.

El rol del modificador también lo ejerce Ricardo, quien cambia la vida de Silvia, prácticamente desde el primer momento que llega a la ciudad. El conservador sería el abuelo. Este personaje se encarga de que todo siga como el cree que tiene que ser, en cuanto a la relación del supuesto matrimonio formado por Ricardo y Silvia.

En este sentido el papel de protagonista sí que recae también en Silvia. No solamente Ricardo tiene éste lugar en la obra. La antagonista principal de la obra sería María Linz, aunque realmente tiene una influencia menor en la relación entre ambos protagonistas.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Ricardo Silvia
Pasivo	Silvia
Influenciador	Ricardo
Autónomo	Ricardo Álvaro
Modificador	Ricardo
Conservador	Abuelo
Protagonista	Ricardo Silvia
Antagonista	María Linz

UN HOMBRE DE NEGOCIOS



"Perdí mi dignidad en un negocio que no debí aceptar"

FICHA TÉCNICA

Dirección	Luis Lucia
Guion	Lope Marín y García Sicilia
Fotografía	Guillermo Goldberger
Música	José Ruiz de Azagra
Reparto	Josita Hernán, Julia Lajos, Ana María Campoy, Antonio Casal, Juan Espantaleón, María Isbert, José Isbert
Género	Comedia
Duración	91 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Rialto de Madrid, 5 de diciembre de 1945
Año	1945

SINOPSIS

Un hombre de negocios es una comedia que comienza con el encuentro por casualidad entre Nina y Fernando. Ambos personajes tienen necesidades económicas. La primera necesita hacer creer a su tío, el cual vive en Cuba, que se ha casado para poder recibir una gran cantidad de dinero. El segundo necesita el dinero porque está arruinado por malas prácticas en los negocios. Durante su estancia, ambos personajes se conocen y comienza una historia de amor.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

Un hombre de negocios está dividida en tres partes. La primera trata la presentación de los personajes y el encuentro entre ambos. La segunda parte tiene lugar en la finca de Nina, donde crean todo el embuste. La tercera parte se inicia con el enamoramiento, aunque al principio no sea aceptado por ninguno, de ambos personajes.

En lo que respecta a los lugares donde se desarrolla la trama, encontramos como principales:

- Coche
- Casa de Fernando
- Casa de Alicia
- Casa de la Sierra
- Despacho de Anselmo
- Chicago
- Cuba

La película no tiene una gran carga musical, a excepción de la primera escena donde un pianista enamorado de Nina intenta seducirla tocando el piano. La mayor parte de la película tiene una música extradiegética que sirve para reforzar el contenido de la película.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Nina
2. Fernando
3. Alicia
4. Chófer
5. Conserje del Museo
6. Paulovich
7. Anselmo
8. Ayudante de Anselmo
9. Secretaria 1
10. Secretaria 2
11. Secretaria 3
12. Dimas
13. Cayetana
14. Leonarda
15. Ramón
16. Ramona
17. Rovira

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Fernando: protagonista de la película. Es el prototipo de galán inteligente y vividor, el cual ha quedado arruinado por negocios anteriores. Necesita dinero para poder salvar su casa, de la cual ha tenido que venderlo casi todo.
- Nina: protagonista de la película. Es una mujer libre y sin ataduras. Tampoco las quiere. Necesita fingir un matrimonio para poder recibir dinero. Tiene un fuerte carácter y rompe con la tónica de mujer deseosa de tener marido.
- Dimas: mayordomo de Fernando y de su familia durante muchos años. Es el personaje de confianza del protagonista y quien le ayuda en todo momento.
- Leonarda: es un personaje muy parecido al de Dimas, pero en la vida de Nina.
- Anselmo: tío de Nina que ha vivido en Cuba mucho tiempo. Es un hombre de negocios y quiere conocer la vida de su sobrina. Cuando se entera de la farsa, se lo toma con buen humor.

ESTEREOTIPOS

Un Hombre de negocios sigue la pauta de comedia romántica protagonizada por una pareja, Fernando y Nina, los cuales tienen un mismo objetivo, el dinero. Esta película continúa con la dinámica de obras donde las apariencias y la evolución hacia una vida mejor, son los deseos de los protagonistas.

No vemos diferencias entre el sexo femenino y el masculino en cuestión de carácter. Ambos personajes tienen las mismas necesidades y actúan de la misma manera. Además guardan la misma relación con sus respectivos ayudantes, Dimas y Leonarda, quienes ejercen una función de ayudantes durante todo el transcurso de la historia.

No es la primera película de CIFESA que cuenta la historia de una herencia, que se hará posible gracias a un casamiento. Sin embargo, sí sorprende que sea la protagonista femenina, quien necesita un hombre para conseguir dinero. Esta actitud no suele ser característica de la mujer en la filmografía analizada, ya que el amor hacia el hombre y el ansia por iniciar una nueva junto a alguien, suele ser lo más importante. No obstante, Nina pertenece al grupo de personajes femeninos que no necesitan de compañía masculina. Este interesante ver que Nina y Fernando ceden al amor.

Por último, destacamos la figura de Anselmo, el estereotipo de hombre de negocios que vive alejado de su familia durante décadas. En este caso, encontramos un patriarcado por su parte, con gotas de chantaje ante la propuesta que le hace a Nina.

MODELO ACTANCIAL

El modelo actancial de *Un hombre de negocios* debe ser analizado desde dos perspectivas, la de Fernando y la de Nina. Por tanto, encontramos dos modelos actanciales.

En el primer modelo actancial Nina es quien ejerce de sujeto. Ella tiene como objeto el dinero. Ese es su principal interés. Podríamos entender, dado que es una comedia romántica, que el sujeto es Fernando, pero éste es el ayudante para poder conseguir su objeto. Como ayudantes también encontramos las figuras de Alicia y de Leonarda. Ambas mujeres ayudan a Nina a engañar a Anselmo. Sin embargo, vemos como el ayudante también puede ser un oponente. Fernando también ejerce esta función siendo molesto para Nina desde el comienzo de la farsa.

El destinador es claramente Anselmo. Por su promesa de darle dinero a Nina, se crea toda la mentira. Como destinatario encontramos la figura de Nina, ya que ella es la que recibirá todo el dinero.

En el segundo modelo actancial, Fernando ejerce de sujeto, ya que también necesita el dinero como bien se explica al inicio de la película. Este dinero también es el objeto.

Como ayudante encontramos a Nina. En este sentido, vemos como la historia se repite y simplemente es necesario cambiar intercambiar los personajes para ver el mismo modelo actancial. Dimas es el ayudante para Fernando. El oponente de Fernando es Nina, ya que surgen los problemas de convivencia llegando a pensar si ha sido buena idea aceptar, aunque tenga tantas deudas.

El papel de destinador de Fernando son las deudas acumuladas a lo largo de su vida, que le hacen aceptar la propuesta de Nina. Como destinatario encontramos al propio Fernando.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Nina
Objeto	Dinero
Ayudante	Fernando Leonarda Alicia
Oponente	Fernando
Destinador	Anselmo
Destinatario	Nina

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Fernando
Objeto	Dinero
Ayudante	Nina Dimas
Oponente	Nina
Destinador	Deudas
Destinatario	Fernando

EL PERSONAJE COMO ROL

Analizando los personajes según el rol que ejercen en la historia, como personaje activo encontramos la figura de Nina, ya que es ella quien propone el negocio a Fernando y quien lo inicia todo. Como pasivo aparece Fernando, aunque acepte de primeras el negocio.

El rol del influenciador sobre el personaje de Nina, lo lleva a cabo Anselmo, ya que es el que ha puesto la condición del dinero. Como personaje autónomo, encontramos a Nina y a Fernando. Ambos personajes son autónomos para decidir sus acciones, aunque este último sea pasivo, también decide participar de la trama.

El rol del modificador recae sobre Anselmo, ya que con su propuesta cambia la vida de Nina y también la de Fernando. El personaje conservador de la película es Nina, ya que ella no entabla ninguna relación más que la establecida con Fernando, aunque al final se enamora de él.

Los personajes protagonistas son Fernando y Nina. No hay personajes antagonistas.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Nina
Pasivo	Fernando
Influenciador	Anselmo
Autónomo	Nina
Modificador	Anselmo
Conservador	Nina
Protagonista	Nina Fernando
Antagonista	

DELICIOSAMENTE TONTOS



“Que deliciosamente tontos eran Romeo y Julieta”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Juan de Orduña
Guion	Manuel Tamayo y Alfredo Echegaray
Fotografía	Alfredo Fraile
Música	Juan Quintero
Reparto	Amparo Rivelles, Alfredo Mayo, Alberto Romea, Fernando Freire de Andrade, Paco Martínez Soria
Género	Comedia
Duración	86 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Avenida el 30 de abril de 1943
Año	1943

SINOPSIS

Deliciosamente tontos comienza con la historia de Ernesto Azevedo y María Espinoza. Son llamados para la lectura de un testamento, el cual dice que si se casan entre ellos heredarán una importante fortuna. Ellos deciden no casarse y seguir con sus respectivas parejas, rechazando así el dinero. Décadas después, el nieto de ella, Ernesto, y la nieta de él, María, se encuentran en la misma situación pero actúan de una manera distinta. Ambos aceptan, pero Ernesto quiere saber primero quien es ella y organiza una estratagema para que no le reconozca y le envía la foto de Dimas, su mayordomo. Mientras tanto Ernesto decide viajar a Cuba, que es donde vive María, para regresar en el mismo barco donde sabe que estará camino de España. Durante el viaje se hace pasar por otro hombre llamado Dimas, como su mayordomo. A partir de aquí comienza una historia de amor que acabara con ambos personajes juntos.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

Deliciosamente tontos, a diferencia de muchas de las películas analizadas, se encuentra dividida en cuatro partes, ya que tiene la peculiaridad de los saltos en el tiempo que nos introducen en la historia a través de la primera escena protagonizada por los antepasados de los protagonistas. En la segunda parte de la película, podemos ver el encuentro entre Ernesto y María en el barco y la pantomima que realiza el primero para conocer a su futura esposa. Posteriormente vemos como se conocen ambos personajes. La última parte corresponde a la declaración final de ambos.

En lo que respecta a los lugares donde se desarrolla la trama, encontramos como principales:

- El barco
- La casa de María
- La casa de Ernesto
- La notaría
- Cuba

La película no tiene gran contenido musical a excepción de las notas extradiegéticas que nos introducen en las tramas cómicas de enredo de la relación entre ambos protagonistas de la historia. Tiene momentos diegéticos como la música que suena en el bar del barco.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Ernesto Azevedo
2. María Espinosa
3. Ernesto
4. María
5. Dimas
6. Notario
7. Tío de María
8. Señor Castro
9. Doncella Ana
10. Segunda doncella
11. Operador
12. Recepcionista
13. Marinero
14. Capitán del barco
15. Pretendiente de María
16. Barbero
17. Telegrafista
18. Dos ayudantes del capitán
19. Comisario

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Ernesto: es el protagonista de la historia. Está encantado con la posibilidad de heredar casándose por poderes, pero acaba enamorándose. Al inicio está cansado de enamorarse y que no den frutos sus relaciones. Pertenece a la alta sociedad.
- María: una joven guapa y adinerada que siempre consigue lo que se propone. Es muy caprichosa y siempre va acompañada de un perro. Tiene a muchos hombres detrás de ella intentando seducirla. También es partidaria de casarse por poderes.
- Dimas: el mayordomo de Ernesto y a quien éste le roba el nombre. Es el encargado de cuidar la casa mientras su dueño está fuera. En ese espacio de tiempo ayuda en todo momento a Ernesto pero también se aprovecha de las comodidades de un hogar rico.
- Ernesto Azevedo: abuelo de María. Un hombre enamorado de su pareja, Margarita. Rechaza la herencia por amor y deja camino libre para sus descendientes.
- María Espinosa: abuela de Ernesto. También es partidaria de que el amor sea más importante que el dinero.
- Tío de María: acompaña a esta en sus viajes. Es un despilfarrador y ludópata. Siempre apuesta el dinero que le prestan sus amigos.
- Capitán de barco: es quien acusa a Ernesto de suplantar la identidad de otro. Descubre el entuerto y piensa que ha matado a Dimas. Es quien lo denuncia acabando en la cárcel Ernesto.

ESTEREOTIPOS

Deliciosamente tontos tiene como principal objetivo mostrar la importancia del amor sobre el dinero. Tanto en los protagonistas como en los secundarios, el dinero es fundamental para sus vidas, ya sea a través de Dimas disfrutando de las comodidades de la casa de su señor o del tío de María, que se gasta todo lo que tiene en las apuestas. Sin embargo, la muestra de que el dinero es menos importante que el amor la vemos en el enamoramiento de los protagonistas por encima de todo. La frase que da nombre al título la dice Ernesto aludiendo a otra gran pareja de enamorados “que deliciosamente tontos eran Romeo y Julieta”.

Como comedia, *Deliciosamente tontos* adquiere tintes sainetescos en diferentes momentos donde protagonistas y los secundarios tienen una manera de comportarse muy similar, con el telón de fondo del dinero. Ernesto utiliza la ironía y el buen humor para conseguir lo que se propone mientras que María hace lo propio rechazando al principio a Ernesto cuando le intenta cortejar. Sin embargo, en papeles secundarios encontramos formas elocutivas interesantes en Dimas, en el capitán de barco y también en el tío de María y el Señor Castro quien está harto de prestarle dinero. Todos ellos anteponen el dinero y lo muestran sin problemas. Como no hay grandes diferencias en acentos, ellos son más característicos por cómo actúan que por lo que dicen.

Mención aparte para el notario, quien leyendo las cláusulas a los abuelos de Ernesto y María, se queda solo porque se sienten aburridos y no entiende que prefieran el amor al dinero. Este momento tiene una importante vertiente cómica.

Como en toda película en la cual haya personajes de la alta sociedad, la baja estará representada por doncellas, mayordomos y en este caso marineros de segundo nivel, todos ellos secundarios. A partir de estos personajes podemos ver cómo eran las profesiones de la época y su relación con las capas altas de la sociedad. Destaca la función del capitán de barco quien trata de una manera horrible a sus empleados formando parte también de una clase social elevada, en función del trabajo que desempeña.

Sí que encontramos diferencias en los personajes protagonistas. Mientras que Ernesto se muestra como un vividor que en el fondo quiere sentar la cabeza aunque critique a quien lo hace, María se presenta como una mujer solamente preocupada por ella misma y por su perro. De hecho, cuando se conocen por primera vez en el barco, ella desprecia a Ernesto por pensar que es un hombre corriente.

Encontramos un cambio generacional plasmado en los personajes de Ernesto y María, si los comparamos con sus antepasados. La reacción de los jóvenes al enterarse de que pueden ganar mucho dinero, indica que ha habido una evolución de valores. Sin embargo la necesidad de mostrar en la película un contexto conservador, genera que acabe en historia de amor.

El papel de la mujer en la película resulta importante por el poder que tienen los personajes femeninos en el relato. Tanto María Espinosa como la futura pareja de Ernesto, son mujeres fuertes de convicciones diferentes, pero con gran sentido de la autoridad, incluso frente a los hombres. La primera decide rechazar el dinero por tener ya un amor, pero la segunda, se muestra totalmente contraria a esta actitud y maneja a los hombres como quiere, sabiéndose poseedora de un gran atractivo físico, que sumado a su poder social, la convierten en irresistible.

Respecto a la localización geográfica y su carácter intrínseco, recordamos que una parte de la película está ambientada en Cuba. Lo más lógico sería que María que vive allí tuviera acento cubano, pero si prestamos atención viaja constantemente lo que nos dice que no ha adquirido el acento de la isla caribeña. Es importante para la ambientación cubana la presencia de personajes de raza negra como extras y también el momento de la salida de la notaría, donde hay palmeras. Estas plantas son la principal razón de que pensemos que estamos en Cuba. Las personas de raza de negra de *Deliciosamente tontos*, son de las pocas que aparecen en toda la filmografía analizada, pero tienen un papel relevante a la hora de ambientar el lugar.

MODELO ACTANCIAL

El modelo actancial de *Deliciosamente tontos* tiene como sujeto a Ernesto. Podríamos situar también a María en este lugar, pero la razón principal de que el hombre actúe como sujeto, es el interés que tiene por conocer a la que será su futura esposa. El objeto, por tanto, es ejercido por María.

Ernesto es un personaje con una personalidad fuerte que le permite ser dueño de sus actos sin dar explicaciones a nadie ni necesitar ayuda de otros personajes para cumplir sus objetivos. Su mayordomo Dimas le sirve de gran ayuda cuando le pide que se haga pasar él antes de conocer a María. Ella ocupa el actante destinado al oponente. La razón la extraemos de las dificultades que le pone a Ernesto al intentar conocerla, debido a su carácter caprichoso y malcriado.

Como destinatarios encontramos a dos personajes. Los antepasados de los protagonistas, Ernesto Azevedo y María Espinosa, al rechazar por amor el contrato de unión y de herencia, sitúan a Ernesto y también a María ante la opción de ser los herederos de la gran suma de dinero pendiente de cobro. Así pues, los protagonistas realizan la función de destinatarios, porque el matrimonio les interesa a ambos, aunque entendamos que el sujeto único es Ernesto.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Ernesto
Objeto	María
Ayudante	Dimas
Oponente	María
Destinador	Ernesto Azevedo María Espinosa
Destinatario	Ernesto María

EL PERSONAJE COMO ROL

En esta película, el rol de activo tiene lugar sobre el personaje de Ernesto, ya que decide marchar a conocer a su futura esposa y es el máximo interesado en heredar, algo que vemos cuando llama a muchas de sus antiguas pretendientes. La pasiva en la búsqueda de Ernesto es María. Ella, que también quiere la herencia se muestra mucho más paciente que el protagonista masculino.

Como influenciadores encontramos a Ernesto Azevedo y María Espinosa. Su rechazo hacia la herencia los sitúa en este rol, ya que los descendientes directos de la herencia son Ernesto y María. El rol de autónomo recae sobre Ernesto por la misma razón por la que es sujeto de la historia.

El rol de modificador lo ejerce María, porque cambia la perspectiva del matrimonio de Ernesto, al enamorarse de ella. Sin embargo, la propia María, no lo es porque no demuestra en un primer momento un interés por Ernesto. El rol de conservador también recae en la figura de Ernesto Azevedo y María Espinosa, por decidir mantenerse fieles a sus parejas y rechazar el dinero que se les ofrece.

Tanto María como Ernesto son los personajes protagonistas de la película, ya que tienen el mismo peso en la narración. Aunque es una película donde no hay antagonistas puros, María podría ser la que ejerciera este rol en el momento en el que Ernesto es rechazado.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Ernesto
Pasivo	María
Influenciador	Ernesto Azevedo María Espinosa
Autónomo	Ernesto
Modificador	María
Conservador	Ernesto Azevedo María Espinosa
Protagonista	Ernesto María
Antagonista	María

TUVO LA CULPA ADÁN



“La mujer es mala a partir de cuándo se tiene uso de razón”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Juan de Orduña
Guion	María Luis Linares
Fotografía	Joaquín Cuquerella
Reparto	Luchy Soto, María Esperanza, Guadalupe Muñoz Sampedro, Rafael Durán, Juan Espantaleón
Género	Comedia
Duración	88 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Rialto de Madrid, el 9 de octubre de 1944
Año	1944

SINOPSIS

Tuvo la culpa Adán comienza con la historia de desamor de Adán miembro de una familia de varones misóginos, despechados por sus rupturas con las mujeres que han tenido en su vida. Su prometida, Nora Urquiza, no quiere casarse con él, pero se siente obligada al dejar el convento en el que vivía. Cuando se destinaba a casarse, sufre un accidente en Madrid y pierde la memoria. La recogen Gerardo y su tía Sandalia e intentan que vaya recuperando la memoria. Lo que no saben es que un intercambio de maletas entre ella y una supuesta ladrona de fortunas, le llevará a tener relación con personajes que desconoce pero que forman parte de la trama. Gerardo y Nora o Leti como la conocen a raíz de la confusión de las maletas, acabarán enamorándose.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

La división de *Tuvo la culpa Adán* es bastante singular en comparación con casi todas las películas analizadas. Esta obra, aunque dividida en tres partes, nos muestra diferentes historias que llegarán a unirse entre ellas, aunque su desarrollo pueda parecer caótico. En la primera parte se muestra a la familia de Adán y sus peculiaridades. Los miembros de esta familia, sin embargo, no serán relevantes en el desarrollo de la trama. También vemos el rechazo de Nora hacia Adán y la obligación a casarse con él. La segunda parte de la película comienza con la llegada de Nora a la casa de Gerardo y su estado amnésico. Aquí también conocemos a los ladrones que confunden a Nora con Leti y que la introducen en un mundo ajeno a su naturaleza. La última sirve de aclaración del malentendido y del amor que surge entre Gerardo y Nora.

Los lugares principales donde se desarrolla la historia son los siguientes:

- La casa de Gerardo
- La casa de Adán
- El tren
- El hotel donde se hospedan los ladrones
- La casa de Marisa

La película pertenece al género sainetesco aunque no tiene una gran carga musical. Simplemente observamos los momentos diegéticos cuando suena alguna música en la casa de Gerardo. Los momentos extradiegéticos, tanto en sonidos como en música, tienen lugar cuando hay misterio de por medio, véase el cambio de maletas en el tren o la vuelta a la realidad de la propia Nora.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Gerardo Bernal
2. Sandalia Bernal
3. Marisa Giner
4. Amigo de Marisa
5. Nora Urquiza
6. Nazario Olmedo
7. Adán Olmedo
8. Santos Olmedo
9. Barón Olmedo
10. Arcadio Olmedo
11. Ventura Olmedo
12. Leti Martín
13. Banquero Giner
14. Coronel
15. Madre de Nora
16. Elena
17. Javier
18. Camarero del bar
19. Hombre del tren con Leti y Nora
20. Guardia civil 1
21. Guardia civil 2
22. Juez

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Familia Olmedo: la razón de un análisis global de la familia responde a que tanto el padre, el Barón, como los hijos, son todos exactamente iguales en lo que respecta al tratamiento de las mujeres. Ellos son misóginos porque según dicen las mujeres solamente han traído desgracias a la familia. Destaca por encima de todo Adán, el prometido de la protagonista.
- Gerardo: se trata de un galán que es dejado por Marisa el día de su boda. Vive con su tía y recibe de buen grado a Nora. Le intenta ayudar a recuperar la memoria. Esta enamorado de Marisa y quiere volver con ella a toda costa.
- Nora: protagonista de la historia. Es una joven que sale del convento para casarse con Adán, al cual no quiere pero es obligada por su madre. Pierde la memoria y recalca en casa de Gerardo. Durante gran parte de la película será llamada Leti, a causa del percance con las maletas. Está enamorada de Gerardo pero su aspecto físico no convence a éste. Posteriormente se enamorarán ambos.
- Marisa Giner: es la prometida de Gerardo. Tiene ansias de libertad porque está harta de que Gerardo, según ella, no le haga caso. Es muy caprichosa y al final de la película decide volver con Gerardo pero cuando se van a casa, éste se va con Nora.
- Leti Martín: se trata de una ladrona de joyas que decide dar un último golpe antes de que su hermano salga de la cárcel. Es una mujer muy elegante que ha decidido reunirse con otros ladrones. Sin embargo su historia de amor es más fuerte y decide dejarlo todo por su hombre. Su última escena es en el tren, durante la confusión de las maletas. Por su culpa de ello piensan que Nora es una ladrona.

ESTEREOTIPOS

Tuvo la culpa Adán es una comedia de enredo que comienza con el estereotipo de hombre misógino. Toda la familia Olmedo, de la que es miembro Adán, tiene la mala fortuna de haber sufrido por amor. El padre odia a las mujeres y afirma que son lo peor que les ha dado la vida. Nazario, el hermano mayor que fue dejado por su prometida, que luego descubriremos que será Sandalia, no entiende como su hermano puede casarse e incluso lo encuentra una falta de respeto hacia la propia familia que tan mal lo ha pasado por amor. Son el prototipo de hombres solterones, de mediana edad, no muy agraciados físicamente y todos vestidos iguales. Aportan un carácter muy cómico a la película. El trato a la mujer es malo por parte de ellos, con frases como “las mujeres son pícaras y desalmadas” o “las mujeres no valen nada”, citando a clásicos griegos y romanos.

Encontramos personajes diferenciados por bloques. Por un lado los ya comentados Olmedo, por otro lado Nora, Gerardo y Sandalia, y por otro los supuestos condeses, que en realidad son ladrones, y Leti. Entendemos desde el primer momento que el estrato social al que pertenece la mayoría es alto, sin embargo, la figura de Nora rompe esta dinámica siendo una pobre chica que procede de un convento y cuya madre quiere que tenga el futuro asegurado con Adán. Su madre dice “no tienes dote ni futuro sin Adán”, apelando a los convencionalismos del momento.

El papel de la mujer es relevante en cuanto a las diferencias entre Nora y el resto del elenco femenino. Todas las mujeres que tienen relevancia en el desarrollo de la obra pertenecen a una clase social importante o tienen una educación refinada que les servirá para hacer el bien como Sandalia, que es médica o la condesa que es una ladrona. También Marisa y Leti son ejemplos de mujeres que tienen unos objetivos claros en la vida y no dependen de los hombres. Una de las frases que denotan esta libertad proviene de Marisa Giner, la prometida de Gerardo, cuando al romper con éste, suelta un “por fin libre” muy explicativo.

La elocución de casi todos los personajes es correcta, detalle que muestra las diferencias de clase social entre Nora y el resto del elenco. En este sentido, observamos cómo ya no solamente la familia de Gerardo, sino también la pareja de ladrones pertenecen a un estrato elevado. Este hecho contrasta con muchos de los ladrones y rateros que aparecen en otras obras analizadas y que forman parte de una clase social destinada a la supervivencia. En relación con estos personajes, observamos a Leti Martín, quien lleva una falda más corta de lo normal para esa época y fuma, algo que solamente podría hacer alguien de clase superior. La elocución fílmica es muy importante cuando observamos los primeros planos hacia todos los personajes. Este hecho que nos recuerda al cine soviético, refleja la importancia de los sentimientos ante la cámara y como una simple mirada indica al espectador lo que sufre cada uno de los personajes.

El componente religioso queda patente desde el primer momento, cuando Nora debe de casarse con Adán si no quiere ir al convento. Es el destino decidido por su madre. La presencia religiosa la observamos en el momento final, cuando Nora y Gerardo deciden no casarse todavía, pero inician una relación que les llevará al altar.

Aunque sea una película con un fuerte contenido misógino desde las primeras escenas, la moraleja del filme es el triunfo del amor. Los hermanos Olmedo forman un bloque indestructible. De hecho podríamos considerarlos como un mismo personaje, sino fuera por el momento final donde vemos como Nazario acaba casándose con Sandalia. Aquí observamos la primera de las uniones. Este hecho nos indica que el amor puede con todo y especialmente en personas cuyos destinos ya están dirigidos hacia la soledad. Además, la unión entre Gerardo y Nora recuerda a la comedia romántica clásica y de enredo, protagonizada por dos personajes que si en un principio no tienen nada que hacer juntos, acaban uniéndose.

MODELO ACTANCIAL

El sujeto del modelo actancial de *Tuvo la culpa Adán* es Nora. Es la principal entre un gran grupo de personajes dentro de una película coral. Ella tiene como objeto a Gerardo, del cual se enamora cuando sufre el brote de amnesia. Además vemos el rechazo al inicio de la película de su matrimonio concertado con Adán.

El siguiente papel es el de ayudante y se encarna en la figura de Sandalia, la tía de Gerardo y quien ayuda en todo momento a Nora en su recuperación, sabiendo que el amor que siente por su sobrino es puro y sincero. Como oponente encontramos a dos personajes: Gerardo y Adán. El primero, aunque se muestre encantado de ayudar a la joven con su amnesia, la trata como una chica más, sin mostrarle más cariño que el de un amigo, ya que está enamorado de la mujer que le acaba de plantar antes del matrimonio. Adán, que es un buen hombre, ejerce de oponente porque Nora no quiere casarse con él.

La figura de destinador recae sobre Leti, quien al conocerla en el tren e intercambiar maletas, la introduce en la espiral de conflictos con los ladrones. También la madre de Nora, al obligarla a casarse con Adán, ejerce este papel. El destinatario de la película es Gerardo, quien se dará cuenta de que Nora es una mujer adecuada para él, una vez se entere de que su ex pareja está jugando.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Nora
Objeto	Gerardo
Ayudante	Sandalia
Oponente	Gerardo Adán
Destinador	Leti Madre de Nora
Destinatario	Gerardo

EL PERSONAJE COMO ROL

El único personaje activo de la película es Sandalia, quien ayuda en todo momento a Nora e influye sobre su futura relación con Gerardo. No podemos situar a Nora como activa, ya que sufre amnesia y toda su historia depende de ello. Tampoco es activo Gerardo, porque su vida se ve cambiada cuando aparece Nora. Por lo tanto estos dos personajes son roles pasivos.

El rol del influenciador recae sobre la figura de Sandalia y de Adán. La primera porque sabe que Nora y Gerardo están hechos la una para el otro. Adán influye en gran medida a que Nora no quiera casarse con él. El personaje autónomo también es Sandalia, ya que está exenta de cargas respecto a otros personajes o situaciones, aunque al final se case con el hermano de Adán. Esto es decisión suya.

Como modificador encontramos a Leti y a Nora. La primera porque ese funesto intercambio de maletas, la convierte en sospechosa de robo. Nora, por su parte, cambia la vida de Gerardo, de Adán y de la propia Sandalia. También modifica el plan de los ladrones. El personaje conservador lo encontramos en la figura de Adán, quien desea casarse con Nora, aunque finalmente sea rechazado.

La protagonista de la película es Nora. Los antagonistas son los ladrones.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Sandalia
Pasivo	Nora Gerardo
Influenciador	Sandalia Adán
Autónomo	Sandalia
Modificador	Leti Nora
Conservador	Adán
Protagonista	Nora
Antagonista	Pareja de ladrones

EL HOMBRE DE LOS MUÑECOS



"Es el muñeco más barato que he vendido en toda mi vida"

FICHA TÉCNICA

Dirección	Ignacio F. Iquino
Guion	Adolfo Torrado
Fotografía	Carlos Pahissa y Enrique Gaertner
Reparto	Guadalupe Muñoz Sampedro, Dolores Valcárcel, Fernando Freyre de Andrade, Paco Martínez Soria, Arturo Marín
Género	Comedia
Duración	99 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Imperial (Madrid) el 20 de junio de 1943
Año	1943

SINOPSIS

En *El hombre de los muñecos* se cuenta la historia de Melchor, un vendedor de juguetes de madera, que tiene tres hijos y una mujer, todos ellos muy pobres. Un día, un conocido suyo les deja un niño que ha secuestrado pensando en un rescate, pero se arrepiente de ello. Melchor y su mujer lo cuidan hasta el momento en el que llegue la familia, cuya madre es la marquesa de las Siete Almenas. Sin embargo, una noche muere súbitamente el niño de los marqueses y acuerdan con el administrador darles uno de los dos gemelos acabados de nacer de manera inesperada. Melchor, que no ve con buenos ojos el intercambio de un niño por dinero, no deja de buscarlo y entra a trabajar en el servicio de la casa de su supuesto hijo. Tiempo después y descubierto el entuerto, se enteran de que el niño que murió era uno de sus hijos y el que se quedó era el propio marqués.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

El hombre de los muñecos se encuentra dividida en tres partes claramente diferenciadas. La primera de ellas corresponde con la llegada del niño de la marquesa a la casa de Melchor y la donación de su supuesto hijo. La segunda parte transcurre en otra época, concretamente cuando su hijo ya es un hombre adulto y vive con total tranquilidad los excesos de una vida rica como hijo de marqués. La tercera parte supone la llegada de Melchor a la casa de la marquesa y el descubrimiento de que no es hijo de ella.

Los lugares donde se desarrolla la trama son los siguientes:

- El mercado donde Melchor vende muñecos
- La casa de Melchor
- La mansión de la marquesa
- El bar donde Melchor acude siempre

La música es principalmente extradiegética debido a su alto componente dramático, en el momento de la donación del niño que supuestamente no es suyo. Por lo demás, no hay momentos musicales en la película, ya que hay una gran carga dramática y de enredo.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Melchor
2. Hombre al que Melchor le roba la cartera
3. Pareja de policías
4. Amigo de Melchor
5. Curruqui
6. Mujer de Melchor
7. Don Lorenzo
8. Comisario
9. Chófer de la familia de marqueses
10. Médico
11. Marquesa de las Siete Almenas, Bernarda
12. Eduardo
13. José Luis
14. Mujer de la familia 1
15. Mujer de la familia 2
16. Hombre de la familia 1
17. Hombre de la familia 2
18. Mayordomo joven e hijo de Melchor
19. Nemesio el cocinero
20. Doncella 1
21. Doncella 2
22. Prima del marqués 1
23. Prima del marqués 2
24. Prima del marqués 3
25. Mayordomo 1
26. Mayordomo 2
27. Archibald

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Melchor: es un vendedor de muñecos y un ratero que trabaja en el mercado. Tiene una familia muy amplia e inesperada. Del matrimonio, es quien no ve bien el intercambio del hijo por dinero. Desea que su hijo vuelva con él, ya que no estaba de acuerdo en la venta del mismo. Hace todo lo que puede por su familia
- Mujer de Melchor: Es el alma de la casa y aguanta los problemas alcohólicos de Melchor. Sin embargo es la encargada de decidir que es mejor donar a uno de los gemelos ya que ellos esperaban solamente a un bebé. En la siguiente etapa no vuelve a aparecer, por tanto no sabemos si ha muerto o no se ha interesado por su familia.
- Don Lorenzo: el administrador encargado de hacer el trato para que su marquesa no sepa que su hijo ha muerto. Le prometió dinero semanalmente pero incumplió su promesa. Es un hombre estricto que no ve adecuada la presencia de Melchor en la casa, ya que él fue el principal culpable del problema.
- Marquesa: vive en el desconocimiento de que José Luis no es su hijo. Cuando se entera, lo acepta pero no desea que su hijo se entere de ello. Cuando descubre que su verdadero hijo es quien trabaja de mayordomo, lo acepta también como suyo.
- José Luis: marques aburguesado y esnob que trata al servicio como si fueran personas sin importancia. Vive del dinero de su madre y se muestra caprichoso con las mujeres. Cuando se entera de que no es hijo de la marquesa, se lo toma a mal, pero acepta irse con su padre.
- Dositeo: auténtico hijo de la marquesa. Empieza a trabajar allí por demanda de su padre al administrador. Se lleva muy bien con su padre al que quiere mucho. Sin embargo se entera de que es hijo de la marquesa y aunque en un principio lo rechace, después lo aceptará.

- Doncella: es una trabajadora de los marqueses. Es novia de Dositeo y quiere casarse con él. Cuando se entera de quien su novio, rompe a llorar porque piensa que la dejará. Acaba casándose con él.

ESTEREOTIPOS

El principal estereotipo que encontramos en *El hombre de los muñecos* es la diferenciación entre clases sociales, saliendo siempre beneficiadas las personas pertenecientes a las capas más altas. En la primera parte de la película, a la familia de Melchor se le han hecho promesas que no se han cumplido, siendo despreciados por la familia con posesiones. Posteriormente, en la segunda parte de la película y pasados unos años, vemos como el servicio de la marquesa, cuyos integrantes se llevan muy bien entre ellos, son tratados en ocasiones como escoria por el administrador, la marquesa y José Luis. No les permiten casarse entre ellos y no soportan los cotilleos.

La futura boda entre el auténtico hijo de la marquesa y la doncella es un referente de la dificultad de enamorarse entre estatus distintos. El llanto de la doncella al enterarse de que su novio es marqués, choca con lo que sería un momento de alegría ya que económicamente se le han acabado las penurias. Ella llora porque piensa que su futuro marido preferirá a otra de mayor posición. Aquí vemos la moraleja del hombre que ha basado su vida a través de unos principios de humildad y trabajo y sigue queriendo a su futura esposa. El tratamiento de José Luis a su padre, cuando éste entra a trabajar en la finca, también es penoso. Sin embargo la comprensión de la marquesa es digna de destacar porque acepta a los dos hijos y ambos que ya saben quiénes son, actúan como si fueran hermanos. Así se observa una tónica habitual en el tratamiento de las relaciones entre señores y administradores, teniendo los segundos una manera de actuar mucho más arisca que sus jefes.

Vemos muchas carencias desde el punto de vista educativo entre el vendedor de muñecos y el resto del servicio y más todavía con los dueños de la finca. Cuando entra a trabajar en la casa, el personaje aporta una vis cómica cuando va vestido de mayordomo siempre encorvado como si fuera un patán de pueblo. Sin embargo el papel de Melchor refleja algo que no hemos visto todavía: el prototipo de padre coraje que lo da todo por sus hijos. Resulta chocante que sea su mujer la que decida preferir el dinero, que nunca llegó, a un hijo, visto los ejemplos de matriarcado habituales en muchas películas analizadas. A través de las frases “pobres pero como nosotros” y “es el muñeco

más barato que he vendido en toda la vida” demuestran la pena de Melchor por el acuerdo establecido.

A través del personaje de Dositeo se muestran unos valores de amor hacia su padre que chocan con el de José Luis, que ha sido malcriado siempre. También es el miembro del servicio más distinto en forma de actuar y hablar del resto del servicio, mostrando una cierta forma de hablar más cultivada que su padre. Sin embargo, a Dositeo sí le cambia el dinero en la relación con Melchor, repudiándolo en un primer momento al enterarse de que es hijo de la marquesa. Parece un lapsus mental fruto de la euforia porque luego vuelve en sí y su actitud hacia él es correcta.

José Luis y la marquesa reflejan con sus atuendos el estereotipo de personas con dinero de la época. Viviendo la vida con grandes coches de lujo y siempre atendiendo a personas de la alta sociedad. El personaje de don Lorenzo cumple con el estereotipo de administrador de carácter oscuro y malvado e incluso físicamente desgarbado y de edad mayor, como en muchas otras películas. Sin embargo es despedido cuando la marquesa se entera de lo ocurrido.

La clase social baja la vemos en los personajes que se reúnen en el bar al que suele acudir Melchor. Especialmente destaca el papel de Curruqui, el ladrón del niño. A través de estos personajes secundarios podemos ver las diferencias entre estratos en una época de posguerra.

Al margen de lo ya comentado en el punto anterior referente a las localizaciones de la película, vemos como hay grandes diferencias entre los barrios bajos y populares y los de clase alta de la ciudad. Melchor, que actúa como un vulgar ratero en el mercado, pasa desapercibido para el resto de la gente que allí está, aunque pegue gritos para vender muñecos. Este hecho refleja la nimiedad de la importancia de su presencia.

MODELO ACTANCIAL

El modelo actancial de *El hombre de los muñecos* es bastante simple. Situamos en primer lugar como sujeto de la acción principal, que es la búsqueda del hijo donado, a Melchor. El objeto, por tanto, será el propio hijo al que quiere recuperar y conocerlo más de cerca, ya que tiene el remordimiento de haber actuado mal. José Luis realiza la función de objeto.

El papel de destinador de la película lo realizan dos personajes: la mujer de Melchor, la cual desaparece de la escena, por tanto la damos por fallecida, porque no es normal que no vuelva a aparecer, y por otro lado, Curruqui, el maleante que roba al niño y lo entrega a la mujer de Melchor. Ella es la que decide que es necesario donar a su hijo porque es demasiado trabajo cuidar a tres, cuando solamente esperaban tener dos. El papel de destinatario recae sobre la marquesa y sobre el propio José Luis. Ambos desconocen la verdad. Es cierto que Dositeo no es hijo de Melchor y se entera cuando se descubre todo, pero este hecho es algo colateral a la relación entre actantes.

Como ayudante encontramos a Dositeo, quien trabaja en la finca de la marquesa, y ayuda a su padre a que entre como personal de servicio en el lugar. El oponente es el administrador de la finca, don Lorenzo, ya que es el encargado de urdir toda la trama para enmendar su error y no cumple las promesas que le hizo a Melchor.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Melchor
Objeto	José Luis
Ayudante	Dositeo
Oponente	Administrador
Destinador	Curruqui mujer de Melchor
Destinatario	Marquesa José Luis

EL PERSONAJE COMO ROL

Situando a los personajes según el rol que desempeñan en la historia, vemos como el activo es Melchor, quien decide recuperar a su hijo, conocerlo y hacerle saber que fue un error donarlo a la familia de la marquesa. Hay varios personajes pasivos. Por un lado, la propia marquesa, quien desconoce la realidad de su hijo; José Luis, que se entera de que su padre es Melchor; Dositeo, que descubre que no es hijo de Melchor; y la doncella, novia a su vez de Dositeo, la cual piensa que éste le dejará al subir de estatus.

Como influenciadores de la obra encontramos a don Lorenzo, quien tramó todo para que la marquesa no descubriera lo sucedido tiempo atrás, y a Melchor, quien se propone llegar hasta el final en su causa, influyendo a su hijo a entrar en la mansión como trabajador. El propio Melchor, es un personaje totalmente autónomo.

Como modificador encontramos a Melchor, a su mujer y a don Lorenzo, que son los protagonistas del intercambio de niños. El rol del conservador y dado su arrepentimiento recae también sobre Melchor. La marquesa, por su parte, también ejerce este rol porque decide conservar su herencia hacia José Luis.

El protagonista de la obra es Melchor y el antagonista don Lorenzo.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Melchor
Pasivo	Marquesa José Luis Dositeo Doncella
Influenciador	Melchor Don Lorenzo
Autónomo	Melchor
Modificador	Melchor Esposa de Melchor don Lorenzo
Conservador	Melchor Marquesa
Protagonista	Melchor
Antagonista	Don Lorenzo

EL HOMBRE QUE LAS ENAMORA



"Te he escrito muy poco, pero no te pido perdón"

FICHA TÉCNICA

Dirección	José María Castellví
Guion	Adolfo Torrado, Leandro Navarro
Fotografía	Emilio Foriscot
Música	José Ruiz de Azagra
Reparto	Luchy Soto, Armando Calvo, Alberto Romea, Fernando Freyre de Andrade, María Asquerino
Género	Comedia
Duración	89 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Palace de Madrid, el 13 de noviembre de 1944
Año	1944

SINOPSIS

El hombre que las enamora cuenta la historia de Fernando y Eduardo, un padre y un hijo que tienen problemas entre ellos por culpa de las mujeres. Fernando quiere casarse otra vez pero todas las mujeres al conocer a Eduardo, se enamoran del hijo. Sin embargo después de cortejarlas, a éste le son indiferentes. Por ello y porque quiere que su hijo siente la cabeza, Fernando le tiene una trampa para que se enamore de una supuesta novia de su padre, muy joven y guapa. Ella es Beatriz aunque se la presentan como María Elena y es hija de los duques de Cimalta. Asimismo, Fernando mantiene una relación con una vecina suya de su misma edad. Al final acaban casándose.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

El hombre que las enamora es una comedia de enredo que puede dividirse en tres partes aunque la primera de ellas, pueda subdividirse también en dos más. En este sentido, encontramos la propuesta del padre a Eduardo para que se vaya y no le robe más novias hasta que se case. En esta parte también incluiríamos las andanzas de Eduardo por los casinos, viviendo una fantástica vida a costa de su padre. La llegada de Eduardo supone el inicio de una nueva parte del filme, donde conoce a la que supuestamente será la futura esposa de su padre y se enamora de ella. El fragmento final corresponde con el desenredo de la historia y el descubrimiento de la trampa que le había preparado el padre de Eduardo a éste para que siente la cabeza.

Las peripecias de los personajes transcurren en los siguientes lugares:

- La casa de Fernando
- La casa de María
- Casino Olimpia
- Hotel del casino
- Los campos de paseo
- La casa de Rosario

No se trata de una película muy musical, pero sí destaca el uso del teléfono, especialmente tanto al inicio como al final de la obra. Hay música extradiegética para ambientar la comedia de enredo, pero sin demasiada importancia en el desarrollo de la trama.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Eduardo
2. María Elena
3. Rosita
4. Fernando
5. Dimas
6. Duquesa de Cimalta
7. Duque de Cimalta
8. María
9. Severina
10. Diana
11. Martita
12. Etelvina
13. Marido de Etelvina
14. Ceferino o Morrison
15. Ramón

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Eduardo: es un hombre guapo, atlético y de gran atractivo para las mujeres. Acepta irse un tiempo a Guinea para que su padre se pueda casar sin que este se interponga en su relación. En realidad no se va de Guinea y se queda en un hotel de España. Se enamora de la que en principio será su madrastra aunque es María Elena. Ante esta actitud y siendo fiel a la palabra que le dio a su padre, la rechaza hasta que se entera que le han tendido una trampa.
- María Elena: en un principio es la prometida de Fernando aunque es la chica que quiere que se case con su hijo. Es rubia y guapa y se enamora perdidamente de Eduardo. Intenta seducirlo constantemente durante su etapa como supuesta novia del padre.
- Fernando: padre de Eduardo. Es un hombre mayor que ha tenido muchos desencuentros amorosos y culpa a su hijo de todos ellos. Está empeñado en volver a casarse. Intenta parecer más joven de lo que es haciendo ejercicio.
- Ceferino/Morrison: el amigo de Eduardo. Lo conoce apostando con horribles métodos en la ruleta. Se convierte en su administrador y se hace pasar por su ayudante en casa de su padre. Cuenta todas las supuestas andanzas de los personajes en su aventura por África.

ESTEREOTIPOS

En la presente película encontramos el papel del matrimonio como pieza fundamental en la vida de una persona. El padre necesita casarse porque no conoce otro modo de vida. El hijo no quiere casarse, pero el interés de su padre y el conocimiento de una joven que le resulta atractiva, a pesar del plan establecido anteriormente, le llevan al matrimonio. Sin embargo encontramos una rivalidad nunca antes vista en la filmografía de CIFESA, si exceptuamos la relación padre e hijo de *Rosas de otoño*. En *El hombre que las enamora*, Eduardo siempre acaba “robando” la mujer a su padre. No obstante vemos como el padre no se muestra enfadado con su único hijo, simplemente le recrimina en tono cómico que es un obstáculo para que enderece su vida.

En la película observamos como el vínculo del matrimonio resulta casi sagrado para el padre. Este hecho nos lleva a pensar que la única posibilidad de que su hijo no le quite la mujer es casándose. Resulta sainetesco que el padre mande un tiempo fuera del hogar al hijo para poder enamorarse. Es aquí donde observamos como las relaciones entre el hombre y la mujer nos muestran el estereotipo de la pareja formada por un hombre mayor y una mujer joven. La moraleja de estas relaciones es que el matrimonio entre personas de gran diferencia de edad es imposible. Por ello Fernando encuentra finalmente el amor con Rosario, una mujer de su misma edad. La obsesión de Fernando en que su hijo encuentre una mujer para que encauce su vida, nos recuerda al estereotipo de hombre bien situado y con un estatus social sin mujer, pero que la ausencia de esta no está bien visto por la propia sociedad. Además, este cúmulo de relaciones casi endogámicas, nos indica como María Elena es simplemente un objeto empleado por Fernando y por su propia madre, Rosario, para poder colocarla al propio Eduardo.

En la presente película vemos el proceso de maduración y la voluntad férrea de mantener una promesa por parte de Eduardo. Éste se muestra en todo momento entero ante la posibilidad de tener algo con María Elena, sabiendo que supuestamente es la prometida de su padre. La relación entre ambos personajes, acaba en matrimonio, y ello nos vuelve a introducir en el

tono de comedia romántica donde todas las parejas acaban casándose y siendo finalmente felices.

Acabamos el apartado destinado a las relaciones entre hombres y mujeres conectándolo con las diferencias entre clases sociales. Las supuestas primas de Eduardo, enamoradas de él, son el ejemplo de mujeres con poco conocimiento y simplemente embelesadas por el don de gentes y guapura del protagonista. Sin embargo son mostradas con una personalidad poco atractiva y sin nada que ofrecer. Estos dos personajes contrastan con el resto de personajes, tanto femeninos como masculinos, que tienen su lugar en la casa. Encontramos a la sirvienta Rosita como contrapunto a la clase social alta a la que pertenece la familia protagonista. Junto con Dimas, el personaje que acompaña a Eduardo en sus andanzas por las vacaciones tomadas a modo de reflexión, forman el conjunto de personajes con menos cultura y que se dejan manejar por los personajes de alta cuna.

El personaje de Dimas, también llamado Morrison, refleja el estereotipo de jugador que no sabe lo que hace con el dinero. Un vividor con pocos recursos en lo que a inteligencia se refiere pero que demuestra lealtad a Eduardo en todo momento.

El papel que desempeña Eduardo nos recuerda al del típico galán mujeriego y jugador que no ha trabajado nunca y que vive del dinero de su padre. Esto lo observamos en el casino, cuando no le importa perder su dinero si pasa un buen rato.

Aunque pueda parecer una familia alocada, el punto de cordura lo pone Ramón, el primo de Fernando, cuando le recomienda que no busque mujeres jóvenes y que sea cabal con la posibilidad de que una mujer joven y bella se enamore de él. Ese momento de sensatez se corta de golpe, cuando empiezan a fardar sobre las capacidades atléticas y físicas que tienen para una avanzada edad. Justo en ese momento se retan haciendo volteretas por los sofás del salón demostrando que tienen todavía mucho futuro.

MODELO ACTANCIAL

El sujeto principal de *El hombre que las enamora* es Fernando, el padre de Eduardo. Aunque el protagonista principal de la película sea éste, la necesidad de su padre por casarse sin intromisiones de su hijo, le sitúa a Eduardo como el actante objeto. A esta relación padre e hijo, se debe añadir la intención de Fernando de buscarle una novia a su hijo y así poder ver como se casan.

En esta película, ayudante y oponente son interpretados por el mismo personaje, el de María Elena. Ella realiza su primera función porque se encuentra integrada en la trama de engaño hacia Eduardo, haciéndose pasar por la prometida de su padre. Su misión será enamorallo. Sin embargo, que le haya estado mintiendo resulta un obstáculo para el propio Eduardo, quien se ve frustrado y ofendido ante el embuste del que ha sido víctima. Por esta razón, María Elena se convierte en oponente de Fernando, al salirle mal la jugada.

Como destinador encontramos los diferentes fracasos amorosos de Fernando que le sitúan ante su última oportunidad de ser feliz. Este hecho le lleva a prepararle el engaño a Eduardo. Los destinatarios son Fernando y Eduardo. Si el plan surte efecto, el primero puede dar una lección a su hijo y casarse sin problemas. El segundo encuentra una pareja para toda la vida.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Fernando
Objeto	Eduardo
Ayudante	María Elena
Oponente	María Elena
Destinador	Los fracasos amorosos de Fernando
Destinatario	Eduardo Fernando

EL PERSONAJE COMO ROL

En la presente película, el rol del activo recae indudablemente sobre Fernando, que es el urdidor de la trama de enamoramiento de su hijo, para así poder casarse. El personaje pasivo, ya no solo porque decide irse a viajar hasta que su padre encuentre una pareja estable, es Fernando. Éste ejerce el rol de pasivo porque su padre le ha conseguido una pareja y planifica la estratagema para que se enamore de María Elena.

Como influenciador principal encontramos a Fernando, ya que organiza el paripé. Sin embargo, no podemos olvidar que Eduardo también ejerce de influenciador de su padre al enamorar a todas sus prometidas. El rol del autónomo recae sobre el propio Fernando, que aunque la razón de su acción tenga origen en Eduardo, actúa preocupándose no solo por él mismo, sino también organizando el embuste posterior.

El rol de modificador recae sobre Fernando y María Elena. El primer personaje intenta cambiar la vida de su hijo. La segunda trastoca la mente de Eduardo intentando que se enamore de él. El rol conservador lo ejerce el propio Fernando afirmando que el matrimonio es el mejor ejemplo de convivencia que existe.

El rol de protagonista lo recae sobre Fernando y Eduardo. Ambos comparten lo comparten ya que sus historias se encuentran totalmente entrelazadas, convirtiéndose en una misma después de la llegada del hijo tras su viaje. El papel de antagonista podría recaer en Eduardo, justo en el momento en el que vuelve a enamorar a la última prometida de su padre.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Fernando
Pasivo	Eduardo
Influenciador	Fernando Eduardo
Autónomo	Fernando
Modificador	Fernando María Elena
Conservador	Fernando
Protagonista	Fernando Eduardo
Antagonista	Eduardo

EL CLAVO



“Como Dios manda, lo que quieras y cuando quieras”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Rafael Gil
Guion	Pedro A. Alarcón
Fotografía	Alfredo Fraile y Tomás Duch
Música	Juan Quintero
Reparto	Amparo Rivelles, Milagros Leal, Irene Caba Alba, Rafael Durán, Juan Espantaleón, Manuel Arbó
Género	Drama
Duración	99 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Palacio de la Prensa de Madrid, el 5 de octubre de 1944
Año	1944

SINOPSIS

El clavo trata la historia de Javier y Blanca. Ambos se conocen en un viaje y se enamoran. Él es futuro juez y ella guarda un terrible secreto. Después de tener una relación de amor muy intensa, Javier tiene que ir a un pueblo para ser juez durante un periodo de tiempo. Quince días después de su llegada debería volver con Blanca, pero no puede por trabajo. Ella huye y no vuelven a verse hasta 5 años después. El pueblo donde ejerce Javier es muy tranquilo pero tras el derrumbamiento de unos nichos aparece una calavera con un clavo. Tras el reencuentro, localizan a la asesina, es Blanca, que en realidad se llama Gabriela. Él es quien debe juzgarla, siendo la pena de muerte el castigo asignado, pero al final consigue condenarla a cadena perpetua con un dolor muy intenso.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

El clavo tiene una división interna de tres partes. Cada una de ellas se inicia con el encuentro entre Javier y Blanca. En el inicio se presentan los personajes cuando ambos están en la diligencia. En esta parte se da su enamoramiento y la ruptura del mismo cuando Javier se va al pueblo a trabajar en el juzgado. La segunda parte se inicia con el abandono por parte de Blanca y la búsqueda de la autoría del asesinato que da título a la película. Aquí también se produce el reencuentro entre los protagonistas, que dará paso a la resolución del crimen. La tercera parte tiene inicio con el juicio y el descubrimiento de que Blanca es la asesina.

En lo que respecta a los lugares donde se desarrolla la trama, encontramos como principales:

- La diligencia
- El hotel donde se hospedan Javier y Blanca
- El bar del pueblo donde para la diligencia
- El juzgado de Javier
- La cárcel
- El despacho de Javier en el pueblo
- La casa de Blanca en la ciudad

El clavo carece de momentos musicales diegéticos de importancia. Es reseñable el momento donde las supuestas primas de Blanca cantan muy mal, a la vez que tocan el piano. Es el momento más cómico de la película. Sin embargo es muy importante la música extradiegética para resaltar los momentos más tensos de la película, como el reencuentro de Javier y Blanca y el momento en el que se descubre que Blanca es la asesina.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Blanca
2. Javier
3. Mozo de Javier
4. Berrugo
5. Fiscal
6. Doña Blanca
7. Don Eduardo
8. Presidente del consejo
9. Lolita Valcárcel
10. Gerente del hotel
11. Ramírez
12. Alfonso Gutiérrez del Romeral
13. El padrino del bar
14. Madrina
15. Carrasco
16. Dueño del bar
17. Alcalde
18. Hombre de la diligencia
19. Mujer de la diligencia
20. Mozo del hotel
21. María
22. Feliciano
23. Cartero de Correos
24. Secretario del juzgado
25. Bizquerra
26. Párroco del pueblo
27. Párroco del pueblo de al lado
28. Doña Luz
29. Señor nervioso
30. Señor Bajito
31. Sirvienta ordinaria
32. Gertrudis

33. Prima de Blanca 1
34. Prima de Blanca 2
35. Prima de Blanca 3
36. Tía de Blanca
37. Tío de Blanca
38. Juez Suplente
39. Mayordomo del ministro

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Blanca: protagonista de la película. Se trata de una mujer elegante que guarda un oscuro secreto en su pasado. Conoce a Javier y se enamora de él. Es una mujer fuerte que ha conseguido sobrevivir sin su familia, quienes querían que se casara con un hombre deshonesto. Al final se descubre que ella mató a este hombre para ser libre.
- Javier: juez de un pueblo castellano. Conoce a Blanca durante una estancia en la diligencia y se enamora profundamente de ella. Hace todo lo posible por estar a su lado, pero la pierde. Se trata de un hombre honesto que se ve en la encrucijada de sentenciar a muerte a su amor por el delito cometido.
- Juan: secretario del juzgado donde trabaja Javier. Es una bellísima persona, pero muy duro con el resto de trabajadores del juzgado. Trata de muy buenas maneras a Javier, a quien aprecia mucho. Es el primero que le ayuda en el descubrimiento del caso y quien intenta reducir la pena de muerte a cadena perpetua. Es un escritor frustrado de obras de teatro.
- Alfonso Gutiérrez del Romeral: es el muerto. Un traficante de Cuba que tras un trato económico con sus padres se va a casar con Blanca. Es asesinado por ella.
- Don Eduardo: padre de Blanca. Es quien se encarga de organizar el matrimonio de Blanca con Alfonso a costa de la voluntad de su hija. Vende a su hija por deudas familiares.
- Doña Blanca: no está de acuerdo en el matrimonio concertado de su hija. Se muestra siempre fiel a Blanca, pero no puede hacer nada.

ESTEREOTIPOS

El clavo es una de las películas analizadas que mayor número de personajes tiene. Especialmente destacan los secundarios, que sin ellos, la trayectoria de los protagonistas no evolucionaría. Evidentemente, el personaje de Blanca tiene alrededor la figura constante de diferentes personajes que le han causado llevar la vida que mantiene y su relación infructuosa con Javier.

La forma de hablar de los personajes no presenta grandes diferencias en todo el elenco. Si bien es cierto que encontramos diferentes clases sociales que se encuentran directamente ligadas con las palabras de los personajes. Por ejemplo, los trabajadores del juzgado Bizquerra y Carrasco demuestran un respeto absoluto ante el secretario Juan y éste ante el juez, Javier.

El personaje de Juan nos muestra como el respeto a la autoridad es necesario para que haya resultados óptimos en el trabajo. Asimismo trata con mucho respeto a Javier, como nuevo juez del pueblo y desea que esté todo preparado siempre para su llegada. De hecho se convierte en su hombre de confianza en el desarrollo del caso. Durante el transcurso de la película resulta chocante como la supuesta familia de Blanca en Madrid sea de apariencia humilde. Luego observamos como realmente su familia tenía otros objetivos para ella. Por otro lado, el pueblo donde transcurre la investigación de Javier es habitado por personajes que desconocen el trato de ciudad y ello se ve en el sepulturero cuando realizando su trabajo piensan que lo van a arrestar Javier y Juan. Esto queda ejemplificado también en el uso del ataúd del muerto aprovechado para hacer camas para sus hijos.

Otro ejemplo de diferencias entre estratos lo vemos durante el transcurso del primer viaje. Tanto Javier como Blanca son invitados a unos dulces y una copa anís por el padrino de un bautizo que se celebra en el bar donde ha hecho parada la diligencia. La cortesía de los invitados ante dos personas procedentes de ciudad refleja el respeto ante la alta sociedad por parte de los pueblerinos.

Mención aparte necesitan los empleados del hogar de casa de Romeral y los amigos de éste, que son testigos de lo ocurrido. Tanto el señor nervioso

como el bajito proporcionan la dosis de humor que un drama puede necesitar. El primero tiene un tic procedente de su nerviosismo que le impide estarse quieto. El segundo está totalmente sometido a su mujer, sumado a su menudo físico comparándolo con el de su esposa. La sirvienta de Romeral también es importante, representando al servicio de la casa. Formaría parte del grupo de personajes que atienden las necesidades de Javier. En este caso, la discusión entre ella y la doña Gertrudis es relevante para dar cuenta de que el servicio es definido por su incultura. Por su parte, Gertrudis demuestra su poder ante su marido no dejándole hablar en ningún momento y mandándole callar resultando un momento hilarante. El otro ejemplo de asistente inferior es el mozo del hotel al cual Javier promete muchas monedas si descubre quien es Blanca, cuando aún no habían entablado amistad.

El asesinato y la pena de muerte son dos temas cruciales en la muestra de estereotipos. Durante el juicio de Blanca, siempre lleva un crucifijo en el pecho, algo que le inspira confianza para poder salvarse al menos de la pena de muerte. El momento en el que descubre su cara en el juicio levantándose el velo nos recuerda al de la supuesta boda que planeaban ambos personajes. Un ejemplo es la frase “aquel hombre digno, cristiano y caballero quería que nos casáramos”. El ejemplo de la cadena perpetua no es más que un símil con la pena que ha tenido que cumplir desde el asesinato de Romeral.

MODELO ACTANCIAL

Siguiendo el modelo actancial, el sujeto de la película es Javier. Si colocamos a este personaje como actante principal se debe a dos razones. Primero, descubre a Blanca y se enamora de ella, siendo un objetivo para él. Después, vemos como es el protagonista del descubrimiento del asesino/a del hombre cuya calavera encuentran en el cementerio. Como objeto, Blanca realiza tal función, debido a que la eterna búsqueda de esta, descoloca a Javier y cambia su vida por completo.

El ayudante principal de la película es Juan, el secretario de Javier en el juzgado. Siempre se muestra dispuesto a ayudar en todo lo que el personaje principal le demanda. Tanto en los momentos rutinarios de la vida judicial como en la eliminación de la condena a muerte de Blanca, está presente y lucha para tender una mano a su amigo. Por otro lado, como oponentes podríamos situar a los padres de Blanca, por la mala jugada que le hacen pasar al casarse con un hombre al que no ama. Pero no tienen una relación directa con la búsqueda del objetivo de Javier. Serían personajes que actúan de manera colateral a la acción de Javier. Por lo tanto, Blanca sería la principal oponente en la consecución del objeto de Javier.

No obstante, los padres de Blanca sí que actúan como destinadores, al ser los que obligan a esta a casarse y por tanto a huir. La función de destinatario la realiza Javier. Esta función queda clara cuando se entera de que la acusada es Blanca.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Javier
Objeto	Blanca
Ayudante	Juan
Oponente	Blanca
Destinador	Los padres de Blanca
Destinatario	Javier

EL PERSONAJE COMO ROL

Si diferenciamos los personajes por los diferentes roles que ejercen en la historia, vemos que el rol del activo lo ejerce Blanca, porque es la que decide huir varias veces para no poner en el peligro su relación con Javier. Aunque éste ejerza de sujeto, el rol de pasivo también lleva su nombre. La razón principal proviene de la búsqueda constante de Blanca y de vivir en función de las decisiones que ella toma, durante gran parte de la película.

El rol del influenciador lo encontramos en la figura de los padres de Blanca. Ellos son los que toman la decisión porque la que tiene que marchar la protagonista. El rol del autónomo lo lleva a cabo Javier, quien adopta un modo de vida en función de Blanca y también porque no puede decir que no a su trabajo en el pueblo como juez de paz, ya que si no lo acepta, toda su carrera habrá sido en balde.

El rol de modificador corre a cargo de Blanca. Sus continuas idas y venidas sumergen a Javier en un bucle en el cual no es posible avanzar. Otro modificador es Feliciano, ya que cuando Javier encuentra su calavera, debe saber el porqué del clavo que lleva dentro. El caso, sin saberlo, le llevará a conocer la verdad y a cambiar definitivamente su destino. Como conservador, podríamos citar a Juan, quien intenta que no sea condenada a pena de muerte.

Una vez vistos estos roles, los protagonistas serían Javier y Blanca. Los antagonistas, Feliciano y los padres de Blanca.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Blanca
Pasivo	Javier
Influenciador	Blanca
Autónomo	Javier
Modificador	Los padres de Blanca
Conservador	Juan
Protagonista	Blanca Javier
Antagonista	Feliciano Los padres de Blanca

DOS CUENTOS PARA DOS



“Si dieras un puñetazo, te querría más”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Luis Lucia
Guion	José Mallorquí
Fotografía	Emilio Foriscot
Música	José Ruiz de Azagra
Reparto	Carlota Bilbao, Julia Lajos, Tony Leblanc, Eduardo Fajardo, José Isbert
Género	Comedia
Duración	90 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Rialto de Madrid, el 7 de noviembre de 1947
Año	1947

SINOPSIS

Dos cuentos para dos muestra la historia de Berta y Jorge, una pareja de novios. Ella tiene una gran autoestima y es capaz de conseguir todo lo que se proponga en el mundo laboral. Él es todo lo contrario. Se trata de uno de los mejores joyeros de la ciudad, pero se preocupa más por los demás que por él mismo. No es capaz ni de pedir un aumento de sueldo, algo que ella le echa en cara. Sin embargo, recibe una herencia de un hombre al que Jorge ayudó en un tiempo pasado. Este dinero le permite realizar realidad los sueños de su prometida. No obstante habrá complicaciones cuando una de las ayudantes, en su intento por conseguir todo lo que quiere su novia, sea muy similar a ella y piense que la está engañando con otra.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

Dos cuentos para dos se encuentra claramente dividida en la clásica estructura de planteamiento, nudo y desenlace. La primera parte nos muestra la vida de Berta y Jorge y los anhelos de riquezas de la primera y la falta de interés por mejorar del segundo. La siguiente parte se inicia con la herencia que recibe Jorge y la posibilidad de comprar todo lo que Berta desea. En este punto surge el conflicto y la creencia por parte de la novia de que Jorge tiene una amante. El final corresponde con la resolución del conflicto.

En lo que respecta a los lugares donde se desarrolla la trama, encontramos como principales:

- El taller de piedras preciosas
- El banco
- La casa del banquero
- Las diferentes tiendas de moda y joyas que visitan
- El centro de belleza

La película tiene un alto contenido extradiegético, especialmente cuando suena la banda sonora en el momento en el que cumple los sueños de su amada a través de las compras por la herencia recibida.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Jorge
2. Berta
3. Señor cascarrabias
4. Dueña del salón de belleza
5. Encargada del salón de belleza
6. Cloe
7. Duarte
8. Perry
9. Comisario
10. Gordon
11. Señora de Gordon
12. Alicia
13. Compañero de Jorge
14. Delincuente que se pega con Jorge.
15. Tres policías de la cárcel
16. Mayordomo
17. Vecino
18. Modelo de pieles 1
19. Modelo de pieles 2
20. Sirvienta de la casa de los Gordon
21. Médico de Gordon
22. Modelo

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Jorge: protagonista. Es el novio de Berta a la que ama profundamente pero se siente sometido a ella porque no tiene iniciativa para mejorar en su vida. Es una persona débil pero a modo de catarsis y gracias a la herencia, demuestra a Berta que quiere estar con ella siempre haciéndola feliz.
- Berta: novia de Jorge. Es una mujer con mucho ímpetu. Siempre crítica a Jorge por sentirse inferior de lo que en realidad es. Aunque parezca crítica con su novio y que no le quiera lo suficiente, el detalle de su amor lo vemos cuando el día que Jorge está de compras para ella, no la va a recoger como siempre y se desespera porque piensa que la ha dejado.
- Duarte: jefe de Jorge en la taller de piedras. Es un hombre encantador pero que no muestra ningún interés por sus empleados aunque paradójicamente siempre que le piden un aumento, lo ofrece sin problemas.
- Gordon: Director de un banco. Es el marido de una mujer del salón de belleza donde trabaja Berta. Es extravagante y enseguida mantiene una buena relación con Jorge. Cuando recibe la herencia, le acompaña en todas sus compras, las cuales vive con la misma emoción que el propio Jorge.
- Perry: secretario de la Compañía Americana de Productos Químicos. Es quien le da la noticia a Jorge de que va a recibir una succulenta herencia. Decide ayudar en sus compras a Jorge. Se enamora de la modelo que utilizan para probarse los vestidos en las tiendas.
- Modelo de tienda: la encuentran los tres amigos cuando están comprando abrigos de pieles. Es físicamente igual que Berta y cuando conocidos los ven con ella, se piensan que Gordon tiene un romance o que la propia Berta no ha acudido a trabajar.

ESTEREOTIPOS

Dos cuentos para dos es una comedia donde las diferencias entre Jorge y Berta son tan evocables, como relevantes las tareas de los personajes secundarios que ayudan al novio.

En primer lugar vemos una clara referencia a la superioridad de la mujer sobre el hombre, como ya hemos visto en alguna otra película. Berta puede parecer que maltrate psicológicamente a Jorge, pero lo que realmente ocurre es que él no es capaz de actuar por su bien sino por el de los demás. Algunas de las frases que le dice son “tú eres incapaz de defenderte” o “si dieras un puñetazo te querría más”, algo que hace y que casualmente es a un conocido ladrón, por lo que la policía después de arrestarlo, le estará muy agradecida. Esta relación que en otra situación podría considerarse como de maltrato, no lo es por el simple hecho de la comicidad que presentan las actuaciones de los personajes. En este sentido, encontramos otra relación de pareja controvertida en el matrimonio de los Gordon. La señora Gordon es quien dirige la casa, mientras que el marido está un poco al margen de todo, algo que también le trae problemas. Pero también observamos una relación basada en la cómica. Que las dos parejas principales de la película sigan el mismo esquema de relaciones entre ellos, refleja el poder que tiene el intercambio social de papeles entre hombre y mujer. Normalmente, si viéramos al hombre actuando como lo hacen estas mujeres, nos encontraríamos ante una película dramática, donde la mujer debe mejorar y evolucionar. Aquí, el hombre decide mantener su forma de ser.

En esta película vemos un choque de estilos en la superioridad de clases sociales a través de diferentes personajes. Mientras que los Gordon son gente encantadora, que no dudan en ayudar a los novios, la directora del salón de belleza despide sin reparos a Berta cuando piensa que no ha realizado un trabajo, sin pedirle siquiera explicaciones. Encontramos también un estereotipo difícil de ver en la figura del jefe de una empresa respecto a sus trabajadores. Tanto Duarte como posteriormente Gordon son muy cariñosos y respetuosos con sus trabajadores concediéndoles los que piden. En el caso de Gordon, no duda en contratar a Jorge sin apenas conocerlo.

Las relaciones por la superioridad las vemos reflejadas en el modelo de jefe. Analizando el poder de Gordon, Duarte y de la directora del salón de belleza, el dinero es el móvil para que estos actúen de esta manera. Se pueden permitir el lujo de hacer lo que quieran con sus empleados (contratarlos, despedirlos, subirles el sueldo, chantajearlos...). Todo va en función del poder económico.

No encontramos grandes diferencias en los acentos de los personajes. Por tanto la elocución sigue una estructura lineal. Sabiendo que la dueña de la tienda de pieles sea francesa, lógicamente hablará con acento francés. Sin embargo, sí es chocante que Perry, supuestamente estadounidense, no tenga ningún tipo de acento norteamericano.

La intención de medrar en la escala social es un referente para Berta. Por ello, con la herencia en las manos, Jorge comprende que el mundo que quiere Berta es como de cuento soñado y hacen un repaso por el nivel de vida que deben llevar.

La vis cómica la aportan especialmente dos personajes. Por un lado Gordon, del cual ya ha quedado comentado su manera de actuar, y por otro, Alicia, la compañera de piso de Berta. Está obsesionada con los hombres que siempre le abandonan. Continuamente repite las mismas frases respecto a este tema. Es el prototipo de amiga poco agraciada y de carácter poco atractivo.

La tercera relación de pareja está formada por la modelo que es exactamente igual a Berta y por Perry. Como comedia de enredo, la disposición final de los personajes es que acaben emparejados, como hemos visto en otras películas similares. Todos anhelan el amor y eso se intuye en la ayuda que Perry y Gordon prestan a Jorge.

MODELO ACTANCIAL

El modelo actancial de *Dos cuentos para dos* tiene como sujeto principal al personaje de Jorge, ya que tiene como objeto, primero a su novia, a la cual quiere complacerla pero no puede porque tiene una forma de ser débil. El otro objeto de la obra es el dinero, sobre el cual se mantiene el cambio del personaje principal, su trato hacia personas de mayor clase social y sobre todo la consecución de los objetivos que se verán plasmados en los deseos de Berta.

Como actante ayudante tenemos a Gordon y a Perry. Ambos personajes descubren la ambición de Jorge y su amor hacia Berta y quieren ayudar a conseguir la felicidad de la pareja. Además, Gordon cumple también esta función al ofrecerle un puesto de trabajo en el banco que dirige. Berta desempeña el papel de oponente, especialmente en la primera parte de la obra, donde intenta espolpear a Jorge, siendo contraproducente para sus intereses. En la segunda parte de la película, se da cuenta de que puede perderlo si sigue así. El otro oponente es Duarte, quien no tiene ningún interés por subirle el sueldo a Jorge no se lo pide y supone un escollo en la pertenencia de Jorge a un escalafón superior.

La destinadora de la película es Berta. Todos sus sueños y ambiciones pasan por que Jorge mejore en su posición laboral y tenga ganas de ser importante y ambicioso. Ella también realiza la función de destinataria. Este hecho se muestra claramente durante las compras por las mejores tiendas de la ciudad y el sueño de compra de un castillo para ella.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Jorge
Objeto	Berta Dinero
Ayudante	Gordon Perry
Oponente	Berta Duarte
Destinador	Berta
Destinatario	Berta

EL PERSONAJE COMO ROL

Situando a los personajes según el rol, la figura del activo la desempeñan Berta y Gordon. Es cierto que Jorge, al recibir el dinero de la herencia, se dispone a cambiar de vida y a comprar todo lo que Berta quiere, pero solamente lo hace a causa del poder del dinero. Berta es la que le insiste en que mejore sus condiciones laborales, algo que ella sí que consigue en su trabajo. Por otro lado, Gordon es quien decide que hay que comprar todo lo que Berta quiere y el que lleva a Jorge a las mejores tiendas de la ciudad.

El rol del influenciador recae sobre Berta. Por su fuerte carácter y anhelos de riquezas, Jorge debe comprar todo lo que ella quiera y mejorar socialmente. El dinero también es un influenciador vital para que Jorge pueda convertir en realidad sus objetivos. Como personaje autónomo es importante destacar la forma de ser Berta, la cual se encarga de buscarse la vida, trabajando y sin la necesidad de que un hombre la mantenga, pero no olvidemos que su sueño es ser poseedora de una vida llena de riquezas.

El rol del modificador se encuentra en el dinero. La falta de posesiones de Jorge, le lleva a ser un hombre desgraciado, aun teniendo trabajo y novia. La llegada de la herencia, le supone un cambio en su vida y también en la del resto de personajes que le ayudan a comprar. Gordon, encuentra una forma de pasárselo bien, lejos del banco. Perry, se enamora de la modelo que utilizan para probar la ropa de Berta. Ambos personajes mejoran a causa del dinero. Duarte es el conservador de la película, al no preocuparse por sus empleados, y no subirles el sueldo si no se lo piden.

El personaje protagonista es Jorge. El antagonista sería Duarte, ya que no mejora nunca sus condiciones laborales, hasta que se da cuenta que la marcha de Jorge es inminente.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Berta Gordon
Pasivo	Jorge
Influenciador	Berta dinero
Autónomo	Berta
Modificador	Dinero
Conservador	Duarte
Protagonista	Jorge
Antagonista	Duarte

LA PRINCESA DE LOS URSINOS



“Su anhelo es hacer feliz a España”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Luis Lucia
Guion	Carlos Blanco
Fotografía	Alfredo Fraile y José Aguayo
Música	José Ruiz de Azagra
Reparto	Ana Mariscal, Roberto Rey, Fernando Rey, Juan Espantaleón, Mariano Asquerino, José Isbert
Género	Histórico
Duración	110 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Rialto de Madrid, el 7 de noviembre de 1947
Año	1947

SINOPSIS

La princesa de los Ursinos es una película de corte histórico que cuenta la historia de esta princesa de nombre Ana María, enviada por el Imperio Francés para anexionar a España. Su llegada es recibida por Luis Carvajal y el Cardenal Portocarrero, como una amenaza para el pueblo español, el cual desea ser libre y no busca el afrancesamiento. La relación que surge entre Luis y Ana María, hará cambiar de parecer a la protagonista, quien defenderá la causa española y convencerá al rey Felipe V de que se mantenga firme en su mandato al frente de España.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

La princesa de los Ursinos está dividida en tres partes. A través de cada una de ellas vemos la evolución de la protagonista en sus intereses. La primera parte de la película corresponde con la llegada de Ana María a España y su intento de hacer llegar el mensaje de anexión a Felipe V. Posteriormente vemos cómo cambia de opinión al conocer como son los españoles y al enamorarse de Luis Carvajal. La película concluye con la negativa por parte de Ana María de hacer caso a Francia y el fracaso de este país de anexionarse España.

En lo que respecta a los lugares donde se desarrolla la trama, encontramos como principales:

- Casa del Primer Ministro
- Casa del Cardenal Portocarrero
- Sierra de Madrid
- Palacio del Rey

La película tiene un claro componente musical en el momento en el que vemos como diegéticamente canta Luis mientras persigue el coche de caballos donde se encuentra Ana María. Posteriormente vemos ejemplos de música diegética durante los bailes, con música en palacio. También hay música extradiegética correspondientes a la banda sonora de la película.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Ana María
2. Luis Carvajal
3. Cardenal Portocarrero
4. Torcy
5. Felipe V
6. Goncourt
7. Secretario de Goncourt
8. Ministro
9. Capitán de Control
10. Jefe de corchetes
11. Capitán de la frontera
12. Conde de la Vega
13. Cochero
14. Maese pucheros
15. Lidia
16. Individuo en el bar
17. Individuo en el bar 2
18. Individuo en el bar 3
19. D'Armegnon
20. Capitán Emisario
21. Souville
22. Esposa de Felipe V
23. Secretario del Cardenal
24. Ventero
25. Secretario del Rey

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Ana María: la llamada Princesa de los Ursinos. Es la mujer encargada de hacer llegar la carta que obligará a anexionar España a Francia. Se trata de una mujer instruida en la alta sociedad francesa y que se enamora de Luis Carvajal. Posteriormente, cambia de opinión y se sitúa del lado de los españoles.
- Luis Carvajal: es el sobrino del cardenal Portocarrero y el encargado de vigilar a Ana María. Es un hombre seductor cuyo único objetivo es luchar por una España libre.
- Cardenal Portocarrero: el cardenal que se opone encarecidamente a la anexión. Se trata de un personaje capital en la historia, ya que urde la trama para intentar que España siga siendo un país libre. Tampoco es partidario de que Felipe D'Anjou sea el futuro rey. Es proclive al Archiduque Carlos.
- Torcy: el consejero de la princesa. Está a favor de que Francia y España sean un único país. Puede ser que esté enamorado de la princesa. Ejerce de elemento fuerte en la cadena de mando francesa en España.
- Felipe V: futuro rey de España. Admira a su abuelo, pero todavía más al país que gobernará. No duda en situarse en contra de su propio país cuando se entera de como son los españoles.

ESTEREOTIPOS

La princesa de los Ursinos es una película de corte histórico que tiene como principal aspecto a destacar desde el punto de visto del estereotipo, la lucha por España y el afecto que se le coge al país si eres extranjero. La película empieza con la llegada de Ana María a España para trasladar el mensaje de anexión a Francia. La película es una clara oda a lo patrio, demostrando la valentía de los españoles ante cualquier poder extranjero que quiera “invadir” el territorio. En este caso queda suavizado porque es una mujer la que se encarga de maniobrar para la anexión de España. Este hecho también deja claro que la mujer es débil ante el amor y por tanto prefiere amar a luchar. Esto lo observamos cuando cambia de parecer una vez conoce a Luis Carvajal.

Las frases que demuestran la voluntad férrea de los españoles son las siguientes: “deseo vencer a los españoles pero sin doblegar su orgullo que es mucho”, “por España, capitán”, “por la patria soy capaz de todo”, “ha muerto por el servicio de España pero vive para el servicio de Dios”, “los problemas de España solo incumben a los españoles”. Sería interesante examinar especialmente las dos últimas frases para encontrar un símil con el momento que atravesaba España durante la producción de la película. La muerte por el país estaba bien considerada y era una forma de adoctrinar al pueblo para saber que el país está por encima de todo. En cuanto a que los problemas de España solamente sean cosa de los propios españoles, nos sugiere la dificultad que el país tenía para abrirse al mundo y el cuestionamiento de los países extranjeros ante la dictadura franquista.

Acabando con el enaltecimiento de lo patrio, es importante destacar la figura de Felipe V, de quien se dice “su anhelo es hacer feliz a España”, cuando fue un rey que unifico ante las protestas de muchos territorios, las leyes estatales, derogando fueros y siendo impopular en muchas zonas españolas. Sin embargo, con los borbones se inició un periodo de unificación territorial bien visto por el régimen de Franco. Dicho esto, es importante destacar la labor por hacer ver que España es un país desconocido en su fondo, ya que como bien destaca Ana María, si se le conoce bien, se le quiere muchísimo.

Si nos adentramos en los diferentes personajes secundarios que aparecen en la película, encontramos la figura del galán, encarnado en Luis Carvajal, sobrino del cardenal Portocarrero y encargado de enamorar a Ana María. Es uno de los personajes secundarios más importantes y sobre el que recae gran parte de la fortuna de la trama. Como en otras películas bélicas, prefiere luchar por España antes que quedarse con su amada. Sin embargo, esto está bien visto por el resto de personajes, que lo ven como un auténtico héroe, algo que ya hemos visto en *¡A mí la legión!* o *¡Harka!*.

La princesa de los Ursinos no es una película cómica, pero si tiene algún personaje secundario digno de mencionar en este aspecto. Destaca el papel del maese pucheros, el cual trata de “ecelencia” a los franceses y es incapaz de expresarse bien causando el desprecio de Torcy y Ana María y la sonrisa del resto del bar. Si analizamos con intensidad la gran cantidad de personajes, encontramos que prácticamente todos pertenecen a una clase social baja, ya sea económica o de principios, como es el caso de Luis Carvajal. A excepción del maese, el resto de personajes que se encuentran un paso por detrás de los condes, duques y cardenales, suelen ser los secretarios de estos, quienes son piezas fundamentales para que el trabajo de los primeros resulte útil, para bien o mal de España. Torcy es el personaje más importante de los que ayudan a los protagonistas. Es el consejero de Ana María y vemos cómo puede llegar a estar enamorado de la protagonista en algún momento. En el bando español destacan los diferentes capitanes de frontera, vigías y burocracia que mantienen al tanto de los pasos de Ana María una vez cruza la frontera española con el mensaje.

Vemos como el papel de la Iglesia vuelve a ser fundamental en el desarrollo de las películas históricas, en la figura del cardenal Portocarrero. Se trata de un hombre inteligente y astuto, partidario del Archiduque Carlos.

Por último destacamos el papel que tiene la mujer en la película. Ana María es la protagonista, pero no hay más mujeres importantes en la misma. Aparece la esposa de Felipe V, pero apenas tiene interés su presencia. La protagonista se encuentra sola ante el ejército de hombres que tiene a su alrededor, algo que demuestra su valentía.

MODELO ACTANCIAL

El modelo actancial de *La Princesa de los Ursinos* sitúa como sujeto a Ana María. Ella es la protagonista de la historia, cuyo deseo es vencer a los españoles para que Francia y España sean una sola nación. Sin embargo, entendemos que puede haber otro modelo actancial cuando la protagonista cambia de parecer y que situándose ella misma como sujeto, tendría como objeto el mantenimiento de España como una nación soberana y libre.

La figura de destinador en el primer modelo actancial sería el ministro francés, quien ordena a Ana María que le ayude en la consecución de su objetivo. Una vez la protagonista cambia de parecer, el destinador sería Luis Carvajal, que se encarga de vigilarla y que al conocerlo se enamora de él y descubre a través de su forma de ser a los españoles.

El actante del destinatario lo ejerce en un primer momento el ministro francés, al ser quien recibirá España y podrá formar un gran imperio. El destinatario será Felipe V quien podrá reinar sin de Francia.

La función de oponente durante el periodo de intento de anexión de España la ejercen Luis Carvajal y el Cardenal Portocarrero. Ambos personajes intentan por todos los medios civiles, que los franceses no se inmiscuyan en los asuntos españoles. Durante la “conversión” de Ana María, el oponente principal será Torcy, el consejero que acompaña a la protagonista y el propio Rey Sol. Aquí vemos como según el modelo actancial, quien era destinador puede llegar a cambiar de actante y ejercer una función que no debería corresponderle siguiendo la trama establecida en el inicio.

Como ayudante encontramos a Luis Carvajal y al propio Felipe V. Ellos defienden la conversión de Ana María. En la primera parte de la película el ayudante principal sería Torcy, quien ejerce de consejero.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Ana María
Objeto	Anexión de España
Ayudante	Torcy
Oponente	Luis Carvajal Cardenal Portocarrero
Destinador	Ministro francés
Destinatario	Ministro francés

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Ana María
Objeto	España libre
Ayudante	Luis Carvajal Felipe V
Oponente	Torcy
Destinador	Luis Carvajal
Destinatario	Felipe V

EL PERSONAJE COMO ROL

Analizando los personajes según los diferentes tipos de rol que existen en la película, resulta indudable clasificar como activa a Ana María, la princesa y protagonista de la película. Ella viaja a Madrid para unir Francia y España. Siguiendo esta acción, sería pasiva, pero pasa directamente a ser activa al rechazar la oferta y defender la soberanía del pueblo español. La propia Ana María sería pasiva durante la primera parte de la película.

El rol del influenciador lo encontramos en diferentes personajes: Torcy al influir en la labor encomendada a Ana María; Luis Carvajal incitando a Ana María a cambiarse de bando; el rey de Francia que desea anexionar España a Francia. Como personaje autónomo está la figura de Luis Carvajal, quien actúa en función de sus sentimientos patrióticos, afirmando que por la patria es capaz de todo.

El rol de modificador corre a cargo de Luis Carvajal y del Cardenal Portocarrero, quienes consiguen que Ana María cambie de opinión respecto a la anexión de España a Francia. Como conservador encontramos al propio Torcy, quien está a favor de que Francia siga con su política expansiva.

La protagonista absoluta de la película es Ana María. Los antagonistas principales serían Torcy y su secretario Goncourt.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Ana María
Pasivo	Ana María
Influenciador	Luis Carvajal Torcy Rey de Francia
Autónomo	Luis Carvajal
Modificador	Luis Carvajal Portocarrero
Conservador	Torcy
Protagonista	Ana María
Antagonista	Torcy Goncourt

ELLA, ÉL Y SUS MILLONES



"No es un caballero el que no se casa"

FICHA TÉCNICA

Dirección	Juan de Orduña
Guion	Honorario Maura
Fotografía	Guillermo Goldberger
Música	Juan Quintero
Reparto	Rafael Durán, Josita Hernán, Luchy Soto, Guadalupe Muñoz Sampedro, Ana María Campoy, Roberto Rey, Luis Peña
Género	Comedia
Duración	120 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Rialto de Madrid, el 25 de diciembre de 1944
Año	1944

SINOPSIS

Ella, él y sus millones cuenta la historia de Arturo, un hombre dedicado a su trabajo que se ha dado cuenta que necesita casarse para entrar en un mundo social más elevado. Para ello, le pide a su amigo Carlos que le encuentre una mujer respetable para poder entablar una relación con ella. La elegida es Diana, una chica rica y consentida cuyo objetivo es enamorarle. Después de unas semanas, surge el amor.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

Ella, él y sus millones se encuentra dividida en tres partes. La primera de ellas corresponde a la presentación de los personajes y especialmente al objetivo del protagonista, Arturo Salazar, quien quiere buscar una mujer para entrar en la alta sociedad. En la parte correspondiente al nudo de la historia vemos las dificultades del protagonista para conseguir mujer y el enredo amoroso con Diana. La tercera parte de la película corresponde con el final, cuando Arturo y Diana se han enamorado pero les cuesta dar el paso por los caracteres de cada uno de ellos y los objetivos que persiguen en la vida.

En lo que respecta a los lugares donde se desarrolla la trama, encontramos como principales:

- Despacho de Arturo Salazar
- La sierra
- La casa de Diana
- La casa de los marqueses

Encontramos diferentes momentos donde existe el uso de la música diegética, especialmente en los momentos de los bailes en las casas de los marqueses. También vemos el uso de música extradiegética cuando suena la banda sonora que da ritmo a la película.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Arturo Salazar
2. Antonio
3. Secretaria de Arturo
4. Carlos
5. Mujer de Carlos
6. Dimas
7. Sirvienta
8. Diana
9. Noemí
10. Cuñada de Carlos
11. Loyola
12. Ramón
13. Mecnógrafa
14. Joaquín
15. Don Luis
16. Ricardo
17. Jacinto
18. Lucas
19. Sirvienta de Arturo
20. Consejero de administración 1
21. Consejero de administración 2
22. Consejero de administración 3
23. Serpa

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Arturo Salazar: es un ejecutivo hecho a sí mismo que tiene la intención de casarse para poder medrar en la alta sociedad. No le importa quién sea la chica siempre que sea atractiva y de alto rango social. Es un hombre reformado y que solamente vive para sus negocios. Poco a poco se irá enamorando de Diana.
- Carlos: es marqués de Minares y el mejor amigo de Carlos. No aguanta a su esposa. Es el prototipo de juerguista y charlatán. Aprecia mucho al protagonista.
- Diana: el objetivo de Arturo, es una chica consentida que tiene todo lo que quiere de su padre. Empieza a enamorarse de Arturo porque éste le dice que no le interesa nada la vida sentimental.
- Ramón: el padre de Diana. Es un investigador histórico obsesionado por entrar en una academia que le dé prestigio. Solamente quiere que su hija se case por amor, para no repetir la vida que lleva él donde nadie le hace caso.
- Joaquín: amigo de Diana de la que está enamorado. Se trata de un hombre de la alta sociedad que cuando ve que no tiene posibilidades con Diana, ayuda a esta a hacer sufrir al propio Arturo.

ESTEREOTIPOS

Ella, él y sus millones es una película que muestra el ejemplo de las clases sociales y sus diferencias como principal estereotipo de la película. Todo ello está contado en tono cómico debido a que la película la podríamos encuadrar en el género de la comedia romántica.

Arturo Salazar, como protagonista de la película, muestra una diferencia respecto a los personajes y rompe con la dinámica establecida en una sociedad donde los valores económicos están por encima de todo. No debemos olvidar que nos encontramos ante el mundo de la empresa y Arturo, es un hombre que ha conseguido su puesto gracias a su trabajo e inteligencia, aspectos diferentes a los naturales en este mundo, donde priman la familia y los contactos. Podríamos decir que Arturo, aun siendo un galán (como casi todos lo personaje que interpreta Rafael Durán) pertenece a una clase baja de la cual reniega, queriendo casarse con una mujer que le permita ser respetado. Gracias a este personaje vemos la importancia del matrimonio en esta alta sociedad que comentamos. Su frase *“no es un caballero el que no se casa”* nos indica de primeras el poder de las apariencias. De hecho, él no tiene un gran carisma social, siendo considerado como un hombre vulgar por las hermanas Diana y Noemí.

El papel de los secundarios dota a la película de una importancia para que Arturo desarrolle su estrategia con un objetivo. Encontramos como la historia para conseguir a una mujer, pasa por diferentes personajes. En primer lugar el estereotipo de hombre casado e infeliz como el marqués de Minares. Posteriormente, la familia de Diana, con Ramón como un hombre extravagante que acepta enseguida a Arturo. El cruce con las hermanas, Diana y Noemí y posteriormente la importancia de que haya otro pretendiente más adecuado según los cánones sociales como es Joaquín.

Las relaciones entre hombre y mujer también son dignas de mención. No olvidemos que Arturo considera a la mujer como un objeto, equivalente a un lote de acciones. Esta actitud le impide ver con facilidad que realmente está enamorado de Diana desde el primer momento. Las relaciones de pareja son

bastante cómicas si atendemos al comportamiento de los marqueses de Minares y a la relación entre los duques. Mientras que el marqués de Minares está cansado de su mujer, que es mostrada como una mujer trastornada por en el sentido cómico, algo que recuerda en algunas acciones a las clásicas películas protagonizadas por Katherine Hepburn y Cary Grant. Vemos como la marquesa, de nombre Ana María, está desesperada por tener la atención de su marido, al que le llega a lanzar un jarrón. De hecho, la búsqueda de una mujer para Arturo, propicia grandes discusiones entre la pareja, ya que Ana María piensa que su marido le engaña. La otra relación de pareja con fundamento es la formada por los duques, es decir los padres de Diana. Mientras que a él solamente le preocupa ingresar en la Academia de Historia, a ella solamente le importa aparentar. En este personaje se encarna la sociedad económica y empresarial de la época y de la que rehúye Arturo, aunque tenga que acceder a ella igualmente. Sin embargo, Ramón no quiere que su hija repita los mismos errores que él y piensa que debe casarse por amor. Este aspecto resulta fundamental ya que nos indica que la moraleja de la película es que el amor no entiende de clases sociales.

En la película también vemos los estereotipos de ayudantes y criados. El primero es Antonio, quien refleja el modelo de puntualidad inglesa que siempre requiere su jefe Arturo. Su ayudante lo sabe absolutamente todo y es el ejemplo de trabajador de empresa fiel a su superior. No podía faltar en la empresa el puesto de secretaria. Sin embargo, destacan de manera fundamental los mayordomos y sirvientas de la casa de los duques. Ellos y ellas son el ejemplo de personajes fieles a sus amos, especialmente el mayordomo quien tiene una memoria prodigiosa que es de gran ayuda a Ramón durante sus largos escritos. El concepto estereotipado más importante de servicio son los continuos chismes que generan entre ellos sobre las vidas de sus amos.

Por último, es importante destacar como es representada la mujer en esta película. Si nos fijamos a través de las relaciones de pareja, la mujer es un auténtico objeto, una mantenida del marido a la que solamente le importa su propio beneficio. Realmente es el ejemplo con el que el protagonista ha ido creciendo en el mundo de la empresa y por ello que solamente piense en la

mujer como un lote de acciones para ser considerado como alguien de “los de arriba”. Ramón nos muestra que su matrimonio fue un error y al desear que su hija se case por amor, rompe con la tónica imperante y al mismo tiempo ayuda a cambiar de parecer a la propia hija que tampoco cree en el amor, ya que no lo ha visto nunca en su hogar.

MODELO ACTANCIAL

El modelo actancial de *Ella, él y sus millones* tiene como sujeto a Arturo Salazar. Él es el protagonista absoluto de la película y como posteriormente veremos en el análisis dirigido a establecer los roles, tiene un objetivo muy concreto y todo gira en torno a ello. El objeto de la película se establece desde la primera escena en la que Arturo dice que quiere encontrar una esposa para subir en el escalafón social. Este objeto, aunque cueste admitirlo será Diana, quien se muestra displicente en un primer momento, hasta que al final admite que está enamorada de él.

La figura del destinador, la encontraríamos en la alta sociedad que insta a Arturo a encontrar pareja. Sin embargo es el propio Arturo quien ejerce de destinador principal al tener un objetivo muy claro desde el principio.

El papel de ayudante, en la presente película, no debe confundirse con el de destinador. El principal actante que ejerce ayuda es el marqués de Minares, quien posibilita la quedada de Arturo con diferentes mujeres que se adecuen a lo exigido por el protagonista. Encontramos como el ayudante principal a Ramón. Este personaje, padre de Diana, acoge con gran interés a Arturo desde el momento en el que lo conoce. Esta ayuda servirá al protagonista cumplir su objetivo. La principal oponente de la película es la propia Diana, quien no hará más que poner trabas para conseguir enamorarlo. Joaquín, el pretendiente de Diana, también es un oponente al ser un chico adinerado y de la alta sociedad, hecho que contrasta con los orígenes de Arturo, un hombre hecho a sí mismo.

El papel de destinatario recae sobre Arturo y también sobre Diana. Tal y como se muestra la película, tienen una vida vacía en cuanto a amor se refiere y no muestran interés por encontrar pareja. La unión de ambos será crucial para encauzar sus vidas.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Arturo
Objeto	Diana
Ayudante	Marqués de Minares Ramón
Oponente	Diana-Joaquín
Destinador	Arturo
Destinatario	Diana Arturo

EL PERSONAJE COMO ROL

En cuanto a los personajes según el rol que ejercen en la obra, vemos como el personaje activo es Arturo Salazar. Éste tiene un objetivo y va a por todas a por ello. El objeto podríamos decir que no es una mujer concreta. Sin embargo, encontramos como a raíz de los acontecimientos acaecidos durante el transcurso de la película, cuando conoce a Diana, sabe que en el fondo es la mujer para él. Por lo tanto, el pasivo sería Diana.

El rol del influenciador recae sobre el marqués de Minares y también sobre el propio Arturo. Tanto el protagonista como el marqués intentan solucionar el problema que tiene el primero. La impresión de Arturo de que sin mujer no subirá escalones en la alta sociedad, nos indica que debemos fiarnos absolutamente de sus palabras. Sin embargo, no sabemos si es cierto. Por esta razón el rol del influenciador es ejercido por ambos personajes. El rol del autónomo lo ejerce también Arturo, ya que decide encontrar esposa. No obstante, la actitud de Diana rechazando a Arturo y poniéndoselo difícil, la sitúa durante gran parte de la obra como autónoma.

Como modificador encontramos a Diana, que al enamorar a Arturo cambia de parecer sobre su concepto de la mujer como mero objeto para subir socialmente. El rol del conservador recae sobre el marqués de Minares, quien no es feliz con su mujer pero la mantiene por los conservadurismos de la época.

Como personaje protagonista encontramos a Arturo. Las dificultades, en tono cómico que le genera Diana, la sitúan como antagonista en gran parte de la película.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Arturo Salazar
Pasivo	Diana
Influenciador	Marqués de Minares Arturo
Autónomo	Arturo Diana
Modificador	Diana
Conservador	Marqués de Minares
Protagonista	Arturo
Antagonista	Diana

NOCHE DE REYES



“¿A a qué fui? ¡Pues fui a por ella!”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Luis Lucia
Guion	Manuel Tamayo y Alfredo Echegaray
Fotografía	José F. Aguayo
Música	José Serrano, José Ruiz de Azagra, Rafael Martínez
Reparto	Aurora Bautista, Sarita Montiel, Fernando Rey, Jorge Mistral, Manuel Luna
Género	Drama
Duración	87 minutos
Producción	Campa-Morán para CIFESA
Estreno	Cine Imperial de Madrid, el 28 de abril de 1949
Año	1948

SINOPSIS

Noche de reyes cuenta la historia de amor entre Andrés y María y el antagonista de la obra, Sebastián. En un pueblo andaluz, María y Sebastián llevan una relación muy complicada donde ella no le quiere, porque él es muy irrespetuoso con ella. Andrés un hombre del pueblo, ama profundamente a María y por ello en una revuelta apuñala a Sebastián cuando éste le provoca. Después de pasar seis años en prisión, Andrés vuelve pero verá que Sebastián ha dejado embarazada a María.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

Noche de reyes tiene una narración muy simple, basada en tres partes, donde la unión de la mujer y del hombre y la intromisión de un tercero, en un contexto dramático, es su principal característica. La primera parte de la película tiene como objetivo mostrar a los personajes y sus relaciones entre ellos. Especialmente importante es la disputa de Andrés y Sebastián. La segunda parte de la película explica la vida que ha llevado Sebastián con María, teniendo descendencia. Por último, vemos la llegada de Andrés al pueblo y su intención de recuperar a María, aunque tenga una hija.

En lo que respecta a los lugares donde se desarrolla la trama, encontramos como principales:

- Aldea
- El bar
- La casa de María
- La casa de Andrés
- La cárcel

La película, ambientada en las fiestas de la Navidad, tiene como principal aporte los villancicos que cantan los niños para recibir el típico aguinaldo. También hay una especie de competición de coplas en el bar y en las calles. Sin embargo, una vez empieza la revuelta entre Andrés y María, la importancia de la música desciende considerablemente. El contenido extradiegético es importante para enmarcar los momentos dedicados a la tragedia.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Andrés
2. María
3. Sebastián
4. Cienporros
5. Canijas
6. Abuelo de María
7. Abuela de María
8. Niño 1
9. Niño 2
10. Niño 3
11. Niño 4
12. Señora que les da dinero a los niños
13. Crisanta
14. Pretendiente de Sebastián
15. Hijo de Sebastián y María

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Andrés: es el joven más atractivo del pueblo. Un hombre de honor que no duda en luchar por su amada aunque le cueste la cárcel. Es miembro de la familia más poderosa del pueblo. Siempre se muestra educado y cortés con todos los habitantes del pueblo, excepto con Sebastián.
- Sebastián: hombre duro y posesivo de muy malos modales. Quiere a María para él porque es la más bella del pueblo, pero al mismo tiempo tiene otra pareja. Durante la estancia en la cárcel de Andrés, deja embarazada a María pero al niño lo trata igual de mal que a su mujer.
- María: la chica más bella y educada del pueblo. Duda entre sus dos pretendientes pero mientras Andrés está en la cárcel se da cuenta que es su verdadero amor.

ESTEREOTIPOS

Noche de reyes nos adentra en la Andalucía más profunda y en las rivalidades por amor de los hombres más importantes del pueblo. Ambos son totalmente opuestos. Las relaciones sociales entre hombres y mujeres se pueden ejemplificar en el modelo mostrado por María y sus dos pretendientes. Mientras que con Andrés será feliz por el buen trato que éste le ofrece, con Sebastián, con quien acaba, será maltratada y su vida se convertirá en un infierno, del que solo salva a su hijo, aunque nacido de la relación con Sebastián, es lo que más quiere.

Encontramos las diferencias estereotipadas entre clases sociales en un pueblo donde la mayoría de los habitantes no tiene ningún tipo de educación superior. Mientras que Andrés se muestra cortés en todo momento y con honor pelea ante Sebastián, éste ofrece momentos de marrullería para salirse con la suya, es decir jugar sucio es su baza. Del resto del elenco destacan tres personajes: el abuelo y la tía de María y Crisanta, su hermana. Los dos primeros reflejan la sabiduría popular, especialmente el abuelo ofreciendo diferentes sinónimos para las situaciones que se van a proceder. Por su parte, la hermana del abuelo comenta que los hombres han de irse con feas antes que con guapas para evitar peligros. En este sentido, destaca el papel de Crisanta siendo la antítesis de María, como hermana fea y pretendida por dos rufianes como Cienporros y Canijas.

En cuanto al vestuario se refiere, la película ofrece diferentes elementos que evocan la época en la que se desarrolla la historia, es decir, finales del siglo XIX. Sin embargo, como anteriormente hemos comentado, el enraizamiento andaluz del pueblo nos indica a través de los atuendos clásicos, como vestían los habitantes de un lugar económicamente bajo.

Uno de los elementos estereotipados más importantes es el trato que se le da a la mujer en la película. En ella encontramos a María como un trofeo absoluto ante dos pretendientes, que reflejan las dos Españas, por un lado Andrés, educado y pulcro y por otro, Sebastián, clásico hombre de la tierra y del pueblo.

En este sentido, vemos como a María, que es la mujer más bella del pueblo (por eso es el objetivo de los protagonistas masculinos), se encuentra dentro de una sociedad que le corta las alas y donde tiene que elegir esposo, ya que si no lo hacen, se quedará soltera, algo no bien visto en esa sociedad pueblerina, siendo una mujer importante en la localidad. Destaca también, el concepto de mujer fea, que sirve de contrapunto a María y que aporta el toque cómico de la obra, Crisanta. Ella también es objeto de deseo de dos hombres, pero totalmente opuestos a Sebastián y a Andrés, ya que Cienporros y Canijas, son dos hombres caracterizados por su tontura y poca clase.

La elocución de los personajes cambia según sea el papel que tenga cada uno de ellos. No hay una gran diferencia entre Andrés y Sebastián en su acento, pero sí que la hay en su tono. El primero siempre se muestra templado y sin intención de llegar a las manos, a no ser que le reten. El segundo es un provocador y su forma de hablar chulesca denota el futuro que le espera a María.

Por último es muy importante destacar el contexto navideño en el cual se desarrolla la película. Las continuas canciones y tradiciones del pueblo andaluz nos trasladan a la manera de vivir que se llevaba en esa época y especialmente a la importancia que tienen los bares, que son el centro de las reuniones y las trifulcas del pueblo, donde todo el mundo sabe lo que ocurre al momento de pasar.

MODELO ACTANCIAL

El modelo actancial de *Noche de reyes* sigue un estilo basado en la relación entre un hombre y una mujer y la persona que se entromete en la historia de amor. Por lo tanto, el sujeto de esta película sería Andrés, el apuesto caballero del pueblo, que quiere ser el novio de María, aunque esté con Sebastián. María se convierte en el actante objeto, al ser pretendida por Andrés.

Como ayudante tenemos presente la figura del abuelo de María, que es de los pocos personajes allegados a la familia que tolera a Andrés. El oponente es Sebastián, un hombre de pocos modales y que por ser apuñalado por el propio Andrés, éste cumple condena durante muchos años. Su función de oponente se cumple también con la relación entre Andrés y María, donde se muestra como un auténtico maltratador.

El destinador de la película es Sebastián, ya que sus formas llenas de provocación ante Andrés, son las causantes de que éste actúe de una manera que le conducirá a la cárcel. La destinataria es María, ya que Andrés solamente quiere estar con ella.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Andrés
Objeto	María
Ayudante	El abuelo de María
Oponente	Sebastián
Destinador	Sebastián
Destinatario	María

EL PERSONAJE COMO ROL

Analizando los personajes según el rol, el activo es Andrés quien decide entablar una relación con María, a sabiendas de que Sebastián es su pretendiente más importante. El rol del pasivo lo encontramos en María, ya que ella es el objeto y quien se deja llevar por cualquiera de los dos hombres, siendo Sebastián quien se queda con ella.

Podemos encontrar en la figura de Sebastián el rol del influenciador que incita a luchar a Andrés. La pelea entre ambos será determinante para colocar a este personaje como influenciador de la historia, aunque no sea un personaje antagonista. El rol del autónomo lo ejerce Sebastián, porque se encarga de engatusar a María para que siga con él y creen una familia.

Como modificador encontramos a Andrés, siendo el encargado de dañar a María. El futuro de esta podría haber sido diferente si no hubiera sucedido la pelea entre ambos protagonistas masculinos. Como conservador vemos a María, quien es capaz de ser infeliz por seguir los elementos tradicionales que engloban la cultura de pueblo de la época.

El personaje protagonista sería María, ya que a través de ella observamos la historia de amor y de lucha entre los diferentes personajes. El antagonista sería Sebastián, quien hace sufrir a la protagonista.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Andrés
Pasivo	María
Influenciador	Sebastián
Autónomo	Sebastián
Modificador	Andrés
Conservador	María
Protagonista	María
Antagonista	Sebastián

DON QUIJOTE DE LA MANCHA



“No son gigantes, sino molinos de viento”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Rafael Gil
Guion	Rafael Gil (Obra: Miguel de Cervantes)
Fotografía	Alfredo Fraile
Música	Ernesto Halffter
Reparto	Rafael Rivelles, Juan Calvo, Sara Montiel, Nani Fernández, Manuel Morán, Juan Espantaleón, Eduardo Fajardo
Género	Comedia
Duración	137 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Rialto de Madrid, el 2 de marzo de 1948
Año	1948

SINOPSIS

Don Quijote de la Mancha narra las andanzas del hidalgo Alonso Quijano, quien enloquecido por la lectura de numerosos libros de caballerías, decide partir en busca de aventuras para honrar a los más débiles y luchar en búsqueda de la justicia caballeresca. Este conjunto de acciones le llevarán a batirse en duelo, lanza en mano, con molinos y a trastocar la vida de los habitantes de las localidades por las que cabalga. Se trata de la adaptación del clásico español de la literatura, en el cual aparecen algunos de los momentos más cómicos de la historia narrativa.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

Don Quijote de la Mancha se encuentra dividida en tres partes. Resulta imposible acceder a plasmar en más de dos horas de metraje la cantidad de andanzas que viven el protagonista y su escudero. En la primera parte de la película observamos el porqué de su locura y como decide partir en busca de aventuras. La segunda parte de la película engloba los diferentes lugares por los que cabalga incluyendo a todos aquellos personajes con los que se encuentra en el camino. La última de la película nos muestra la vuelta a la normalidad de don Quijote.

En lo que respecta a los lugares donde se desarrolla la trama, encontramos como principales:

- La casa de don Quijote
- Los alrededores de la casa del protagonista
- Los diferentes pueblos por los que camina
- Las ventas
- El palacio de los duques

La película mantiene una banda sonora importante para el desarrollo de la película. Desde el punto de vista extradiegético destacan las luchas continuas que mantiene el protagonista con los individuos que sale a su paso.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Don Quijote de la Mancha
2. Sancho Panza
3. Ama de llaves
4. Sobrina de don Quijote
5. Cura
6. Barbero
7. La Tolosa
8. La Molinera
9. Posadero
10. Gaitán
11. Mozo de campo
12. Fraile 1
13. Fraile 2
14. Pedro Alonso
15. Mercader 1
16. Mercader 2
17. Mercader 3
18. Mercader 4
19. Mercader 5
20. Mercader 6
21. Juan Palomeque
22. Esposa de Palomeque
23. Hija de Palomeque
24. Pastor 1
25. Pastor 2
26. Pastor 3
27. Vecino
28. Ginés de Pasamonte
29. Barbero pobre
30. Dorotea
31. Cardenio
32. Don Fernando

33. Luscinda
34. Sansón Carrasco
35. Dulcinea
36. Amiga de Dulcinea 1
37. Amiga de Dulcinea 2
38. Tomé
39. Duquesa
40. Duque
41. Siervo de la duquesa
42. Sierva de la duquesa 1
43. Sierva de la duquesa 2
44. Sierva de la duquesa 3
45. Alquife
46. Lingardeo
47. Arcalausa
48. Trifaldin
49. Trifalta
50. Merlín
51. Ganadero de cerdas
52. Mujer con ganadero de cerdas
53. Pedro Recio de Agüero
54. Secretario de Sancho
55. Caballero de la Blanca Luna
56. Caballero de los Espejos

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Don Quijote: al margen de la propia película, es uno de los personajes literarios más importantes de la historia de la literatura. Un hombre que enloquece después de leer una cantidad ingente de novelas de caballerías. Decide emprender aventuras, cual caballero andante.
- Sancho Panza: Hombre inculto que ejerce de escudero de don Quijote en todas sus aventuras. Acaba enloqueciendo, absorbido por su codicia.
- Sansón Carrasco: Bachiller que aparece leyendo las historias de don Quijote y decide crear una para ayudar a que el protagonista vuelva en sí.
- Cura: es el cura del pueblo y amigo de don Quijote, a quien intenta ayudar para que vuelva a la aldea y deje las locuras por La Mancha
- Barbero: tiene el mismo papel que el cura.
- Sobrina de don Quijote: se trata de una bella mujer que está muy preocupada por su tío. Intenta ayudarlo en todo lo posible, aunque resulte muy difícil de controlar.
- Dulcinea: personaje femenino amado y mitificado por don Quijote.

ESTEREOTIPOS

La adaptación de la novela Don Quijote de la Mancha está basada en las dos partes de las que está formada la obra cervantina. Aunque hay pasajes que han sido obviados y no es necesario analizar la propia obra literaria, debemos entender que es una adaptación basada en algunos de los sucesos más importantes y extraordinarios de la novela. Por lo tanto, el análisis de los estereotipos de la película no es como el del resto de películas, que son adaptaciones de historias, la mayoría literarias, pero escritas bajo un contexto histórico y político donde se extrae lo más importante para ofrecer al espectador. En este caso, se trata de una adaptación de la obra, sin más.

En este sentido encontramos la plasmación de don Quijote como un hombre que de tanto leer novelas de caballerías ha quedado trastornado y el mismo piensa que es uno más. La película ha sido dividida en partes, según hayan estado las salidas de don Quijote. Es fundamental la creación de los personajes en función de las obra de Cervantes, por lo tanto encontramos la clase baja del pueblo formada por Sancho Panza y la comitiva de campesinos y trabajadores que forman parte del pueblo. Hay dos excepciones: el cura y el barbero. Ambos personajes, son los encargados de idear el primer plan para que don Quijote vuelva en sí. Estos personajes tienen un nivel educacional mayor y por ello son los encargados de llevar a cabo la tarea. El tercer personaje que ayuda a que todo vuelva a la normalidad es Sansón Carrasco. El bachiller, quien aparece leyendo el libro, algo que muestra su poder cultural respecto al resto, es el encargado de rematar la faena y sanar al protagonista. Hay dos personajes de clase alta que también forman parte de la trama para que don Quijote sea el de antes: los duques. El matrimonio tiene el objetivo de crear la estratagema en su hogar para que el hidalgo enloquezca y admita que debe tomarse un descanso. El resto de personajes de clase baja no tienen una función importante en el objetivo de Sansón, el cura y el barbero.

En cuanto a la vestimenta, el personaje de don Quijote, en su intento de salvar la honra de cuantos personajes pueda, va vestido como un caballero de novelas de caballerías. Este hecho choca con el resto de personajes. Encontramos diferencias de clase social entre la sobrina y el ama de llaves y

por ejemplo Dulcinea. Esta última es el equivalente a un barbero pobre, a un galeón o al propio Sancho Panza. Estos personajes son mostrados con ropajes típicos de la gente pobre.

Concluimos este análisis de estereotipos con la visión de la mujer. Evidentemente hemos de considerar que la adaptación de la obra tiene cierta fidelidad a la novela y que el papel que tiene la mujer es fundamental. En primer lugar porque Dulcinea se convierte en un personaje muy relevante para el trabajo de don Quijote. Posteriormente porque la sobrina y el ama de llaves son las encargadas de cuidarlo en casa. Los personajes de Luscinda y Dorotea tienen un valor añadido a las andanzas del protagonista. El papel que tiene la duquesa es fundamental para que vuelva a su casa don Quijote. Por lo tanto es una obra muy coral con un gran peso femenino.

MODELO ACTANCIAL

El sujeto principal de *don Quijote de La Mancha* es el propio protagonista que da título al nombre de la película. Encontramos como objeto de la película, el amor de Dulcinea y la ayuda a la gente de los territorios de La Mancha.

Encontramos múltiples ayudantes en la historia. Sansón Carrasco resulta fundamental para que don Quijote vuelva en sí. Sin embargo, no podemos obviar las figuras del barbero y del cura. Ambos personajes se preocupan desde el primer momento por la difícil situación que atraviesa el protagonista e intentan que vuelva la paz al pueblo. Como último ayudante encontramos la figura de Sancho Panza. Este personaje es quien realmente ayuda a don Quijote en sus aventuras, ya que es su fiel escudero. El oponente principal de la película es la locura. La continua lectura de libros de caballerías lleva al protagonista a un estado tan cómico como peligroso.

Los destinadores de la película son los libros. Estos objetos han causado la locura a don Quijote y son los responsables de que el protagonista se crea un caballero andante que tiene que cumplir los objetivos que le marcan los personajes con los que se encuentra. La destinataria de la película sería Dulcinea, quien aparece muy poco en la película pero tiene una función de objeto basada en el amor que siente don Quijote por ella.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Don Quijote
Objeto	Dulcinea Ayudar a los transeúntes
Ayudante	Sansón Barbero Cura Sancho Panza
Oponente	La locura
Destinador	Libros de caballerías
Destinatario	Dulcinea

EL PERSONAJE COMO ROL

Seguimos analizando *Don Quijote de la Mancha* según el personaje como rol sin olvidar que la película está basada estrictamente en diferentes episodios de la obra cervantina. Por lo tanto, encontramos como personaje puramente activo a don Quijote, quien llevado por su locura decide emprender aventuras como si de un hidalgo caballeresco se tratase. Como personaje pasivo encontramos a Sancho Panza. Este decide seguir las andanzas de su amigo y ayudarle en todo lo que puede, fruto de la compasión y la inocencia. Sin embargo, no podemos obviar que el resto de personajes que aparecen en el reparto y que tratan a don Quijote como un loco, también son pasivos en cierta medida, porque se adecuan a las diferentes historias que vive en su cabeza el protagonista. Aun así, Sancho es el principal pasivo de la obra.

El rol del influenciador lo ejerce por un lado don Quijote, quien trastoca los diferentes lugares por los que pasa, incluida la mente de Sancho. Por otro, las novelas de caballerías son el fruto de la locura de don Quijote y quien ejerce la influencia máxima sobre la situación mental del protagonista. Como autónomo. Al ser una obra puramente coral, exceptuando los dos personajes principales, es complicado saber quien ejerce de autónomo, ya que en primera instancia podríamos entender que es don Quijote quien decide emprender aventuras, pero no olvidemos que está influenciado por su locura procedente de la literatura. Por lo tanto, encontramos en las figuras de Sansón Carrasco y el cura, dos personajes que pretenden poner fin a su locura.

El rol de modificador lo ejerce don Quijote cuando cambia por completo la concepción de la realidad de Sancho Panza. El rol del conservador recae sobre Sancho cuando intenta hacer ver a don Quijote la pura realidad.

En lo que respecta a los protagonistas y antagonistas, don Quijote ejerce de ambas funciones, debido a la locura que padece. El resto de personajes, al desconocer en un primer momento su locura, pueden actuar de manera agresiva con él, pero esto no les sitúa como antagonistas.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Don Quijote
Pasivo	Sancho Panza
Influenciador	Don Quijote Novelas de caballerías
Autónomo	Sansón Carrasco Cura
Modificador	Don Quijote
Conservador	Sancho Panza
Protagonista	Don Quijote
Antagonista	Don Quijote

LOCURA DE AMOR



“¿Crees tú que estará cazando?”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Juan de Orduña
Guion	Manuel Tamayo y Alfredo Echegaray
Fotografía	José Aguayo
Música	Juan Quintero
Reparto	Aurora Bautista, Sara Montiel, Fernando Rey, Jesús Tordesillas, Manuel Luna, Juan Espantaleón, María Cañete
Género	Histórico
Duración	112 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Rialto de Madrid, 8 de octubre de 1948
Año	1948

SINOPSIS

Locura de amor cuenta la historia de Juana de Castilla a través de las palabras del capitán Estúñiga. Especialmente narra la historia de amor que enloqueció a la protagonista y sus celos constantes por las aventuras amorosas que tenía su esposo Felipe. La película se inicia con la llegada de su hijo Carlos, quien no la ha visto desde hace muchos años. Ella enloquece al ver en el pecho de su ayudante, una especie de camafeo con una insignia similar a la que tenía el ayudante de su marido. Este hecho es el que sirve de inicio para que su hijo se pregunte el porqué de su locura y la verdadera historia de su padre con las mujeres de su entorno.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

Locura de amor está dividida en tres partes. La primera de ellas comienza con el desarrollo de la historia a través de la figura de Alvar de Estúñiga, quien el narra. Aquí también cabe la llegada de Carlos V a la fortaleza donde se encuentra su madre. La parte correspondiente al nudo trata la historia de Felipe El Hermoso y sus amoríos que tan celosa ponen a Juana. La tercera parte cuenta el desenlace final de la trama y también el final de la historia de Aldara con Estúñiga y la propia Juana.

En lo que respecta a los lugares donde se desarrolla la trama, encontramos como principales:

- Fortaleza de Juana
- Aposento de Carlos V
- Tudela de Duero
- Castillo de Gante
- Mesón

La película tiene un componente musical muy elevado, ya que prácticamente en su totalidad, la obra tiene banda sonora extradiegética. Esto es debido a la gran carga emocional que trasmite especialmente el personaje de Juana. También encontramos momentos diegéticos como la música que toca Aldara con el arpa o el piano de la primera amante de Felipe, cuya música siempre aparece en los momentos de locura de Juana en la primera parte de la obra.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Juana
2. Carlos V
3. Mensajero
4. Pastor
5. Capitán Estúñiga
6. Caballero de Chieves
7. Fray Juan de Ávila
8. Filiberto de Vere
9. Doña Elvira
10. Pintor De Bari
11. Felipe el Hermoso
12. Pianista y amante Felipe
13. Almirante
14. Aldara
15. Mesonero
16. Cortesana 1
17. Cortesana 2
18. Cortesana 3
19. Cortesana 4
20. Cortesana 5
21. Cortesana 6
22. Marlián
23. Don Juan Manuel
24. Consejero del almirante
25. Marqués de Villena

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Juana: la hija de los Reyes Católicos. Aparece por primera vez en su fortaleza. Durante la historia se muestra como una mujer enloquecida por los continuos escauceos amorosos de su marido. Está locamente enamorada de él.
- Felipe: el futuro rey de España. Es un hombre mujeriego. Rechaza a su mujer constantemente. Muere después de jugar a pelota y tras beber un vaso de agua fría. En su lecho de muerte se arrepiente de todo lo sucedido.
- Capitán Estúñiga: ayudante de Juana y enamorado de ella durante toda su vida. Peleó en Flandes y tiene una relación amorosa con Aldara, aunque no está enamorado de ella.
- Filiberto de Vere: ayudante de Felipe. Quiere incapacitar a la reina para que su futuro rey sea coronado lo más pronto posible y pueda ser su primer ministro. Es el encargado de urdir toda la trama.
- Almirante: contrapunto de Filiberto. Está totalmente en contra de incapacitar a Juana porque piensa que es ella quien tiene que reinar. Es un hombre de confianza del Reino de Castilla.
- Aldara: hija del rey musulmán Zagal. Está ansiosa de venganza porque los Reyes Católicos mataron a sus padres. Odia a Juana especialmente porque Estúñiga está enamorado de ella. Consigue entrar como cortesana de la reina a través de un romance con Felipe.

ESTEREOTIPOS

Locura de amor es un drama histórico que teniendo un trasfondo bélico como es la guerra de los comuneros y la herencia del trono español, su contexto es puramente amoroso ya que trata la historia de celos de Juana La Loca. Ella es la protagonista absoluta de la película y tanto en su etapa de reclusión como en su matrimonio, su personaje tiende a la sobreactuación con una forma elocutiva grandilocuente fruto de la locura a la que le está llevando la vida de Felipe con otras mujeres. El resto de personajes mantienen una manera de hablar y actuar propias de la época. Vemos una fractura social que separa a los personajes de la alta corte y a los de la baja corte. En el primer escalafón se encuentran Juana y Felipe y la comitiva de ayudantes y consejeros de ambos. Sin embargo, vemos como las cortesanas de Juana no tienen el nivel educacional del resto. De hecho, hay alguna que no sabe ni escribir.

La película nos muestra los planes de algunos de los integrantes de la corte de Felipe para poder medrar y conseguir altos puestos en el reinado, que una vez se incapacite a Juana. El personaje de Filiberto y también los del marqués de Villena y don Juan Manuel, forman el bando que quiere dejar fuera de su trono a Juana. Vemos frases que indican el poder que tenían como “soy un buen vasallo” o “brindemos por la grandeza de Flandes”, dichas por Filiberto. Estas palabras indican el poder y el intento de convertir Castilla en Flandes. Aquí es donde encontramos una manera de mostrar Flandes como si de un prostíbulo se tratara, donde hombres y mujeres están de juerga constante y las unas encima de las otros con continuas risas y música de fondo. La diferencia con respecto a Castilla es muy grande, donde prima la sobriedad y las buenas formas, representadas por Estúñiga y el almirante, integrantes del otro bando. Una de las frases más representativas del intento de mostrar través de la película la grandeza de España es la siguiente: “no volveré a pedir un sueldo, sino a defender España” dicha por Estúñiga.

El otro personaje que dista de la posición de la realeza y de las cortesanas que están a su lado es el de Aldara, que es musulmana. Las diferencias entre religiones, si históricamente eran importantes, pues se

produjo la expulsión de los que no fueran católicos, aumentan con la presencia de Aldara, que es hija de un rey musulmán, en la corte de Juana. Ella es mostrada como una mujer sin escrúpulos que quiere venganza. El deseo de Felipe por ella, nos muestra la falta de posición social que en el fondo quiere transmitir la película sobre los que no son castellanos.

Otro ejemplo de que Felipe, aun siendo de clase alta, está más próximo a la chabacanería de la clase baja es el continuo ir y venir al mesón donde se encuentra Aldara. En este sentido, vemos como a Juana se le representa como una mujer loca de amor, pero al mismo tiempo inteligente y empleando los dobles sentidos que los amoríos de Felipe pueden transmitir. Por ejemplo con la frase “tienes razón el rey es muy aficionado a la caza. ¿Crees tú que estará cazando?”, nos muestra que sabe lo que su marido puede estar haciendo. La religión tiene un componente fundamental. En un momento de la película, Juana afirma que “Dios me lo ha dado por esposo” y por tanto, romper con él resultaba impensable ante la doctrina católica que había entonces. Otro momento clave para entender las desavenencias religiosas existentes, se da cuando Juana se entera de que Aldara ha sido la amante de Felipe. Ella le dice “ha sido contigo, una enemiga de Dios”.

El perdón es otro de los aspectos relevantes de la película ya que entendemos que hay que perdonar al hombre por sus infidelidades. Felipe pide disculpas a Juana en su lecho de muerte. En ese sentido descubrimos la última de las relaciones amorosas que existen en el personaje de Estúñiga, quien está enamorado de Juana pero como afirma “ni lo sabe, ni lo sabrá nunca”.

MODELO ACTANCIAL

El modelo actancial de *Locura de amor* mantiene como personaje sujeto a Juana. Entendemos que el análisis debe estar hecho a través de la historia que cuenta el capitán Estúñiga y que sirve de aclaración a Carlos V de los porqués de la locura de su madre. El objeto de Juana es Felipe, ya que resulta inalcanzable. Ella no quiere el trono ni tampoco riquezas si no tiene el amor de su marido.

El principal oponente de Juana en conseguir su objeto es el propio Felipe, quien mantiene relaciones con diferentes mujeres. Aldara es también una oponente, cuando aparece en su palacio como cortesana e intenta acabar con su vida a costa de su marido. Como personaje ayudante encontramos al capitán Estúñiga. Este personaje no llega a ayudar a que su marido la quiera, pero sí es un fiel hombre de la reina, especialmente porque está enamorado de ella.

El destinador de la película es Felipe, ya que por su culpa Juana no puede conseguir lo que tiene y sigue un bucle de autodestrucción basado en los celos. El destinatario de la película podríamos comprender que es también el propio Felipe. El fragmento donde vemos que se ha convertido en destinatario es la despedida de Felipe cuando muere y su perdón.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Juana
Objeto	Felipe
Ayudante	Estúñiga
Oponente	Felipe Aldara
Destinador	Felipe
Destinatario	Felipe

EL PERSONAJE COMO ROL

El personaje que ejerce el rol de activo en la película es Felipe. No tiene ningún interés en seguir los pasos de su mujer. Esta ejerce el rol del pasivo ya que sufre con todas las conquistas de su marido, algo que le lleva a la locura.

Como personaje influenciador encontramos a Filiberto de Vere, quien defiende a Felipe constantemente y es el encargado de aconsejarle que siga con su vida y que incapacite a Juana. Como personaje autónomo encontramos a varios personajes. Primero tenemos a Felipe, quien sigue su marcha de amoríos. También está Aldara, quien se encarga de intentar dañar a Juana a través de Felipe. Por último encontramos al propio Filiberto, quien mira por sí mismo.

El rol del modificador lo realiza Filiberto al intentar cambiar la función laboral y social que tiene Juana. El rol del conservador lo ejercen el almirante y el capitán Estúñiga, ya que son los encargados de intentar que el rey no convierta en Castilla en Flandes y de que siga todo como está.

Como personajes protagonistas encontramos a Felipe y Juana. Como personaje antagonista destaca Filiberto.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Felipe
Pasivo	Juana
Influenciador	Filiberto de Vere
Autónomo	Felipe Aldara Filiberto
Modificador	Filiberto
Conservador	Estúñiga Almirante
Protagonista	Juana Felipe
Antagonista	Filiberto

LA DUQUESA DE BENAMEJÍ



“Ni por mi madre te abandono”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Luis Lucia
Guion	Ricardo Blanco (Obra: Hermanos Machado)
Fotografía	Ted Phale, A.S.C.
Música	Juan Quintero
Reparto	Amparo Rivelles, Manuel Luna, Jorge Mistral, Eduardo Fajardo, José Jaspe
Género	Drama
Duración	103 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Rialto de Madrid, el 26 de octubre de 1949
Año	1949

SINOPSIS

La duquesa de Benamejí cuenta la historia de un grupo de bandoleros de Sierra Morena que tienen por objetivo secuestrar a la duquesa que da título a la película, con el objetivo de sacar un rescate por ella. Lorenzo es el capitán de la partida y se enamora perdidamente de ella, siendo el amor recíproco con el paso del tiempo. Mientras tanto el marqués de Peñaflores, integrante de las fuerzas de seguridad del territorio y enamorado de la duquesa intenta rescatarla con la ayuda de Rocío, la única mujer de los bandoleros, que es quien se encarga del hogar de los mismos. Rocío y la duquesa son físicamente iguales y la primera verá como amenaza su presencia intentando acabar con ella.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

La duquesa de Benamejí se encuentra dividida en tres partes. En la primera nos muestra el encuentro entre la duquesa y Lorenzo justo en el momento del secuestro. La segunda parte nos introduce en la aceptación de la duquesa por parte de los bandoleros y en el buen trato que esta recibe. También vemos el enamoramiento entre ambos protagonistas. El desenlace de la película empieza cuando el marqués de Peñaflores quiere recuperar a su amada y detener a los bandoleros.

En lo que respecta a los lugares donde se desarrolla la trama, encontramos como principales:

- La sierra
- El cuartel del marqués
- La cueva donde viven los bandoleros
- La casa de la duquesa

Son pocas las referencias musicales que aparecen en la película, siendo por sus características (personajes folclóricos de la sierra, bandoleros en grupo, actrices y actores relevantes y proclives a la musicalidad) una película muy dada al género musical.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Duquesa de Benamejí
2. Lorenzo
3. Rocío
4. Mayoral de la diligencia
5. Segundo mayoral de la diligencia
6. Mujer en la diligencia
7. José, vigía de los bandoleros
8. Pedro, bandolero mayor
9. Marqués de Miraflores
10. Coronel
11. Lobeño, bandolero
12. Esteban, bandolero
13. Chacha, mujer de confianza de la duquesa
14. Militar del marqués
15. Segundo militar del marqués
16. Bandolero joven
17. Chofer de la duquesa
18. Dueño de la jurisdicción
19. Ayudante de la jurisdicción

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Duquesa de Benamejí: protagonista de la historia. Es una mujer adinerada de la alta sociedad, con unos valores de honor firmes. Se enamora de Lorenzo cuando éste la secuestra y una vez liberada vuelve a su lado. Muestra su lado folclórico cantando coplas con los bandoleros.
- Lorenzo: jefe de la partida de bandoleros de Sierra Morena. Es un hombre de honor, destinado a ayudar a los más pobres sabiendo que por la duquesa obtendrán un rescate importante. Tuvo trato en el pasado con ella cuando eran unos niños. Está enamorado de la duquesa, es un hombre atractivo y es el amor de Rocío.
- Rocío: bandolera que se encarga de cocinar para el grupo. Es la única mujer de la compañía. Tiene celos desde el primer momento que ve a la duquesa porque tienen un gran parecido físico. Se encarga de urdir una trama para que sea devuelta a su lugar de origen e incluso forzar su muerte.
- Marqués de Peñaflores: es el primo de la duquesa y enamorado de ella. Lucha por partida doble contra Lorenzo, por el amor de ella y para conseguir atrapar al grupo que tanto tiempo lleva causando malestar en los caminos de las diligencias. Es rechazado continuamente por la duquesa pero no se da por vencido nunca.
- Pedro: el bandolero más mayor del grupo y antiguo capitán. Es muy respetado por todo y es el más sabio del grupo. Siempre está aconsejando a Lorenzo e incluso imponiendo su opinión, hecho que le cuesta algún desplante por parte del protagonista.

ESTEREOTIPOS

La duquesa de Benamejé trata principalmente el amor y el deseo entre dos personajes de mundos totalmente opuestos. Los personajes femeninos son muy pocos y cuando hablamos de relaciones entre hombres y mujeres, solamente la duquesa y Rocío tienen especial importancia en la obra. Vemos a la duquesa como una mujer fuerte que no tiene problemas en ser secuestrada por los bandoleros dada su posición social, ya que sabe que no la matarán, simplemente intentarán sacar el máximo partido de su secuestro. El poder que transmite la duquesa no lo tiene Rocío, que es una simple sirvienta enamorada de Lorenzo. Su debilidad es el rasgo más característico. En este sentido podemos hablar de un hombre con un gran atractivo y poder que singularmente está bien educado y se muestra siempre cortés con la duquesa. Si bien es cierto que ya se conocían anteriormente.

Respecto a la elocución de los personajes podemos ver como Rocío es el polo opuesto de la duquesa. Evidentemente no forman parte del mismo estrato social y ello implica un desinterés por parte de Lorenzo. Es la única mujer en la obra que con su aire agitanado demuestra no ser educada. El resto de bandoleros a excepción de Lorenzo, son gente poco formada que se unió a la compañía para hacer justicia y poder tener algo de dinero. Destaca la figura de Pedro, que siendo el más anciano de todos, demuestra su sabiduría en todo momento y entre él y Lorenzo hay una relación paternal muy estrecha.

El honor y el respeto hacia el poder está muy bien representado por los bandoleros que son fieles en todo momento a Lorenzo y a su vez respetan a Pedro por su antigüedad. El momento donde Pedro acepta su rol y proclama a Lorenzo como auténtico líder de los bandoleros, se produce cuando el protagonista le da una bofetada a Pedro. Este personaje acepta que ha actuado mal y explica a sus compañeros que si es necesario, puede recibir una bofetada de un hombre más joven, ya que no es el bandolero jefe. Otro ejemplo de lealtad lo vemos en el momento donde Lorenzo les pide que se marchen y que sean libres. La respuesta de los bandoleros es negativa a través de frases como: “no te abandono ni por mi madre” o “ni por mi mujer ni mis hijas”. Este

respeto es mutuo y Lorenzo decide incluso dar la vida por su ejército de bandoleros.

El trato a la mujer es bastante respetuoso si vemos la relación entre los bandoleros y la duquesa. Sin embargo hay dos relaciones que demuestran el patriarcado. Por un lado el marqués de Peñaflores, estereotipo de hombre posesivo perteneciente a la burguesía, que trata a la duquesa como suya, cuando esta ama a Lorenzo. Por otro lado, Rocío que es despreciada por los bandoleros e incluso muere en el estallido de la cueva, sin nadie que se preocupe por ella. Sin embargo, cuando llega la duquesa, Pedro le comunica a Lorenzo que tenga cuidado a través de las afirmaciones: “una mujer fue la causa de mi perdición. No hay perdición de que de mujeres no venga” y “esa mujer lleva escrito en los ojos un maleficio”. Por otro lado, la relación entre Lorenzo y la duquesa también está bañada de frases respecto al tratamiento de las relaciones sociales entre hombres y mujeres como: “estáis ante una dama y la galantería debería estar”, a lo que Lorenzo le contesta “la galantería es un lujo, mujer”.

La clase baja de la sociedad, a parte de los propios bandoleros la vemos representada en los mayores de las diligencias que además tienen un pavor tremendo de los asaltos de los bandoleros. Esto contrasta con la tranquilidad de la duquesa cuya actitud nos recuerda que las mujeres con alto nivel económico y posición tienen una seguridad que es difícil de observar en otras que pertenezcan a otro escalafón más bajo.

Es muy importante el parecido físico entre Rocío y la duquesa. Ambas está representadas en la película por la misma actriz, con cambios en el tono de piel, fruto del maquillaje. El físico no es lo que verdaderamente importa a Lorenzo. La seguridad de la mujer es algo a tener en cuenta para el personaje protagonista masculino.

En lo que respecta a las localizaciones geográficas de *La duquesa de Benamejí* debe considerarse como una obra de aventuras, donde los caballos galopando por la sierra al ritmo de la música extradiegética, evocan la libertad del oficio de bandolero.

Destaca el tratamiento de la mujer en la parte final de la película, donde Rocío supuestamente muere tras la explosión de la cueva. Ella intenta dañar definitivamente a la duquesa y se lleva la peor parte, con la explosión, quedando a solas.

MODELO ACTANCIAL

El modelo actancial de la película sitúa como sujeto a la duquesa. Ninguno más de los personajes tiene la suficiente fuerza en la narración para cumplir todos los objetos del modelo actancial. Ni tan siquiera Lorenzo, con su intento de secuestro. Observamos una libertad de pensamiento en la duquesa que sirve para situarla en este papel y tener como objeto al propio Lorenzo. Cuando es secuestrada, mantiene siempre la calma de la situación y al final consigue mantener una relación con él y desengancharse del marqués.

La figura de ayudante la vemos en varios personajes. El primero es Lorenzo, quien le ayuda a escapar de la vida aburrida que lleva y en definitiva a vivir nuevas aventuras. Luego encontramos el papel de Pedro, el bandolero mayor, quien ayuda a Lorenzo a que los demás respeten a la duquesa. Como oponentes debemos situar a Rocío, quien ve a la duquesa como una amenaza en su relación con Lorenzo; y el marqués de Peñaflores, ya que su deseo es interceptar a los bandoleros y llevarlos a prisión.

Como destinador situaríamos al propio Marqués de Peñaflores, porque sus intentos baldíos de cortejo, son una de las causas del repudio de la duquesa. El papel de destinatario recae sobre el grupo de bandoleros, especialmente sobre Lorenzo, ya que la presencia de la duquesa ayuda a que no les pase nada al final y sean libres.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Duquesa
Objeto	Lorenzo
Ayudante	Pedro Lorenzo
Oponente	Rocío Marqués
Destinador	Marqués
Destinatario	Lorenzo

EL PERSONAJE COMO ROL

Situando a los personajes según el rol que desempeñan en la película, hay dos activos, pero solamente un pasivo. La razón de ello es que tanto la duquesa como Lorenzo, que son activos, se muestran proclives a estar juntos. Sin embargo, la acción de Lorenzo de secuestrar a la duquesa, sitúa a esta como pasiva de la acción del bandolero.

El rol del influenciador lo encontramos en tres personajes. En primer lugar el propio Lorenzo influye a la duquesa y la enamora. El marqués de Peñaflores, con su actitud displicente hacia los bandoleros es generador de antipatías por parte de la duquesa e influye en fortalecer su relación con el grupo que tan bien la trata. La presencia de Rocío en el grupo de bandoleros y sus intentos para que la duquesa se marche, también el motivo de que ejerza este rol. Como autónoma podemos situar a la duquesa. Ella es dueña de su vida y de seguir con los bandoleros que la secuestraron.

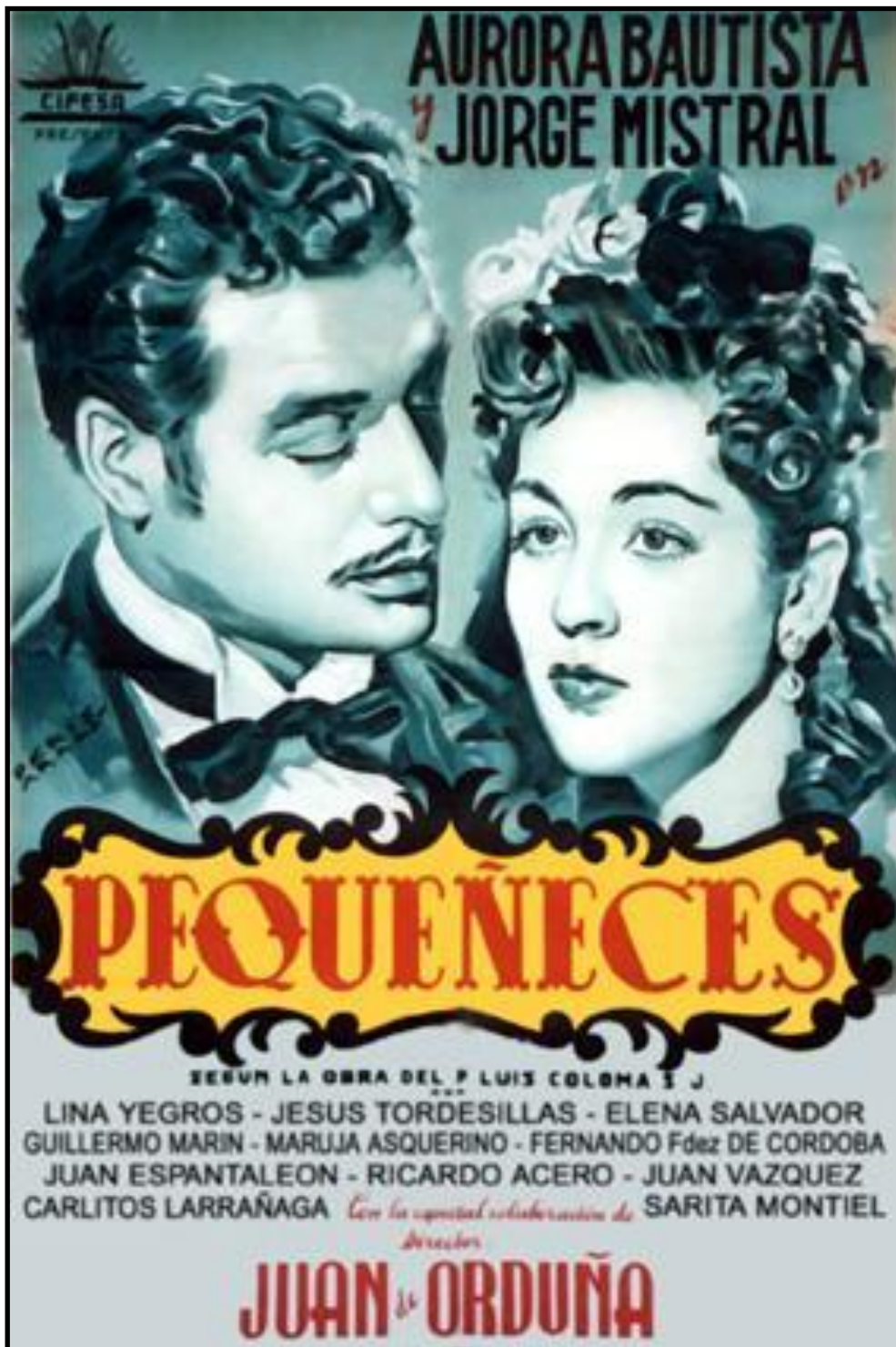
El modificador de la película es Lorenzo, ya que cambia la vida de la duquesa para siempre. Como conservador encontramos al marqués, al querer detener al grupo de bandoleros y establecer una relación con la duquesa.

Los protagonistas de la película serían Lorenzo y la duquesa, mientras que los antagonistas serían Rocío y el marqués.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Lorenzo Duquesa
Pasivo	Duquesa
Influenciador	Lorenzo Marqués Rocío
Autónomo	Duquesa
Modificador	Lorenzo
Conservador	Rocío Marqués
Protagonista	Lorenzo Duquesa
Antagonista	Rocío Marqués

PEQUEÑECES



“Ahí tienes alguna víctima de la libertad”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Juan de Orduña
Guion	Luis Coloma
Fotografía	Teddy Villalba
Reparto	Aurora Bautista, Jorge Mistral, Lina Yegros, Jesús Tordesillas, Sara Montiel
Género	Histórico
Duración	116 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Rialto de Madrid, el 11 de marzo de 1950
Año	1950

SINOPSIS

Pequeñeces narra las historias de la alta sociedad española en el periodo del reinado de Amadeo de Saboya y la proclamación de la República. Se trata de una película basada en la obra homónima del Padre Coloma. Tiene como personaje principal a la condesa Currita Albornoz, quien lleva una vida libertina con amantes y sin preocupaciones, aun teniendo esposo e hijo. Es muy criticada por una sociedad hipócrita, la cual, por el poder social de la protagonista, sigue a su lado, hasta que se hace insostenible. Una vez ha vuelto la restauración monárquica y después de un periodo en París de la alta burguesía, vuelve a España y tiene un romance con el ayudante de su marido. Este romance y la muerte de su ayudante, Jacobo, quien también tiene un pasado oscuro, la llevarán a la soledad.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

Pequeñeces es una película dividida en tres partes que tienen como punto de inflexión las contiendas políticas que sufría España en esa época, como son la caída del gobierno de Amadeo de Saboya, la Primera República y la Restauración Monárquica. La primera parte de la película nos introduce en la vida de Curra y en su forma de ser. La segunda parte trata la llegada a París de la comitiva de Curra y su encuentro con Jacobo. La última parte trata la conclusión de la vida social de Curra y su caída del estrato al que pertenece.

En lo que respecta a los lugares donde se desarrolla la trama, encontramos como principales:

- Madrid
- París
- Teatro
- Colegio del niño
- Campamento del niño
- Palacio de Curra
- Hotel donde se hospedan en París

La película tiene una amplia carga musical ya que hay momentos que se desarrollan en bailes en palacio, ya que son varias las recepciones de invitados que se dan. Existen momentos diegéticos desde el punto de vista musical como la canción que cantan los niños en el colegio o los pianos que suenan. También son importantes los relojes sonando que anuncian cambios políticos en la España de los personajes.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Curra
2. Paquito Luján
3. Jacobito
4. Madre de Jacobito
5. Jacobo
6. Padre Cifuentes
7. Fernando
8. Madre de niño
9. Amiga de Curra 1
10. Amiga de Curra 2
11. Amiga de Curra 3
12. Amiga de Curra 4
13. Amiga de Curra 5
14. Frasquito
15. Butrón
16. Diógenes
17. Amigo de Curra 1
18. Juanito Velarde
19. Ministro de la Gobernación
20. Secretario del Ministro
21. Germán
22. Rivero
23. Hombre del Duelo 1
24. Hombre del Duelo 2
25. Sirvienta
26. Periodista López
27. Hombre de confianza del Rey
28. Sicario
29. Monique
30. Sicario 2
31. Mayordomo de casa ajena
32. Mujer que cuchichea 1

33. Mujer que cuchichea 2

34. Mujer que cuchichea 3

35. Médico

36. Niño bromista

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Curra: mujer de la alta sociedad que vive una vida libertina. Tiene el título de condesa de Albornoz, pero no tiene ninguna relación amorosa con su marido Fernando. Simplemente se encarga de pasárselo bien en su vida, sin atender a su hijo. Es despreciada por sus amigos, aunque sean incapaces de decírselo por su alta posición social. Acaba sola y sin ningún apoyo.
- Fernando: marido de Curra y hombre de negocios que no es querido por su esposa. Tampoco hace mucho caso a su hijo, quien está desatendido siempre.
- Jacobo: nuevo ayudante de Fernando, marido de la madre de un amigo de Francisco y amante de Curra. Es un diplomático con una vida muy parecida a la de Curra. Acaba muerto por traicionar al gobierno de Amadeo de Saboya.
- Juanito Velarde: es el primer amante de Curra y también ayudante de Fernando. Muere en un duelo por salvar el honor de Curra tras una publicación inapropiada en un periódico.
- Paquito: el hijo de Fernando y Curra. Está desatendido por ambos. Saca muy buenas notas y acaba muriendo ahogado en su retiro con los curas. Es una de las víctimas de la actuación de su madre.

ESTEREOTIPOS

Pequeñeces es una película rompedora para la época cinematográfica en la que nos encontramos, ya que muestra a una mujer de una sociedad alta, como un auténtico huracán pasional que vive en función de sus intereses, aprovechándose de todos los hombres que aparecen a su paso. En una sociedad como la del reinado de Amadeo de Saboya, donde los personajes de la clase alta debían guardar las apariencias ante sus semejantes, Curra Albornoz se muestra como una mujer sin escrúpulos, capaz de pedir ser cortesana de Amadeo y romper con ello si le apetece para mantener un estatus social ante sus amigos. Este personaje rompe con el estereotipo de mujer que vive de su marido y debe estar a su lado. A ella no le importa que la consideren una mujer libertina, ya que todo lo que puedan decir de ella, Curra lo considera “pequeñeces”, de ahí el título de la obra.

Cuando visionamos la película, nos encontramos ante un elenco de personajes pertenecientes a la clase alta. Son capaces de marcharse a París cuando se proclama la Primera República, porque no están de acuerdo con el gobierno liberal que hay en España. Los amigos y amigas de Curra y Fernando son personajes que se dedican a destripar a la protagonista pero al mismo tiempo se muestra fieles a ella en prácticamente toda la película. Solamente al final la dejan de lado, debido a que ya no es una persona que tenga un poder social importante, enfermo su marido y con el escándalo de la muerte de Jacobo.

El contrapunto de Curra lo encontramos en un hombre que es exactamente igual que ella y tiene motivos para poder vivir según sus intereses. El personaje de Jacobo Téllez, quien deja a su mujer y a su hijo, es exactamente igual que Curra e incluso peor cuando ella se enamora de él y Jacobo solamente quiere vivir sin ser acusado de traición a la corona.

En cuanto a la elocución, no vemos personajes que rompan con la tónica de los personajes de clase alta. Es importante destacar el papel de la clase baja representada por el servicio, los cuales asienten a todo lo que dicen sus jefes. Es interesante destacar el nivel educacional de Paquito, el hijo de Curra y

Fernando. Este personaje es un niño muy redicho que quiere mucho a su madre y que consigue el primer premio en las notas de su colegio, siendo ovacionado por todos. En ese momento vemos el carácter religioso de los colegios de la época, donde los niños rezaban grandes oraciones al acabar los actos y siempre iban dedicados a los santos que daban nombre a los propios centros educativos. El papel de la Iglesia lo observamos representado en el personaje del padre Cifuentes, quien tiene el interés de llevárselo a un centro religioso para que el niño estudie latín y pueda convertirse en cura.

El vestuario de los personajes destaca por su gran volumen y exuberancia. Vemos como hay grandes recepciones y bailes donde los personajes de clase alta llevan sus mejores galas. A diferencia de ello, destaca el papel del ama de llaves de la casa de Curra, quien se encarga de cuidar a Paquito y ser su auténtica madre.

El tratamiento político de la película es diferente del resto de películas de CIFESA, ya que habla con total normalidad y sorteando a la censura de las monarquías y las repúblicas como causantes de problemas políticos y sociales. Destacan las frases referentes a la proclamación de la Primera República por parte de los amigos de Curra: “solo sufrir la ineducación del populacho”, “que todo el mundo se vaya a París”, “disparo un tiro y aún están corriendo los fantoches”. Estas frases son claramente de desprecio a la sociedad que defendía la República y que se ven fortalecidas en el momento en el que Curra y Fernando están en un coche de caballos que comienza a cabalgar corriendo por las calles atropellando a los manifestantes en favor del gobierno plural.

Generalmente la mujer es considerada inferior en la película y manipulada por el hombre. En *Pequeñeces* hay dos personajes, Juanito y Fernando, que son utilizados por Curra en todo momento. Especialmente destaca Juanito que muere a causa de un duelo propuesto por Curra para salvar su honor.

MODELO ACTANCIAL

El modelo actancial de *Pequeñeces* tiene como sujeto principal a Curra. Ella es el personaje que se encarga de intentar subir escalafones sociales según sea el gobierno que esté en el momento. Por lo tanto su objeto es una buena posición social. Es cierto que se enamora de Jacobo, pero luego vuelve a las andadas siendo incapaz de sentir compasión de su marido, demostrando que solo le importa aparentar.

Como ayudante de Curra aparecen varios personajes. En primer lugar, su esposo Fernando, quien le da todo lo que quiere económicamente hablando. Tanto Juanito como Jacobo son dos de los hombres con los que tiene una relación extramatrimonial y de los que consigue lo que se propone. Curra no tiene oponentes en la película, salvo su propia actuación que le llevará a estar finalmente sola.

El personaje destinador de la película es Curra, ya que es tan egoísta que no necesita a nadie más para ser feliz. Solamente el dinero de su marido y los hombres que tiene a su disposición. Como destinatario encontramos la figura de Paquito, el hijo de Curra y Fernando quien morirá por la desatención final de ella.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Curra
Objeto	Posición social
Ayudante	Fernando Juanito Jacobo
Oponente	Curra
Destinador	Curra
Destinatario	Paquito

EL PERSONAJE COMO ROL

Si analizamos los personajes según el rol que desempeñan en la obra, encontramos a Curra como principal activa de la película. Ella es la que decide actuar en función de sus intereses. Los pasivos son Fernando, Paquito, Juanito y Jacobo. El primero porque es traicionado y como le dice al final de la película, su opinión no ha contado en esa casa; el segundo porque no tiene atención de su madre en ningún momento; el tercero, porque muere en duelo por ella; el cuarto porque también es el objeto de los intereses de Curra.

El personaje que ejerce el rol de influenciador es la propia Curra. A ella nadie le influye, ya que siempre está a favor de sus intereses sociales. Es capaz de cambiar la opinión del resto amigos, que siguen su juego por su posición social. Como autónomo estaría Jacobo, ya que decide actuar en contra del gobierno de Amadeo de Saboya. Curra no es autónoma porque depende del dinero de su marido y de la posición social para ser feliz y poder actuar según le conviene.

Los principales modificadores son los cambios de gobierno que viven los personajes. Según sea el momento político que se viva, los personajes de la película se encontrarán en un país o en otro. Como conservadores encontramos a Butrón, Fernando, Jacobo, Curra, Diógenes y las cinco amigas de Curra. Estos personajes quieren que el gobierno sea monárquico y español y viven en función de los cambios de estado.

La protagonista de la película es Curra. No hay antagonistas de Curra, ya que ella genera los desprecios de la gente.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Curra
Pasivo	Juanito Paquito Fernando Jacobo
Influenciador	Curra
Autónomo	Jacobo
Modificador	Cambios políticos
Conservador	Curra Diogénes Fernando Jacobo Butrón 5 amigas de Curra
Protagonista	Curra
Antagonista	

DE MUJER A MUJER



“Las enfermedades del alma, necesitan médicos del alma”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Luis Lucia
Guion	Luis lucia (Obra: Jacinto Benavente)
Fotografía	Alfredo Fraile
Música	Juan Quintero
Reparto	Amparo Rivelles, Ana Mariscal, Eduardo Fajardo, Manuel Luna, Jesús Tordesillas
Género	Drama
Duración	85 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Avenida, el 13 de septiembre de 1950
Año	1950

SINOPSIS

De mujer a mujer es una tragedia que cuenta la historia de una familia y la celebración, como cada año, del santo de la hija única. Luis, el padre, decide comprar un columpio como regalo para su hija, su máxima ilusión. Cuando se lo regala, insiste en probarlo, pero columpiándola, la niña sale disparada del columpio y muere. Isabel, la madre, entra una profunda depresión que le lleva a la locura y negándose a creer que su hija ha muerto, entra en un manicomio donde la tratan con la mejor tecnología del momento. Mientras tanto, Luis mantiene un romance con la enfermera de Isabel. Cuando esta se restablece de su enfermedad se entera de lo sucedido.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

De mujer a mujer es una profunda historia de amor dividida en tres partes. En primer lugar se presenta a una familia bien avenida y feliz, pero ocurre el desgraciado accidente de la muerte de la hija. Este incidente es el desencadenante del inicio de la segunda parte de la obra, que comienza con la locura de la madre y su ingreso en un centro psiquiátrico. Es aquí donde comienza la historia de amor entre la enfermera y el padre de la niña. La tercera parte de la obra se corresponde con el fin de la locura de la madre y su fugaz recuperación.

Los lugares de referencia donde se desarrolla la historia son:

- La casa de la familia
- La casa de los abuelos
- La casa de Emilia
- El sanatorio

La película no tiene música diegética, simplemente tiene una gran carga de música extradiegética, al ser un terrible drama.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Luis
2. Isabel
3. Maribel
4. Gutiérrez
5. Sacerdote
6. Madre de Isabel
7. Padre de Luis
8. Médico
9. Emilia
10. Javier
11. Director del sanatorio
12. Mujer trastornada 1
13. Mujer trastornada 2
14. Mujer Trastornada 3
15. Mujer trastornada 4
16. Portero de la finca
17. Sirvienta de Emilia
18. Chófer del coche de caballos

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Luis: padre de familia que sufre lo indecible cuando muere su hija a raíz de que éste la columpiara. Al sufrir el rechazo de su mujer durante casi todo el periodo de internamiento, se enamora de Emilia, la enfermera. Es partidario de enterrar los recuerdos para poder vivir, aunque está destrozado por dentro.
- Isabel: madre de familia. Sufre un grave trastorno por la muerte de su hija. Se ampara en un muñeco de la niña y piensa que es su propia hija. No pudo tener más hijos. Cuando vuelve en sí, se entera de la relación y vuelve a enloquecer.
- Maribel: hija de ambos cuya máxima ilusión es un columpio.
- Emilia: enfermera muy atractiva y joven que se encarga de cuidar a Isabel en el sanatorio. Por el buen trato recibido, Luis le coge cariño y se enamora de ella. Tiene mucha dignidad y acepta que Luis vuelva con su mujer. Se suicida después de no conseguir el amor.
- Javier: es el doctor del sanatorio. Es andaluz. Utiliza nuevos métodos como la hipnosis para que la enferma vuelva en sí. Creen en la necesidad de la conexión entre Dios y la ciencia.

ESTEREOTIPOS

De mujer a mujer es una película dramática que cuenta como a través de un suceso feliz, surge el sufrimiento más terrible que pueda tener un padre, la pérdida de una hija por una causa relacionada con él.

Como guion procedente de la obra de Jacinto Benavente, el cuidado por el idioma castellano está muy presente. Todos los personajes pertenecen a una sociedad medianamente educada, hasta las enfermeras del sanatorio. Mantienen el temple necesario y como drama, no hay salidas de tono que sean cómicas, por lo que no es posible observar ningún tipo de gracejo derivado de alguna determinada provincia. El ejemplo más interesante de ello lo vemos en un personaje secundario para el desarrollo de la trama es irrelevante. Este hombre es el portero de la finca de Emilia, al cual no le interesan las habladurías solamente su trabajo. Encontramos una dignidad al hablar, especialmente en la relación entre Isabel y Emilia una vez se ha destapado el romance entre Luis y la enfermera.

El tratamiento de la mujer en esta película resulta interesante si hacemos referencia a la frase que el médico dice cuando se dispone a prestar sus servicios: “dos mujeres solas pueden poco y yo puedo ayudarle”. En este caso observamos cómo el poder del médico, como hombre y también como profesión respetada, es aceptada por las dos enfermeras.

Siguiendo algunos ejemplos de películas anteriores, lo más lógico hubiera sido pensar se iniciaría una pelea entre Isabel y Emilia. Sin embargo, Emilia, siendo “la otra” en una sociedad en la que no están bien vistos los líos amorosos, siempre se muestra complaciente con Isabel y constituye un ejemplo de apoyo en un momento trágico de la vida de Luis. Además, acepta consecuentemente la vuelta de éste con Isabel cuando ella vuelve en sí. En un primer momento, sorprende que Emilia comprenda que Luis haya rehecho su vida, pero finalmente no puede resistirlo y vuelve a enloquecer, ya que solamente será querida por compasión.

Aunque la representación de la mujer en la película sea el aspecto más importante de la misma, *De mujer a mujer* muestra al hombre como el pilar

absoluto de una relación a tres imposible. Luis se muestra siempre paciente y aunque haya sufrido mucho por comprar el columpio a su hija, que le costará la muerte, decide mantener la compostura en todo momento, ayudando a su mujer y siendo consciente de que su amor con Emilia es imposible, una vez ha vuelto Isabel. A través del personaje de Luis observamos como una persona puede rehacer su vida después de un suceso tan trágico como es la descomposición del núcleo familiar a causa de la muerte de una hija.

Existen dos personajes que reflejan el eterno conflicto entre ciencia y religión. Sin embargo, ambas partes se muestran complementarias. En la figura del médico y director del sanatorio, observamos el énfasis que pone en curar a Isabel a través de los nuevos descubrimientos que la ciencia médica ha generado. Vemos como hay una evolución moderna en la predisposición a emplear tratamientos psicológicos desconocidos. Por otro lado, encontramos el personaje del cura, quien es el guía espiritual de la familia y da el visto bueno a que se utilicen estas técnicas médicas novedosas. El cura tiene un papel fundamental en la familia, algo que refleja el poder de la religión en las familias de clase alta. El ejemplo más claro de la unión de ciencia y religión es la frase “las enfermedades del alma, necesitan médicos del alma”, dicha por el médico en el momento en el que aparece el cura.

Otro aspecto fundamental y que rompe con los estereotipos de la familia noble cuyas apariencias hay que mantenerlas siempre, son los abuelos, padre y madre de Isabel. En un primero momento son partidarios de volver a la rutina siendo conscientes de que poco puede hacerse con Isabel. En cierta medida, esto supondría que Luis tuviera el permiso de sus suegros para emprender otra relación. Sin embargo, se sienten traicionados cuando la relación de Emilia y Luis acaba en la búsqueda de un hijo.

De mujer a mujer es una tragedia cuyos personajes no acaban de buena manera. El ejemplo más claro, aparte de Isabel, es Emilia, quien acaba suicidándose al ver que no tiene futuro con Luis y en definitiva, es un reflejo del remordimiento de haber estado con un hombre casado, que tiene a su esposa postrada en una cama y tratada medicamente.

MODELO ACTANCIAL

En *De mujer a mujer* existen dos modelos actanciales, correspondientes a las vidas del padre y de la madre de la niña, a raíz del accidente que la mató.

El primer modelo actancial tiene al padre, Luis, como sujeto. El objeto es conseguir que Isabel vuelva a estar otra vez sana y sea capaz de perdonarse a sí mismo la compra del columpio que trajo la tragedia a la casa. Por tanto, su esposa es el objeto final.

Hay dos ayudantes para Luis. Desde el punto de vista médico, el doctor del sanatorio es de vital importancia para el desarrollo cognitivo de Isabel y su vuelta a la normalidad. Además de este personaje, encontramos también a Emilia como actante que ayuda a Luis, primero a través de los cuidados de Isabel y posteriormente a través de su amor, a mejorar psicológicamente. Tampoco es un obstáculo cuando Isabel se recupera.

Como oponente principal se encuentra la propia Isabel, no solamente por su locura, sino también por el rechazo desde el principio a su marido, momentos antes de que enloqueciera. Ella es la razón por la que Luis se siente deprimido.

La destinadora de la película es la hija de Luis e Isabel. Su muerte causa la destrucción de la familia. El papel del destinatario lo ocupan dos personajes. En primer lugar Emilia, quien empieza una relación con Luis; e Isabel, ya que se trastorna y una vez se recupera, al conocer la relación entre Emilia y su marido, vuelve a enloquecer.

En el segundo modelo actancial, Isabel es la sujeto de la película. El objeto que sitúa a la madre en esta posición es su hija muerta. El suceso trastorna a Isabel de tal manera que necesita de ayuda psiquiátrica para poder volver a la normalidad.

Para ayudar a Isabel, está la figura del doctor y también la de Emilia, en su etapa de enfermera, justo antes de que se enamore de su marido. El primer ayudante es el artífice de la recuperación de Isabel. En lo que respecta a Emilia, es una persona vital para Isabel en su primera etapa en el sanatorio.

Tiempo después, Emilia se convierte en oponente de Isabel, ya que Luis, no se separa nunca de Isabel y decide volver con ella por honradez y justicia.

La destinadora es la hija, por la misma razón que lo era para Luis. Este personaje también ejerce de destinatario de la obra, ya que su locura y posterior recuperación actúan directamente en la forma de ser y de vivir de su marido. Emilia también es destinataria porque al recuperarse, Isabel descubre que su vida está ocupada en parte por Emilia.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Luis
Objeto	Isabel
Ayudante	Emilia Doctor
Oponente	Isabel
Destinador	Maribel
Destinatario	Isabel Emilia

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Isabel
Objeto	Maribel
Ayudante	Emilia
Oponente	Emilia
Destinador	Maribel
Destinatario	Emilia

EL PERSONAJE COMO ROL

Si diferenciamos los personajes por los diferentes roles que ejercen en la historia, encontramos como personaje activo a Luis. El protagonista masculino se encarga de seguir adelante con su mujer y con el dolor de haber estado en el momento de su hija. Aunque tenga una relación con Emilia, siempre sigue al lado de Isabel. Como personaje pasivo encontramos en Isabel y Emilia dos ejemplos de este rol. La primera porque es el centro de actuación de casi todos los personajes importantes y posteriormente, Emilia, quien es rechazada por Luis y por lo tanto sufre ante la actuación de él.

El rol de influenciador lo encontramos en el papel del médico, quien insiste en poder curar a Isabel. El rol del autónomo recae sobre la figura de Luis, aunque es difícil comprenderlo ya que vive en función de su mujer trastornada. Sin embargo es quien decide tomar la decisión de tener otra relación sentimental.

Aunque pueda parecer que Emilia modifica la relación de pareja de Luis e Isabel, es Maribel quien ejerce el rol de modificador al morir. Este hecho trastorna a Isabel por completo. El rol del conservador recae sobre el cura y los abuelos, quienes son partidarios de no confiar en exceso en la ciencia, dándose así por vencidos.

El protagonista de la película es Luis. Como antagonista podríamos encontrar a Isabel, sin embargo resulta arriesgado decirlo, ya que sufre un trastorno psiquiátrico fuerte.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Luis
Pasivo	Isabel Emilia
Influenciador	Isabel
Autónomo	Luis
Modificador	Maribel
Conservador	Cura Abuela Abuelo
Protagonista	Luis
Antagonista	

AGUSTINA DE ARAGÓN



“A por las armas”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Juan de Orduña
Guion	Clemente Pamplona y A.F.Marrero
Fotografía	Mariano Ruiz Capillas
Música	Juan Quintero
Reparto	Aurora Bautista, Fernando Rey, Virgilio Teixeira, Eduardo Fajardo, Manuel Luna
Género	Drama Histórico
Duración	126 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Rialto de Madrid, el 9 de octubre de 1950
Año	1950

SINOPSIS

Agustina de Aragón cuenta el momento de la vida de la luchadora en la Guerra de la Independencia Española contra los franceses donde toma las armas y se enfrenta como en otros muchos territorios españoles. Se trata de una película biográfica de uno de los personajes más importantes de la historia contemporánea española. En ella aparecen muchos personajes históricos que formaron parte de la guerra, incluidos el general Napoleón.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

Como película histórica, *Agustina de Aragón* tiene su inicio en el planteamiento de la guerra de 1808 contra el Imperio Napoleón. Comienza con una referencia a todos los ejércitos de las diferentes zonas españolas que dieron su vida y lucharon para combatir la invasión francesa. Con esta coyuntura, Agustina inicia en la primera parte de la obra, su viaje hacia Zaragoza para luchar contra el Imperio de Francia. La segunda parte de la obra trata las diferentes luchas internas y batallas que se dieron en la contienda, además de la proclama de Agustina hacia su pueblo para lograr la victoria en el envite. La última parte corresponde con la victoria española y la demostración del poder del pueblo español.

Los lugares principales donde se desarrolla la trama son los siguientes:

- La diligencia de Agustina
- Las localidades aragonesas donde se lucha
- Basílica del Pilar
- Posada
- Casa de unos familiares de Agustina
- Despacho de Napoleón
- Despacho de Palafox

Como película dedicada a exaltar el poder guerrero patrio y también la idiosincrasia aragonesa, existen en la obra diferentes canciones típicas de la zona. Especialmente destacan las jotas, como la dedicada a la Virgen del Pilar. En lo que respecta a la música extradiegética, podemos escucharla durante algunas batallas, junto con los cañonazos. Destaca también la nota de referencia a la historicidad de la película, donde explica que la obligación de la película no es dar con exactitud los datos históricos sino reflejar la importancia del personaje de Agustina de Aragón.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Agustina de Aragón
2. Acompañante en la diligencia de Agustina que muere
3. Capitán francés
4. Hombre que avisa de la toma de los franceses
5. Carmen
6. Tía Pilar
7. Mujer que acoge a Agustina en su casa
8. Tío Jorge
9. Niño en la iglesia
10. Tío Francisco
11. Luis Montana
12. General Palafox
13. Coronel Torres
14. Ribera
15. Juan, el Bravo
16. Escudella
17. Fernando
18. Napoleón
19. Guardia de Napoleón
20. Pepe Botella
21. Jaime
22. Fernando VII
23. Sacerdote
24. Cantante de jotas
25. General Lefevre
26. Mariscal Lacoste
27. Emisario del mariscal

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Agustina de Aragón: mujer pasional que lo da todo para evitar la invasión de los franceses en territorio aragonés. Aparece viajando desde Cataluña huyendo de la invasión en esa tierra. Se encarga de espolear a los aragoneses para combatan todos juntos.
- Juan el Bravo: en primer momento es quien salva a Agustina de morir en manos de los franceses. Luego surge un romance entre ellos.
- Luís Montana: antiguo novio de Agustina que se ha afrancesado. Está encargado de matar al General Palafox, pero rechaza la misión ya que se da cuenta que ha obrado mal y por tanto se pone del lado español.
- General Palafox: en la película lo introducen como un hombre sin capacidad para dirigir, pero con mucho valor. Todo su pueblo se le pone en contra cuando ven que no hay nada que hacer, pero luego rectifican y le siguen todos. Vuelve a ganarse al pueblo.
- Coronel Torres: se subleva contra el general francés y torna al bando aragonés.
- Tío Francisco: acusa a Agustina de marcharse por amor, pero después reconoce el esfuerzo y la labor de la heroína.

ESTEREOTIPOS

Si analizamos las características de los personajes de la presente película, vemos que como en toda película histórica, la importancia del rigor histórico primaría ante los personajes inventados. Sin embargo debemos pensar que el tratamiento de los personajes depende de los encargados de llevar la película a cabo. En este caso, *Agustina de Aragón* tiene una protagonista absoluta y una gran cantidad de secundarios que son mostrados, en teoría, como rigen los cánones históricos.

En primer lugar encontramos la pasión de la actriz Aurora Bautista en el papel de Agustina de Aragón, ella que no es aragonesa, no tiene dejes baturros pero aun así sus fuertes convicciones le hacen ser una más de la población. Al grito de “no pasareis. Viva España” cargando un cañón, el personaje se muestra como una mujer comprometida con la causa.

Donde si encontramos rasgos aragoneses en la forma de hablar de los personajes es en el resto del reparto donde habitualmente acaban las frases con un sonoro “maño”. Sin embargo los afrancesados aragoneses han cambiado su forma de hablar convirtiéndose en seguidores de Napoleón. Entre ellos destacan dos personajes, Juan el Bravo y el Tío Francisco, quienes son baturros en su totalidad.

Al ser una película histórica hay un claro abanico de vestuarios que nos introducen en las diferencias entre afrancesados y españoles. Todos los que siguen al general Napoleón llevan su uniforme característico. También lo lleva el General Palafox y su ejército, pero el resto del pueblo son campesinos que han cambiado la azada por la escopeta.

Aunque sea una película histórica, Agustina rompe con el estereotipo de mujer situada detrás del hombre que lucha. Ella con un cañón como arma, es uno de los pocos personajes femeninos que estén delante de un ejército.

MODELO ACTANCIAL

Siguiendo el análisis de modelo actancial, en *Agustina de Aragón* la protagonista es Agustina. Como película patriótica y que trata la invasión de los franceses en 1808, la función de Agustina es liberar a España y por lo tanto, el país es el objeto de la película.

Como oponente encontramos a los miembros del ejército francés. La liberación española del yugo francés supone que todo aquel que esté a favor del enemigo, también lo será de la propia Agustina. En determinados momentos de la obra encontramos como oponente principal a Napoleón y también al pretendiente de Agustina, Luis Montana, el cual se ha afrancesado. El pueblo aragonés es el ayudante principal de Agustina, pero el trato preferencial que se le da a los personajes del General Palafox y Juan “El Bravo”, sitúa a estos como ayudantes principales.

El destinador de la película es Napoleón, el emperador de Francia, que quiere conquistar las tierras españolas a cualquier precio para imponer el modo de vida afrancesado y las ideas renovadoras que considera oportunas para Europa. El destinatario de la película es el pueblo aragonés. No olvidemos que hay una referencia a los diferentes territorios españoles que luchan contra los franceses. Por lo tanto el destinador final sería España como nación entera en lucha por proteger sus ideales patrios.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Agustina
Objeto	Liberación de España
Ayudante	Juan "El Bravo" Palafox El pueblo aragonés
Oponente	Napoleón Luis Montana
Destinador	Napoleón
Destinatario	El pueblo aragonés España

EL PERSONAJE COMO ROL

Diferenciando los personajes según el rol encontramos realizando la función del activo a Agustina. La primera escena de la película donde muestra todo su poder y euforia luchando contra el Imperio Francés, refleja la capacidad de actuación y de combate de la protagonista. El rol del pasivo recae en la figura del General Palafox. La razón de esto es que después de un intento en balde por proteger a los aragoneses y viendo que el pueblo se le pondría en contra, decide reemprender la lucha armada contra los franceses. Ha sido claramente influenciado por su pueblo.

Agustina de Aragón es la gran influenciadora de la película. Ella sola decide emprender una marcha motivando a todos los pueblerinos para que no desistan en la guerra. Defiende en un determinado momento a Palafox para que no sea criticado por la población y ayuda a la expulsión de los contrincantes. Como personajes autónomos destacamos la presencia, otra vez, de Agustina, pero también de Luis Montana y de Juan el Bravo, quienes deciden seguir a Agustina y rechazar a los franceses.

Napoleón es el principal modificador de la película, al invadir España. Este intento de conquista sirve para que Agustina también sea modificadora de la voluntad de muchos afrancesados, que al final deciden combatir por su país. Como conservadores encontramos a Agustina y a Juan el Bravo. Estos dos personajes mantienen la unión de los pueblerinos en su lucha contra el imperio francés. El General Palafox también es un conservador, por no desistir en la lucha.

Como protagonista absoluta aparece Agustina. Como antagonistas, los pertenecientes al bando de Napoleón.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Agustina
Pasivo	General Palafox
Influenciador	Agustina de Aragón
Autónomo	Agustina Luis Montana Juan "El Bravo"
Modificador	Agustina
Conservador	Agustina Juan "El Bravo" Palafox
Protagonista	Agustina
Antagonista	Napoleón Ejército francés

LA LEONA DE CASTILLA



“Antes que el rey, era Castilla”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Juan de Orduña
Guion	Francisco Villaespesa
Fotografía	Alfredo Fraile
Reparto	Amparo Rivelles, Alfredo Mayo, Manuel Luna, Eduardo Fajardo, Virgilio Teixeira, Jesús Tordesillas
Género	Drama histórico
Duración	101 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Rialto de Madrid, el 28 de mayo de 1951
Año	1951

SINOPSIS

La leona de Castilla se encuentra enmarcada en la Guerra de las Comunidades de Castilla, cuando sucedieron las revueltas contra las tropas imperialistas de Carlos I de España. La película cuenta la historia de María Pacheco, quien decide vengar la muerte de su marido, el combatiente comunero Juan de Padilla. En este contexto y con la incursión de su hijo en el combate, decide participar en las batallas.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

La leona de Castilla se encuentra dividida en tres partes, aunque tiene una introducción a modo de prólogo, donde se inicia la historia a través de las palabras de Pedro de Guzmán. El límite entre la primera parte y la segunda lo pone la muerte de Juan de Padilla. Su lucha es mostrada en la primera parte de la obra, mientras que en la segunda encontramos a María Pacheco como protagonista en su lucha contra las tropas de Carlos V. El final de la obra mantiene la victoria de los Austrias sobre las tropas comuneras.

Los principales lugares donde se desarrollan las diferentes historias son los siguientes:

- Castillo de María Pacheco
- Diferentes territorios de lucha entre ambas tropas

La leona de Castilla no se caracteriza por ser una película diegética en cuanto a música se refiere. Los clásicos sonidos de campanas son un fuerte componente diegético. Evidentemente, la música extradiegética procedente de la banda sonora, en los momentos de combates, enfatiza la grandeza del Reino de Castilla.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. María Pacheco
2. Juan de Padilla
3. Pedro de Guzmán
4. Manrique
5. Tovar
6. Doña Isabel
7. Sirvienta de María
8. Cura en la ejecución de Padilla
9. Arzobispo
10. Juan de Padilla (hijo)
11. Profesor de esgrima
12. Maldonado
13. Posadero
14. Hombre en posada
15. Hombre en posada 2
16. Emisario del rey Carlos I
17. Arellano
18. Trovador

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- María Pacheco: la denominada “Leona de Castilla”. Aparece en la película muriendo. Era la esposa de Juan de Padilla a quien amó profundamente. Es una mujer pasional que defiende la labor de los comuneros contra las tropas imperialistas. Es capaz de enfrentarse a la propia nobleza de Toledo, quienes aceptan la llegada de Carlos I.
- Pedro de Guzmán: es quien recuerda la historia cuando María muere. Se trata del duque de Medina-Sidonia. Lucha en favor del Imperio, pero es quien se encarga de salvar la vida del hijo de María. Acepta que estaba en el bando erróneo y lucha por defender la causa comunera.
- Juan de Padilla: es el comunero castellano. Es el estereotipo de héroe clásico de este territorio y es plasmado así. Muy enamorado de su mujer, su otro amor será la lucha por defender a su pueblo.
- Manrique: hermano de María y combatiente en el bando de Padilla. Es el encargado de salvar la honra de María cuando el resto de cortesanos le pierden el respeto y comienzan a extraer bulos sobre ella. Muere ante Ramiro, cuando intenta salvar el honor de su hermana.
- Ramiro: es el ayudante de María Pacheco y hombre de confianza. Su máximo deseo es poseer a María. Se encarga de regir Toledo pero quiere gobernarlo por completo. Su ambición es ilimitada. Por ello quiere que María se eche a un lado y ser el dueño del territorio y de su amada. Muere en combate con Pedro de Guzmán.
- Tovar: otro ayudante de María Pacheco. Sigue las instrucciones de Ramiro en todo momento.
- Juan de Padilla (hijo): se forma para combatir desde pequeño a través de clases de esgrima. Decide vengar el honor de su padre, pero luchando contra los imperialistas, muere.

ESTEREOTIPOS

La leona de Castilla pertenece al grupo de películas históricas producidas en la última de CIFESA. Este hecho le confiere unas características, consideradas clásicas en la filmografía que coinciden especialmente con *Agustina de Aragón* y *Locura de amor*, ambas películas protagonizadas por una mujer. En este caso hablamos de María de Pacheco, esposa de Juan de Padilla, combatiente principal en la guerra de los comuneros contra los defensores de la llegada de Carlos V de Alemania como futuro rey de España.

A través de la protagonista encontramos una defensa de Castilla fruto de dos razones: en primer lugar, el honor castellano y la insatisfacción por parte de este pueblo a que gobierne un rey considerado extranjero; en segundo lugar, la venganza y participación posterior en la guerra, a raíz de la muerte de su esposo. Esta razón nos muestra el estereotipo de mujer enamorada y al mismo tiempo, deseada, tanto por su posición social como por su belleza, por parte de Ramiro y Tovar, hombres de confianza de María, que ven la debilidad de la mujer ante la muerte de Padilla, como una posibilidad para aprovechar las posibilidades de aumento en el escalafón social.

La honra y la lealtad son dos valores constantes en los personajes que se encuentran en el grupo de los denominados héroes. Todos ellos son hombres, hecho que demuestra la valentía de María en la historia. Nos encontramos, primero ante Juan de Padilla, un hombre fiel a sus principios y sobre todo, a su esposa. Posteriormente aparece la figura de Juan, el hijo de la pareja, quien quiere defender el honor de su padre muerto y devolver a su madre todo lo que ha hecho por él. Ambas figuras mantienen el estereotipo de héroe al morir por sus principios. El siguiente personaje, y uno de los más determinantes en la historia es Pedro de Guzmán, quien introduce la historia. Siempre se ha mostrado enamorado de María, cambiando de bando una vez ha conocido a la protagonista.

La leona de Castilla mantiene las formas elocutivas de *Agustina de Aragón*, mostrando así a los personajes con unos valores férreos y siempre dispuestos a darlo todo por sus convicciones.

MODELO ACTANCIAL

Como sucede en otras películas de corte histórico y biográfico, el personaje principal sobre el que trata la película es el que ejerce de sujeto en el modelo actancial, en este caso María de Pacheco, sobre quien gira la historia contextualizada en las guerras comuneras. El objeto de María es salvar a Castilla de un rey como Carlos V.

Como ayudante de la causa de María Pacheco encontramos a diferentes personajes. Su esposo, Juan de Padilla, quien lucha en la guerra; su hijo Juan, que también lucha en la contienda; Pedro de Guzmán, amigo de María y quien decide cambiarse de bando. Por otro lado encontramos como oponentes a Ramiro, el hombre de confianza de María de Pacheco y a quien pretende traicionar para poder hacerse con el control de Toledo. Además, vemos como Tovar, también ejerce de oponente, siendo un ayudante de Ramiro.

El papel de destinador sería la llegada del nuevo rey a tierras castellanas, en unión de las coronas de Castilla y Aragón. La guerra es el contexto donde María actúa, por lo tanto no hay otro destinador, que la propia guerra y Carlos V. Como destinatario encontramos la figura de Juan de Padilla y el hijo de ambos, ya que la muerte de estos, implica todavía más en la contienda a María.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	María de Pacheco
Objeto	Castilla
Ayudante	Juan de Padilla Juan (hijo) Pedro de Guzmán
Oponente	Ramiro Tovar
Destinador	Carlos V Conflicto de las comunidades
Destinatario	Juan de Padilla Juan (hijo)

EL PERSONAJE COMO ROL

Si diferenciamos los personajes por los diferentes roles que ejercen en la historia, vemos como el personaje activo por excelencia de la película es María de Pacheco, algo que queda fundamentado en su afán por defender Castilla ante la llegada de un nuevo rey que no conoce ni el idioma castellano. El ejemplo más importante de personaje que realiza el rol de pasivo es Juan el hijo de Padilla y María. Este personaje se ve influenciado por la guerra, por la muerte de su padre y por la defensa, inculcada por su madre, de los derechos de los castellanos.

Existen diferentes influenciadores a lo largo de la película. Especialmente destacan María de Pacheco, Juan de Padilla y Ramiro, el ayudante de éste. La principal razón es el ímpetu con el que se anima a la población castellana para defender su propia tierra. Respecto a Ramiro, encontramos otro interés en influenciar, en este caso a María, ya que quiere que ella le ame una vez muerto su marido. Como personaje autónomo destaca Juan de Padilla, quien se dirige a luchar por honor.

El rol de modificador lo ejerce María de Pacheco al mantenerse firme contra todo pronóstico, siendo mujer, ante el poder imperialista de Carlos V. Esta actitud sirve de estímulo y de ejemplo a la población, más si cabe cuando Padilla muere. Sin embargo, la protagonista mantiene una actitud conservadora cuando no quiere que su hijo vaya a la guerra. Pedro de Guzmán también es conservador cuando quiere que la figura de María de Pacheco sea recordada como alguien relevante en la historia de España.

El personaje protagonista es María de Pacheco. Los antagonistas, que se encargan de urdir tramas en contra de los comuneros, serían Ramiro y Tovar.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	María de Pacheco
Pasivo	Juan de Padilla (hijo)
Influenciador	María de Pacheco Ramiro Juan de Padilla
Autónomo	Juan de Padilla
Modificador	María de Pacheco
Conservador	María de Pacheco Pedro de Guzmán
Protagonista	María de Pacheco
Antagonista	Ramiro Tovar

ALBA DE AMÉRICA



“¿Por qué no he de llegar por la mar a donde tu llegaste por tierra?”

FICHA TÉCNICA

Dirección	Juan de Orduña
Guion	José Rodolfo Boeta
Fotografía	Alfredo Fraile
Música	Juan Quintero
Reparto	Antonio Vilar, Amparo Rivelles, José Suárez, Eduardo Fajardo, Mery Martín
Género	Histórico
Duración	112 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Rialto de Madrid, 20 de diciembre de 1951
Año	1951

SINOPSIS

Alba de América cuenta el descubrimiento de América por parte de Cristóbal Colón. Esta obra se inicia con la llegada a España del propio Colón con su hijo y las dificultades para encontrar apoyo económico por parte de las altas esferas eclesiásticas y gubernamentales y también por parte de los propios marineros que le acompañan en la travesía. Una vez descubren que han llegado a un lugar donde nadie más ha alcanzado, comienza la colonización de los indígenas.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

Alba de América cuenta la historia de Colón como descubridor de América, desde el momento de la despedida de su amada hasta que descubre América. La primera parte de la película cuenta como parte con su hijo hacia Castilla para poder encontrar una solución económica a su propósito de llegar a las Indias lo más rápido posible y por otra vía diferente a la utilizada. La segunda parte comienza cuando deja a su hijo con los monjes y comienza su aventura para conseguir dinero y confianza por parte de la reina. La última parte de la película trata la travesía de Colón y las tres carabelas. La historia está contada desde el punto de vista de Colón, que evoca desde el inicio de la película, cuando ya están en las embarcaciones, todos los problemas que le causó la búsqueda de otra vía para llegar las Indias.

En lo que respecta a los lugares donde se desarrolla la trama, encontramos como principales:

- El mar
- América
- Granada
- El puerto de Palos
- El convento de los monjes

La película tiene música extradiegética a destacar durante diferentes momentos dramáticos de la obra, que sirven para reflejar la trayectoria de Colón hacia la conquista de su objetivo. Respecto a la música diegética destacamos la referente a los bailes y por las conquistas de los territorios de Granada.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Cristóbal Colón
2. Diego Colón
3. Marinero 1
4. Marinero 2
5. Marinero 3
6. Marinero 4
7. Marinero 5
8. Marinero 6
9. Beatriz
10. Fernando el Católico
11. Isabel la Católica
12. Centurión
13. Isaac
14. Gastón
15. Fray Juan Pérez
16. Martín Alonso Pinzón
17. Cabrero
18. Fray Hernando
19. Cardenal Mendoza
20. Fray Antonio Marchena
21. Pedro Salcedo
22. Pedro Vázquez de la Frontera
23. Juan de la Cosa
24. Mensajero
25. Conde de Quintanilla
26. Pregonero
27. Villamarín
28. Cristóbal Sarmiento
29. Posadero
30. Gonzalo de Córdoba
31. Duque de Medina
32. Conde de Tendilla

33. Marqués de Cádiz
34. Maestre Juan Niño
35. Rodrigo de Triana
36. Vicente Yáñez

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Cristóbal Colón: El descubridor de América. Es el protagonista de la película. Se muestra como un hombre con grandes convicciones que le ayudan a conseguir todo lo que se propone. Su máximo interés es poder obtener dinero para iniciar una ruta distinta hacia las Indias. Se trata de un hombre muy religioso y culto para la época.
- Grupo de marineros: Destaca Cristóbal Sarmiento, pero son aproximadamente seis marineros los que increpan sucesivamente a Cristóbal Colón durante la travesía y también durante la etapa de creación de las carabelas. Dudan de la posibilidad de llegar por la ruta de Colón y solamente confían en Pinzón.
- Martín Alonso Pinzón: Es el único marinero que confía plenamente en Colón. Gracias a él comienza la travesía. Es el introductor de la historia de Colón cuando llega a España con su hijo.
- Isabel la Católica: la reina de Castilla. Es quien confía plenamente en el propósito de Cristóbal Colón, a diferencia de su marido Fernando.
- Diego Colón: hijo de Cristóbal Colón. Se queda con los frailes durante la etapa del descubrimiento.
- Beatriz: amada de Cristóbal Colón. Está muy enamorada de él y deja que se vaya a iniciar la propuesta de la nueva ruta.
- Gastón: quien intenta abusar de Beatriz y junto con Isaac intentan que Colón no consiga su objetivo.
- Isaac: personaje judío. Intenta participar en la empresa de Colón amenazándole.

ESTEREOTIPOS

Cuando hablamos de *Alba de América*, lo hacemos de una película con un claro componente histórico como es la llegada de los españoles a América en 1492. Es una película histórica que forma parte del último bloque de CIFESA destinado a mostrar las glorias españolas y los episodios más importantes del Imperio Español. Junto con *La leona de Castilla*, *Locura de Amor* y *Agustina de Aragón* vemos un importante componente estereotipado del enaltecimiento de la trayectoria de los españoles durante varios siglos. En este caso, además del descubrimiento de América, también aparece un suceso importante como es la conquista de Granada por parte de los Reyes Católicos. El objetivo de la película es mostrar como España llegó a América y la ardua tarea de Colón para conseguirlo. Por lo tanto el componente estereotipado más importante será el mantenimiento de diferentes conceptos que todavía estaban en la década de 1950 como el concepto de un país (España) muy potente a nivel mundial, el catolicismo y la glorificación de personajes ilustres. En este sentido encontramos varios ejemplos a través de frases como “id por todo el mundo y predicad el evangelio” o “y por encima del mal y del tiempo nos atará una sola fe y una sola lengua”. Es cierto que la conquista de América llevó la lengua castellana a los territorios colonizados, pero no olvidemos que en tiempos de Franco la unidad lingüística del español y la importancia de un estado con unos componentes eclesiásticos y católicos tan puros como los del momento, sirven a esta película para convertirla en un exponente de lo que se quería convertir a España en ese momento.

Quizá sea la escena final la que refleja esto de manera más impactante cuando los indígenas a parecen en fila entrando en una iglesia y siendo bautizados. El primer plano del último indígena en aparecer recitando el Padre Nuestro correctamente tanto en dicción como en acento, es un ejemplo de lo comentado. Sin embargo no olvidemos por lo que lucha Colón, encontrar una ruta nueva. Volvemos al componente religioso con las frases del protagonista: “tiene fe en los sueños”, mi patria es toda la tierra” o “con ayuda de nuestro señor”; frases de Isabel de Castilla: “por todos los caminos anda Dios” o “cristianos en la Alhambra, es la paz”.

En cuanto a los personajes secundarios se refiere, vemos como las andanzas de Cristóbal Colón encuentran antagonistas allá donde el descubridor va. En primer lugar Isaac, estereotipo de judío que ve con malos ojos el objetivo de Colón y es mostrado como un hombre marrullero que solamente le interesa el dinero. Los marineros, quienes tienen un gran conocimiento de su trabajo pero son mostrados como hombres rudos y con pocas ganas de trabajar a las órdenes de Colón. La importancia de la influencia de españolizar de la época nos muestra a Isabel como una reina amable, que después de “haber traído la paz a Granada” con su victoria ante los musulmanes, ayuda en todo lo que puede a Colón. Por el contrario, Fernando El Católico se le muestra como un hombre con menos inteligencia que a Isabel y sin interés por lo propuesto por Colón.

Sin embargo, la Iglesia representada en los frailes es mostrada con bondad ante las propuestas de Colón. Puede ser que se acertara en situar a estos hombres como ayudantes de la empresa del explorador, ya que representan el escalafón más bajo de la curia. Son hombres eruditos con grandes nociones de cosmografía y ayudan gracias a sus cartas de navegación a emprender el sueño del protagonista. Además se quedan con su hijo para que sea instruido y educado convenientemente.

A excepción de los marineros, ningún personaje pertenece a la clase baja si nos fijamos en la dicción y en la manera de hablar de ellos. Ni tan solo los judíos son mostrados así. En este sentido la clase baja de la Iglesia, representada por los frailes no dista en forma de hablar de los altos clérigos y cardenales que acompañan a los reyes.

Es una película puramente masculina, donde los personajes que tienen más peso en las escenas son hombres a excepción de la reina Isabel. El papel de Beatriz, la amada de Colón, añade el componente amoroso que todas las películas históricas tienen.

Hay gran cantidad de personajes secundarios que sirven especialmente para crear el contexto y profundizar en las relaciones sociales de la época. Sin embargo no tienen un fundamento extremo en el objetivo de Colón. Son

simples ayudantes de los reyes a la hora de tomar decisiones. Por último destacamos al personaje secundario más importante de la película: Martín Alonso Pinzón, quien rompe la tónica de marinero sin educación e irrespetuoso. Su poder entre los marineros y seguridad es fundamental para poder descubrir América.

MODELO ACTANCIAL

Siguiendo el modelo de análisis de personajes a través de actantes, encontramos como sujeto indiscutible de la historia a Cristóbal Colón, ya que como muchas de las últimas películas de la productora, se trata de un filme biográfico. El protagonista tiene como objeto el descubrimiento de una nueva ruta que le lleve a las Indias. Aunque la película carezca en ocasiones de un alto valor verídico, en este sentido encontramos en el objeto algo indiscutible.

Como ayudante encontramos a diferentes personajes. En primer lugar destaca la figura de Martín Alonso Pinzón, el único marinero que confía en Colón desde el principio. Por otro lado, la reina Isabel de Castilla es la principal mecenas del proyecto. Por último, Fray Juan Pérez es el cura que ayuda en el cuidado del hijo de Colón, para que éste pueda irse a descubrir nuevos mundos. Como oponentes encontramos principalmente a los marineros y sobre todo a Gastón e Isaac, los hombres que quieren impedir la empresa de Colón por motivos económicos.

El destinador es el propio Cristóbal Colón, ya que decide emprender una nueva ruta, porque necesita descubrir diferentes maneras de navegar por el oeste. Como destinatario encontramos a toda la nación, que gracias al descubrimiento de América, España se coloca como el Imperio más importante del mundo.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Cristóbal Colón
Objeto	América
Ayudante	Pinzón Isabel de Castilla Juan Pérez
Oponente	Isaac Gastón
Destinador	Cristóbal Colón
Destinatario	España

EL PERSONAJE COMO ROL

Según el personaje como rol, en *Alba de América* encontramos que la función del activo la desempeña claramente Cristóbal Colón. La razón de ello es la búsqueda de una vía para ir a América a través de la Isabel La Católica. El rol del pasivo lo ejercen los diferentes marineros que se ven involucrados en el viaje y que ninguno de ellos está de acuerdo con la ruta tomada. También vemos como el pasivo puede ser el hijo de Colón, quien se queda esperando el regreso del padre con los monjes que le cuidan.

El rol del influenciador en esta película, también recae sobre Cristóbal Colón, ya que es él quien insiste en tomar la ruta que concluirá con el descubrimiento de América. El propio Colón también ejerce de autónomo, pero especialmente destaca en este rol Martín Alonso Pinzón, quien decide seguir a Colón en todo momento y es quien convence a los marineros para que partan con ellos en la expedición naviera.

Colón también ejerce de modificador en la película cambiando la perspectiva de la población al iniciar una nueva ruta hacia las Indias. La reina Isabel es modificadora porque confía en una ruta nueva que nunca antes se ha llevado a cabo. Como personajes conservadores encontramos al rey Fernando de Aragón, quien rechaza la posibilidad de ser el mecenas de Colón, ya que hay rutas establecidas. Los marineros también actúan de conservadores al mostrarse reticentes a la posibilidad de navegar en rutas desconocidas.

Como personaje protagonista encontramos a Cristóbal Colón. Sin embargo, vemos que hay varios antagonistas como Isaac, quien intenta con su dinero conseguir que Colón se marche. También Gastón es un antagonista al formar parte del plan organizado por Isaac. Los antagonistas finales serían los marineros que se oponen violentamente en el barco y en tierra a ir por la ruta de Colón.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Colón
Pasivo	Marineros Diego Colón
Influenciador	Cristóbal Colón
Autónomo	Colón Martín Alonso Pinzón
Modificador	Colón Isabel la Católica
Conservador	Fernando el Católico Marineros
Protagonista	Colón
Antagonista	Marineros Isaac Gastón

UNA CUBANA EN ESPAÑA



"Te arranco el corazón"

FICHA TÉCNICA

Dirección	Luis Bayón Herrera
Guion	Carlos Petit i Marcos Bronemberg
Fotografía	Hugo Chieza
Música	Juan Quintero
Reparto	Blanquita Amaro, María Cabré, Marujita Díaz, Tito Luisardo,
Género	Comedia
Duración	69 minutos
Producción	CIFESA
Estreno	Cine Rialto de Madrid, 1 de septiembre de 1951
Año	1951

SINOPSIS

Una cubana en España cuenta la historia de Blanquita, una cantante que después de visitar a una adivina, la cual le dice que su primer marido está destinado a morir, decide buscar a un hombre cualquiera para casarse y así después poder contraer matrimonio con su novio, Roberto. Esta superstición le llevará a embarcarse en una historia amorosa que será eco de la prensa y con la que podrá poner fin a la maldición.

BREVE COMENTARIO SOBRE LA DIÉGESIS Y ESPACIO TEMPORAL

Una cubana en España está dividida en tres partes. La primera de ellas trata la búsqueda de un marido para Blanquita. La segunda cuenta como se casa la protagonista y su vida al lado de Miguel. La tercera parte corresponde al desenlace y donde podemos observar el plan que estaba organizado por el tío de Blanquita para desenmascarar a Roberto.

En lo que respecta a los lugares donde se desarrolla la trama, encontramos como principales:

- Teatro de variedades
- Camerinos
- Casa de Blanquita
- Marruecos
- Iglesia donde se casan

Con *Una cubana en España* se vuelve al género musical. Este hecho nos indica que hay una gran cantidad de canciones diegéticas dentro de la película, como en el teatro donde actúa Blanquita y también los cantos y bailes que se dan en Marruecos.

ENUMERACIÓN DE PERSONAJES

1. Blanquita
2. Tío de Blanquita
3. Miguel
4. Don Agustín
5. Vidente
6. Camarero del bar
7. Folclórica 1
8. Folclórica 2
9. Sirvienta de Blanquita
10. Roberto
11. José Holmes

DESCRIPCIÓN PSICOLÓGICA

- Blanquita: cantante cubana de éxito que decide casarse con otro hombre para romper una maldición que le caerá a su primer marido. De esta manera, podrá casarse con su amor, Roberto.
- Roberto: el novio de Blanquita. Es un hombre que solamente la quiere por su posición y dinero. Posteriormente queda destapada su estrategia. Es un aventurero internacional fichado por la policía como cazafortunas.
- Miguel: apodado El Caracolero, es el hombre elegido por su tío para casarse con Blanquita. Finge ser un gitano sin modales, cuando en realidad es un actor y periodista que quiere dar a conocer la verdadera historia de Blanquita. En realidad se llama Miguel Escudero.
- Tío de Blanquita: el encargado de desenmascarar al novio de su sobrina. Es un hombre que aporta lo cómico a las relaciones entre personajes.
- José Holmes: el detective encargado de averiguar donde se encuentra Blanquita, una vez decide partir sin decir nada por Marruecos.

ESTEREOTIPOS

El inicio de *Una cubana en España* tiene lugar en un teatro de variedades donde observamos el poder musical que tiene la película. En este teatro ya observamos el papel fundamental que tiene Blanquita, como estrella absoluta de la película. Encontramos otros interesantes momentos musicales en Marruecos cuando bailan al puro estilo de Bollywood. Observamos una falta de concordancia con el estilo de baile que allí se daba. Sin embargo, como estereotipo fundamental del momento marroquí, podemos destacar las vestimentas de todos los personajes que tienen relación con Blanquita y también la propia protagonista. Todos ellos van vestidos con las ropas típicas de la zona, para no desentonar y ser descubiertos.

Es necesario en este análisis separar los papeles en la trama que tienen el hombre y la mujer. Blanquita es la protagonista, pero encontramos un personaje que es típico de las películas donde una protagonista femenina es una famosa estrella de la canción o de cualquier tipo de arte: la asistente. Nunca se separa de la protagonista y actúa como consejera. Posteriormente encontramos el papel de Rosita la Emperadora, quien está enamorada de Miguel y es la antítesis de la protagonista, ya que es ruda y el prototipo de mujer andaluza con mucha garra y fuerza.

En cuanto a los hombres, la principal figura estereotipada que destaca es la del tío de Blanquita. Ejerce el poder patriarcal cuando intenta proteger a su sobrina de Roberto. Podría considerarse antiético el hecho de pagar a alguien para que descubra lo que le están haciendo a su hija, sin embargo, el poder del hombre ante la mujer es visto aquí como una autoridad y sobre todo como un acto de protección. El papel de Roberto tiene matices típicos del hombre que quiere conseguir lo que se propone. Hablamos de un aventurero internacional catalogado como cazafortunas. Él está ejerciendo un papel, ya que es un poco torpe cuando habla y tiene mucho miedo a los toros, algo considerado como negativo en ese contexto. Sin embargo, todo lo que realiza es para aparentar ser quien no es, ya que aparentando debilidad ante Blanquita tiene las de salir ganando. Recordemos que el poder que tiene Blanquita en relación es importante y la debilidad de Roberto lo refuerza todavía más.

El estereotipo de andaluz lo ejerce Miguel “El caracolero”. Este personaje encarna la esencia de la Andalucía que se ha mostrado en la filmografía de CIFESA, es decir, un hombre también patriarcal, con aires taurinos, no muy bien educado y dispuesto a todo por el amor de una mujer, incluso de batirse en duelo. Los momentos cómicos que realiza también tienen una influencia andaluza, por ejemplo cuando van él y Blanquita del brazo y la enseña como si fuera una oreja o un rabo obtenido en una corrida de toros.

Otro estereotipo de andaluz, lo encontramos en el papel de don Agustín, el vendedor de sombreros, quien tiene un cortijo con ganadería y posee una amplia variedad de sombreros cordobeses.

Cuando los personajes masculinos pierden a Blanquita, José Holmes es el encargado de averiguar dónde está. Interpretado por José Isbert, tiene una apariencia que ya hemos visto en otros detectives: despistada pero al final muy efectiva.

En cuanto a la relación entre hombre y mujer, encontramos la figura de una mujer cuyo máximo deseo es casarse con el hombre que quiere. Sin embargo, es una estrella de la canción y por tanto tiene dos opciones: seguir con el canto o dejarlo todo. A través de la noticia del periódico, Blanquita decide dejarlo todo por amor, siguiendo el estereotipo de mujer que cuando encuentra al hombre de su vida ha de estar a su lado. Este ejemplo muestra a las mujeres que se dedicaban al espectáculo como personas con una vida dudosa.

En lo que respecta a la forma de hablar de los personajes, encontramos una clase social relativamente elevada en los personajes de Blanquita, su tío y Roberto. Evidentemente el personaje de Miguel no lo es, pero sí la persona que interpreta a “El Caracolero”, quien es periodista. La clase baja estaría defendida por los personajes que aparecen en el bar y también por la sirvienta de Blanquita.

MODELO ACTANCIAL

El modelo actancial de *Una cubana en España* tiene como sujeto a Blanquita, que además es la protagonista absoluta de la obra. Su objetivo es casarse con Roberto, pero antes lo deberá hacer con Miguel para romper la maldición impuesta. Por lo tanto, Miguel es el objeto de la película. Podríamos decir que Roberto es el objeto, pero descartamos esta opción al saber que éste es un farsante.

Este hecho, sitúa a Roberto como principal oponente de la película. La razón es que quiere aprovecharse de su dinero. Los personajes que ejercen de ayudantes son el tío de Blanquita y Miguel. El primero es quien busca la manera de conocer de verdad a Roberto y salvar a su sobrina. El segundo es quien ayuda al primero y en definitiva a Blanquita a que sea feliz.

Como destinador encontramos a la vidente. Es un caso excepcional, porque no aparece físicamente en la película, pero es sin duda la causante de que blanquita quiera casarse antes de hacerlo con Roberto. Como destinatario encontramos a Blanquita, quien se da cuenta que todo es una farsa. Descubriéndose todo, Miguel y el tío de Blanquita también obtienen lo que buscan, fruto de la acción de Blanquita.

ESQUEMA DE MODELO ACTANCIAL

ACTANTE	PERSONAJE
Sujeto	Blanquita
Objeto	Miguel
Ayudante	Tío de Blanquita Miguel
Oponente	Roberto
Destinador	Vidente
Destinatario	Blanquita Miguel Tío de Blanquita

EL PERSONAJE COMO ROL

En *Una cubana en España* el personaje que ejerce el rol de activo es el tío de Blanquita. La razón de ello procede de su interés por descubrir lo que busca la pareja de esta antes de que se case. Para ello contrata al actor. Estamos equivocados si pensamos que la propia Blanquita es activa, ya que si bien ella tiene interés en buscar pareja, todo viene procedido a causa de lo que le dijo la vidente. Por lo tanto Blanquita ejerce el rol del pasivo.

El rol del influenciador lo llevan a cabo dos personajes: el tío de Blanquita y la vidente. El primero por el mismo motivo por el que es activo. La segunda, porque es la que incita, con su predicción, a casarse con un hombre antes de hacer lo mismo con Roberto. Como autónomo vemos la figura de Roberto y del tío de Blanquita. Ellos dos actúan por motivos propios.

Existen dos modificadores a lo largo del transcurso de la película. En primer lugar la vidente. Miguel también ejerce esta función porque es el gancho para descubrir la trama de Roberto y cambiar la percepción de Blanquita. Como personaje conservador encontramos la figura de Blanquita. Ella no desiste en su empeño por casarse con un hombre para que Roberto no muera.

La protagonista absoluta de la película es Blanquita y sobre ella giran el resto de personajes secundarios. El antagonista de la película es Roberto, ya que quiere casarse por el interés.

ESQUEMA DEL PERSONAJE SEGÚN EL ROL

ROL	PERSONAJE
Activo	Tío de Blanquita
Pasivo	Blanquita
Influenciador	Tío de Blanquita Vidente
Autónomo	Tío de Blanquita Roberto
Modificador	Vidente Miguel
Conservador	Blanquita
Protagonista	Blanquita
Antagonista	Roberto

5. ESTUDIO DEL PERSONAJE SECUNDARIO EN EL CINE DE CIFESA

“El análisis debería hacer notar que las concatenaciones se producen siempre entre dos o tres participantes”

(Roland Barthes)

El presente apartado analiza a través de diferentes modelos teóricos, como se muestran los personajes secundarios en la obra de CIFESA. Los estudios que se van a llevar a cabo se basan en la presencia de los personajes secundarios según el modelo actancial y según el modelo de roles, dividiendo los personajes secundarios en función del sexo y de la clase social a la que pertenecen. Los datos que se obtengan serán extraídos del análisis de cada una de las películas que anteriormente se ha realizado.

También veremos cuáles son los estereotipos predominantes que aparecen en la filmografía seleccionada. De esta manera se podrá relacionar posteriormente, el valor que tiene un personaje según la función actancial que desempeña comparándolo con el estereotipo clásico que muestra en la obra.

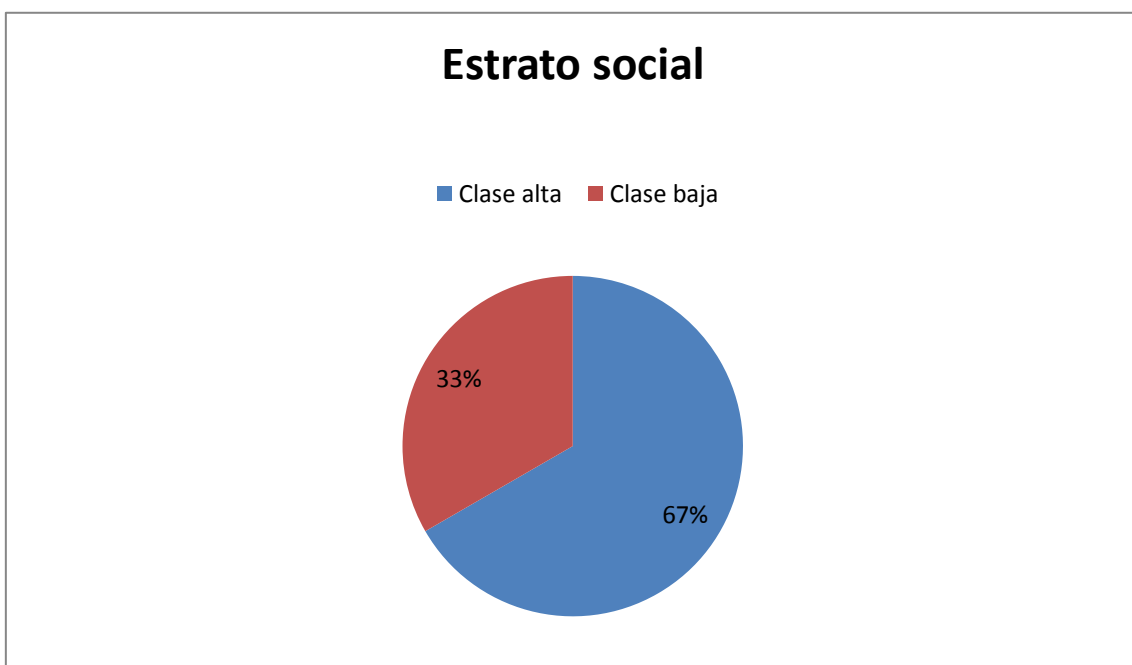
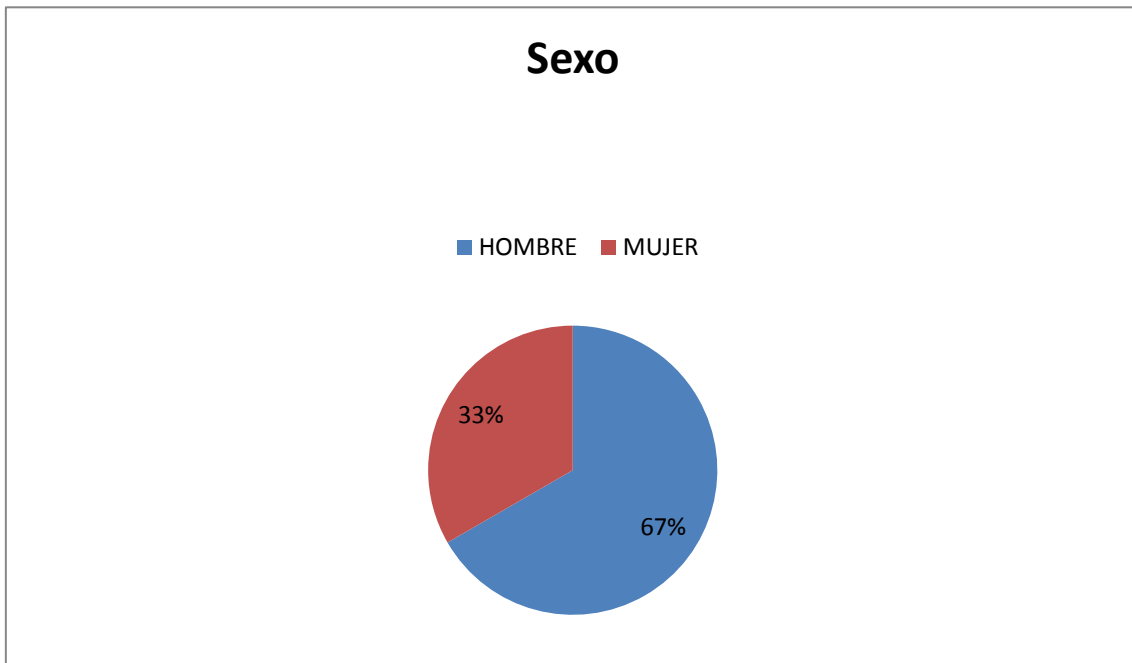
Los secundarios también serán analizados según sean planos o redondos, para obtener una información añadida y comprender la evolución que muestran en el relato. Por último, prestaremos atención a su función en la obra según el signo, diferenciándose en referencial, deíctico y anafórico.

5.1. El personaje secundario y el modelo actancial

ACTANTE	HOMBRE	MUJER	CLASE ALTA	CLASE BAJA
Sujeto	2	1	2	1
Objeto	10	11	14	7
Ayudante	69	26	58	37
Oponente	66	28	70	24
Destinador	40	27	49	18
Destinatario	28	21	36	13
TOTAL	215	114	229	100

En el presente apartado, veremos cómo se muestran los personajes secundarios según la función actancial que desempeñan en la filmografía de CIFESA. Como hemos analizado el modelo actancial según una división por géneros y estratos, que es la más adecuada debido a las diferencias sociales y a las relaciones entre hombre y mujer, observaremos el papel que tienen estos grupos de personajes. La preponderancia de un número de personajes según el modelo actancial, es necesario para comprender el poder que tienen los secundarios respecto a los personajes principales. Por ello, solamente se encuentran en las tablas los personajes secundarios. La división y los comentarios según las etapas (republicana, años 40 y etapa de decadencia con películas históricas) nos indican un reflejo de la evolución de los secundarios según los parámetros establecidos.

- **Sujeto**



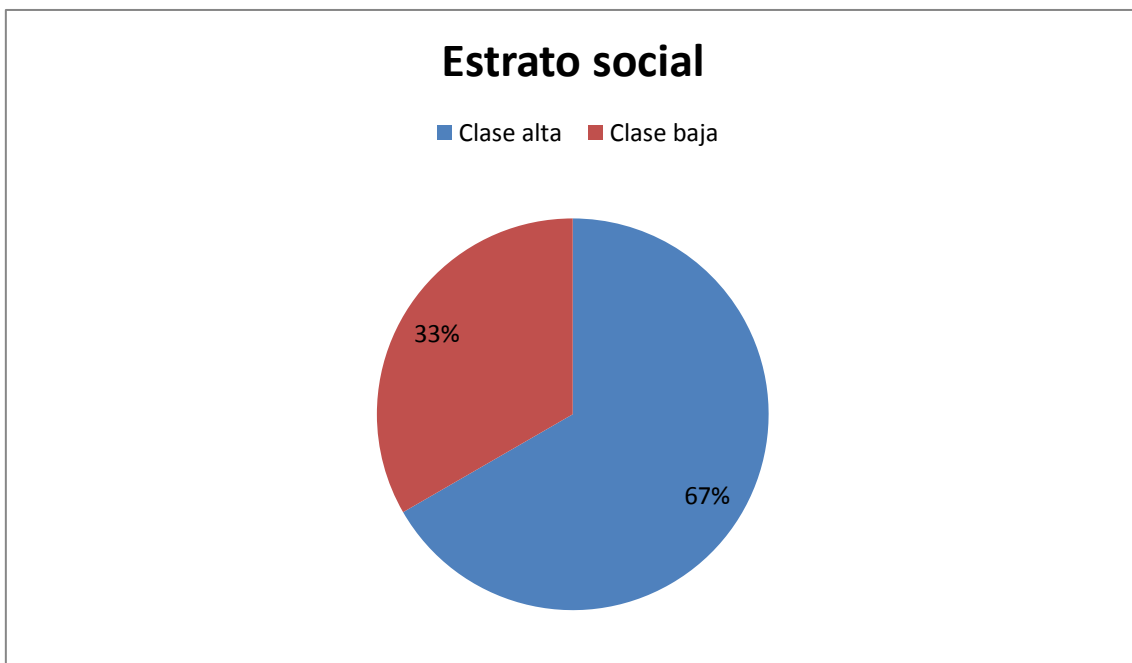
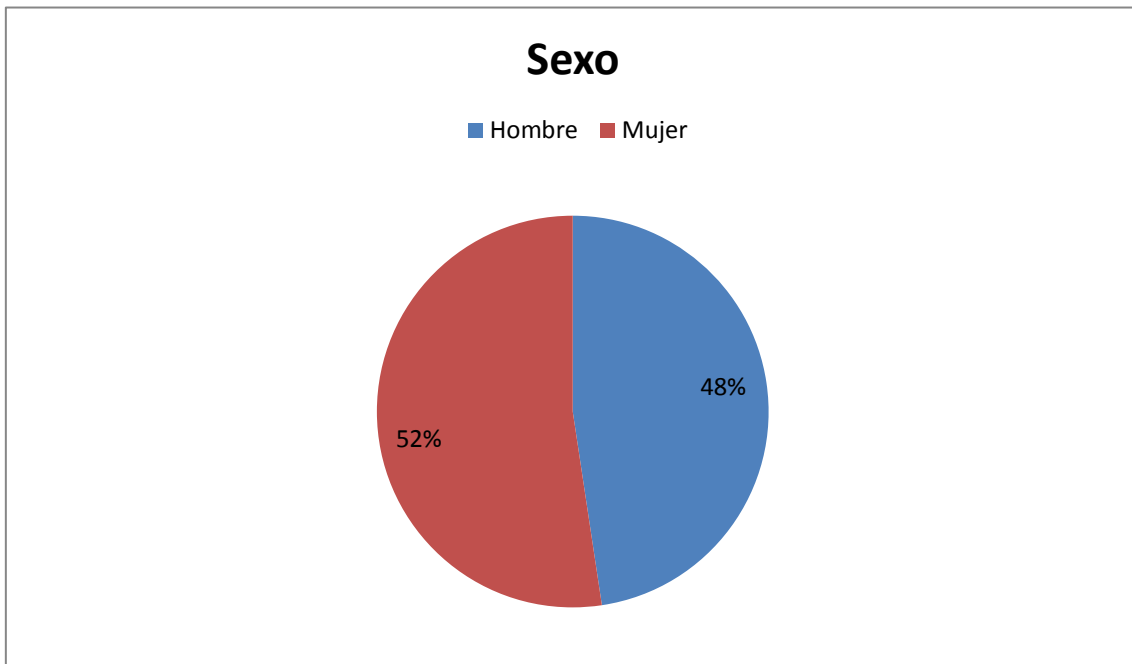
Cuando hablamos de secundarios que realizan la función actancial de sujeto, lo hacemos de casos extraños dentro de la estructuración narrativa de la historia. La razón principal de esto es la importancia del personaje principal y en este caso también protagonista como actante sujeto. Debemos tener en cuenta que los personajes que desempeñan la función de sujeto, llevan el peso de la trama y los secundarios giran en torno a ellos. Por lo tanto, estamos ante

la división más explícita de la importancia que tiene un secundario, porque si los sujetos suelen ser protagonistas en su mayoría, el secundario tiene una responsabilidad de ayudar, destinar, oponerse o concluir el objetivo.

Analizando la tabla principal y los sectores circulares, vemos como solamente hay dos hombres por una mujer en términos de sexo y respecto a la clase alta también las mujeres superan el número de varones. Los ejemplos extraídos son Rosita en *El fantasma y doña Juanita*, Fernando en *El hombre que las enamora* y Andrés en *Noche de reyes*. Estos tres personajes son secundarios, ya que en gran parte de la obra su aportación es testimonial, pero son tres ejemplos de necesidad por tener un personaje secundario que les ayude a cumplir su objetivo. Tanto Rosita como Fernando son personajes de películas con más de un modelo actancial relevante. El caso de Andrés refleja la importancia del poder del hombre sobre la mujer, ya que el personaje lleva mucho tiempo aislado y vuelve cuando todo ha cambiado.

En lo que respecta a que haya una mayor cantidad de personajes de clase alta que de baja, no indica una predominancia, como tampoco en el caso del género, de ninguna constante. Son pocos personajes los que desempeñan esta función actancial y esa es una razón de peso.

- **Objeto**



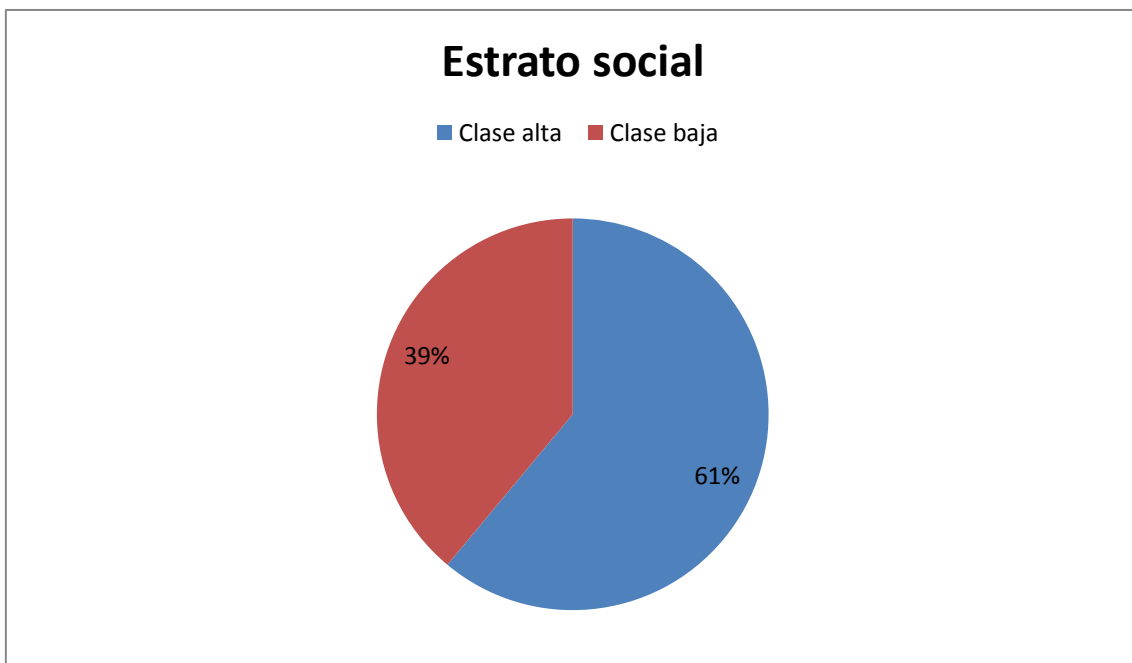
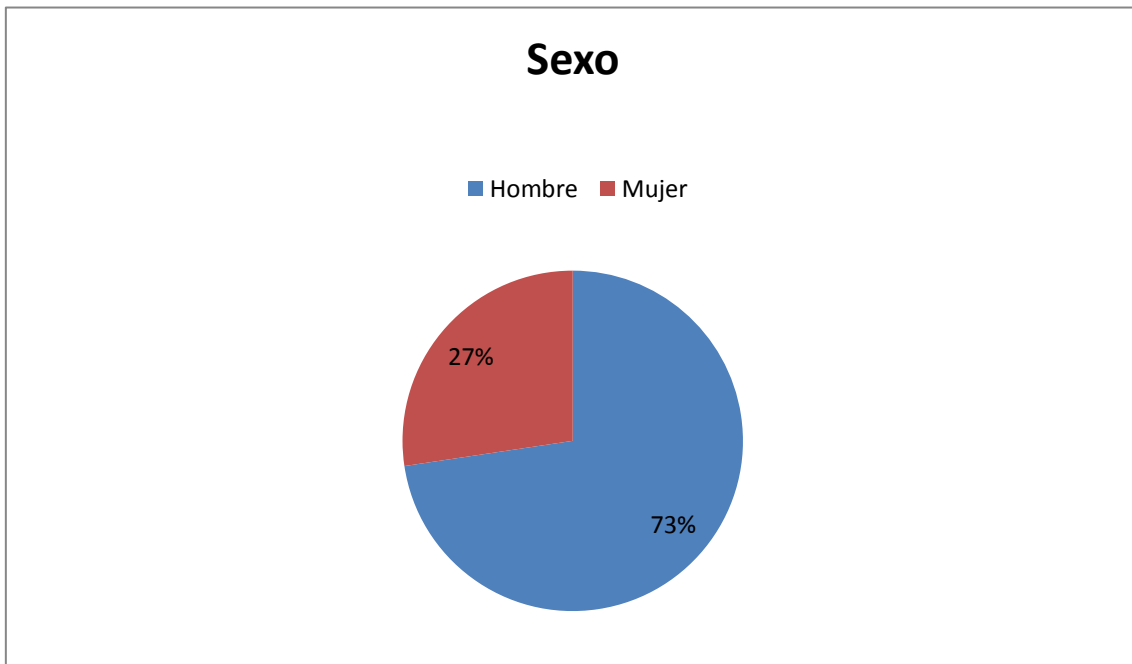
Observando las cifras que nos muestra el análisis de personajes según el objeto, vemos como se mantiene la constante de un número reducido de personajes secundarios que ejercen esta función en el modelo actancial. Hay que tener en cuenta que la mayor parte de películas de CIFESA, el romance entre un hombre y una mujer es abundante. Hay un aumento de personajes

respecto a los números del sujeto, pero como veremos posteriormente son muy pocos en comparación con el resto de actantes, donde el secundario tiene una mayor implicación.

Como hemos visto en los análisis fílmicos, suelen haber un mayor número de objetos impersonales y de personajes principales. Nos encontramos ante el único actante donde la mujer es superior en número al hombre. La razón la encontramos en el protagonismo del personaje masculino y el objetivo habitual de conseguir el amor de la mujer. Sin embargo, que solamente haya una mujer más, nos indica una igualdad en términos de objeto. El objeto impersonal tiene un papel importante, ya que vemos ejemplos como *La chica del gato* o *Alma de Dios*, donde el objeto de la mujer no es una persona sino la demostración de su honradez o mejorar en su vida, obteniendo libertad.

En lo que respecta a la diferenciación entre clase alta y clase baja, vemos como el doble de personajes que ejercen la función de sujeto, pertenecen a un estrato social elevado. La razón principal la achacamos a las vidas que llevan los personajes. Por ejemplo, los personajes (tanto masculinos como femeninos) que pertenecen a la clase alta, no tienen unas preocupaciones en cuestiones vitales, como el hogar, la aceptación de la sociedad o la pérdida del trabajo, como los de clase baja. En este sentido, podemos observar como la consecución de los objetivos por parte de los sujetos implica una unión, en ocasiones, entre clases altas y bajas, como vemos en *Morena Clara* con la relación entre Trini y Enrique o en *Un alto en el camino* con Juan Francisco y Soledad.

- **Ayudante**

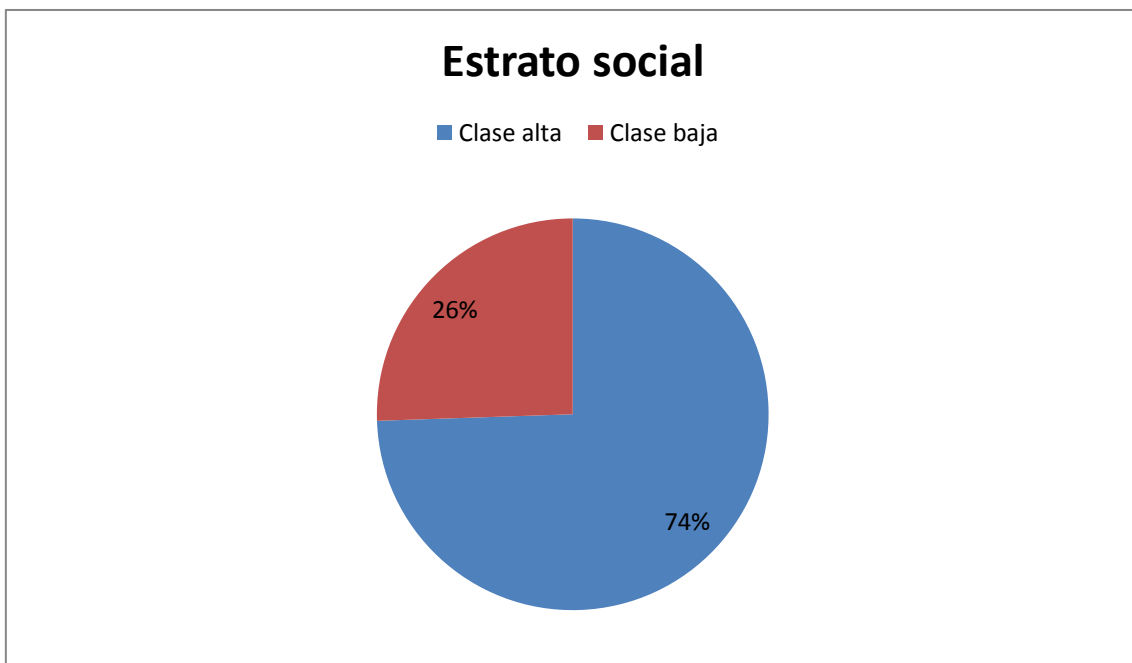
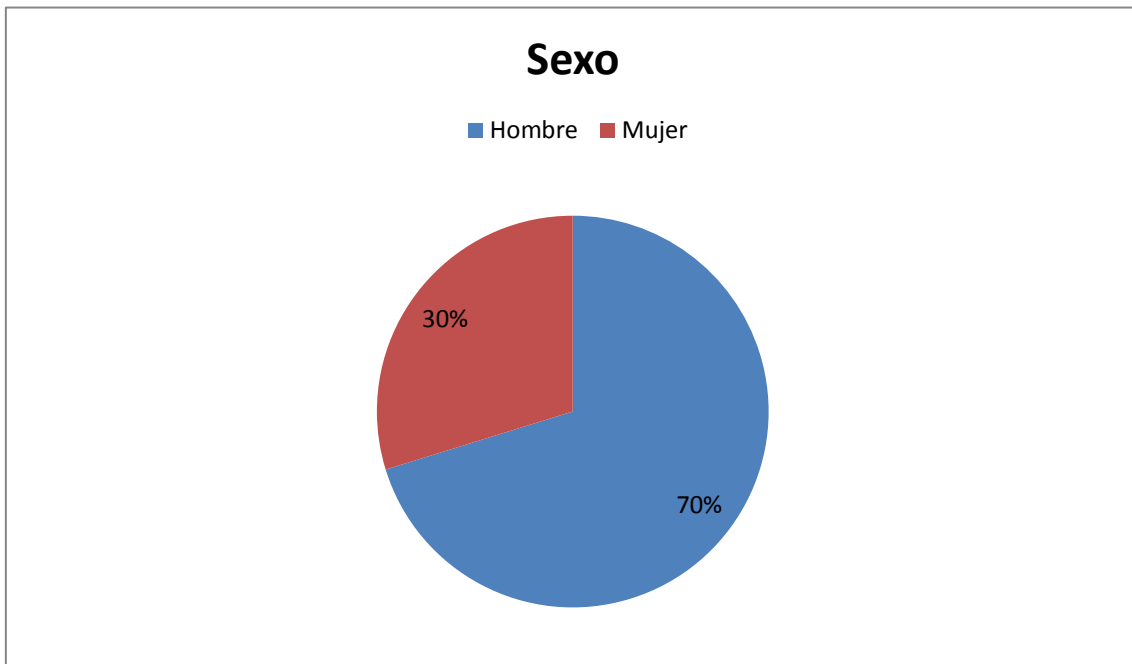


Una vez explicados sujeto y objeto, entramos en la función actancial de ayudante, en los grupos donde aparecen más personajes secundarios. El ayudante hombre es el personaje que más se repite en la filmografía de CIFESA, con un 73 por ciento del total respecto a la mujer. Esta cifra nos sirve para puntualizar que existen diferentes tipos de ayudantes según sean los

estereotipos, como hemos visto en el anterior análisis. Encontramos una relación entre los ayudantes masculinos y que haya un número mayor de objetos femeninos, tanto principales como secundarios. La mujer como objeto actancial requiere para su cumplimiento de un ayudante. Las muestras costumbristas que observamos en la película, indican que el personaje masculino ayuda a su amigo o familiar (mayoritariamente) a alcanzar lo querido.

La mujer, como ayudante, tiene un papel similar al del hombre, pero son menos las mujeres protagonistas y principales que realizan la función de sujeto. Por esta razón hay menos ayudantes mujeres. Encontramos algunos ejemplos de mujeres que ayudan a hombres a cumplir sus objetivos pero suelen ser estereotipos de matriarcas que a su vez, quieren conseguir un objetivo como bien puede ser que su hijo se enamore.

- Oponente



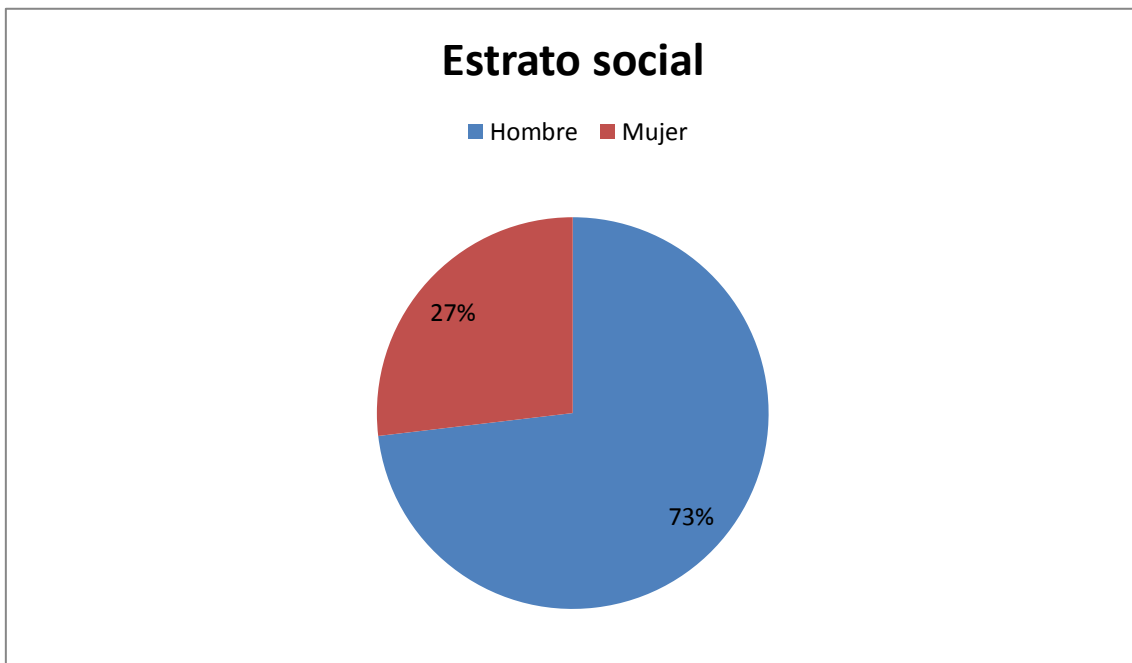
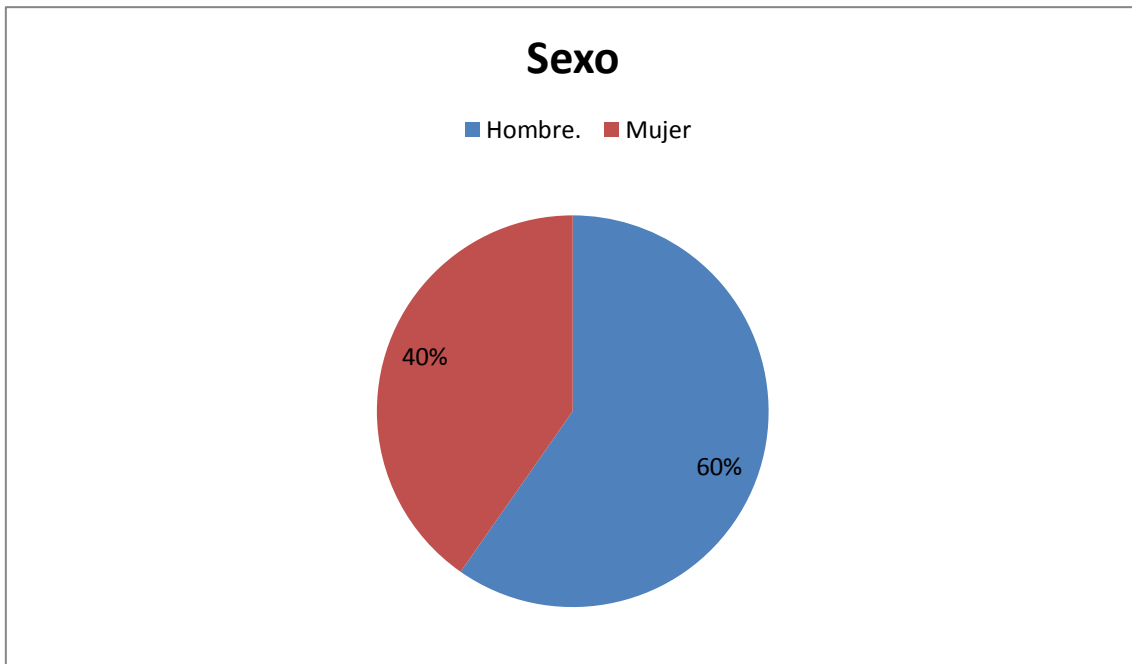
Según muestran los gráficos de número de personajes oponentes, obtenemos datos similares a los anteriores, referentes a la función ayudante. El oponente es una pieza fundamental en el engranaje de la trama, siendo el personaje que genera el problema al sujeto. Esta igualdad entre oponentes y

ayudantes indica que ambas funciones se necesitan para para que el objeto sea cumplido por parte del sujeto.

En cuanto a cifras, vemos como el oponente masculino dobla el número de personajes femeninos. Viendo algunos ejemplos este dato es más comprensible. En relaciones amorosas observamos como en *Morena Clara* o en *Un hombre de negocios*, el propio sujeto masculino se niega a entablar una relación con la mujer que no sea puramente profesional o de conveniencia, acabando en relación amorosa. El proceso de negación, poniendo obstáculos al desenlace final, los sumerge en la función actancial de oponente. Por lo tanto, las comedias románticas que siguen este estilo son exponentes de personajes masculinos que ejercen dos funciones contrarias que acaban evolucionando. La comedia romántica es un ejemplo, pero existen los ejemplos de oponentes que se mantienen inquebrantables en su función y entonces, el objetivo del sujeto es combatirlos. Algunos ejemplos de ello los vemos en las películas donde la mujer es el sujeto y generalmente mostrada como un personaje débil. *La Dolores* donde el personaje de Sebastián sigue una dinámica de antagonista que no evoluciona aunque lo intente, los administradores de las propiedades como don Sigmundo en *La chica del gato* o don Lorenzo en *El hombre de los muñecos* son algunos de los ejemplos más significativos.

Estos ejemplos pertenecen a la clase alta y es que este estrato es el que más secundarios aglutina de la presente tabla actancial. De ello se extrae que el oponente de clase alta suele poner en dificultades a los personajes principales y por tanto, también a los ayudantes secundarios. La clase baja es un exponente menor en oponentes que en ayudantes. La razón principal de este dato son las diferencias que existen entre dramas ambientados en la España rural y los de las ciudades. Películas como *Noche de reyes*, *Alma de Dios* o *La chica del gato*, son ejemplos de personajes secundarios oponentes de clase baja, que generan incluso la huida de los protagonistas de sus propios hogares, aunque no signifique que vaya a mejorar la situación de los protagonistas en la ciudad.

- Destinator

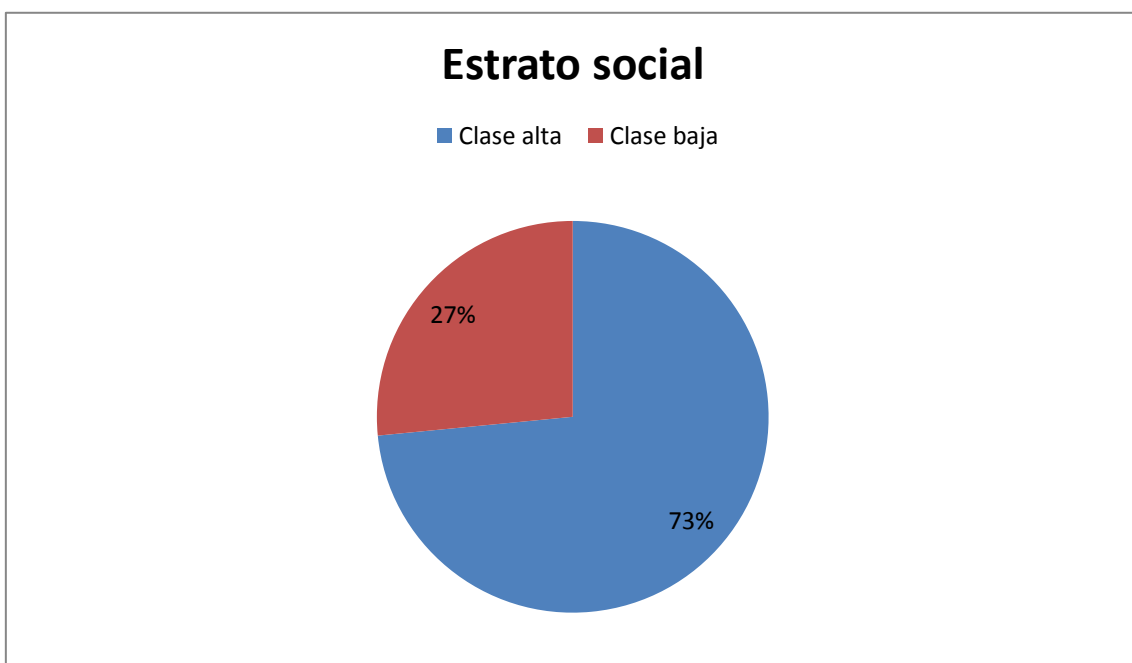
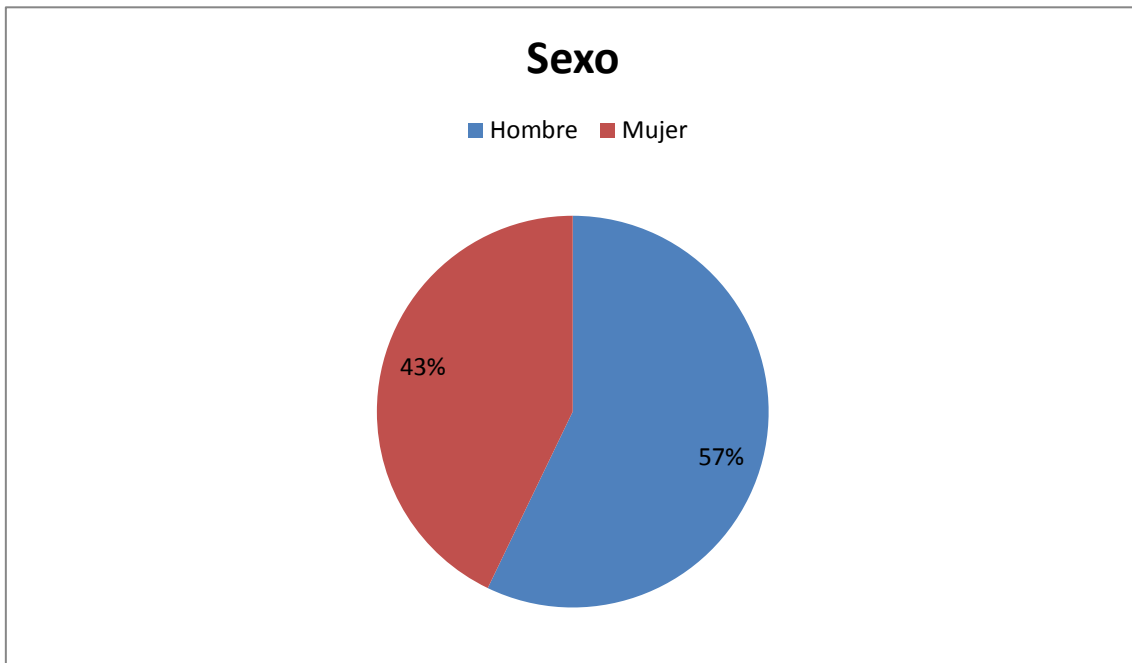


Quando nos adentramos a analizar los datos de la función actancial del destinador, vemos que hay un descenso en número de personajes respecto a los de oponentes y ayudantes. Existe un mantenimiento de los personajes femeninos, pero un descenso en más de una veintena de personajes

masculinos. La razón principal de este descenso de personajes secundarios procede de la función del destinador ligada a la del objeto como secundario impersonal, es decir, no son personajes de carne y hueso, sino momentos de la vida de los personajes protagonistas que les hacen cambiar de rumbo. Aun así, son el tercer actante que más personajes tiene. Que haya más personajes masculinos que femeninos se puede achacar al habitual número de personajes secundarios masculinos, superior al de femeninos.

En lo que respecta a los estratos, la clase alta sigue siendo muy superior a la clase baja. Este dato surge por dos razones: las ansias de mejorar en la vida, que implican que los personajes de clase baja traten con personajes de clase alta y la inferior cifra de películas rurales respecto a las urbanas.

- **Destinatario**



El destinatario es la figura actancial donde más paridad encontramos después de las clásicas objeto y sujeto, que suelen estar ocupadas por los personajes principales. Además hay significativo número de destinatarios porque muchos de ellos son ocupados por los personajes objeto y sujeto y también por actantes impersonales. Sin embargo, sí que hay el doble de personajes de clase social alta.

- **Actantes impersonales**

Como hemos visto a través del marco teórico y de los análisis fílmicos, encontramos en ocasiones actantes que no corresponden con personas sino con conceptos abstractos como sentimientos, obligaciones o deseos. Existen diferentes actantes impersonales que no podemos analizarlos en función del sexo o del estrato social, pero que sirven habitualmente como motivo para cumplir un objetivo o ejercen una función actancial como destinador o destinatario. Son muy importantes los actantes impersonales en las películas históricas, donde los objetivos de los personajes suelen ir ligados a salvar territorios o a protegerlos.

Objeto impersonal: honradez en *Nobleza baturra*; reconocimiento del padre en *El cura de aldea*; libertad en *Morena Clara*; honra perdida en *La Dolores*; cantar y la emisora de radio en *Torbellino*; ejército en *¡Harka!*; el suicidio en *El hombre que se quiso matar*; la libertad en *Alma de Dios*; pérdida del empleo en *Viaje sin destino*; una vida de lujo en *El pobre rico*; libertad en *La chica del gato*; la nación en *13-13*; olvidar el amor en *La boda Quinita Flores*; el trabajo en *La vida empieza a medianoche*; el dinero en *Un hombre de negocios*; el dinero en *Dos cuentos para dos*; anexión de España y la libertad del país en *La princesa de los Ursinos*; posición social en *Pequeñeces*; liberación de España en *Agustina de Aragón*; la defensa de Castilla en *La leona de Castilla*; una nueva ruta hacia las Indias en *Alba de América*.

Oponente impersonal: la locura en *Don Quijote de la Mancha*.

Destinador impersonal: matrimonio en *La verbena de la Paloma*; ansias de libertad en *Rumbo al Cairo*; la libertad en *Los cuatro robinsones*; la sociedad en *El hombre que se quiso matar*; posición social en *¡A mí la Legión!*; las deudas en *Un hombre de negocios*; fracasos amorosos en *El hombre que las enamora*; las novelas de caballerías en *Don Quijote de la Mancha*.

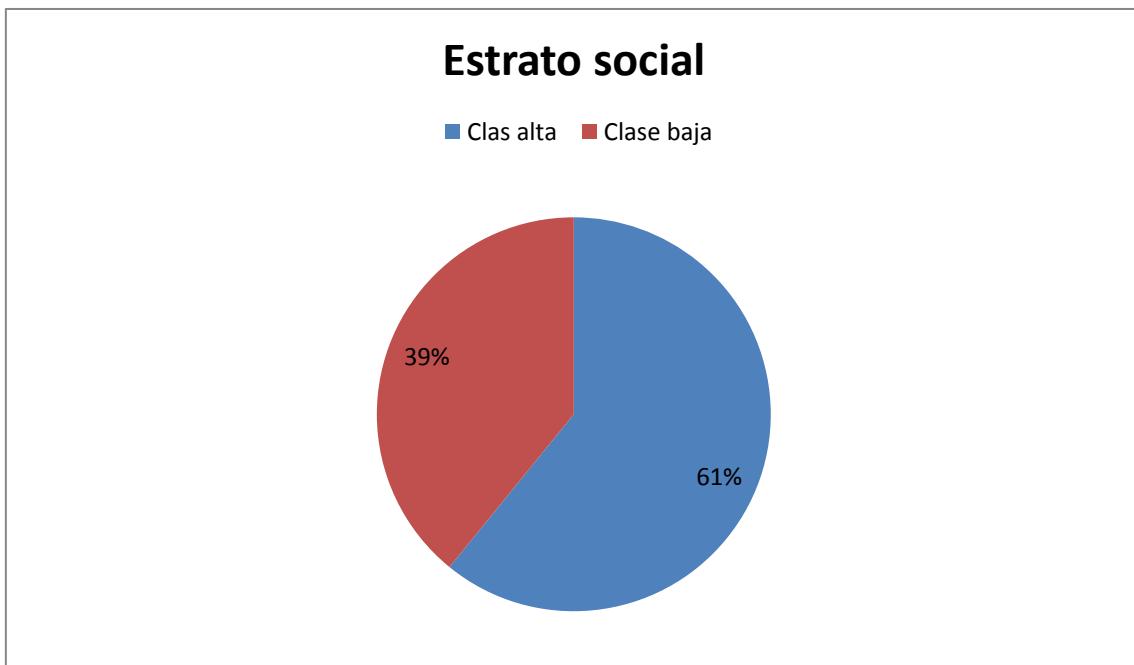
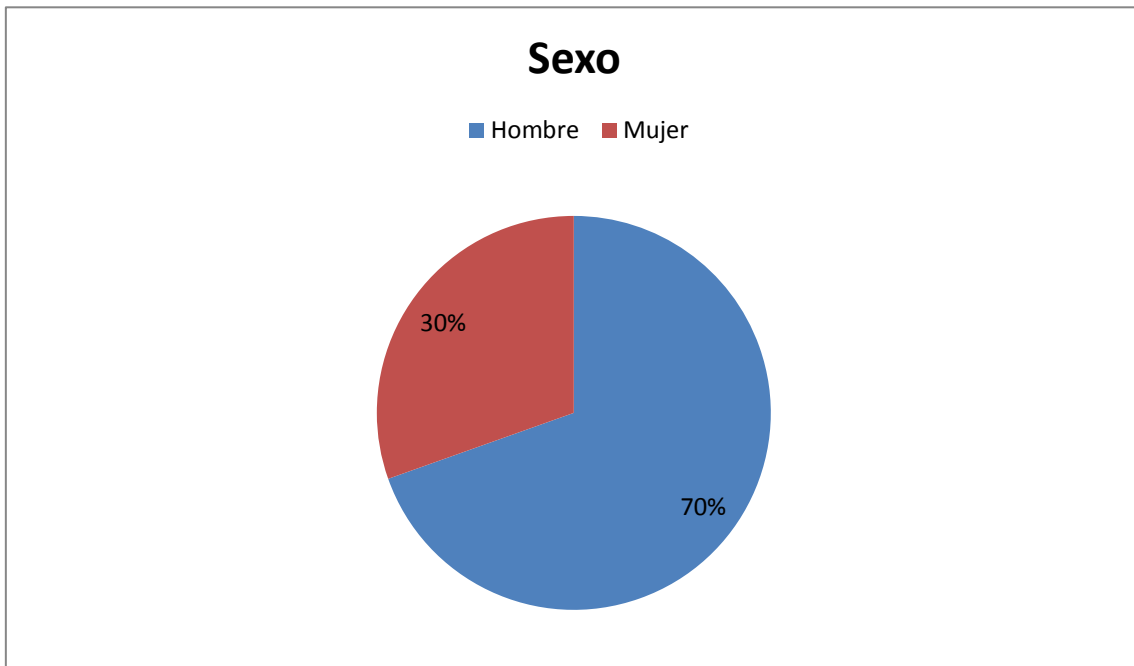
Destinatario impersonal: la nación en *El 13-13*; España en *Alba de América*.

5.2. El personaje secundario y el rol

ROL	HOMBRE	MUJER	CLASE ALTA	CLASE BAJA
Activo	16	7	14	9
Pasivo	27	17	26	18
Influenciador	44	21	48	17
Autónomo	28	7	21	14
Modificador	31	13	27	17
Conservador	54	23	71	16
Antagonista	63	29	65	27
TOTAL	273	117	272	118

Este apartado sigue la estela del dedicado al análisis de actantes. A través de las siguientes páginas veremos la diferenciación de los personajes secundarios desde el modo analítico del rol. Volvemos a interpretar la intervención de los personajes secundarios en CIFESA, separándolos por sexo y diferencias sociales. Como en el modelo analítico actancial, el de roles tiene funciones que se muestran predominantes como el pasivo o el influenciador.

- **Activo**



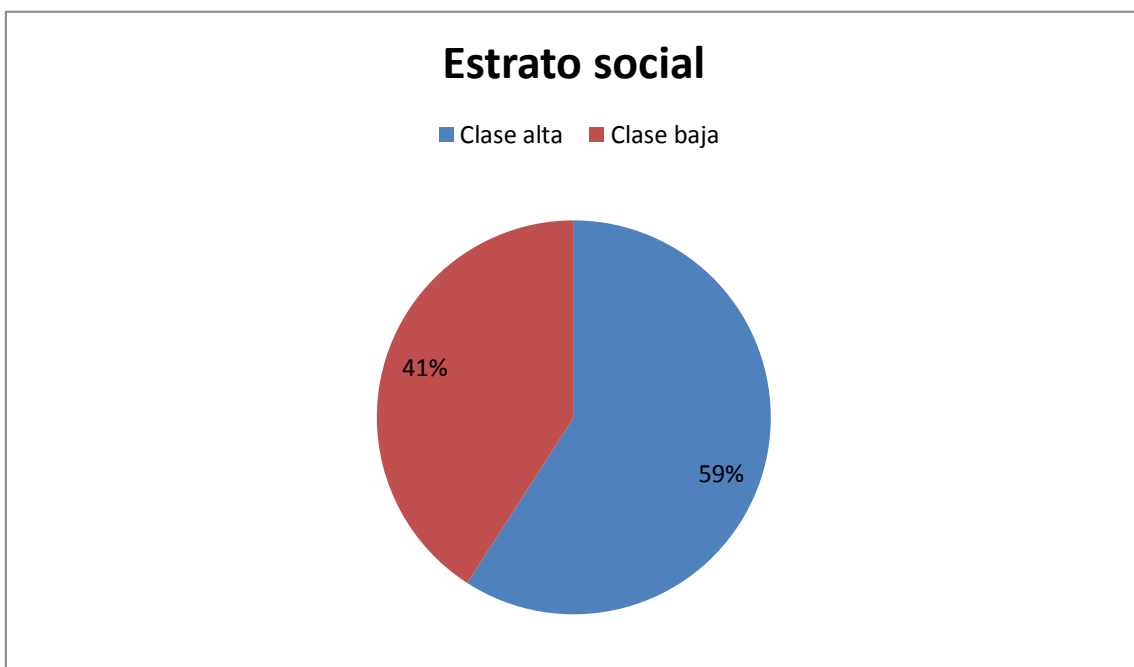
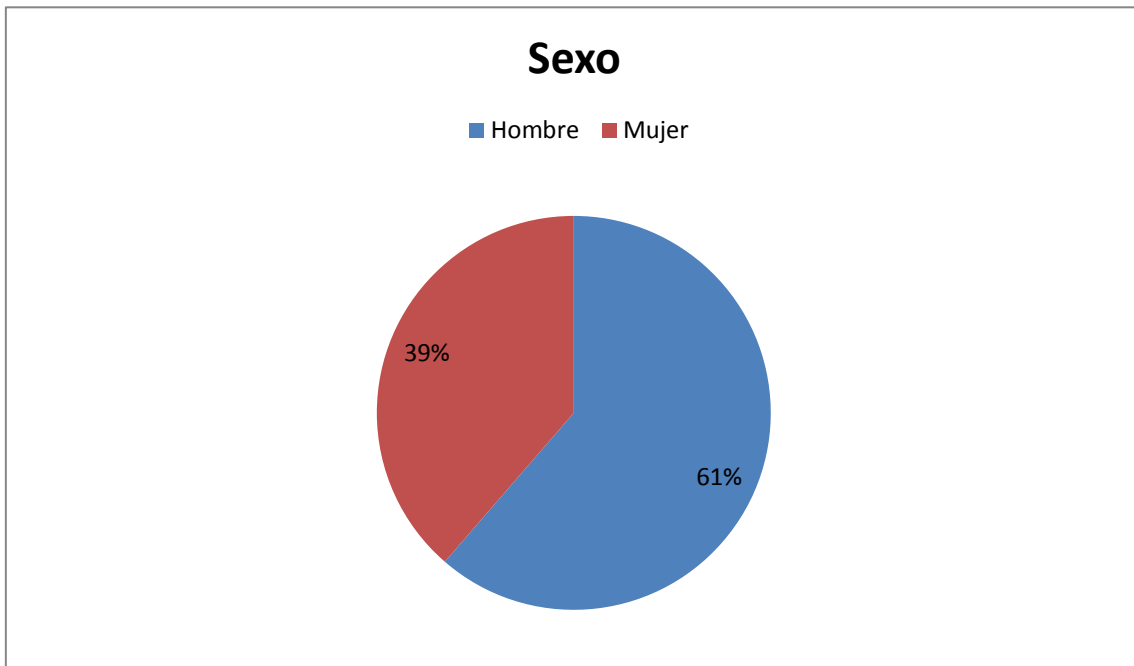
A diferencia del número de actantes, en cuestión de roles sí que encontramos una mayor cantidad de personajes activos y pasivos. Por lo tanto, desechamos la posible teoría de que los roles y los actantes siempre reflejan similares funciones. Obligatoriamente, ni los activos son sujetos ni los pasivos objetos, aunque en esta última comparación, los personajes que realizan la

función actancial del objeto y el rol del pasivo son más abundantes. En términos de activos encontramos un mayor número de personajes masculinos. Este hecho viene dado porque hay un mayor número de personajes secundarios masculinos. La importancia del personaje activo, es decir, quien realiza una acción determinante para el desarrollo del relato y la actuación del personaje principal, tiene en el secundario una lectura más profunda del propio personaje porque los secundarios entran directos a formar parte de la acción del principal espoleándolo a que hagan algo para bien o para mal.

Si nos dirigimos a la tabla de cuantificación de personajes secundarios según el rol, vemos que los personajes activos masculinos son más del doble que los femeninos. Aclaremos que los hombres son mayoritarios en todos los roles. En cuanto al estrato social hay una diferencia menor en número, pero siguen siendo más los secundarios de clase alta. Recordemos que es importante la relación entre clases y destacar la predominancia del estrato alto, ya que son películas que tenían influencia en la sociedad del momento y muchas de ellas mostraban la unión de las distintas clases. Por ello, los secundarios se revelan como un factor fundamental en la muestra del costumbrismo fílmico imperante.

En cuanto a ejemplos de activo encontramos a Marco en *Nobleza baturra* que además ejerce de antagonista según el modelo actancial. Como contrapunto podemos encontrar a Gordon en *Dos cuentos para dos* realizando tareas de ayudante actancial. Estos dos ejemplos muestran que la labor del activo puede ser positiva o negativa.

- **Pasivo**

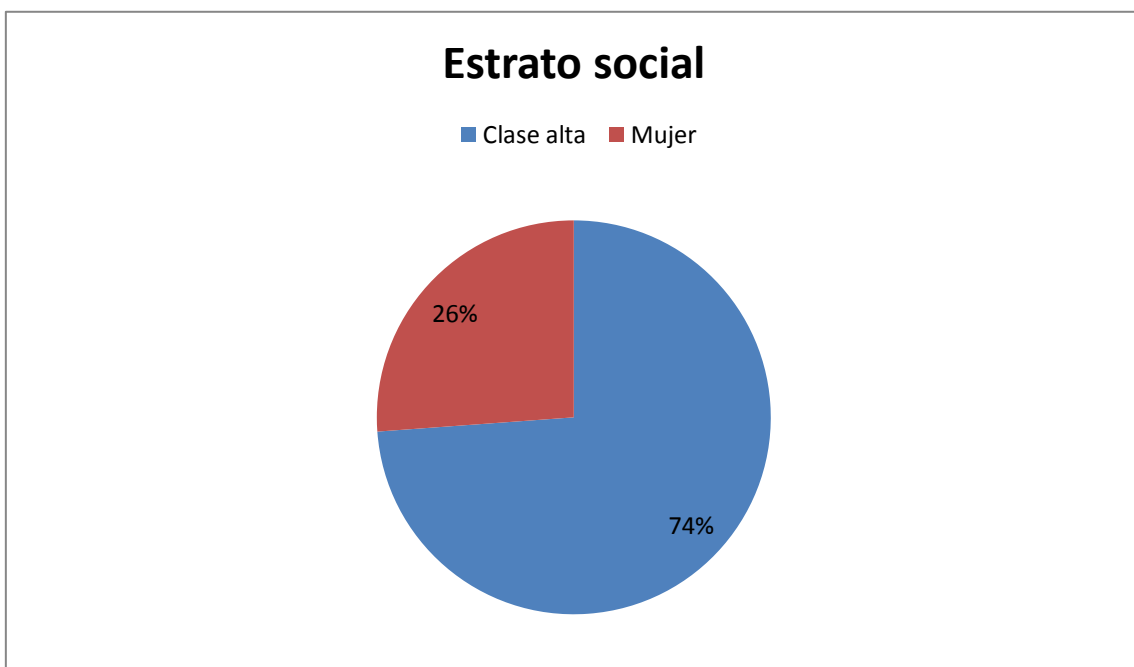
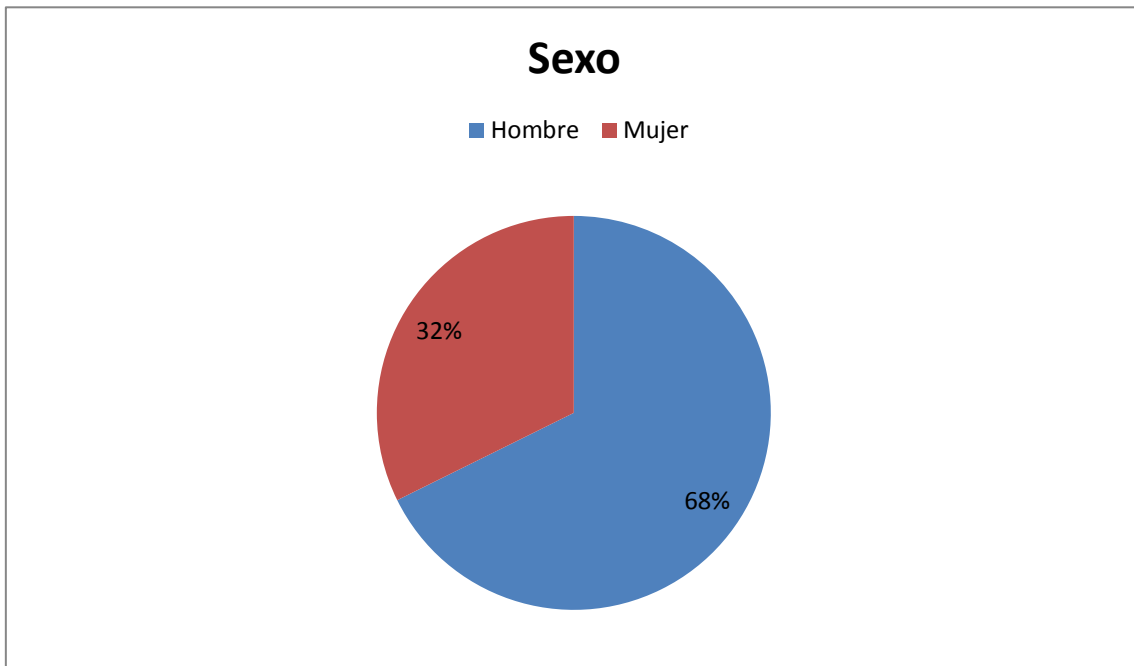


Desechada la teoría de que el pasivo ha de ser el objeto, vemos como hay un aumento de personajes pasivos en comparación con los activos. Esto se debe a que algunos activos son sujetos, pero no todos. Encontramos el doble de pasivos que de activos, por lo tanto hay más secundarios que ejercen ese rol. Se reduce la diferencia entre pasivos hombre y mujer y también el porcentaje mayor de hombres que de mujeres. Este descenso porcentual se

debe a que la mujer suele ser la pasiva de la acción del hombre, pero si lo comparamos con el número de actantes mujeres, son inferiores las mujeres, ya que la actante mujer es la única categoría del género femenino que supera al hombre en número de secundarios.

Si atendemos a los análisis fílmicos, observamos como en la primera etapa de CIFESA, es menor el número de personajes pasivos que en el resto de etapas y las mujeres son predominantes como el personaje de Concha Guerra en *Los cuatro robinsones*. Un ejemplo muy interesante lo vemos en *Un alto en el camino*, donde dos mujeres que son totalmente opuestas en su función como Soledad y Rosalía, ejercen el rol pasivo. Aquí observamos un ejemplo de la fuerza del hombre como personaje activo.

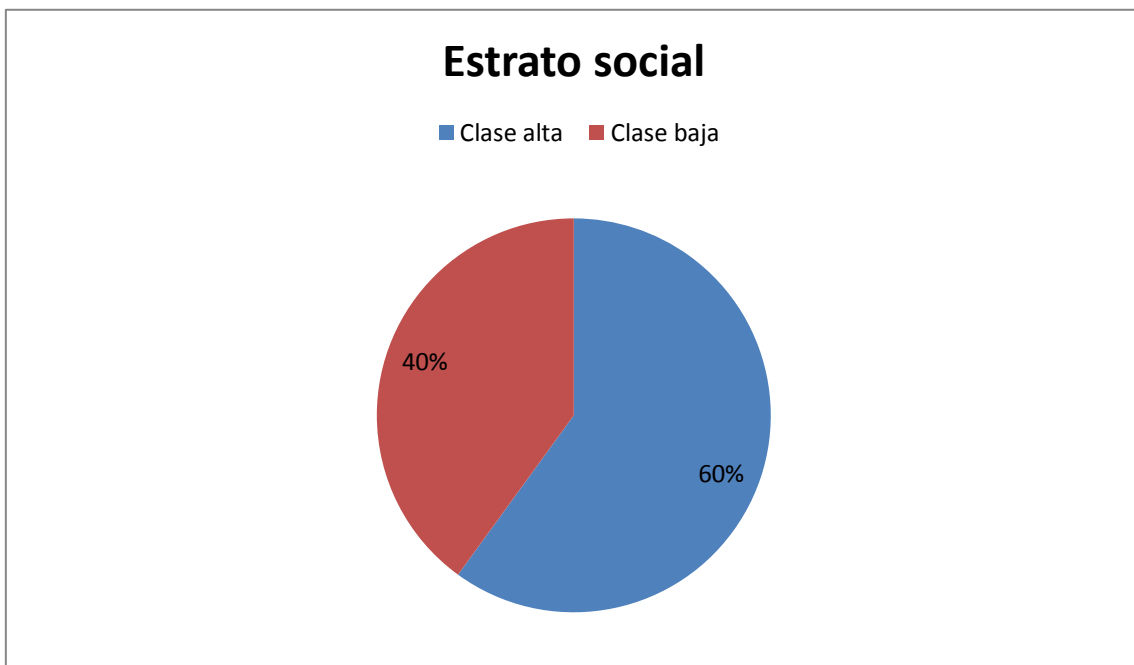
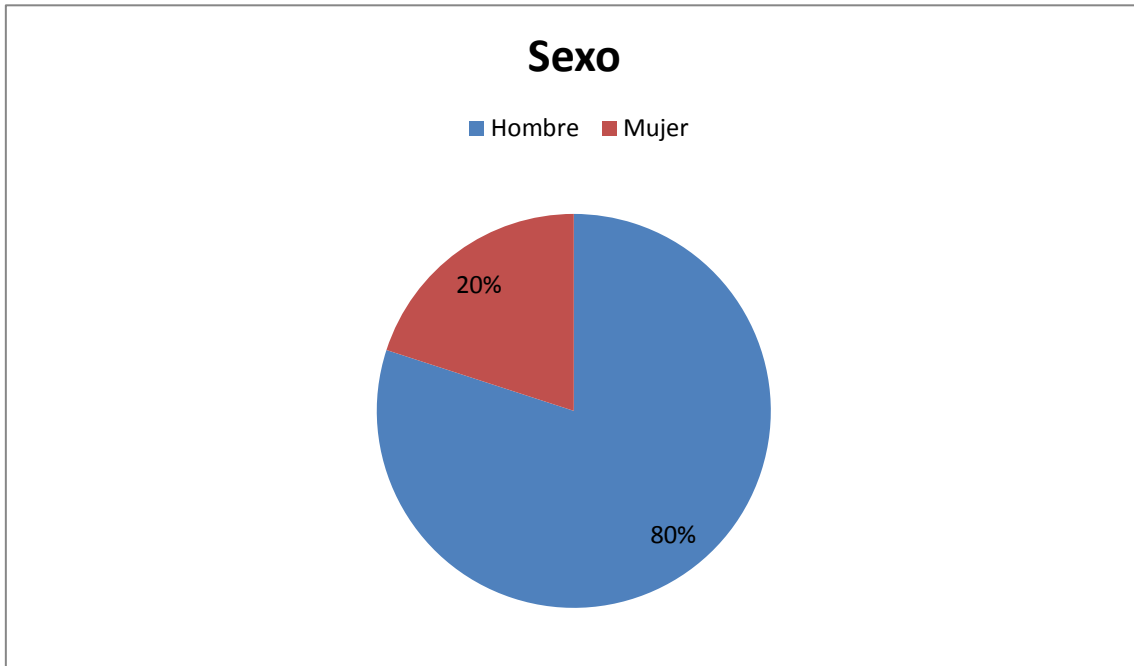
- **Influenciador**



Con el rol del influenciador hay un aumento del número de secundarios. Los hombres son superiores (más del doble) y en términos de estrato social casi tres cuartas partes del total de influenciadores pertenecen a la clase social elevada. Se trata de un rol característico del secundario ya que los personajes protagonistas principales necesitan de influencia y apoyo para realizar sus actos. Si atendemos a los ejemplos masculinos, el rol negativo de don Lorenzo

en *El hombre de los muñecos* sirve para que el protagonista cambie su función en la vida después de haber cometido un acto que le atormentará para siempre. En *El hombre que las enamora*, Fernando, el padre del protagonista, incita a que se vaya de vacaciones para que pueda centrarse y también para poder encontrarle novia. En este caso, el influenciador ejerce una labor positiva. Por lo que respecta al sector femenino, el personaje de Berta en *Dos cuentos para dos* ejerce una función negativa de control sobre su prometido, pero también positiva al cambiar su vida por completo.

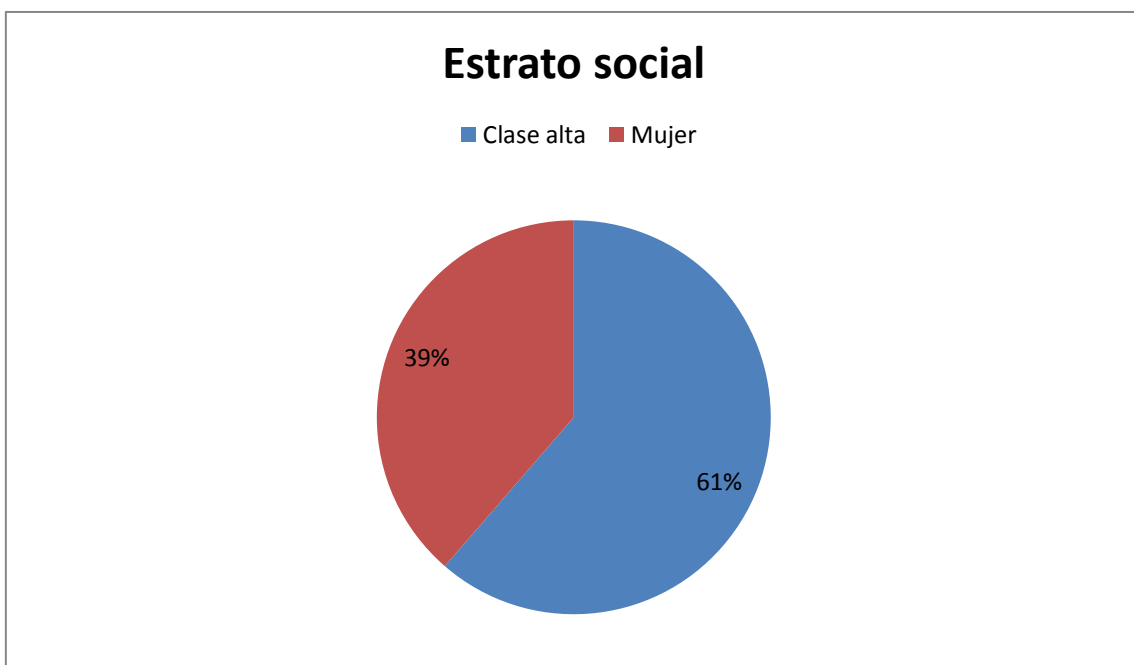
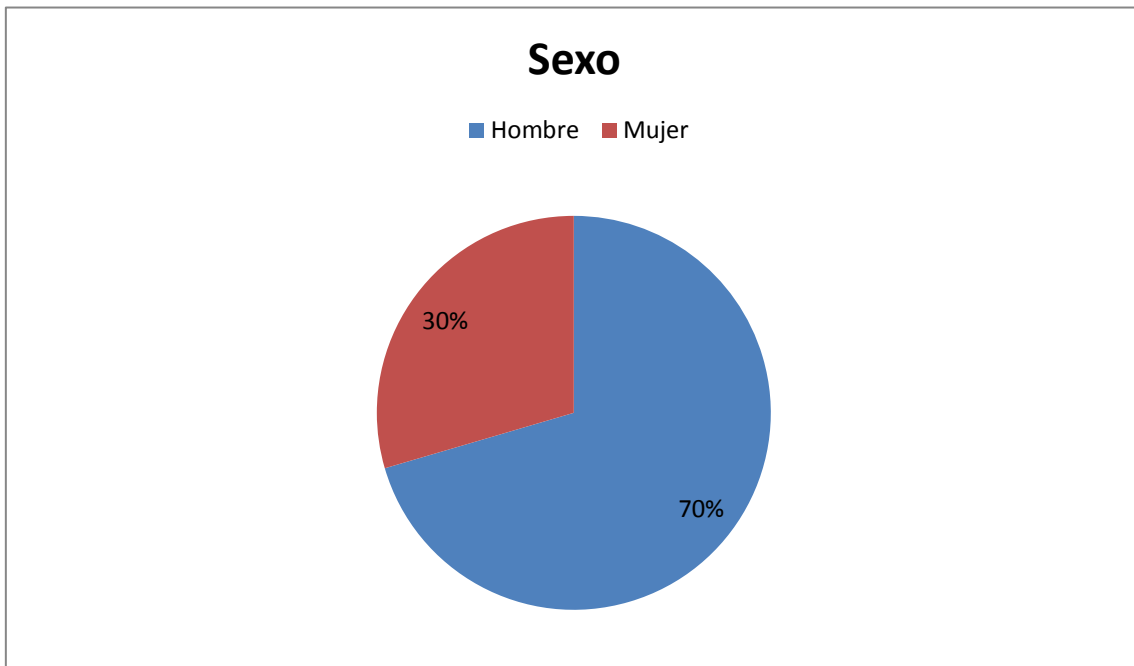
- **Autónomo**



El personaje secundario que ejerce el rol del autónomo sufre una bajada en números respecto al de modificador. Esto viene dado porque los personajes principales que no tienen influenciadores realizan una función autónoma. Este hecho no significa que no haya una conjunción de roles en un mismo personaje porque hay ejemplos que señalan la posibilidad de que un influenciador pueda urdir tramas desde una perspectiva autónoma.

El número de hombres cuadriplica al de mujeres, algo que nos muestra como el hombre tiene una libertad mayor a la hora de actuar que la mujer. Un sesenta por ciento de autónomos pertenecen a la clase alta. Este dato sirve para demostrar que no hay un predominio claro del estrato social superior. Existen ejemplos como Ezequiela en *Alma de Dios*, mujer y de clase baja que aparece como un secundario vital para que la protagonista pueda conseguir su objetivo.

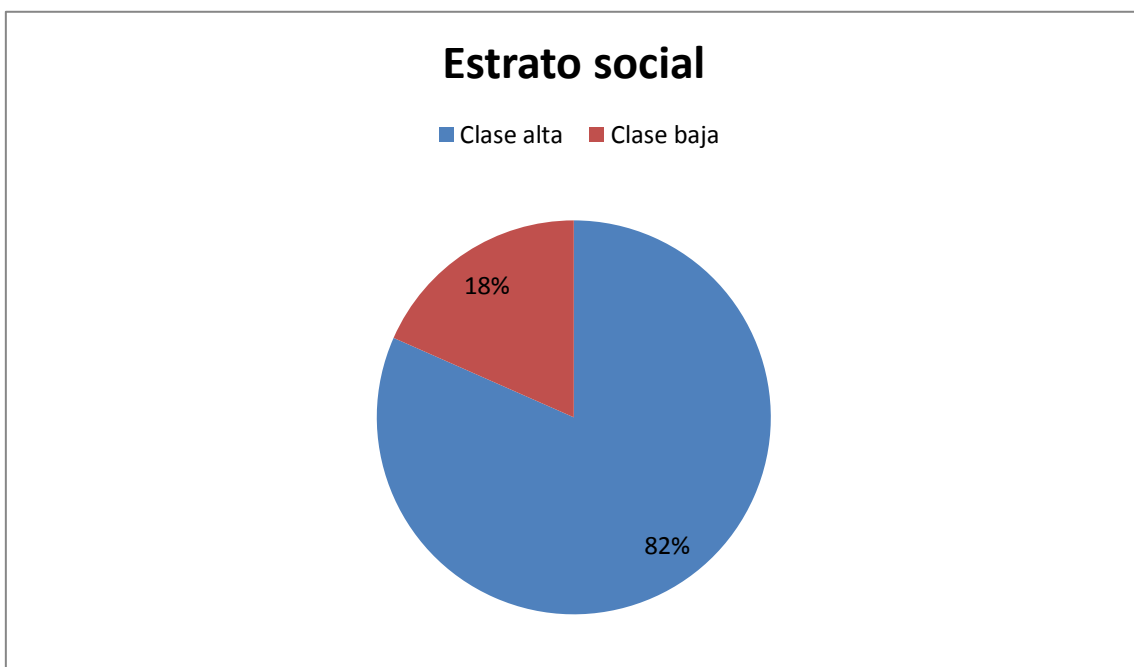
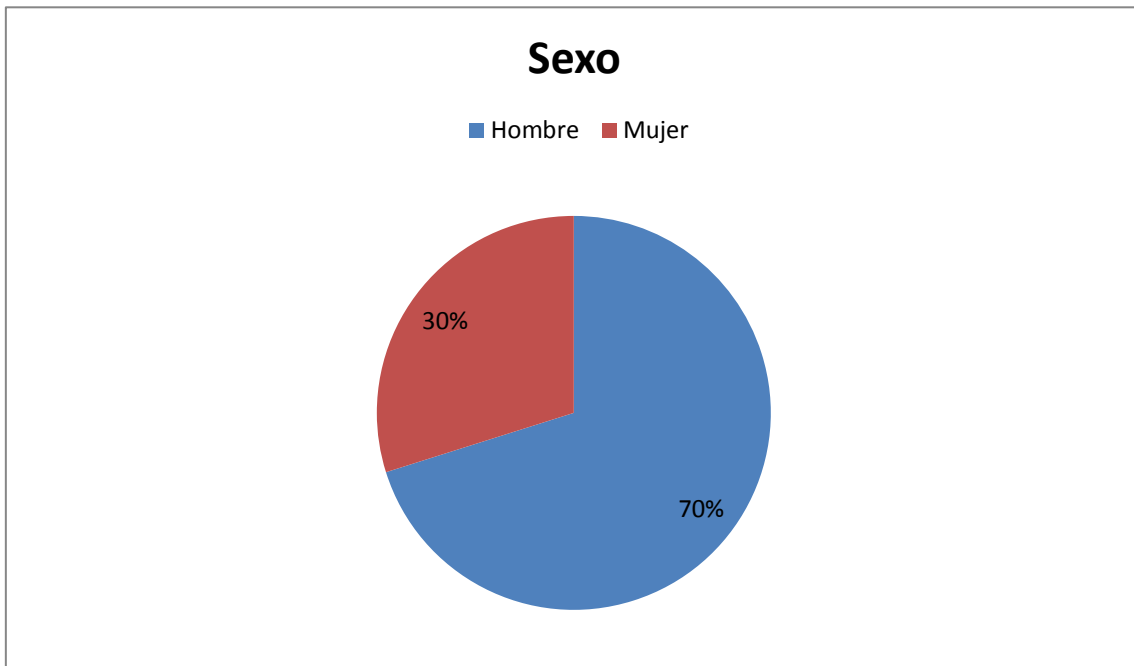
- **Modificador**



Las cifras de modificadores secundarios son muy interesantes, ya que un secundario debería ocupar un puesto superior, dada la importancia que tiene en la creación de un contexto. Sin embargo, los modificadores protagonistas también son abundantes y este dato tiene una clara relación con

el de autónomo. Este rol tiende a modificar, ya que el personaje que actúa por su propia cuenta, no necesita de influenciadores ni tampoco de modificadores. Aun así existe la posibilidad de aparición de un modificador con características negativas que entorpezca la función del personaje principal y autónomo. Encontramos ejemplos tanto de hombres como de mujeres. *La boda de Quinita Flores* es una película que tiene a dos modificadores de diferente sexo y con una relación actancial oponente muy clara. Por un lado, Amalio el prometido de Quinita. Por otro, el tío de Eugenio que obliga a casarse para poder darle parte de su fortuna.

- **Conservador**

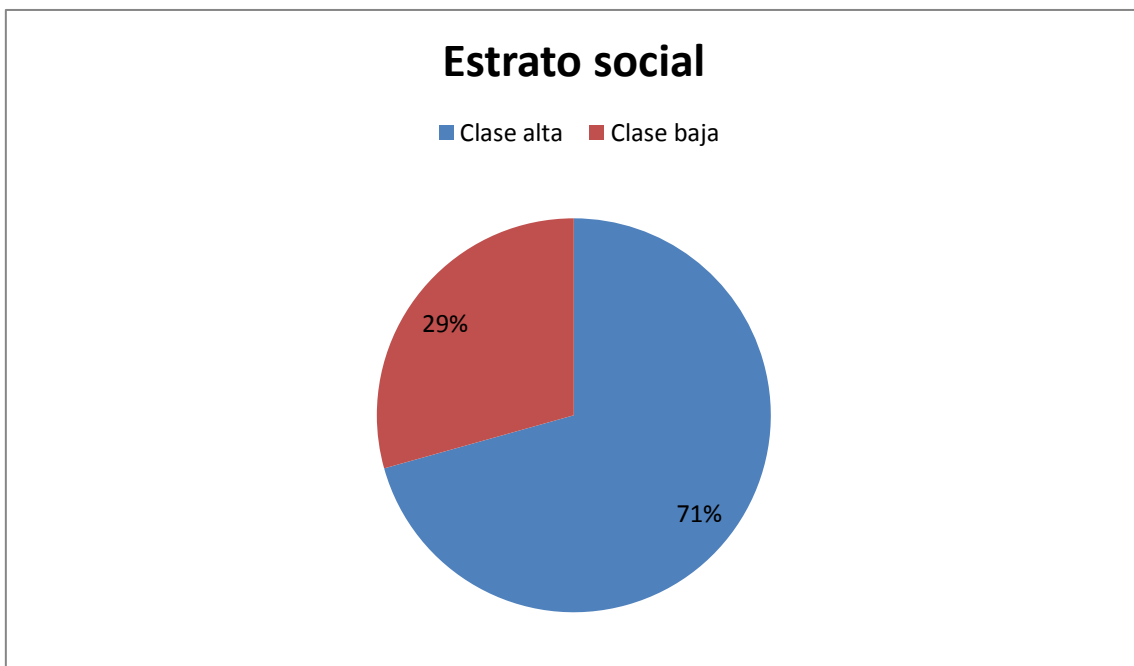
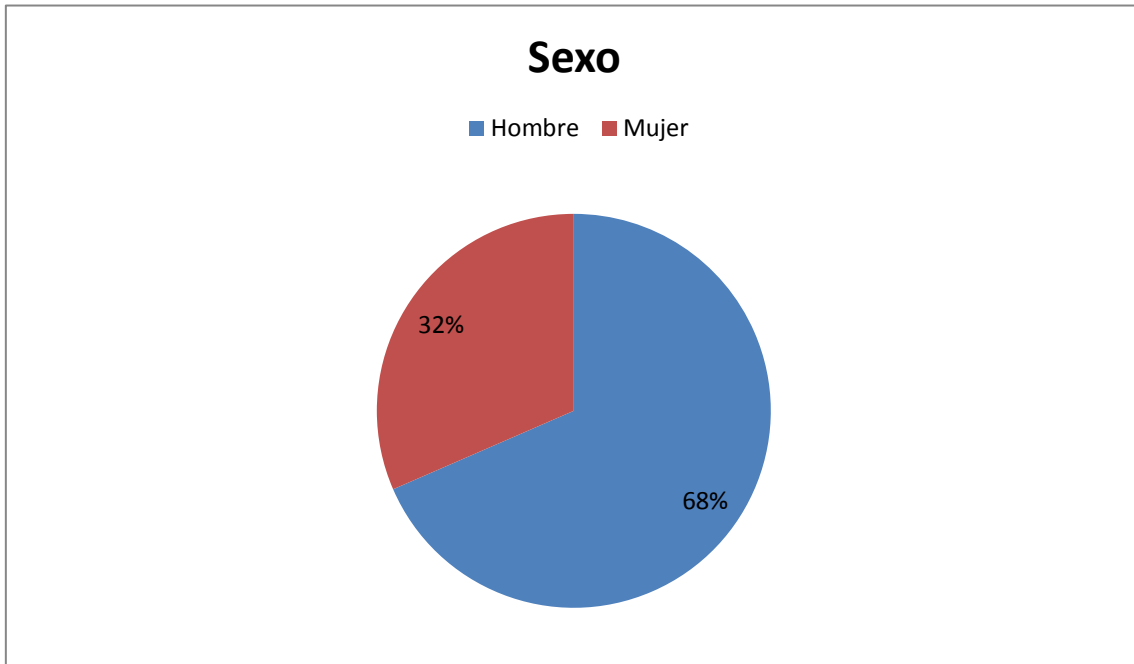


Después del antagonista, el conservador es el personaje más importante en número. Más del doble de personajes conservadores son hombres. La influencia del patriarcado es básica para el entendimiento de este personaje. No obstante, el matriarcado es superior en número de personajes, pero como hay menos mujeres en total, el número de hombres es predominante. Sin embargo, cuando hablamos de conservador no lo hacemos solamente

funciones patriarcales y matriarcales, también hay ejemplos de personajes antagónicos por naturaleza como el estereotipo de administrador de propiedades a través de figuras como don Lorenzo en *El hombre de los muñecos* o Ludovico en *La culpa del otro*, los cuales quieren mantener su poder sin pensar en las consecuencias.

Donde sí vemos una superioridad aplastante en términos porcentuales es en la diferenciación de conservadores de clase alta y clase baja. El estrato social alto suele seguir una línea de acción a la ocultación como las infidelidades en *Rosas de otoño* o mantenimiento de clase social como los marqueses en *Porque te vi llorar*.

- **Antagonista**



El rol del antagonista es el más importante en lo que a personaje secundario se refiere. Tanto en hombres como en mujeres, el número de antagonistas es mayor que el de cualquier otro rol. Sin embargo, vemos un descenso en comparación con los antagonistas de clase alta respecto a los

conservadores. Por lo tanto, entendemos que con el aumento de personajes antagonistas de clase baja, éste también es importante. Analizando los datos, entendemos que casi todas las películas tienen antagonistas y que son el rol más relevante en el conflicto del personaje principal.

- **Protagonista**

Evidentemente, como el personaje secundario es el que gira en torno al personaje protagonista, entendemos que no hay secundarios que ejerzan este rol.

5.3. El personaje secundario y el estereotipo

El presente análisis tiene como objetivo conocer el número de personajes secundarios que aparecen en la obra mostrándose como estereotipos. De esta manera, podemos comprender como era reflejada la sociedad española del momento y también la de siglos pasados, si hablamos de películas históricas.

La siguiente tabla muestra el número de personajes que desempeñan una función estereotipada en el relato. Posteriormente analizaremos cada uno de estos estereotipos y conocer, también, el peso que tienen en el relato.

ESTEREOTIPO	Nº DE PERSONAJES
Héroe militar	4
Militar amigo	1
Sacerdote baja jerarquía	13
Sacerdote alta jerarquía	3
Mujer ambiciosa	11
Mujer conservadora	1
Hombre casado con mujer joven	5
Mujer graciosa	7
Hombre gracioso	18

Folclórica	13
Torero	2
Artista de variedades	1
Extranjero	16
Dueño de comercio	16
Vendedor insistente	5
Secretaria	10
Secretario	6
Hombre de la burocracia	12
Galán	12
Recepcionista	8
Amigo consejero	22
Amiga consejera	11
Jefe maltratador	7
Hijo consentido	1
Hija consentida	1

Patriarca	14
Matriarca	18
Monja clase alta	1
Monja clase baja	4
Camarero/a	7
Mujer liberada	9
Pícaro	6
Administrador de propiedades	6
Sirvienta	38
Mayordomo	23
Trabajadores de propiedad	11
Bandolero	7
Novia débil	3
Novio débil	5
Vecino	1
Vecina	2

- **Héroe militar y militar amigo**

Las películas bélicas que aparecieron una vez acabó la Guerra Civil Española y que sirvieron de enaltecimiento de los valores patrios del bando ganador y de repudia de los perdedores, tienen como principales estereotipos al héroe militar y al militar amigo. Casi exclusivamente podríamos decir que estos dos estereotipos pertenecen a este periodo con películas como *¡Harka!*, *¡A mí la legión!* o *Porque te vi llorar*. Sin embargo, las dos primeras películas tienen como personajes principales a estos estereotipos y por lo tanto no entran dentro del estudio, véase los personajes de Balcázar o el Grajo. Pero en *Porque te vi llorar*, el personaje de José sí que es considerado un héroe militar por su papel como salvador de la protagonista principal de la película. El papel del héroe militar recoge todas las características del héroe trágico griego vistos en el marco teórico y aplicados a la Guerra Civil. Es una persona dominante en el contexto bélico y digna de admiración y que no es necesario que muera, como en el personaje de José en *Porque te vi llorar*.

Las películas históricas de CIFESA tienen un alto contenido bélico y contienen personajes secundarios que cumplen con el estereotipo de héroe militar y también con el de militar amigo. Algunos ejemplos son el Capitán Estúñiga en *Locura de Amor*, y Juan de Padilla y Pedro de Guzmán en *La leona de Castilla*. Además estos personajes como militares amigos ejercen también la función de ayudantes en el modelo actancial de la película. El militar amigo se caracteriza normalmente por ser hombre, ya que en ese periodo las mujeres no luchaban en un ejército y por tener gran admiración por su superior, siendo un apoyo fundamental en la lucha, tanto física como emocional.

Leyendo la tabla, entendemos que no hay excesivos héroes militares y militares amigos pero son los suficientes secundarios si conocemos el número de películas del corte que había y la importancia del personaje principal que acaparaba la mayoría de los planos de la película.

Todos los ejemplos: El comandante y el militar que muere en combate en *¡A mí la legión!*, José en *Porque te vi llorar*, Juan de Padilla y Pedro de Guzmán en *La leona de Castilla*.

- **Sacerdotes (alta y baja jerarquía)**

Un lugar medio ocupa en la tabla clasificatoria el papel del sacerdote secundario. Es importante destacar el personaje del padre José en *El cura de aldea*, situado como secundario en la película por el hecho de la importancia que tiene el personaje principal de la misma y la función de ayudante en los momentos clave de su vida, pero no en toda ella.

El sacerdote que pertenece a la baja jerarquía eclesiástica se caracteriza por ser un párroco del pueblo cercano a su gente y normalmente preocupado por las circunstancias que rodean su población. También se le suele observar en el bar del pueblo. Los números dictan que hay una mayor cantidad de sacerdotes de clase baja. Este dato aumenta cuando los sacerdotes de clase alta pertenecen en su mayoría a películas históricas siendo cardenales, sacerdotes de la corte e incluso arzobispos. Este ejemplo lo observamos en películas como *Pequeñeces*, *Locura de Amor* o *De mujer a mujer*. Es interesante la época a la que pertenece *El cura de Aldea*, republicana, distando mucho del resto de ejemplos pertenecientes a la etapa final de la producción de CIFESA.

Todos los ejemplos: Padre Juanico en *Nobleza baturra*, Padre Juan en *El cura de aldea*, capellán en *El 13-13*, Fray Cristino en *La boda de Quinita Flores*, dos párrocos en *El clavo*, Cardenal Portocarrero en *La princesa de los Ursinos*, el cura principal de *Don Quijote de la Mancha* y dos más que se encuentra el protagonista, el sacerdote de la corte de Juana de Castilla en *Locura de amor*, el cura de la familia en *De mujer a mujer*, los tres frailes en *Alba de América*, capellán en la ejecución de *La leona de Castilla*.

- **Monjas (alta jerarquía, baja jerarquía)**

La monja es un estereotipo que refuerza el poder de la Iglesia en el elenco de personajes habitual de la filmografía analizada. A diferencia de los sacerdotes, las monjas son menores en número y en relevancia, pero mantienen la presencia eclesiástica en momentos costumbristas.

El carácter de las monjas viene diferenciado por su orden jerárquico. Los cinco ejemplos encontrados nos muestran una presencia mayor de monjas de clase llana. Destaca la madre superiora en el balneario de *La hermana San Sulpicio*. Este personaje es muy similar al de Fray Cristino en *La boda de Quinita Flores* y refuerza la presencia del clero en la alta sociedad. El resto de monjas suelen evocar los valores de la compasión y la misericordia. A diferencia de los sacerdotes, que suelen ser de edad avanzada, el ejemplo de *La hermana San Sulpicio* sitúa también a monjas jóvenes.

Todos los ejemplos: madre superiora y dos jóvenes religiosas en *La hermana San Sulpicio*; dos monjas mayores en el hospicio en *Malvaloca*.

- **Mujer ambiciosa y mujer conservadora**

Uno de los muchos estereotipos ligados a la figura femenina es el de mujer ambiciosa que usualmente va ligado al de mujer conservadora. Estos dos ejemplos se fusionan en el personaje de Currita Albornoz en *Pequeñeces*. Sin embargo, este personaje no entra dentro de los personajes que nos incumben al ser personaje principal y máxima protagonista de la película citada. La mujer ambiciosa se caracteriza por tener altas miras, normalmente en lo que a posición social se refiere. Algunos ejemplos son Ketty en *Boda accidentada*, Juanita en *El hombre que se quiso matar*, las mujeres de los protagonistas de *Los cuatro robinsones* o Rocío en *La duquesa de Benamejí*. En algunos de estos casos estas ansias de poder van ligadas al amor, como el último ejemplo. Algunas de ellas están casadas con hombres mayores que ellas, de gran estatus económico.

El estereotipo de mujer conservadora va ligado al de ambiciosa y encontramos este estereotipo de personaje en la madre de la protagonista de *Porque te vi llorar*, la marquesa. Este personaje quiere que su hija se case para poder entrar otra vez en la sociedad y que los que integran este ámbito no le hagan de lado.

Como podemos observar hay 12 ejemplos de mujeres secundarias estereotipadas, por lo tanto, es digno de mencionarlas a diferencia de los hombres ambiciosos, que no son abundantes ni repetitivos porque suelen tener

motivos de actuación diferentes a los representados por las mujeres. Una excepción sería el personaje protagonista de Roberto en *El pobre rico*, cuya codicia le lleva a la ruina.

Todos los ejemplos: dos esposas en *Los cuatro robinsones*, secretaria en *Torbellino*, Juanita en *El hombre que se quiso matar*, Clotildita en *La condesa María*, marquesa en *Porque te vi llorar*, Elsa en *El difunto es un vivo*, huésped en *La boda de Quinita Flores*, Silvia en *La vida empieza a medianoche*, Aldara en *Locura de amor* y Rocío en *La duquesa de Benamejí*.

- **Mujer liberada**

La mujer liberada es un estereotipo que mantiene una estrecha unión con la mujer ambiciosa. Sin embargo, la diferencia principal entre ambos personajes es que la mujer liberada no tiene necesidad de contraer matrimonio o conocer a ningún hombre para poder sentirse tranquila. El concepto de mujer liberada se basa en las palabras que emplean este tipo de mujeres en las películas y que rompen con la tónica habitual del patriarcado o de la esposa que aguanta las fechorías del marido. El ejemplo más claro lo vemos en el papel de Nina en *Un hombre de negocios* cuando ella hace referencia a que no pasará nada más entre su marido contratado. Este hecho supone un cambio en las novelas románticas en lo que a planteamiento de la mujer se refiere. Habitualmente este tipo de mujeres suelen acabar enamorándose en un momento inesperado o acaban solas, como Currita en *Pequeñeces*. La principal característica de la secundaria liberada es el contrapunto ante la protagonista principal o el apoyo a esta misma en su decisión de estar soltera.

Es interesante como en ningún momento, este tipo de mujeres hacen referencia a las relaciones sexuales, siendo un tema tabú en la filmografía, sobre todo desde el punto de vista femenino. Físicamente, la mujer liberada suele ser muy bella y con un carácter muy fuerte. El contenido machista de algunas películas la equipara a una persona alocada que es calmada por el amor del hombre.

Todos los ejemplos: Irene en *El hombre que se quiso matar*; Rosario en *Viaje sin destino*; Lelly en *Huella de luz*; Clotilde en *Eloísa está debajo de un*

almendro; condesa en *Noche fantástica*; María Antonia en *Rosas de otoño*; Sandalia en *Tuvo la culpa Adán*; María Elena en *El hombre que las enamora*; Aldara en *Locura de amor*.

- **Hombre mayor con mujer joven**

Leyendo el título del presente ejemplo, este estereotipo podía ser considerado como el de “viejo verde”, pero no es acertada esta aproximación. El hombre casado o prometido con una mujer joven se repite cinco veces en la película y se caracteriza especialmente por una falta de afecto hacia su mujer. El ejemplo más característico lo vemos en *Boda accidentada*, donde don Cándido prefiere los negocios a estar al lado de su bella y joven prometida. El físico de estos personajes suele ser poco agraciado.

Sin embargo, hay ejemplos de hombre mayor que rompen con la tónica anterior, como Pablo en *El frente de los suspiros* o Segundo en *Torbellino*. Estos dos hombres, físicamente atractivos y que además son tíos de la protagonista, también tienen una relación con una mujer joven y son relevantes en la trama.

Todos los ejemplos: Segundo en *Torbellino*, Adrián en *Alma de Dios*, Pablo en *El frente de los suspiros*, Cándido en *Boda accidentada*, marido de la exnovia de Eugenio en *La boda de Quinita Flores*.

- **Hombre gracioso y mujer graciosa**

Si hay un ejemplo de estereotipo que suele, en su mayoría, cumplirse en hombres y mujeres es el de persona graciosa y que tiene como función aportar una dosis de humor en una determinada escena. Por lo general, el hombre y la mujer graciosos son poco agraciados físicamente y salvo excepciones, poco inteligentes. En todas las épocas observamos este tipo de personajes. Algunos ejemplos de hombres graciosos son Curro en *¡A mí la legión!* o la amiga de Concha Guerra en *Los cuatro robinsones*. Generalmente suelen ser personajes de clase social baja, que intentan llenar la escena con algún chiste o movimiento gracioso. A veces encontramos como los graciosos son personajes

que se unen sentimentalmente como en *Noche de reyes* cuando Cienporros y Canijas intentan seducir a la hermana fea y graciosa de la protagonista.

Todos los ejemplos: Cienporros, Canijas y Crisanta en *Noche de reyes*, la amiga de Concha Guerra en *Los cuatro robinsones*, Caireles en *El gato montés*, Patricio en *La Dolores*, Matías en *Alma de Dios*, Jeromo en *Malvaloca*, Cornelio y Atilano en *La culpa del otro*, Antonio Berzosa en *El frente de los suspiros*, Curro en *¡A mí la legión!*, el profesor en *Boda accidentada*, Alberto y Cristobalina en *La boda de Quinita Flores*, Clarita en *La vida empieza a medianoche*, Leonarda en *Un hombre de negocios*, Dimas en *Deliciosamente tontos*, Dimas en *El hombre que las enamora*, señor nervioso y señor bajito, señora ordinaria y Gertrudis en *El clavo*, don Hilarión y don Sebastián en *La verbena de la Paloma*.

- **Folclórica**

Las películas de CIFESA, especialmente durante la etapa republicana con Imperio Argentina como principal actriz y durante la primera etapa de la posguerra con actrices con Concha Piquer o Estrellita Castro, acumulan un importante número de folclóricas, no solo como protagonistas sino también como secundarias. De hecho, el papel de la mujer y del hombre folclórico se caracteriza por ser una pieza importante en los momentos musicales de las películas. Las principales cualidades de los personajes folclóricos son los trajes típicos para bailar, integrando largos números musicales y el acento andaluz. En ocasiones, como en *Un alto en el camino*, el papel de la folclórica alcanza cierta importancia para el desarrollo de la acción del personaje principal. Normalmente, como secundarios y secundarias, suelen servir para fortalecer la escena que desarrollan en tablaos y bares del sur de España.

Aunque es un personaje importante en una determinada época, la relevancia de la comedia romántica carente de números musicales trascendentales para la película, rebaja el poder del estereotipo folclórico de la primera etapa de CIFESA.

Todos los ejemplos: dos bailaoras en *La Verbena de la Paloma*, cuatro guitarristas y Concha Guerra en *Los cuatro robinsones*, Soledad en *Un alto en*

el camino, cantador y dos bailarinas en *Un caballero famoso*, dos bailarinas en *Una cubana en España*.

- **Torero**

El otro estereotipo típicamente andaluz y que va unido a la figura de la folclórica es el torero. Este personaje, definido por su trabajo, suele mantener una actitud chulesca ante el resto de hombres, debido al peligro de su profesión. También es un personaje que tiene una función actancial típica de oponente y suele jugar un papel fundamental en el desarrollo de las acciones de los hombres y mujeres protagonistas. Todos los toreros suelen estar encasillados en la parte de la sociedad y normalmente van acompañados por familiares y apoderados. Aunque sean solamente dos los toreros, en este análisis de la producción resultan fundamentales para averiguar cuáles son las regiones donde se encuentran y poder analizarlas más profundamente.

Todos los ejemplos: Paquiro en *Un caballero famoso*, Macareno en *El gato montés*.

- **Artista de variedades**

Por lo general, el estereotipo ligado a la música más habitual en la producción seleccionada es el de folclórica. Sin embargo, no podemos dejar de lado el otro ejemplo que nos sumerge en el mundo del musical: la artista de variedades. El ejemplo más claro de personaje se da en *Una cubana en España*, sin embargo, no hay secundarios relevantes. De hecho, en esta película observamos una lucha entre lo folclórico y el género de revista que se estaba imponiendo en la época. El único ejemplo de personaje secundario, que dada su importancia es necesario crear un estereotipo para esta profesión, es el de la artista de variedades del *El pobre rico*.

Todos los ejemplos: artista de variedades en *El pobre Rico*.

- **Extranjero**

Consideramos al personaje extranjero como estereotipo por cómo es mostrado en la filmografía. Hay diferentes personajes, de varias nacionalidades

y todos ellos muestran rasgos típicos de una cultura vista desde fuera. Esto muestra cierto paralelismo con los estereotipos de folclóricos andaluces o de chulapos madrileños, es decir, también lo vemos en los personajes de diferentes regiones españolas. Existen varios ejemplos que refuerzan la teoría del concepto de extranjero como estereotipo. Vemos como en *Rosas de otoño*, los franceses son mostrados como gente muy refinada, pero siempre un escalón por debajo de los españoles en nobleza. En *Boda accidentada* y *La chica del gato*, los ejemplos de alemanes, evocan la rudeza y seriedad del territorio germano. Generalmente actúan como oponentes de personajes principales o secundarios, llevando consigo connotaciones negativas, a veces con toques humorísticos, llegando al ridículo.

Observamos dieciséis personajes extranjeros, por lo tanto, son preponderantes en uso. También destacan los papeles de judíos en películas históricas, donde los personajes son los claros antagonistas, como en *Alba de América*.

Todos los ejemplos: Carola Bianchi en *Torbellino*, Linda y su hermana en *Un marido a precio fijo*; Ionescu, musulmán e Isaac Leví en *¡A mí la legión!*; la mujer del profesor en *Boda accidentada*; Gladys en *Mi enemigo y yo*; don Sigmundo y Frau Ida en *La chica del gato*; dos espías en *El 13-13*; Pierre Brochard en *El fantasma y doña Juanita*; Josefina y Adolfo en *Rosas de otoño*; Isaac y Gastón en *Alba de América*.

- **Dueño de comercio**

El papel que tiene como secundario el dueño o dueña de un comercio es fundamental para crear un espacio completo donde se desarrolle la trama. Esta importancia del estereotipo viene fundamentada por las relaciones que suelen establecer con los personajes principales. Este tipo de personajes introducen al espectador en la esencia de los barrios o localidades donde se desarrolla la acción. No existen diferencias entre hombres y mujeres ya que ambos géneros tienen el mismo objetivo en la historia, trabajar y crear contexto. En ocasiones suelen inmiscuirse en la vida de los principales como vemos en *La reina mora*

donde el hogar de la protagonista está situado en un patio donde hay comercios humildes de artesanos.

El personaje más importante es el dueño del bar, lugar donde se desarrollan muchas acciones de los personajes, celebraciones de actos o momentos de relajación. El contraste más relevante de estos personajes respecto a los principales, habitualmente se da en la forma de hablar, siendo de clase baja y aportando en ocasiones momentos graciosos o dando consejos a los personajes principales como en *La verbena de la Paloma*.

Todos los ejemplos: tabernero, tabernera y don Hilarión en *La verbena de la paloma*; ventero en *Morena Clara*; ceramista, modista y carpintero en *La reina mora*; dueña de la tasca, barbero y dueña del mesón en *La Dolores*; dueño del bar en *El hombre que se quiso matar*; dueño de 'El Tritón' en *La culpa del otro*; dueño del balneario en *Huella de luz*; dueño del bar en *La chica del gato*; don Elpidio en *El fantasma y doña Juanita*; dueño del balneario en *La hermana San Sulpicio*.

- **Vendedor insistente**

En el ámbito comercial encontramos la figura del vendedor que insiste a un personaje de alta clase y perteneciente al ámbito de los de los negocios, a comprar el producto. Es necesario mostrar esta figura en esta sección de estereotipos para poder diferenciarla del dueño de un comercio. Normalmente pertenecen a una determinada empresa y se caracterizan por su capacidad para ofrecer su producto asediando al comprador. Los cinco personajes son hombres y mantienen el mismo rol y en épocas diferentes.

Todos los ejemplos: dos vendedores de telas en *El cura de aldea*; tres representantes en *Boda accidentada*.

- **Secretario y secretaria**

Prácticamente todos los personajes que poseen empresas, altos cargos en la sociedad, comisarios o jefes, tienen a su lado secretarios y secretarias. Existen diferencias entre los secretarios y las secretarias. Lo más habitual es que trabajen para figuras masculinas y si son hombres, destacan

por tener capacidades muy altas en recuento de números y memoria. La secretaria, por su parte, suele ser agraciada físicamente y en ocasiones estar enamorada del personaje al que atiende. El secretario, a veces tiende a traicionar a su superior como en *Huella de luz*, aunque es un excepción, cuya función principal es hacer la vida fácil al jefe y rendirle pleitesía.

Todos los ejemplos: Cándido Arenal en *Los cuatro robinsones*; secretario y secretaria de Segundo en *Torbellino*; secretario del comisario en *El 13-13*; secretaria de Arturo y secretario de Ramón en *Ella, él y sus millones*; Juanito y Jacobo en *Pequeñeces*; secretaria de don Jaime en *Rumbo al Cairo*; secretaria de Enrique en *Morena Clara*; secretaria de Cándido en *Boda accidentada*; secretaria de Gonzalo en *Rosas de Otoño*; tres secretarias de Anselmo en *Un hombre de negocios*; secretaria de Blanquita en *Una cubana en España*.

- **Hombre de la burocracia**

Este personaje merece un puesto como estereotipo por la importancia que tiene en el desarrollo de la trama y especialmente en la finalización de hechos relacionados con personajes. Normalmente suelen ser personajes que trabajan en instituciones públicas o bancos. Es importante remarcar que esta posición está cubierta en su totalidad por el género masculino. Aunque no tiene un excesivo poder en la narrativa de la película, su puesto condiciona a veces los finales, como en *La verbena de la Paloma*. Junto con los dueños de comercios y los secretarios y recepcionistas, forman el bloque de personajes que trabajan en función de los personajes protagonistas.

Todos los ejemplos: notario en *Los cuatro robinsones*; notario en *Un alto en el camino*; funcionario del registro civil en *Alma de Dios*; juez de paz en *Un marido a precio fijo*; notario del marqués en *La culpa del otro*; funcionario en *El frente de los suspiros*; Director General de Seguridad en *Rosas de otoño*; notario en *Deliciosamente tontos*; juez en *Tuvo la culpa Adán*; funcionarios en el juzgado en *El clavo*.

- **Recepcionista y camarero**

El papel de recepcionista es una pieza fundamental en las escenas donde los personajes principales viajan. Son muchas las películas donde hay hoteles, restaurantes, balnearios, ventas o posadas. Este personaje tiene, habitualmente, poca importancia en cuanto a rasgos característicos de la profesión. Suele estar enterado de lo que sucede en el establecimiento y si es andaluz o andaluza su principal atributo es el marcado acento y gracejo típico de esta zona geográfica que tanto se potencia en la filmografía.

En lo que respecta al camarero, tiene dos funciones, atender en la barra o en las mesas. Tampoco tiene una especial relevancia en lo que a rasgos característicos se refiere, pero sí en momentos donde los personajes principales se encuentran en conflicto. Los ejemplos más importantes son el camarero de *La chica del gato*, que echa a la protagonista después de quedarse dormida y la camarera de *¡A mí la legión!*, enamorada del protagonista.

Todos los ejemplos de recepcionista: *La hermana San Sulpicio; Huella de luz; El pobre rico; Noche fantástica; Boda accidentada; Una chica de opereta; La boda de Quinita Flores; Deliciosamente tontos.*

Todos los ejemplos de camarero/a: *¡Harka!; El hombre que se quiso matar; Un caballero famoso; ¡A mí la legión!; La chica del gato; Tuvo la culpa Adán; Una cubana en España.*

- **Galán**

El galán es un personaje típico en las películas de CIFESA. Generalmente lo desempeña el personaje principal masculino de la película. Sin embargo, encontramos bastantes secundarios que realizan esta función. El galán se caracteriza por una apariencia física envidiable. Siempre es elegante y en ocasiones se muestra irónico y vividor con las circunstancias que giran a su alrededor. Como secundario, el galán adopta la responsabilidad de criticar la actitud del personaje protagonista, el cual es totalmente opuesto en actitud y

principios. Encontramos ejemplos de ello en *Morena Clara* cuando el hermano de Enrique le obliga a tomarse la vida con más relajación.

El galán suele ser un oponente en su posición de personaje secundario, porque en ocasiones, tiene la función de antagonista ante el personaje que también puede ser otro galán.

El número de galanes secundarios es amplio. Debemos de tener en cuenta, que si sumáramos los galanes principales de las películas, sería uno de los estereotipos más repetidos. Por lo tanto nos encontramos ante un estereotipo habitualmente protagónico.

Todos los ejemplos: hermano de Enrique en *Morena Clara*; Sebastián en *Un alto en el camino*; Agustín en *Alma de Dios*; Abelardo en *Viaje sin destino*; Juan Carlos en *La culpa del otro*; Armando en *Una chica de opereta*; Federico Reinoso en *Rosas de otoño*; Luis Carvajal en *La princesa de los Ursinos*; Andrés en *Noche de reyes*; Felipe el Hermoso en *Locura de amor*; Juanito y Jacobo en *Pequeñeces*.

- **Hijo/a consentido/a**

El papel de hijos consentidos en el marco del personaje secundario es relativamente pequeño, pero demuestra la importancia de la clase alta en las películas de CIFESA. Este estrato choca con la baja en cuestiones económicas. Estos hijos consentidos tienen la necesidad de querer siempre más dinero y suelen estar representados en personajes que también tienen otros estereotipos como el de galán, pícaro o mujer liberada. Como secundarios vemos que los ejemplos más importantes son los de Clotildita y Manolito en *La condesa María*.

Todos los ejemplos: Clotildita y Manolito en *La condesa María*.

- **Novio/a débil**

La producción de CIFESA contiene muchas películas pertenecientes al género de comedia romántica de enredo. Este tipo de películas suelen tener un esquema básico donde el protagonista (hombre o mujer) se enamora de otra

persona, teniendo una relación sentimental con otra. La debilidad de este personaje se fundamenta en su idolatría hacia la pareja, en ocasiones por estatus social y en otras por lejanía como en *El frente de los suspiros*. De hecho, en esta película encontramos otro factor como la diferencia de personalidad entre zonas geográficas.

Las diferencias entre el novio y la novia débiles se basan en el factor cómico que tiene el primero respecto a la segunda. El novio débil suele caer en el ridículo y es desbancado en el corazón de la amada por un galán con grandes dosis de humor e ironía. La novia débil suele caer en el fracaso amoroso porque está cegada ante una persona que no es para ella, por estatus o por incompatibilidad de caracteres. El novio débil suele estar en una relación basada en el dinero y enmarcada en un contexto social proclive a los matrimonios de conveniencia. Ambos personajes suelen ser físicamente menos atractivos que sus competidores, especialmente en el ámbito masculino, tendiendo a la comedia.

Todos los ejemplos: Cienfuegos en *Rumbo al Cairo*; Jorge en *El hombre que se quiso matar*; novio de Rosario en *Viaje sin destino*; Elvira en *Un caballero famoso*; Adeliña en *El frente de los suspiros*; Alicia en *Noche fantástica*; Adán en *Tuvo la culpa Adán*; Fernando en *Pequeñeces*.

- **Vecino/a**

El estereotipo de vecino suele estar acompañado del actante de ayudante. Tanto los hombres como las mujeres que encarnan este estereotipo tienden a ser fundamentales para los objetivos de los personajes protagonistas. El ejemplo más importante lo observamos en *Alma de Dios*. Son pocos los personajes que desempeñan este estereotipo, porque normalmente tienden a ejercer una función superior una vez adquieren mayor responsabilidad en el desarrollo de la película. Los siguientes ejemplos suelen ser personas mayores que dada su experiencia y arrojo en la vida ayudan a protagonistas jóvenes.

Todos los ejemplos: Matías y Ezequiela en *Alma de Dios*; María en *El hombre que las enamora*.

- **Jefe maltratador**

Como en otros estereotipos, podríamos haber diferenciado entre la personalidad de jefes buenos y malos, pero encontramos pocos de los primeros y bastantes de los segundos. Destacamos el personaje de Sánchez Rey en *Huella de luz* como buen jefe que se preocupa de los demás. En cambio, dentro del campo de jefes maltratadores vemos como suelen caracterizarse por la amenaza a los personajes protagonistas. Podemos diferenciar entre películas de corte rural como *Nobleza baturra* y películas ambientadas en la ciudad como *Viaje sin destino* donde los protagonistas tienen otros objetivos. Los rasgos principales del jefe maltratador son una edad avanzada en comparación con sus trabajadores y el mal humor. Solamente hay una mujer que cumple las cualidades de una jefa maltratadora y se da en *Dos cuentos para dos*.

Todos los ejemplos: Marco en *Nobleza baturra*; Argüelles en *El hombre que se quiso matar*; Cañete en *Huella de luz*; Brochard en *El fantasma y doña Juanita*; Becarie en *Una chica de opereta*; Duarte y la propietaria del salón de belleza en *Dos cuentos para dos*.

- **Amigo/a consejero/a**

Nos encontramos ante uno de los personajes clave en las historias de CIFESA. Más de una treintena de personajes secundarios ejercen como amigo/a consejero/a y la principal razón es el apoyo que dan a los personajes principales y protagonista. La característica principal de este personaje es la camaradería y también el intento de encauzar la vida de los protagonistas si estos se encuentran en apuros. Encontramos ejemplos como el de Quique en *Rumbo al Cairo* o el de Salvador en *Una chica de opereta*.

Aunque no existen grandes diferencias entre géneros masculino y femenino, las historias que les suceden a los protagonistas son diferentes. Normalmente encontramos como el personaje sujeto masculino tiene habitualmente el objeto de conseguir a la mujer amada y en este caso, la amiga de la mujer suele ayudar a dar calabazas al hombre. En el caso contrario, el hombre consejero suele dar lecciones positivas de vida al protagonista y que

no se salga del orden establecido. Respecto al aspecto físico siempre se encuentran en segundo plano y no acaparan nunca el poder cinematográfico de los protagonistas, ya sea hablando menos como en *La verbena de la Paloma* con el papel de Casta, quien apenas dice una palabra pero nunca se aleja de Susana, o por el contrario, siendo personas mayores que tienen más experiencia de la vida como el papel de José Isbert en *Un hombre de negocios*.

Las películas históricas las vemos desde otra perspectiva en lo que se refiere al amigo consejero. La razón principal es la épica de la trama. Normalmente hablamos de gestas como el descubrimiento de América o la defensa de Castilla. Los protagonistas necesitan personajes que se mantengan a su lado por una causa trascendente para la historia. Los valores que desprenden estos personajes son la nobleza y el respeto hacia su superior.

Todos los ejemplos: Quique y amiga de Celia en *Rumbo al Cairo*; Sebastián en *Nobleza baturra*; Pesuño, Lolilla y Caireles en *El gato montés*; Casta en *La verbena de la Paloma*; Larbi y Zohira en *La canción de Aixa*; Carlos Miranda en *Torbellino*; Berzosa en *El frente de los suspiros*; compañera de Berta en *El 13-13*; Mario en *Boda accidentada*; Luquitas en *El difunto es un vivo*; Salvador en *Una chica de opereta*; Federico Reinosa en *Rosas de otoño*; Manrique en *La boda de Quinita Flores*; Dimas en *El hombre que las enamora*; Juan en *El clavo*; Nina, Leonarda y Dimas en *Un hombre de negocios*; Carlos y Noemí en *Ella, él y sus millones*; Sancho Panza en *Don Quijote de la Mancha*; Estúñiga en *Locura de amor*; Rocío en *La duquesa de Benamejí*; Juanito y Jacobo en *Pequeñeces*; Elvira en *De mujer a mujer*; Pinzón en *Alba de América*; Pedro de Guzmán en *La leona de Castilla*.

- **Patriarca y matriarca**

Tanto el patriarcado como el matriarcado son constantes en la vida de los personajes protagonistas. Ya sea madres preocupadas por la vida que toman sus hijos o hijas, si se casan o no, si hay infidelidades de por medio o cuestiones relacionadas con la virginidad de la mujer. Los padres y madres que tienen un poder importante en la familia son personajes fundamentales. Se

caracterizan por tener un peso grande en las decisiones familiares, dando igual el poder económico que posean.

Todos los ejemplos: Madre superiora en *La hermana San Sulpicio*; Eusebio en *Nobleza baturra*; Antonia en *La verbena de la Paloma*; Ángela y Gaspar en *El cura de aldea*; madre de Macareno y Pesuño en *El gato montés*; Cotufa en *La reina mora*; Rosalía y padre de Rosalía en *Un alto en el camino*; doña Antonia y don Elías en *Morena Clara*; Sánchez Rey en *Huella de luz*; Juanita en *El fantasma y doña Juanita*; Edgardo y Ezequiel en *Eloísa está debajo de un almendro*; Fernando en *El hombre que las enamora*; Ramón en *Ella, él y sus millones*; abuela y abuelo de María en *Noche de reyes*; tío de Blanquita en *Una cubana en España*; doña Sacramento en *El genio alegre*; doña Pastora en *Un caballero famoso*; Carolina en *La culpa del otro*; Ezequiela en *Alma de Dios*; tía de Rosario en *Viaje sin destino*; Casiana en *El pobre rico*; Belén en *Mi enemigo y yo*; madre de María en *La chica del gato*; madre de Quinita en *La boda de Quinita Flores*; Sandalia en *Tuvo la culpa Adán*; marquesa de *El hombre de los muñecos*.

- **Pícaro**

El pícaro es un clásico de la tradición novelesca e histórica española. Sin embargo, el personaje del pícaro como secundario mantiene las características tradicionales como el gracejo o las posibilidades de utilizar a los demás en su propio beneficio, pero pasa a un segundo plano, siendo un personaje con poca relevancia en la historia del protagonista y principal. Aun así encontramos un estereotipo marcado por la gracia del personaje y por un aspecto físico peculiar como en *Morena Clara* con el personaje de Regalito, sacando de quicio a los personajes protagonistas, o en *Malvaloca* llegando a ser un antagonista, como es el personaje de Jeromo.

Habitualmente es un personaje representado por el hombre, el cual tiene una vida desdichada y donde el amor no es una opción. En este caso, es lógico que la mujer, que en la filmografía analizada, tiene como objetivo o como “daño colateral” si no lo busca, el amor. Además, suelen ser personajes de clase baja,

los cuales utilizan todas las técnicas posibles para su supervivencia en la sociedad.

Todos los ejemplos: Jeromo en *Malvaloca*; Eulalio, Eufrasia, Caneja y Venancio en *La chica del gato*; Roberto en *Una cubana en España*.

- **Bandolero**

El estereotipo de bandolero está basado en la propia profesión del personaje. Posee características como la honradez, la lealtad al superior y en ocasiones la galantería como el personaje de Lorenzo en *La duquesa de Benamejí*. Sin embargo, este personaje es principal, pero a él le siguen unos cuantos bandoleros importantes que reflejan las características citadas. A excepción de Rocío en esta película, que no cumple con los cánones de los atributos positivos de los bandoleros, el resto de los personajes, normalmente ambientadas en el siglo XIX o principios del XX, el resto de personajes suelen pertenecer a historias donde el honor de las personas a las que defienden, son el objeto de los mismos.

Todos los ejemplos: Lobeño, Esteban, bandolero joven, Rocío y Pedro en *La duquesa de Benamejí*; dos bandoleros en *El cura de aldea*.

- **Administrador de propiedades**

Nos encontramos ante uno de los estereotipos más característicos en la filmografía analizada. Es un personaje clásico de películas ambientadas en la ciudad en la primera parte del siglo XX. Siempre es un hombre y sus cualidades son la antipatía, seriedad y en algunos casos un toque cómico como en *El genio alegre*. Suele ser un personaje que actúa como antagonista o en su defecto, como ayudante del antagonista. Es un hombre de avanzada edad que intenta sacar tajada, habitualmente, de la familia a la que sirve. Su posición en el hogar, le confiere la posibilidad de despreciar al resto de trabajadores, que según él son de clase inferior.

Es importante recalcar que de los seis administradores que encontramos, la mitad aparecen en la primera etapa de la producción de CIFESA. Este hecho nos indica que hay una pauta de personajes, ya no solo

folclóricos en lo que respecta al papel protagonista, sino también en el apartado de secundarios, con un peso específico.

Todos los ejemplos: don Óscar en *La hermana San Sulpicio*; don Eligio en *El genio alegre*; Ludovico en *La culpa del otro*; don Sigmundo en *La chica del gato*; don Lorenzo en *El hombre de los muñecos*; Dimas en *Un hombre de negocios*.

- **Sirvienta y mayordomo**

El papel que tienen las sirvientas/doncellas y los mayordomos es fundamental para poder plasmar el desarrollo de la vida de los habitantes de un hogar. A través de estos personajes, observamos las debilidades de los personajes, en el caso de que estos personajes hagan de consejeros y amigos de los protagonistas, o los trapos sucios de las familias, cuando el conjunto del reparto de servicio habla sobre lo que sucede en el hogar. El mayordomo, habitualmente suele ser un personaje de avanzada edad, que conoce la casa a la perfección. No suele ser muy amable con los personajes que visitan las casas, pero son respetuosos con el resto. Las sirvientas se encuentran divididas por edad. Las de edad avanzada tienen una función parecida a la del mayordomo, pero suelen tener una ternura que no es mostrada por el hombre. Por el contrario, las jóvenes suelen sufrir bastante, ya sea por amor o por malos tratos por parte de los dueños del hogar.

Películas donde aparecen sirvientas relevantes: *Morena Clara*; *El genio alegre*; *Un alto en el camino*; *Torbellino*; *Un marido a precio fijo*; *Un caballero famoso*; *La culpa del otro*; *El frente de los suspiros*; *Porque te vi llorar*; *Boda accidentada*; *El difunto es un vivo*; *La chica del gato*; *Eloísa está debajo de un almendro*; *La boda de Quinita Flores*; *La vida empieza a medianoche*; *Un hombre de negocios*; *Deliciosamente tontos*; *El hombre de los muñecos*; *Locura de amor*; *Pequeñeces*; *De mujer a mujer*; *La leona de Castilla*.

Películas donde aparecen mayordomos: *Rumbo al Cairo*; *Un caballero famoso*; *Alma de Dios*; *La condesa María*; *Un marido a precio fijo*; *Mi enemigo y yo*; *La chica del gato*; *Porque te vi llorar*; *El 13-13*; *El difunto es un vivo*; *Un enredo de familia*; *Eloísa está debajo de un almendro*; *El hombre de los*

muñecos; Un hombre de negocios; Dos cuentos para dos; Ella, él y sus millones; Deliciosamente tontos; Pequeñeces.

- **Trabajadores de la propiedad**

Como sucede con los mayordomos y las sirvientas, existe un conjunto de personajes que trabajan en las casas de los personajes de la alta sociedad como cocineros, cuidadores de animales o labradores. Se trata de personajes de poco peso, pero que crean un ambiente adecuado en la propiedad, para poder observar la importancia económica de la familia que los contrata. Suelen ser de clase baja y con poca educación, tanto hombres como mujeres.

Películas donde aparecen trabajadores: *La boda de Quinita Flores; El genio alegre; Un alto en el camino.*

5.4. El personaje secundario, sucesos núcleo y satélite

El personaje secundario debe ser analizado a través de las escenas donde toma participación, ya que a través de estos determinados momentos podemos extraer la importancia que tienen en las acciones de los personajes principales. Atendiendo a lo que dice Chatman (1990) y diferenciando los sucesos satélite de los sucesos núcleo, comprendemos que “los núcleos son momentos narrativos que dan origen a puntos críticos en la dirección que toman los sujetos” (p.56). Siguiendo esta línea, Josep Prósper (2004) apunta que “los sucesos núcleo, tienen como función principal introducir transformaciones en el universo narrativo, hacen avanzar la acción principal y no pueden eliminarse sin destruir la lógica narrativa” (p.12).

Por otro lado, Chatman (1990) también habla de los sucesos satélite diciendo que “no ocasionan elecciones, sino que solamente el desarrollo de las elecciones hechas de núcleos, suponen necesariamente la existencia de los núcleos, pero no viceversa” (p.57). En este sentido completamos lo que dice Chatman diciendo que la omisión de los secundarios “empobrecería estéticamente el relato” (Prósper, J., 2004, p.12).

Por lo tanto, entendemos que es necesario hacer un análisis de los secundarios según sucesos núcleo y satélite, pero escogiendo diferentes momentos trascendentales de la trama que nos indiquen el papel fundamental del secundario. De otra forma, estaríamos analizando la relevancia del personaje principal, reduciendo el protagonismo de los secundarios en la investigación y también en las propias películas.

El análisis de los secundarios según sucesos satélite y núcleo se hará película por película, atribuyendo a los secundarios su responsabilidad en el relato a través de escenas seleccionadas. Posteriormente analizaremos cuales son estos secundarios a través de los estereotipos marcados anteriormente y con un breve sobre el sexo y la clase social, creando un análisis redondo de estos personajes.

- ***La hermana San Sulpicio***

Los momentos narrativos más importantes de esta película y que contribuyen a la dirección de los sujetos son el interés de Daniel en Gloria, porque a partir de aquí comienza la cruzada de Ceferino en la búsqueda de la monja con el objetivo de enamorarla. El otro momento es la llegada de Ceferino a la casa de Gloria haciendo tareas de ayudante del administrador para poder gustar a su tía.

Por lo tanto los dos personajes secundarios fundamentales en los núcleos son Tula y Daniel.

Los satélite más importantes de la película, gracias a los cuales se completa el relato, son la llegada de Ceferino a Sevilla y lo bien acogido que es por Aurelio Viña, quien le dice dónde está el convento y la llegada de Gloria al convento después de colgar los hábitos. En este momento, las monjas quedan escandalizadas.

Los personajes secundarios en los satélite son Aurelio Viña y la Madre Superiora.

Los cuatro personajes forman parte de los modelos actanciales y de roles. Hay dos mujeres y dos hombres y a excepción de Daniel, el resto son personajes pertenecientes a un estrato social alto.

- ***Rumbo al Cairo***

Antes de ver cuáles son los núcleos y satélites, recordemos que *Rumbo al Cairo* no se conserva en su totalidad, por lo tanto analizamos en función los 44 minutos que están en la Filmoteca Nacional.

Los núcleos son el momento donde las fans avasallan a don Jaime, hecho que le lleva a irse a de viaje. También su primera conversación con Celia, ya que inicia un nuevo objetivo en su vida, enamorarse.

Los secundarios relevantes en los núcleos son las admiradoras del cantante.

Los satélite serían los momentos donde se produce el tráfico de drogas entre marineros y la fiesta donde los protagonistas son el gobernador y su familia. Este suceso nos indica el tipo de familia de la que procede Celia.

Los secundarios que sustentan los sucesos satélite son los marineros, el gobernador y Cienfuegos.

Las admiradoras no pueden ser analizadas en profundidad por su escasa presencia (solamente aparecen en una escena y lo que vemos es su pasión por el cantante). Cienfuegos y el gobernador son muy importantes en los análisis actanciales y de roles y los marineros son los principales oponentes. Los satélite son de clase alta a excepción de los marineros.

- ***Nobleza baturra***

El núcleo más relevante en *Nobleza Baturra* es el momento en el que Marco decide atacar a María del Pilar por ser rechazado. Este núcleo da un vuelco al relato y comienza la demostración de la decencia de la protagonista.

El suceso satélite más importante es el trato al que llega Eusebio con el padre Marco para que éste y María del Pilar se casen. Pudiera parecer esto como un suceso núcleo si no fuera porque el objeto de María del Pilar es una vida sin órdenes.

Tanto Marco, su padre y Eusebio son personajes pertenecientes a la clase alta del ámbito rural aragonés. Son relevantes por el factor oponente que demuestran en el relato.

- ***La verbena de la Paloma***

El núcleo principal en *La verbena de la Paloma* es la cita entre don Hilarión y las hermanas Casta y Susana. Este momento genera los celos de Julián y los momentos cómicos con el boticario. Otro suceso relevante lo protagoniza la tía Antonia cuando intenta convencer a sus sobrinas para que salgan con don Hilarión y también el convencimiento de éste de que va a conseguir casarse con una de ellas.

Los sucesos satélite son protagonizados por Julián y Casta cuando cantan, a modo de zarzuela, sus inquietudes y deseos.

En este sentido, como secundarios relevantes en los núcleos y satélites encontramos a don Hilarión y a la tía Antonia. Estos dos personajes ejercen la función de oponentes (especialmente ella) y tienen una importancia crucial para el desarrollo de los hechos, en este caso en clave de comedia de enredo.

- ***El cura de aldea***

Los núcleos de la película los encontramos en dos momentos que quedan diferenciados por etapas temporales distintas. En primer lugar el odio de Gaspar a su mujer y la condena hacia su hijo y protagonista de la película. En segundo lugar cuando Gaspar intenta alistar a su hijo en el ejército para que combata en la Guerra Carlista. Este hecho desencadena la acción del padre Juan.

Los satélite son los sucesos protagonizados por el padre Juan, cuando intenta ayudar a los feligreses en sus vidas. Este hecho nos indica que este personaje es fundamental en la trama, pero a su vez, estas acciones están en un segundo plano respecto a su intención de ayudar a Diego. La madre de Diego también tiene un papel fundamental en los satélite ya que su amor y compasión por su hijo al que tilda de débil, sirve de nexo de unión para la representación de su hijo como un hombre que necesita ayuda.

Los personajes secundarios son Gaspar, Ángela, el padre Juan y los habitantes de la aldea. Como vemos, se tratan de personajes secundarios que dirigen al personaje principal en su vida, ya sea para bien o para mal.

- ***Morena Clara***

Los sucesos núcleo más relevantes son el robo de los jamones en la venta por parte de Trini y Regalito, hecho que los lleva ante el juez y a conocer a Enrique, y la llegada a casa de Trini por demanda de la madre de Enrique. Gracias a esta decisión se produce el enamoramiento entre la pareja protagonista.

Los satélite serían el instante del juicio, donde Trini muestra toda su personalidad y discute por primera vez con Enrique, ya que este es el fiscal. Este suceso ayuda a conocer a ambos personajes y también cómo se comportan los clanes gitanos en este tipo de actos. El otro satélite sería la llegada de la hermanastra de Enrique, dando a conocer la vida anterior del padre de Enrique y que supone la acción de Trini en casa de Enrique. Además encontramos en la figura del hermano de Enrique un personaje que nos ayuda a entender la obsesión por el trabajo del protagonista.

Los secundarios que aparecen en estos sucesos son Regalito, doña Antonia, don Elías y su hija secreta y el hermano de Enrique. Estos cinco personajes adquieren gracias a estos sucesos una importancia fundamental en la relación entre los protagonistas.

- ***El genio alegre***

Los sucesos núcleo son la llegada de Consolación a la casa de Julio y la relación de Julio con su novia. Estos dos momentos narrativos nos indican cómo era la vida del protagonista y cómo cambia, ya que aparte de la novia también entra en acción el personaje de doña Sacramento, quien incita la relación.

Los satélite serían los momentos cómicos donde don Eligio está hastiado por el comportamiento del resto de trabajadores de la finca, algo que nos indica cuál era la situación de ese hogar antes de la llegada de Consolación.

Como personajes secundarios encontramos a don Eligio, la novia de Julio, doña Sacramento y los trabajadores de la finca. Aunque se trate de una película cuyo modelo actancial y de roles quede acaparado por la pareja protagonista, muchos de ellos ejercen una función de ayudante que incita al cambio de vida de Julio.

- ***Los cuatro robinsones***

Como sucesos núcleo encontramos el naufragio del navío en el que supuestamente iban embarcados los protagonistas, Concha Guerra y su amiga.

Este suceso cambia por completo la dinámica de su viaje y da inicio a la excusa por la que quedan naufragos en una isla. También vemos como la preparación del viaje es un suceso núcleo, donde entra la figura de Cándido Arenal. La llegada del barco que los rescata es un suceso núcleo que implica la explicación de lo que ocurre en los sucesos satélite

El suceso satélite principal es la reacción de las familias ante el naufragio. Especialmente importantes son las de las esposas que solamente se preocupan por sus herencias y la de Cándido Arenal, el único que sabe lo ocurrido de verdad.

El personaje secundario más importante es Cándido Arenal, ya que aparece en los sucesos núcleo y satélite. Aunque Concha Guerra sea importante durante la estancia en la isla, no tiene un papel fundamental en estos sucesos que son los que originan los nudos y desenlaces. Las esposas también son unas secundarias fundamentales para hacernos ver que no eran tan felices como se podía pensar en un principio.

- ***El gato montés***

Los sucesos núcleo más relevantes en *El gato montés* son la llegada y el cortejo por parte de Macareno hacia Soleá. Este hecho cambia el rumbo de la película y comienzan los problemas para Juanillo.

El suceso satélite es bastante común en esta película debido a lo plana que resulta hasta la llegada de Macareno. La razón de la falta de puntos de inflexión en el relato la observamos porque en la película se nos muestra como es la vida de Juanillo, Soleá y Pesuño, tres personajes que se mantienen incluso cuando los dos primeros se casan.

Los secundarios más importantes son Macareno y Pesuño. Estos dos tienen mucha importancia dentro de estos sucesos, porque vemos junto a ellos la evolución de la pareja. También observamos una clara diferenciación entre ambos ya que son procedentes de vidas totalmente distintas y realizan papeles opuestos como son el de ayudante (Pesuño) y el de oponente (Macareno).

- ***La reina mora***

El suceso núcleo que cambia la vida de los personajes es el conflicto entre Esteban y Juan 'El Peleón' por el cual el primero va a la cárcel. Este suceso lleva al enclaustramiento de Coral hasta que su amado salga de la cárcel.

Los sucesos satélite son protagonizados por los personajes que aparecen en el patio donde Coral se encuentra recluida. Don Nuez, los diferentes dueños de los comercios del barrio y los niños que acuden allí, indican al espectador como vive el encierro de su protagonista.

Los personajes secundarios relevantes en estos sucesos son Juan 'El Peleón', el principal oponente de la película y don Nuez y los artesanos del barrio que cotillean sobre Coral.

- ***La Dolores***

Hay dos sucesos núcleo que cambian la vida de la protagonista y que a su vez sirven para empezar fases en el relato. El primero es el mal trato que recibe la protagonista por parte de la dueña del bar. Este hecho le lleva a marcharse de Daroca. El segundo núcleo es el rumor que difunde Melchor, que sitúa a Dolores como una mujer libertina para el momento.

Como sucesos satélite aparecen el encuentro entre Lázaro y Dolores, donde surge el amor y la relación de éste con su familia. Observamos también como un satélite puede ser la burla constante por parte de los parroquianos del mesón sobre Dolores una vez se difunde el rumor.

Los personajes secundarios básicos que protagonizan los sucesos son Melchor, Lázaro y la dueña del bar en Daroca. Estos personajes tienen funciones actanciales y de roles fundamentales, porque son oponentes y destinadores. Lázaro es un claro ayudante. En esta película vemos la importancia del personaje secundario masculino como muestra del drama romántico que vive la protagonista.

- ***La canción de Aixa***

Los sucesos núcleo que transforman el relato son el encuentro entre Abslam y Hamed, con sus diferencias al concebir la religión musulmana y también la unión entre el primero y Aixa, la cual desemboca en un clima tenso de negociaciones por la paz de la zona entre las familias.

Los sucesos satélite que sirven para profundizar en las relaciones entre personajes que se dan, preceden o que continúan a los sucesos núcleo son las conversaciones entre Abslam y su padre por la paz en la región y los trapicheos del tío de Aixa que nos indican lo importante que es medrar en una zona como esta. Además, vemos como suceso satélite el encuentro entre Zohira y Aixa, donde intercambian pareceres acerca de lo que debe ser una mujer.

En esta película los sucesos satélite son los más relevantes a la hora de encontrar personajes secundarios y gracias a estos sucesos vemos lo importantes que son para el desarrollo de los acontecimientos. Sin el tío de Aixa, el padre de Abslam y Zohira no podríamos entender la forma de comprender la vida en esta zona geográfica. No olvidemos que el padre de Abslam y José también se encuentran en los modelos actanciales.

- ***Un alto en el camino***

El suceso núcleo principal de *Un alto en el camino* es la compra de la finca que engranda el ego de Juan Francisco, creyéndose un señor manchego con cualquier privilegio. El otro suceso núcleo que encontramos es el flirteo que acabará con la unión de Juan Francisco y Soledad. Este hecho supondrá la huida de Juan Francisco y el abandono de su familia.

Encontramos diferentes sucesos satélite en momentos familiares donde aparecen personajes como los suegros de Juan Francisco, que posteriormente serán importantes para que éste recupere la cordura. También las charlas en la feria de comercio donde Juan Francisco recupera la amistad con Sebastián.

Soledad es la principal secundaria que aparece en los sucesos núcleo, hecho que demuestra el poder del personaje en la historia marital de la pareja

protagonista. Respecto a Sebastián y a los suegros de Juan Francisco, son personajes con una importante carga actancial, ejerciendo de ayudantes en todo momento, aunque pueda no merecérselo el propio Juan Francisco.

- ***Torbellino***

Los sucesos núcleo más relevantes de *Torbellino* están protagonizados por Carmen, aunque los secundarios tienen cierto poder. Encontramos el momento en el que Carmen decide emprender el viaje a Madrid haciéndose pasar por la sobrina de Segundo. El otro suceso núcleo se inicia con el intento de venta de la emisora por parte de Álvaro Esquivias.

Que Álvaro Esquivias sea un secundario en un suceso núcleo nos indica que el suceso satélite también los protagoniza cuando vemos como juega sucio con Segundo y a sus espaldas, donde además vemos que tiene un romance con la secretaria. La instalación de Carmen en la casa de Segundo, cambiando la vida del hogar también es un suceso satélite que nos indica las diferencias entre el carácter de las personas del norte y del sur.

Álvaro Esquivias es el personaje secundario más importante en estos instantes narrativos, siendo el antagonista de la obra y a su vez, oponente.

- ***¡Harka!***

El suceso núcleo por excelencia es el encuentro entre Balcázar y Herrera. Surge la admiración entre ambos y el amor por defender a su país de los enemigos en tiempos de combate. El otro núcleo es el momento en el que Herrera rompe la fotografía de Amparo y decide marcharse al ejército otra vez. Aquí entendemos que es lo más importante para él.

Los sucesos satélite que ayudan a fortalecer los núcleos son las conversaciones entre los árabes y Balcázar, donde vemos el respeto que le tienen al personaje.

Amparo es el personaje secundario sobre el que gira la duda de Herrera. Por lo tanto es el más importante de los sucesos. Es una mujer y gracias a ello vemos el conflicto entre el amor y la defensa de la patria, ya que ambos son

incompatibles según muestra la película. Tiene gran valor este personaje, ya que es un oponente femenino sin tener casi apariciones y es situado en esta posición por la insistencia del propio Balcázar hacia Herrera.

- ***El hombre que se quiso matar***

El hombre que se quiso matar tiene como sujeto núcleo el momento en el que el protagonista recibe la noticia de que no le conceden el puesto por el que ha trabajado tan duro en la empresa. El yerno de Argüelles es el elegido y por tanto un secundario con peso en la obra. Es un error pensar que el suceso núcleo es su decisión de suicidarse, ya que sin la mala noticia no habría motivo para tan trágica medida. Sin embargo, el otro momento núcleo, el cual genera el cambio de decisión es la aparición en su vida de Irene.

El suceso satélite tiene como secundarios principales a la casera del piso de Federico y a Juanita. Ambos personajes forman parte de la vida del protagonista al principio de la misma y nos ayudan a comprender lo desgraciada que es la vida de Federico.

Nos encontramos ante una película donde los sucesos analizados muestran un peso mayor de la mujer que del hombre. Irene, Juanita y la casera son más importantes que el yerno de Argüelles y éste mismo. Sin embargo Argüelles, individualmente hablando, es un personaje básico como destinador de la obra y también como oponente.

- ***Alma de Dios***

El primer suceso núcleo que encontramos es la huida de Eloísa hacia una nueva vida en la ciudad. Esto cambia su vida porque genera el encuentro con Agustín. Aparte de su supuesta madre, vemos como Irene y Marcelina tienen una gran notabilidad en el relato ya que son las culpables de que se piensen que ella ha tenido un hijo antes de haberse casado, para salvar la honra de su hermana.

Los sucesos satélite tienen como secundarios principales al matrimonio formado por Ezequiela y Matías y a Agustín y don Adrián. Los primeros personajes ayudan a Eloísa a sentirse querida, mientras que don Adrián forma

parte de la trama del suceso núcleo del embuste del embarazo. Aun así lo vemos en momentos que pasan desapercibidos.

- ***Viaje sin destino***

El suceso núcleo que encontramos es el viaje que decide dirigir Federico a través de su agencia para mejorar las cifras de la empresa. En este momento narrativo encontramos a los miembros del consejo de administración, quienes están pensando en hacer recortes en la plantilla. Estos personajes son importantes para que Federico decida emprender esta aventura laboral. El otro suceso núcleo lo encontramos en el momento en el que Rosario y Federico se enamoran. Sin embargo esto solo es fundamental para la vida del personaje en su plano amoroso, no en el laboral.

Los sucesos satélite son los que se generan en la casa encantada y que suponen una experiencia inolvidable para ellos, ya que algunos repiten y aumentan las ventas de la agencia de viajes, siendo un éxito en la vida de Federico.

Rosario y los miembros del consejo de administración son secundarios muy importantes para que Federico actúe preocupándose de su trabajo y cambie su forma de ver la vida. Sin embargo encontramos en la propuesta coral formada por todos los miembros del viaje un concepto de secundario que forma una cadena de eslabones, todos ellos esenciales.

- ***Un marido a precio fijo***

El suceso núcleo principal es el abandono de Estrella por parte de su reciente marido. Este hecho supone la necesidad de buscar a otro hombre para presentárselo a su familia, Miguel. El otro suceso núcleo importante es el viaje que emprenden en avioneta y el romance complejo que viven en las montañas, cambiando la vida de ambos.

Los sucesos satélite que sirven para profundizar en la vida de Estrella y Miguel son las relaciones que mantiene el protagonista masculino con los padres de Estrella y sus amigos. También es importante como suceso satélite

el cambio de gusto por parte de Julito, el enamorado de Estrella, gracias al encuentro con Linda y su hermana.

En esta película encontramos muchos secundarios importantes en los núcleos y satélites. Destacamos las figuras del marido de Estrella, el padrino y Julito. Son tres personajes masculinos con gran influencia en la vida de la chica. Gracias a ellos vemos cómo se comporta la clase alta de la sociedad y cómo actúan respecto a la aparición del otro protagonista.

- ***Un caballero famoso***

Hay dos sucesos núcleo que cambian el rumbo de la vida de Rafael. El primero la propuesta de Eugenia respecto a la corrida de toros. El segundo la aparición de un competidor como es Paquiro. Éste es el personaje secundario más importante.

Como suceso satélite, encontramos la historia de amor entre Rafael y Elvira, frustrada por el enamoramiento del primero hacia Eugenia. Aunque parezca imprescindible esta historia para el desarrollo de la trama, no hace más que complementar el relato de la vida de Rafael y dar a conocer cómo eran las relaciones sociales en la época que acoge la historia.

Los secundarios que destacan en *Un caballero famoso* son Paquiro y Elvira, que casualmente actúan como oponentes de Rafael. Ambos representan las dos versiones del amor.

- ***Malvaloca***

El primer suceso núcleo que aparece en la película es la llegada y establecimiento de Leonardo en la ciudad, a través de la amistad que toma con Salvador. Este hecho es clave para que se enamore de Rosita. El otro suceso núcleo es la aceptación de Rosita por parte de Juanela.

Los sucesos satélite son las conversaciones entre los padres de Rosita y ella misma sobre su virginidad y también las historias que giran en torno al convento, donde se hospeda Leonardo durante su convalecencia y que concluirá con la campana del convento arreglada.

Los personajes secundarios que destacan en los sucesos son Juanela y los padres de Rosita. Sin embargo, todo gira en torno a un hecho importante, la virginidad de la protagonista. Tanto de clase alta como de baja, la sociedad marcaba unos cánones estrictos para todos los estratos.

- ***La culpa del otro***

La culpa del otro tiene como sucesos núcleo el asesinato del marqués y la inculpación de Rafael y Carolina por parte del administrador. El siguiente suceso núcleo será la llegada de María del Carmen a la casa de Gregoria y Atilano y cómo cambia su vida, pudiendo conocer cuando ya es adulta al propio hijo del marqués y dando lugar a la resolución verdadera del caso.

Los sucesos satélite los encontramos en la casa de Gregoria y Atilano, donde podemos observar cómo crece la protagonista de la película. Si no apareciera esto, daría igual, ya que intuiríamos que su vida ha evolucionado.

Son bastantes los personajes secundarios que aparecen en los sucesos narrativos, si los comparamos con otras películas. Entendemos que Rafael, Gregoria, Atilano y el ama de llaves que es quien da a María del Carmen a los cuidadores, son secundarios de referencia en la película. Todos ellos de clase baja y adquiriendo roles y actantes de peso como destinatarios y ayudantes. Por otro lado, encontramos el papel fundamental del administrador Ludovico, siendo el contrapunto a estos personajes citados.

- ***La condesa María***

La condesa María tiene como sucesos satélite la muerte de Luis, la llegada de Rosario y la llegada del propio Luis una vez vemos que no ha muerto en combate. Nos encontramos ante una de las películas que más sucesos núcleo tiene ya que uno de ellos cambia por completo y se inicia otra etapa.

Los sucesos satélite más relevantes son el interés por la herencia de María por parte de Manolito y Clotildita.

Tanto Luis como Manolito y Clotildita son los secundarios más relevantes de los sucesos narrativos. Su presencia crea presión y supone un contrapunto a sus propios intereses, en el caso de la herencia.

- ***Huella de luz***

El suceso núcleo de la película es el premio que le concede Sánchez Rey a Octavio. Su estancia en el balneario sirve para salvar la empresa y enamorarse de Lelly, pero sin olvidar que su cometido es seguir siendo miembro de la empresa. Estos dos sucesos son imprescindibles para cumplir su objetivo, enamorar a Lelly.

El suceso satélite sería la traición que Cañete intenta realizar a Sánchez Rey y que Octavio se encuentra por casualidad.

Los personajes secundarios más importantes de la película, también lo son en estos sucesos ya Sánchez Rey y Cañete influyen en su vida laboral y también en su situación sentimental. Son secundarios de un estrato social más elevado a Octavio, por lo tanto vemos como el protagonista está en un lugar diferente al que le corresponde.

- ***El pobre rico***

El pobre rico tiene como suceso núcleo el premio que Roberto recibe y que transforma su vida por completo. Otro suceso núcleo sería la vuelta del protagonista a su vida natural a causa de su separación con la artista de variedades.

Como sucesos satélite encontramos los momentos de Roberto en el hotel con sus amigos intentando sacar el dinero a los huéspedes. Su vida con Casiana también es importante para darnos cuenta de la procedencia social del personaje principal.

Los personajes secundarios que destacan por encima del resto son Casiana y la artista de variedades. Sus amigos también lo son por las razones anteriormente explicadas. La mujer es el personaje más importante en la vida

de Roberto, aunque todo el lío procede por las ansias de poder que tiene el pobre hombre.

- ***El frente de los suspiros***

El frente de los suspiros tiene muchas historias que vemos a través de las relaciones entre personajes. Ocultas en un principio pero que gracias a un único suceso núcleo, acaban encadenadas. Este suceso núcleo es el descubrimiento de un fallo en la investigación de la muerte de María de los Reyes.

Los sucesos satélite sí son momentos donde los secundarios adquieren protagonismo. El servicio militar de Ricardito, la mala relación entre Ricardo y Pablo y la historia de amor entre Reyes y su tío, son algunas de las historias que giran en torno a la investigación judicial.

Es la primera película que tiene personajes secundarios vivos solamente en los sucesos satélite. De hecho, siguiendo una lógica romántica, Servando acabaría enamorando a Reyes, pero ni siquiera vemos una repetición en este hecho. Los componentes de la familia Cañaverl, todos ellos de clase alta son el conjunto de personajes secundarios más importantes.

- ***¡A mí la legión!***

El suceso núcleo es la llegada de Mauro a la legión. Recordemos que este personaje es un supuesto príncipe heredero que quiere pasar desapercibido. No encontramos secundarios relevantes en este suceso, pero sí en el otro núcleo: el arresto de Mauro siendo acusado de homicidio. Isaac Leví es el secundario de referencia.

El suceso satélite más relevante es la vida oculta de Grajo y su relación con los dos hombres que quieren matar a Mauro por ser un príncipe.

Tanto Isaac Leví como los dos sicarios encarnan el papel de oponente y antagonista en la película. Este hecho es importante para saber que los personajes secundarios más importantes adoptan un papel negativo respecto a los protagonistas.

- ***Porque te vi llorar***

En *Porque te vi llorar* encontramos como suceso núcleo la violación de María Victoria. Este momento del filme desencadena la desafortunada vida que tendrá la protagonista. Sin embargo, el otro núcleo de la película es la llegada de José a la vida de María Victoria, la cual cambia por completo.

Como suceso satélite encontramos momentos narrativos en los que aparecen el ama de llaves de la casa o los amigos de la familia, quienes la rechazan y podemos comprender mejor las dificultades que entraña una violación y un embarazo no deseado en esa sociedad.

Los personajes secundarios más importantes son los padres de María Victoria y los amigos de la misma. Estos personajes de clase alta nos sumergen en un mundo desconocido para aquellos que no pertenecen a un estrato social elevado.

- ***Boda accidentada***

El suceso núcleo de esta película es la marcha de Cándido a trabajar, dejando a Nico como protector y vigilante de Ketty. Este punto es básico para que ella se dé cuenta de que no quiere estar con Cándido y se enamore de Nico.

Los sucesos satélite más interesantes los encontramos en la relación entre Nico y Ketty, especialmente antes de que él cuide de ella por mando de Cándido. En estos momentos vemos la igualdad de carácter entre ambos personajes. El resto de secundarios también son relevantes para entender qué tipo de personas habitan en estos balnearios, aunque no son relevantes para la historia que gira entre ambos protagonistas.

Los personajes secundarios más importantes son Cándido, el profesor y las marquesas. Se trata de un elenco que sirven para mostrar la realidad del balneario. Todos ellos pertenecen al mismo estrato social.

- ***El difunto es un vivo***

El suceso núcleo que cambia el ritmo de la película es la “muerte” de Inocencio y la llegada de Fulgencio. Este momento implica el cambio del resto de personajes secundarios que viven en la casa, especialmente Restituta y Elsa.

Los sucesos satélite son protagonizados, especialmente por la suegra y la mujer de Inocencio, sin embargo debemos destacar a Luquitas y a Mauricio. Estos personajes ejercen de ayudantes y oponentes y también, de destinadores y destinatarios. Encontramos como las mujeres son vitales en los sucesos núcleo y satélite.

- ***Noche fantástica***

El suceso núcleo más relevante de la película es el momento narrativo donde Pablo conoce a la condesa. Este secundario es el más importante de la película, porque dos personajes giran alrededor suyo.

Los sucesos satélite son la relación entre Pablo y Alicia y el recuerdo del amor por parte de Jorge. Estos sucesos, aunque parecen fundamentales, no son tan relevantes como el verdadero punto de inflexión de la película, el enamoramiento de Pablo por una mujer mucho más mayor que él e inalcanzable.

Como vemos, los personajes secundarios más relevantes son los que tienen una relación con el acto de Pablo. Alicia, Jorge y la condesa, son tres secundarios que a su vez funcionan como oponentes, en algún momento de la obra, pero no de antagonistas.

- ***Mi enemigo y yo***

El suceso núcleo de la película es la llegada de Mauricio a casa de la tía Belén. A partir de este momento comienza el enamoramiento de Isabel con Mauricio, ambos protagonistas.

Los sucesos satélite son los intentos de Isabel para que Mauricio se enamore de Beatriz y también la llegada de Miguel Leiva, que no cambia la relación de amor que tiene la pareja protagonista.

El elenco de personajes secundarios en *Mi enemigo y yo* es reducido y prácticamente todos ellos forman parte de un entramado donde los protagonistas necesitan de estos secundarios para encauzar su historia de amor. Especialmente importante es el personaje de Belén, al ser quien incita, con su invitación, el enamoramiento de ambos personajes.

- ***La chica del gato***

La chica del gato tiene como suceso núcleo principal, la invitación de Guadalupe a la casa de María. Hay que tener en cuenta que la protagonista no cambia de vida cuando llega a la ciudad, ya que tiene el objetivo de robar en la mansión.

El suceso satélite más relevante es la relación entre María y Álvaro. Esta pareja es fundamental para que la protagonista demuestre sus capacidades. También es un satélite, el intento de casarse de don Sigmundo, que es parado por la propia María.

Los personajes secundarios más importantes son María, don Sigmundo y Álvaro. Estos tres, junto con el reparto coral que engloba el servicio de la casa, demuestra que hay una gran variedad de personajes en lo que a estratos sociales se refiere.

- ***El 13-13***

En la película encontramos como suceso núcleo el momento en el que Berta y Pablo averiguan que ambos son los agentes secretos. Este momento implica al coronel Berger. Antes, la relación entre ambos personajes, no tenía una importancia vital para el relato, ya que el objetivo es combatir al enemigo.

El suceso satélite más relevante es el enamoramiento entre ambos personajes mucho antes de saber que son competidores en el plano investigativo.

El coronel Berger es el secundario más importante que tiene lugar en la película y sirve de nexo de unión entre ambos protagonistas.

- ***Un enredo de familia***

El suceso núcleo de la película es la separación de los hermanos. En este sentido, tienen un papel muy importante los personajes de los abuelos Capiteto y Tontesco.

Los sucesos satélite los encontramos en el sainete que ofrecen los cuatro hermanos, las parejas y sus respectivas familias políticas cuando se encuentran y surge el malentendido por ser hermanos de igual físico.

El papel fundamental de la película, como secundario, lo tienen los abuelos. Ellos marcan el rumbo de la película, decidiendo por ellos mismos sobre los que serán los protagonistas de la película.

- ***El fantasma y doña Juanita***

En esta película, encontramos dos historias y dos sucesos núcleo. El primero lo vemos en el momento en el que Juanita encuentra festeando a su nieta con un chico que no es su prometido. Esto sirve de inicio a la historia de Juanita. El segundo núcleo aparece en el encuentro entre Juanita y Tony, el cual genera el enamoramiento de ambos.

Los sucesos satélite los encontramos en la historia del circo, donde se nos cuenta a través de los familiares de Juanita y los compañeros de trabajo de Tony, como es la vida de ambos personajes.

Estamos ante una película, cuyos sucesos satélite son abundantes y donde aparecen grandes cantidades de secundarios, pero destacamos el papel de José como novio de Rosita, el del padre de Juanita y Brochard como director de circo. Todos estos personajes sirven para evolucionar y subir de nivel el conflicto de los personajes protagonistas.

- ***Eloísa está debajo de un almendro***

El suceso núcleo principal es la nota que Fernando recibe de su padre y que supone la investigación de la muerte de la madre de Mariana. Este momento inicia, no solo la investigación, sino también la relación entre la pareja protagonista.

Como sucesos satélite encontramos las investigaciones de Ezequiel y las rarezas de Edgardo que nos invitan a conocer a la familia de Mariana. Estas excentricidades ayudan a entender los porqués de sus actuaciones respecto a la a muerte de la madre de Mariana.

El personaje secundario fundamental es precisamente el único que no aparece físicamente y al que conocemos por una nota, el padre de Fernando. El resto de personajes que aparecen en los satélite siguen la tónica de seres de clase alta y con peculiaridades en su carácter, que sirven para entorpecer la investigación.

- ***Una chica de opereta***

Una chica de opereta tiene como primer suceso núcleo el impago de las partituras de Bernardo por parte de Becarie. Este hecho desencadena la venganza de Silvia para honrar la muerte de su padre. Sin embargo, una vez solventado el asunto, aparece el otro suceso núcleo, la contratación de Silvia como vigilante de Armando.

El suceso satélite principal es el intento de Ernesto de Aldana de convencer a través del dinero a Silvia, para que sea suya. También encontramos momentos en los que aparece otro secundario, como Salvador, cuando aconseja a Armando sobre su vida.

Los personajes secundarios más relevantes son Becarie, Fabián (quien la contrata) y el propio Armando. Todos estos ejercen una función patriarcal respecto a la mujer que es Silvia. Tanto Salvador como Ernesto son relevantes en su justa medida. Nos encontramos ante una película donde el hombre es el secundario de la mujer.

- ***Rosas de otoño***

El suceso núcleo de *Rosas de otoño* es la infidelidad por partida doble de Gonzalo y Pepe con Josefina. Este hecho cambia la perspectiva de actuación de las mujeres protagonistas de la película.

Como suceso satélite encontramos el intento de infidelidad de Isabel con Federico Reinoso y las relaciones de los protagonistas con sus amigos, donde surgen asuntos olvidados teñidos por antiguos escauceos amorosos.

Por lo tanto, los personajes secundarios más relevantes de los sucesos núcleo y satélite son Josefina y Federico Reinoso quienes actúan de oponentes en un determinado momento de la trama y donde, siendo de géneros diferentes, tienen la misma función aunque con distinto trasfondo.

- ***La boda de Quinita Flores***

Esta película tiene dos sucesos núcleo que cambian la vida de los personajes protagonistas. El primero es la huida del futuro esposo de Quinita. El segundo es la noticia de la herencia que recibirá Eugenio si se casa. Por lo tanto los personajes secundarios son dos que no aparecen, el tío de Eugenio y Amalio.

Los sucesos satélite son aquellos donde Quinita y Eugenio aparecen pero cuya importancia es relativa, como la llegada al balneario y el trato con algunos de los huéspedes como Fray Cristino o doña Lucía y los intentos de buscar pareja de Eugenio.

Como personajes secundarios relevantes en estos momentos narrativos destacamos a los antagonistas y oponentes como Amalio y el tío de Eugenio, que ponen en conflicto a los protagonistas y también son importantes los individuos que habitan por el balneario.

- ***La vida empieza a medianoche***

El suceso núcleo de la película es el encuentro de Silvia y Ricardo, en el cual éste le pide que actúe haciéndose pasar por su esposa delante del abuelo

del hermano de Ricardo. Este personaje secundario es fundamental para el relato.

El suceso satélite es el descubrimiento de que María Linz ha plagiado la obra que ha escrito su anterior marido. Este personaje también es importante para conocer la función que en teoría debería de desempeñar Silvia, si no fuera porque tiene algo más importante desde el punto de vista del relato.

Los dos secundarios que contribuyen a que la trama se complique y a cambiar la dinámica, sobre todo de la vida de Silvia, son el anciano y María Linz.

- ***Un hombre de negocios***

Un hombre de negocios tiene como suceso núcleo el trato entre Fernando y Nina. El personaje secundario que es el responsable, en cierta medida, de este intercambio de intereses es don Anselmo, quien le dará a su sobrina una importante cantidad de dinero por casarse.

Como suceso satélite encontramos el momento en el que se contrata a un actor para dar una lección a Fernando, haciéndose pasar por Anselmo. En este plan tiene gran importancia Alicia, la amiga de Nina, que es la que ayuda a encontrar a Rovira, el actor.

El secundario fundamental de la trama es don Anselmo, cuyo dinero cambiará la vida de los protagonistas. El resto de personajes entran dentro de la historia de amor entre Fernando y Nina. Esta historia es colateral al trato establecido y podría no aparecer en la obra. Simplemente sirve para dar un toque de comedia romántica.

- ***Deliciosamente tontos***

El suceso núcleo lo encontramos en el rechazo de la herencia por parte de los abuelos Ernesto y María. Estos dos personajes secundarios resultan fundamentales para que sus descendientes acepten casarse por dinero.

Como sucesos satélite encontramos la labor de Dimas durante la estancia de Ernesto en el viaje y las relaciones entre el capitán del barco y los marineros. Estos sucesos son prescindibles pero nos hacen entender mejor el conjunto de la trama y la procedencia de los personajes.

Los personajes secundarios más relevantes son los abuelos Ernesto y María, quienes realizan la función de destinadores de la película.

- ***Tuvo la culpa Adán***

Hay dos sucesos núcleo en la película. El primero lo protagonizan Leti Martín y su amante. Este momento muestra la huida de esta y el intercambio de maletas que implica a Nora en los negocios sucios de los ladrones. El segundo núcleo se da con la pérdida de memoria de Nora y su enamoramiento de Gerardo.

Como suceso satélite encontramos la historia de amor fallida de Gerardo y la futura boda entre Nora y Adán, con la negativa de los hermanos a que éste se case.

Se trata de una película coral, donde gran parte de los personajes son de relleno, aunque tengan vínculos interesantes con Nora, la auténtica protagonista. Destacamos a Leti y a Adán como destinadores de los sucesos que le ocurren a Nora.

- ***El hombre de los muñecos***

El primer suceso núcleo lo encontramos en la donación del hijo de Melchor. Este momento cambia la vida del protagonista por completo. La mujer de Melchor y don Lorenzo, el administrador, tienen una gran importancia, al ser los instigadores de esta donación. El segundo suceso núcleo, que cambia la vida de los personajes secundarios y protagonistas es la revelación de la verdad sobre la paternidad de José Luis. Aquí tienen un importante papel secundario Dositeo y su prometida.

Como suceso satélite de la película encontramos las relaciones entre los personajes de servicio de la casa de la marquesa, que sirven para dar peso a la situación que allí se vive.

En esta película los secundarios tienen especial poder en los sucesos núcleo, donde José Luis, como hijo de Melchor, y Dositeo como, auténtico hijo de la marquesa, nos muestran las diferencias entre clases sociales y que estas mismas, gracias a la intervención de Lorenzo y la mujer de Melchor, no tienen importancia en los valores humanos mostrados en el relato.

- ***El hombre que las enamora***

El hombre que las enamora tiene como suceso núcleo principal, el viaje de Eduardo después del mandato de su padre. Fernando, como secundario de peso, envía a Eduardo a vivir fuera y en este momento encontramos al otro secundario fundamental, Dimas. El otro suceso núcleo es el momento en el que María Elena intenta seducir a Eduardo y cambia la vida de este personaje.

Como suceso satélite encontramos las vivencias de Eduardo con Dimas y las conversaciones sobre la madurez entre Fernando y Ramón, su hermano.

Los secundarios más importantes son Eduardo, Dimas y María Elena. Mientras que Eduardo y María Elena realizan una función de clara oposición al transcurso natural de los intereses de Fernando, Dimas es el auténtico ayudante del protagonista.

- ***El clavo***

Esta película tiene varios sucesos núcleo. El primero es el inicio de la relación entre Blanca y Javier. El segundo, el abandono de la relación por parte de Blanca y que da paso a la entrada de secundarios como Ramírez, durante la estancia del protagonista como juez de paz. El tercero es el encuentro entre Blanca y Javier, tiempo después. El cuarto y último, el momento donde Javier se entera que ha sido Blanca la asesina del caso que investigaba el protagonista.

Como sucesos satélite encontramos la estancia de Javier en el juzgado y la investigación del caso, donde aparecen personajes como el enterrador del pueblo o los sirvientes del asesinado.

- ***Dos cuentos para dos***

Esta película tiene como suceso núcleo la compensación económica que recibe Jorge. A partir de aquí y gracias a personajes como Gordon y Perry, encontramos el cambio de vida que Jorge quiere darle a Berta.

En los sucesos núcleo más importantes aparecen personajes que desempeñan la función de oponentes de la pareja protagonista y estos son Duarte y la encargada del salón de belleza donde trabaja Berta. Gracias a estos momentos entendemos las ansias que tienen tanto Berta como Jorge.

Los personajes secundarios ejercen un papel fundamental en el desarrollo de los sucesos núcleo y satélite, porque son ayudantes y oponentes de la pareja protagonista. Encontramos una diferencia de clases entre protagonistas y secundarios.

- ***La princesa de los Ursinos***

El suceso núcleo de esta película lo encontramos en el inicio de la relación entre Ana María y Luis. Esta relación sirve para que la protagonista se dé cuenta de que España no puede pertenecer a Francia. El secundario sirve para cambiar la opinión de la protagonista.

Los sucesos satélite más interesantes los vemos en la trama política que genera el cardenal Portocarrero y en los tratos entre Ana María, con personajes secundarios como Torcy. Este secundario será el principal oponente de Ana María después de su “conversión”.

Los secundarios más importantes son Luis Carvajal, el cardenal Portocarrero y Torcy. Las tramas políticas que giran en torno a estos tres personajes sirven para explicar la relación entre España y Francia.

- ***Ella, él y sus millones***

Como suceso núcleo encontramos el momento en el que Arturo Salazar decide emprender la búsqueda de una esposa para poder ascender en el escalafón empresarial al que pertenece. Aquí encontramos como personaje secundarios básico a Antonio, quien le ayuda a encontrar pareja.

Los sucesos satélite son todos aquellos momentos que suceden cuando Arturo y Diana se conocen. La entrada en la familia y la aceptación por parte de Ramón. La relación entre Diana y Joaquín, su pretendiente frustrado, también es vital para que la pareja protagonista acabe unida por el amor y no por el dinero.

Los personajes secundarios más importantes son Antonio y Ramón. Ambos personajes masculinos y pertenecientes a la clase alta invitan a que Arturo intente ir más allá de lo puramente profesional en una relación de pareja.

- ***Noche de reyes***

Noche de reyes tiene como núcleo la disputa entre Andrés y Sebastián, la cual lleva al ostracismo al joven pretendiente de María. Los dos hombres son secundarios en esta relación a tres bandas.

Los sucesos satélite lo protagonizan los personajes que giran en torno a la historia como Canijas y Cienporros, pretendientes de la hermana de María y que nos ayudan a contextualizar las diferencias entre personas agraciadas y personajes que no lo son en un ámbito social establecido, como es el rural.

- ***Don Quijote de la Mancha***

La obra cervantina tiene como primer núcleo el momento en el que Don Quijote emprende su primera salida por la zona. Son multitud de personajes secundarios los que se encuentra el personaje protagonista y que ayudan a entender cómo eran las novelas de caballerías. El segundo núcleo no está protagonizado por don Quijote, sino por Sansón Carrasco, quien decide la manera para conseguir que el protagonista vuelva a su casa.

El elenco de personajes secundarios, dividido según las salidas y aventuras que aparecen en la vida de don Quijote, son más que importantes y nos introducen en una realidad: la dificultad de ver los sucesos satélite, ya que todas las historias están relacionadas con los dos sucesos núcleo y son relevantes.

- ***Locura de amor***

El primer suceso núcleo es la llegada de Carlos V al monasterio donde se encuentra Juana de Castilla. Este personaje, junto con el de Estúñiga, es capital para entender la historia que el ayudante de la reina le cuenta al emperador. El segundo suceso núcleo lo vemos en la historia entre Felipe y Juana. Se da cuando Juana comienza a enfermar de celos porque encuentra a Felipe seduciendo a una mujer de la corte.

El suceso satélite más importante es la historia entre Estúñiga y Aldara, que dará fruto a una nueva historia de celos entre Juana y Felipe.

Destacan secundarios en estos momentos narrativos como Estúñiga, Felipe y Aldara. Las funciones actanciales más relevantes como destinadores, ayudantes u oponentes, llevan el nombre de estos tres personajes.

- ***La duquesa de Benamejí***

El suceso núcleo de esta película es el momento del secuestro de la duquesa, por parte de Lorenzo. A partir de aquí los secundarios son básicos para el desarrollo del relato. Los más importantes son los bandoleros principales del grupo capitaneado por Lorenzo.

El suceso satélite más relevante es la relación entre Rocío, Lorenzo y la duquesa. También encontramos como satélite las discusiones entre el marqués y la duquesa. Estos dos personajes son oponentes del sujeto y actúan como antagonistas absolutos, siendo de clases diferentes.

- ***Pequeñeces***

Pequeñeces tiene varios sucesos núcleo. El primero es la proclamación de la Primera República Española. Este suceso implica el exilio de todos los personajes secundarios de clase alta que tienen relación con Currita. También ella desaparece. El segundo núcleo es el momento de la restauración monárquica, que supone la vuelta a España y el inicio de las relaciones entre la protagonista y Jacobo.

Los sucesos satélite más relevantes están protagonizados por el hijo de Currita. Entendemos que sin este personaje, la vida de la protagonista tendría el mismo sentido, aunque no la veríamos como una madre desinteresada.

Los personajes secundarios más relevantes son Jacobo y Paquito. También destacan los amigos de Currita, que al final dejan de lado a la protagonista.

- ***De mujer a mujer***

El suceso núcleo en *De mujer a mujer*, tal vez sea uno de los más claros. El momento narrativo es la muerte de Maribel. Este personaje secundario es trascendental para el resto de la película. El segundo núcleo, lo encontramos en la recuperación de Isabel y la relación entre Emilia y Luis.

Los sucesos satélite más importantes son los gritos de las mujeres que están en el sanatorio y las conversaciones entre los padres de Emilia y el sacerdote. Estos momentos narrativos son prescindibles, pero aportan algo a la película.

Los secundarios más importantes son Maribel, Emilia, los padres de Isabel y el sacerdote.

- ***Agustina de Aragón***

Agustina de Aragón tiene como suceso núcleo la llegada de la protagonista a Zaragoza y el inicio de la lucha contra los franceses. No hay personajes secundarios que tengan interés en este suceso núcleo.

Como sucesos satélite encontramos la trayectoria durante el combate de Palafox y los momentos en los que Agustina exalta a los aragoneses y los induce a la victoria.

- ***La leona de Castilla***

El suceso núcleo de esta película es la muerte de Juan de Padilla, hecho que influye en la entrada de María Pacheco en la guerra comunera. Este personaje secundario es vital para que la protagonista reaccione y rompa con el estereotipo de mujer de la alta sociedad anclada en casa.

El suceso satélite más relevante es la estratagema para conseguir a María por parte de Ramiro y Tovar.

- ***Alba de América***

El suceso núcleo de la película es el momento en el que Isabel de Castilla da el visto bueno a Colón para emprender su viaje. El otro núcleo lo observamos cuando Pinzón convence al resto de marineros. Este secundario es importantísimo para el desarrollo del relato.

Los sucesos satélite son los momentos en los que Isaac y Gastón amenazan a Colón. También entendemos que pueden ser sucesos satélite la relación entre los frailes y el niño, ya que el hijo de Colón no es importante para el descubrimiento de América.

Como es una película con una gran cantidad de personajes secundarios, es lógico que encontremos, tanto en los núcleo como en los satélite, muchos secundarios implicados en estos momentos narrativos. Entendemos que la particular odisea de Colón, tiene en estos personajes, obstáculos para conseguir su objetivo.

- ***Una cubana en España***

El suceso núcleo de la película es el momento en el que el tío de Blanquita le presenta a Miguel. La obligación de casarse por primera vez para poder tener una vida feliz con Roberto, necesita de estos personajes

secundarios. El suceso satélite que más destaca es la actuación musical de Blanquita.

Los personajes secundarios más importantes son hombres, los cuales giran en torno a Blanquita, durante toda la película.

5.5. El personaje secundario redondo y plano

La diferenciación entre personaje plano y personaje redondo se basa en los aspectos intrínsecos de los propios personajes y la relación que tienen con su aportación en el relato. El personaje redondo tiene una serie de rasgos, comunes a unos estereotipos establecidos que le otorgan una propia personalidad. Estos rasgos son fundamentales para el desarrollo del relato hacia unos derroteros u otros. Encontramos el concepto de redondo y plano en *Aspectos de la novela* (1983) de Edward Forster. A través de su teoría entendemos que el personaje plano se construye alrededor de una cualidad única y tampoco evolución a ojos de receptor. Por su parte, el personaje redondo sorprende y evoluciona junto con la obra. La finalidad del personaje redondo es la evolución del mismo ante el conflicto. García Jiménez apunta que “es el resultado de un verdadero carácter, llamado a desempeñar papeles relevantes en los universos narrativo y dramático” (García Jiménez, J., 1996, p.304). El personaje plano, como su propio adjetivo dice, nos ofrece poco y de hecho es fácilmente olvidable.

Por su parte, Casetti y Di Chio (2007) apuestan por una mayor complejidad a la hora de analizar los personajes entendiendo que el personaje plano es simple y unidimensional y el personaje redondo es complejo y variado. Además aboga por aumentar el número de características según el personaje como persona, donde encontramos el personaje lineal uniforme y bien calibrado, el personaje contrastado caracterizado por contradicciones y los personajes estáticos y dinámicos que son estables y constantes en el primero de los casos, y en constante evolución por lo que respecta al segundo ejemplo.

Aplicando esta diferenciación literaria a los personajes secundarios analizados, encontramos la posibilidad de evolucionar hacia una diferenciación de personaje secundario, que podríamos considerarlo de primer nivel, el cual sigue al sujeto más importante de la obra y evoluciona en función del sentido que adopte este personaje principal. El otro secundario, sería el que aporta, como si se tratara de un suceso satélite, poco y sirve para crear un contexto literario completo, que no tiene una evolución, ya que tiene una función meramente ocasional.

En este sentido, vamos a ver cuáles son los secundarios redondos más relevantes tanto femeninos como masculinos, su implicación y evolución en la obra. Además veremos ejemplos de personajes planos. El análisis lo vamos a llevar a cabo a través de etapas cinematográficas para que sea más sencillo obtener un resultado claro de los ejemplos. Además, podemos relacionar estos secundarios con la función actancial que ejercen. Esta conjunción del análisis actancial con los planos y redondos aporta más peso al estudio del secundario y a su importancia en la obra.

- **Personajes secundarios redondos en la etapa republicana**

La hermana San Sulpicio tiene como personajes secundarios redondos a Daniel, la Madre Superiora, Tula y don Óscar. Estos cuatro personajes tienen características formadas que dotan a su personaje de personalidad individual. Daniel, con su gracejo habitual, típicamente andaluz ejerciendo de actante oponente con notas de destinador. La Madre Superiora tiene una personalidad marcada y actúa como un azote en contra de la libertad de Gloria. Tula y don Óscar siguen la pauta de la Madre Superiora y son claves en el relato ya que su evolución va ligada a la evolución de Ceferino y de Gloria.

El secundario redondo de *Rumbo al Cairo* es Quique ya que ayuda a su amigo, Jaime Noriega, en su viaje hacia la libertad. Comprende a la perfección a su amigo y evoluciona en la travesía amorosa del protagonista.

Los redondos en *Nobleza baturra* son Sebastián son también antagonistas como Marco y Eusebio. Estos personajes secundarios actúan en consonancia a los valores típicos de la sociedad rural, en especial con el sometimiento de la mujer. Sebastián también es redondo, ya que actúa como amigo fiel de María del Pilar.

La verbena de la Paloma tiene como personajes redondos más importantes a la tía Antonia y a don Hilarión. Estos dos secundarios tienen un marcado carácter y se mantienen a lo largo del relato como imprescindibles para el camino de los protagonistas. Son claves con sus peculiaridades en la relación de amor y odio que Casta y Julián viven.

Los personajes redondos de *El cura de aldea* son los padres de Diego, quienes demuestran a través de su actitud evolutiva, cuáles son sus principios y las razones de sus actos.

Morena Clara tiene como secundarios redondos a Regalito quien demuestra su peculiar carácter en el juicio y también la familia de Enrique que además es capaz de sorprender al espectador aceptando de buen grado en su hogar a Trini.

Los secundarios redondos de *El genio alegre* son los personajes que tienen una importancia fundamental en la casa donde se desarrolla el relato. Doña Sacramento y don Eligio tienen una presencia esencial en la trama y sobre todo se muestran como personajes que tienen un verdadero carácter.

Los cuatro robinsones tiene como personajes secundarios redondos a Cándido Arenal, Concha Guerra y a la amiga de esta. Estos tres personajes son esenciales para que los personajes puedan desarrollar una historia en la isla, para bien o para mal. Su carácter marcado hace creíble la razón del porqué de la huida de los cuatro protagonistas.

La película *El gato montés* tiene como secundarios redondos más relevantes a Pesuño y a Macareno. Estos personajes forman parte del conflicto y aportan durante el relato su función de ayudante y de oponente.

La reina mora tiene como personaje secundario redondo a Cotufa, el hermano de Coral. Este personaje tiene una influencia importante en el encierro de la protagonista y es el encargado de cuidarla.

- **Personajes secundarios planos en la etapa republicana**

La hermana San Sulpicio cuenta con algunos personajes planos predecibles como los andaluces que ayudan a Ceferino a buscar a Gloria o las monjas jóvenes que quedan sorprendidas por el “libertinaje” de la protagonista.

Rumbo al Cairo tiene una gran cantidad de personajes planos que no sorprenden. Los ejemplos más claros son los antagonistas y oponentes como

Cienfuegos y el gobernador y por supuesto, los marineros que trafican con drogas.

Nobleza baturra tiene varios personajes planos que no evolucionan y aportan poco al relato, nada más que el contexto, como los trabajadores que aran los campos de Eusebio, el padre Juanico o la gente de la tasca.

En *La verbena de la Paloma* empezamos a ver la importancia que tienen los oficios y los personajes secundarios que los desempeñan. Estos son planos ya que tienen un objetivo o comportamiento básico: el de ofrecer un servicio al protagonista durante un corto instante. Algunos ejemplos son el mancebo de la farmacia, la tabernera, el policía o el comisario.

Los personajes planos de *El cura de aldea* son múltiples, ya que el padre Juan se envuelve de los parroquianos del pueblo. También destacan los vendedores de telas, de los cuales no se puede esperar más que la acción de la venta de su producto.

Morena Clara tiene como personajes planos al ventero y los jueces del tribunal, quienes tienen un objetivo que se basa en escuchar y dictar sentencia.

A diferencia de don Eligio y doña Sacramento, los trabajadores de *El genio alegre*, como el ama de llaves, los campesinos, el pintor de don Eligio o el capataz de las tierras, poseen discursos muy básicos y se dedican a jalearse la llegada de Consolación a la casa y con alguna muestra cómica durante el desarrollo de la película.

Los cuatro robinsones tiene multitud de personajes secundarios planos que se mantienen impertérritos ante la posible muerte de los robinsones. No es esta la única razón, ya que las familias no aportan un gran fundamento a las andanzas de los personajes, ni siquiera cuando vuelven a casa. Los estereotipos de la secretaria, notario y personajes como Robinson Crusoe o el cocinero chino, también son personajes planos.

Los personajes de Caireles y Lolilla son básicos para entender el personaje plano que parece tener más relevancia de la que es. Su comportamiento se basa en chistes fáciles que no aportan nada al conflicto de

la trama. A estos personajes se une la madre de Macareno y su apoderado, Hormigón.

Excepto Coral y Esteban, como personajes principales y Cotufa, secundario, no hay ningún personaje más que sea redondo en *La reina mora*. El resto responden a personajes tipo que sirven para dar pinceladas de las diferentes personas que están por el patio donde vive Coral. Algunos de los ejemplos son los personajes relacionados con los oficios como el carpintero, la ceramista, el guía turístico o la modista. Además destaca el personaje estereotipado de don Nuez que no escarmienta ante el no rotundo de Coral.

- **Personajes secundarios redondos planos en películas costumbristas**

La Dolores es una película con secundarios redondos como Melchor, Lázaro o Patricio. Aparte de que estos personajes tienen funciones actanciales fundamentales, sus rasgos transmiten sensaciones como la frialdad, la bondad o la empatía con la protagonista.

En *La canción de Aixa* encontramos como personajes redondos el de la protagonista o los parientes de Abslam. Son trascendentales para la vida de los protagonistas y se encuentran formados por una personalidad propia.

Los secundarios redondos de *Un alto en el camino* son Rosalía, su padre, Soledad y Sebastián. Estos cuatro personajes, elementales para la actuación del protagonista, evolucionan junto a Juan Francisco. Algunos sufren por sus acciones o como en el caso de Soledad, se aprovecha de su dinero para conseguir lo que quiere.

En la película *Torbellino* encontramos secundarios redondos como Álvaro Esquivias quien tiene un camino marcado en busca de la posesión de la emisora. También destaca la evolución del personaje del sereno gallego, que ayuda a Carmen.

¡Harka! nos muestra secundarios redondos como el comandante Prada. Sin embargo, no hay muchos más secundarios redondos, ya que es una historia con dos protagonistas absolutos.

El ejemplo más importante de secundario redondo en *El hombre que se quiso matar* es Irene. Este personaje sorprende dejando a un novio que tiene una posición importante y enamorándose del protagonista. Ella es el factor esencial para que Federico no se suicide.

Alma de Dios mantiene personajes redondos como Irene, Marcelina, Ezequiela y Matías, oponentes y ayudantes de Eloísa. Los rasgos de estos personajes nos indican su función en la obra.

En *Viaje sin destino* entendemos por personajes redondos a Rosario, quien se enamora de Federico durante su estancia en la casa encantada.

El secundario redondo de *Un marido a precio fijo* es el padrino de Estrella. Este personaje sorprende al espectador con sus buenas maneras ante alguien de clase baja como supuestamente es Miguel. Desempeña un papel fundamental en la obra al querer mucho al protagonista masculino.

En *Un caballero famoso* los secundarios redondos son Elvira, Paquiro y Álvaro. Ellos son necesarios en la trama y tienen una función actancial importante en la misma. Sus reacciones ante la relación de Eugenio y Rafael, les convierten en redondos.

Juanela es un personaje redondo básico entre los secundarios de *Malvaloca*. Su criterio nos indica la importancia que tiene para Leonardo. Otros redondos destacables son los padres de Rosita, que se muestran preocupados por la trayectoria amorosa de su hija y el personaje de Salvador, como estereotipo de vividor que cambia de forma de vida en cuestiones laborales.

La culpa del otro nos muestra como secundarios redondos a Atilano y Gregoria como personajes que cuidan a María del Carmen y no tienen problemas en devolverla a su madre cuando se reencuentran. También destacamos a Juan Carlos, ya que decide reabrir el caso.

En la película *La condesa María* como personajes redondos encontramos a Rosario y a Luis. Esta pareja introduce al espectador ante el problema que supone tener un hijo fuera del matrimonio, con una actitud cabal y considerada.

Huella de Luz muestra a personajes redondos como Sánchez Rey, el buen jefe de Octavio y quien recomienda que actúe en consonancia a sus sentimientos amorosos. Lelly también evoluciona al enamorarse de Octavio perteneciendo a una clase social inferior.

El secundario redondo de *El pobre rico* es Casiana, quien progresa en función de las locuras de su marido. Vuelve a recibirlo en casa después de su aventura con la artista de variedades.

En *El frente de los suspiros* el secundario redondo más importante es Pablo, quien después de tantos años vuelve a la familia. Es un personaje relevante en el universo narrativo ya que trastoca los planes de Ricardo Cañaverall.

¡A mí la legión! carece de secundarios redondos. Sucede algo parecido a lo que nos muestra *¡Harka!* simplemente que aquí no hay personajes trascendentes por su complejidad, a excepción de los protagonistas, que tienen una personalidad muy marcada desde el principio de la película.

El principal secundario redondo de *Porque te vi llorar* es el padre de María Victoria. Es un hombre que a diferencia de su esposa, busca una salida a la difícil situación de su hija.

La comedia *Boda accidentada* tiene como secundario redondo a don Cándido, un hombre que se encuentra en una encrucijada entre el trabajo y el amor. El resto de personajes tienen una personalidad marcada pero con poco impacto en el conflicto de la historia.

Sin embargo, como comedia donde abundan los personajes, *El difunto es un vivo* posee secundarios redondos como Elsa y Restituta. Estos dos personajes, que en un principio parecen simples azotes del protagonista, cambian de forma de ser ante la llegada del hermano. La esposa de Inocencio recapacita al final de la película, por lo que vemos un cambio en su personalidad. Luquitas, fiel ayudante de Inocencio en el modelo actancial también es ejemplo de personaje redondo.

Noche fantástica tiene como secundario a Jorge. Este personaje, dada su experiencia en la vida, es un personaje con una personalidad marcada que sabe hacerse a un lado cuando ve la imposibilidad de su cometido.

En *Mi enemigo y yo* hay pocos secundarios redondos, pero podríamos destacar el papel de Beatriz, como la hermana de la protagonista que evoluciona dándose cuenta de que no es la enamorada de Mauricio.

El personaje redondo por excelencia de *La chica del gato* es María. Este personaje rompe con la tónica de la clase alta y muestra piedad por Guadalupe. Este afecto se ve recompensando a través de la unión con su amado.

El 13-13 tiene como único secundario redondo a Berger. Este personaje muestra interés por sus empleados y actúa como consejero de estos, siendo fundamental para el buen hacer de su trabajo. Como muchas de las películas de este periodo, posee más planos que redondos.

Un enredo de familia no tiene personajes secundarios redondos. Esta personalidad carente de un estereotipo claro no forma parte de los secundarios más importantes como son los abuelos Capiteto y Montesco.

El secundario redondo más importante de *El fantasma y doña Juanita* es Rosita. Este personaje es fundamental para la trama ya que gracias a ella entramos en la historia de Juanita. Además cambia de decisión respecto a su matrimonio y decide emprender una historia de amor con el hombre al que quiere.

Eloísa está debajo de un almendro tiene una gran cantidad de secundarios redondos que van evolucionando a lo largo de la película. Destacan Edgardo, Ezequiel, Clotilde y Micaela. Estos cuatro personajes tienen una personalidad marcada y cambian de parecer a lo largo de la película.

Como secundario redondo más relevante encontramos la figura de Armando. Este personaje tiene una personalidad muy marcada, pero cambia con la llegada de Silvia, quien pone firme su vida alocada.

Rosas de otoño tiene como secundario redondo a Federico Reinoso, quien desea tener un romance con María Antonia pero desiste porque esta está casada. Hay pocos secundarios redondos porque hay cuatro personajes protagonistas principales.

La boda de Quinita Flores tiene como personaje redondo principal a Manrique, primo de la protagonista y quien se preocupa durante gran parte de la película por su bienestar. Gracias a ello, lo conocemos mejor.

La vida empieza a medianoche no tiene muchos personajes redondos. Destaca por encima de todos el abuelo de Ricardo. Este personaje nos muestra al final de la película que sabe toda la verdad sobre el engaño que cometen Silvia y Ricardo.

Un hombre de negocios muestra como secundarios redondos a Leonarda y Dimas, que pese al estereotipo de amigo y amiga ayudante que ejercen, son capaces de entender la historia de amor que transcurre entre Nina y Fernando. Don Anselmo también es un personaje redondo al comprender que forma parte de una historia cómica y de enredo entre los protagonistas.

La película *Deliciosamente tontos* tiene como secundarios redondos a Ernesto Azevedo y a María Espinosa. Estos personajes muestran en la primera escena como son psicológicamente y se diferencian de sus descendientes protagonistas.

Como secundarios redondos en *Tuvo la culpa Adán* encontramos a Sandalia y Leti. Estos dos personajes son mostrados con una personalidad que da a entender desde el inicio su relevancia en la obra.

El hombre de los muñecos tiene como secundarios redondos a José Luis y Dositeo, los hijos de los protagonistas que evolucionan cuando su vida cambia por completo. La marquesa también es un personaje redondo dada la dificultad que entraña su aceptación de que su hijo no es el que ella pensaba.

En *El hombre que las enamora* vemos como secundario redondo a María Elena, la cual tiene una función básica en la obra, va evolucionando una vez entendemos quien es en realidad.

El secundario redondo más importante de *El clavo* es Ramírez. Es el ayudante de Javier y el principal apoyo una vez se descubre la verdad de Blanca. Cambia de carácter respecto a sus trabajadores en el juzgado.

Los personajes redondos de *Dos cuentos para dos* son Perry y Gordon. Ambos personajes ayudan al protagonista a cumplir el sueño de Jorge. Estos personajes son conocidos por el espectador gracias a la gran cantidad de momentos que aparecen en escena y su evolución es palpable.

Como en otras películas de esta etapa, la banalidad de los personajes secundarios genera una falta de secundarios redondos en *Ella, él y sus millones*. Los secundarios más relevantes son totalmente planos.

Los personajes de Sebastián y Andrés son los secundarios redondos de *Noche de reyes*. Esta película no se caracteriza por un gran número de personajes secundarios trascendentes.

En *De mujer a mujer* hay bastantes secundarios redondos que aportan solidez narrativa al relato. Destaca Emilia como principal secundaria. También encontramos relevantes al sacerdote y al médico, que gracias a la dualidad entre medicina y creencias nos introducen en su manera de pensar bastante abierta para el momento.

Los secundarios redondos de *Una cubana en España* son Miguel y el tío de Blanquita, piezas indispensables en el objetivo de la protagonista.

- **Personajes secundarios planos en películas costumbristas**

Los personajes secundarios planos en *La Dolores* son los clientes del bar y los personajes que cantan la canción que deshonra a la protagonista. La repetición constante de la canción demuestra su poca originalidad narrativa.

La canción de Aixa tiene como secundarios planos a personajes que forman el consejo de sabios del gobierno de Abslam. Tienen un comportamiento poco variado, ya que solamente aprueban leyes o las rechazan si es necesario.

Un alto en el camino tiene algunos personajes secundarios estereotipados como los trabajadores de Juan Francisco en la finca o algunos de los amigos de Soledad, quienes simplemente se ríen de las extravagancias del padre de Rosalía.

Torbellino tiene como secundarios planos principales a Carlos Miranda, un hombre que siempre se mantiene en segundo plano en la empresa y a Carmenchu, el ama de llaves de Segundo, la cual atiende al estereotipo de mujer mayor que cuida de la familia y es amable con todo el mundo.

El caso de *¡Harka!* es un ejemplo de gran variedad de personajes planos, sin relevancia en las escenas y con poca personalidad individual, o eso nos muestra la historia. Algunos ejemplos son Amparo o los soldados del pelotón.

Los secundarios planos de *El hombre que se quiso matar* son aquellos que pasan por la vida del protagonista sin pena ni gloria, es decir, que no significan nada para el protagonista. Destaca la primera novia del protagonista, quien solo tiene la función de atormentarlo y acaba dejándolo y el Señor Argüelles negándole el puesto sin decírselo a la cara.

Alma de Dios tiene como personajes planos redondos a los gitanos que timan a Matías y también al amigo de Agustín. Estos personajes, fundamentalmente de relleno en la obra, son auténticos estereotipos.

Los personajes estereotipados de *Viaje sin destino* son reconocibles y planos. Son todos aquellos que forman parte del viaje como el policía, la tía de Rosario, el ama de llaves y el mayordomo de la mansión o los hombres que forman parte del consejo de administración de la empresa de Federico.

Los secundarios planos de *Un marido a precio fijo* son Julito y los amigos y amigas de Estrella. Estos personajes son estereotipos de jóvenes bien posicionados que no tienen otra misión en el relato que mostrar el estrato alto de esta sociedad.

Un caballero famoso tiene personajes planos que forman parte del relleno de las escenas del bar, como los bailarines flamencos o personajes que realizan una función dado su empleo como el médico don Leoncio.

El ejemplo de personaje plano, que no evoluciona y es el prototipo de vago y maleante es Jeromo, el tío de Rosita. Además encontramos a las monjas que simplemente tienen una función en su vida.

Los oponentes y antagonistas de *La culpa del otro* son planos ya que siempre actúan de la misma manera. Son fáciles de recordar ya que mantienen intacto el estereotipo de personaje maligno durante la obra. Estos son Ludovico y los ladrones del bar El Tritón.

Los personajes planos son Clotildita y Manolito. Estos dos, son ejemplo de un personaje repetitivo que simplemente se interesa, en este caso, por el dinero y que no busca nada más que eso. Tienen una función menos importante de lo que en un primer momento puede parecer.

Huella de luz tiene más personajes planos que redondos. Cañete y Medina, como antagonistas, son algunos de los ejemplos. También destacan los personajes que están en el balneario como los representantes de Turulandia y el gerente del balneario.

En *El pobre rico* hay estereotipos de personajes que nos muestran los planos que son como la propia artista de variedades o los amigos de Roberto, reflejo de una sociedad pobre y pícara.

Como secundarios planos en *El frente de los suspiros* encontramos a Antonio Berzosa, Adeliña, Ricardito Cañaverl o al propio Ricardo. Estos personajes no progresan y se mantienen fieles a un estereotipo o a una actitud que no afecta al desarrollo de la acción del protagonista.

¡*A mí la legión!* está llena de estereotipos que marcan a los personajes planos, como el judío antagonista o el legionario abatido en combate que exalta los valores patrios. Es una película donde los personajes planos, con poco contenido narrativo, abundan.

Porque te vi llorar tiene multitud de personajes secundarios basados en estereotipos como el ejército republicano o los amigos clasistas de la protagonista. El personaje plano más llamativo es la madre de María Victoria, quien no evoluciona en sus pensamientos y es el principal factor en la búsqueda de una vía de escape por parte de la protagonista.

En *Boda accidentada* hay una gran cantidad de personajes planos que no tienen un peso esencial en el desarrollo de la trama y que sirven para ambientar las escenas cómicas. El profesor es un personaje plano importante con grandes dosis de absurdez. El resto de huéspedes del hotel, proporcionan momentos de comedia coral a través de su carácter plano.

Como personajes planos de *El difunto es un vivo*, encontramos a los integrantes del servicio de la casa, a Mauricio y a los amigos de la familia, quienes sirven para mostrar la clase social a la que pertenece la familia.

Noche fantástica destaca por sus personajes planos secundarios como Alicia, su madre y la pareja de enamorados. Son personajes que dada su personalidad son fáciles de recordar. Al mismo tiempo que reflejan un estereotipo casi estático.

Prácticamente todos los secundarios de *Mi enemigo y yo* son planos ya que mantienen un comportamiento repetitivo y poco variable como la tía de Isabel o el productor.

En *La chica del gato* abundan los personajes planos y estereotipados como don Sigmundo, el cual no evoluciona en su forma de ser. El resto de

personajes son estáticos ya que representan una serie de funciones clásicas del elenco de reparto como los sirvientes o los antagonistas de la película representados a través de los padres adoptivos de Guadalupe.

Los antagonistas de *El 13-13* son claros personajes planos. Tanto el espía que actúa como intermediario, como los espías extranjeros son personajes que tienen un simple objetivo en la película y no hay más acción que esa.

En *Un enredo de familia* destacan como planos los abuelos Capiteto y Montesco. La intransigencia de estas familias lleva al desmembramiento del núcleo familiar formado por los hermanos.

El fantasma y doña Juanita está repleta de personajes planos que no ayudan a la pareja protagonista. Son escollos como Pierre Brochard o don Elpidio. El resto de artistas del circo también son personajes planos, más recordados por su trabajo que por su personalidad.

Eloísa está debajo de un almendro tiene como secundarios planos a los integrantes del servicio de ambas familias. Esta película, a diferencia de muchas de las realizadas en esta época tiene más personajes redondos que planos.

Los secundarios planos que encontramos en *Una chica de opereta* son Becarie, Bernardo, Salvador, Gustavo y Fabián. Estos cinco hombres son los más relevantes. Tienen una función específica y no evolucionan en su comportamiento. Son muy repetitivos para bien o para mal. Es cierto que encontramos a otros personajes que muestran oficios como el de portero o cocinero.

Rosas de otoño tiene como secundarios planos a los amigos de la familia y también a la pareja de franceses, basada en un estereotipo propio de la tierra de la que proceden.

Como película que se desarrolla en un balneario o en un hotel, *La boda de Quinita Flores* tiene una gran cantidad de personajes secundarios planos. Muchos de ellos aportan notas de comicidad como los trabajadores del local y

otros, como en la mansión de Quinita, muestran como es la sociedad a la que pertenecen.

La vida empieza a medianoche tiene como personajes planos principales a María Linz y a los integrantes del hotel donde se hospedan los protagonistas. Estos personajes tienen una personalidad muy marcada y se muestran carentes de progresión. En este caso, María Linz ejerce de antagonista, algo habitual.

Un hombre de negocios muestra a la familia que cuida la casa de Nina como un conjunto de personajes planos. Estos personajes son secundarios muy estáticos en su forma de ser y casi no tienen implicación en el conflicto de la obra.

Los secundarios planos en *Deliciosamente tontos* son Dimas y los integrantes de la tripulación del barco. Estos personajes refuerzan la redondez de los protagonistas y de los secundarios.

La familia Olmedo integrada por todos los hermanos varones y el patriarca, son el ejemplo de personajes planos y estereotipados, fáciles de recordar por su simpleza. Odian a las mujeres y su vida se basa en eso.

La dureza y rectitud del administrador don Lorenzo lo sitúa como personaje plano. El resto de personajes planos los encontramos en el servicio de la casa de la marquesa y en la mujer de Melchor, la cual no vuelve a aparecer en la obra después de la donación de su hijo, hecho que sorprende dados los convencionalismos matriarcales de la época.

Los secundarios planos que destacan en *El hombre que las enamora* son los integrantes de la familia de Eduardo y Fernando. Aportan la dosis cómica de la película y a su vez nos muestra a que estrato social pertenece la familia. El personaje de Dimas también es un secundario plano.

En *El clavo*, tanto los familiares de Blanca, los trabajadores del juzgado, los párrocos y los sirvientes de la familia de la asesina, son planos. Desempeñan una función estereotipada o nula en cuanto a importancia narrativa se refiere.

Dos cuentos para dos destaca por sus secundarios planos a través de los personajes de Duarte, el primer jefe de Jorge, quien se mantiene siempre imperturbable en sus decisiones y es repetitivo, y la jefa de Berta quien actúa de manera similar. La familia de Gordon y los trabajadores de la empresa de Jorge también son personajes planos.

Ella, él y sus millones ofrece bastantes secundarios planos. Los amigos de Arturo y Diana son los principales y también la familia. El servicio también forma parte de este conjunto.

Noche de reyes tiene como personajes secundarios planos al resto del reparto a excepción de María que es la protagonista. Algunos ejemplos de planos son Cienporros, Canijas y Crisanta, tres personajes que dotan de comicidad a una película dramática.

Los secundarios planos en *De mujer a mujer* son los padres de Isabel y las mujeres ingresadas en el sanatorio.

Una cubana en España muestra como personajes secundarios planos a personajes como las folclóricas o al detective José Holmes, estereotipo de investigador alocado. Destaca por encima del resto el personaje de Roberto, un vividor que lo conocemos a través de lo que se descubre al final de la película.

- **Personajes secundarios redondos en la etapa histórica**

La princesa de los Ursinos tiene una gran cantidad secundarios redondos, entre los cuales destacan como redondos, Luis Carvajal y el Cardenal Portocarrero. Estos personajes tienen una trascendencia vital en la consecución de los objetivos de Ana María.

Introducimos a *Don Quijote de la Mancha* como película histórica por ser un referente de la literatura universal e iniciar un periodo de producción proclive a obras de importante presupuesto. Los secundarios redondos de esta película son el barbero, el bachiller Carrasco y el cura. Estos son los más relevantes. También encontramos a personajes como los duques que entienden la locura de don Quijote y se muestran relevantes para que su situación evolucione.

Como secundario redondo principal en *Locura de Amor* destaca el Capitán Estúñiga, quien hace a su vez de narrador. Sin embargo, el propio Carlos V y por supuesto, Felipe el Hermoso también son personajes con una personalidad propia y con cambios durante la narración. Hay que destacar el papel de oponente femenino de Aldara, la cual muestra un objetivo durante toda la obra y utiliza a todo personaje que se le cruza.

La duquesa de Benamejí tiene como personajes redondos más importantes a Rocío, al marqués de Miraflores y al mayor de los bandoleros. Estos tres personajes tienen unos valores propios y diferenciados del resto de personajes secundarios que aparecen. Evolucionan junto con los principales.

Pequeñeces está formada por secundarios redondos como los amantes de Currita, ya que podemos ver que sus vidas van evolucionando junto con los cambios sociales que vive el momento. En este sentido, también destacan el hijo y el marido de Currita, quienes siguen la vida de la protagonista y mantienen un rol y una función actancial constantes.

El secundario redondo más importante de la película es el General Palafox. Este personaje admite su error y es dueño de sus actos. Sorprende la capacidad de decisión y de observación ante la revolución.

La leona de Castilla tiene como secundarios redondos a Pedro de Guzmán y a Juan de Padilla. El hijo de la pareja protagonista también es relevante. Se trata de personajes que siguen un objetivo concreto y basan su trayecto en el relato en la lucha en el conflicto comunero. Tienen unos valores muy marcados y cuentan con una perspectiva propia.

Alba de América tiene multitud de personajes redondos como los Reyes Católicos, los frailes o los antagonistas judíos. Estos personajes tienen una función directa en la acción y propósito de Cristóbal Colón.

- **Personajes secundarios planos en la etapa histórica**

En *La princesa de los Ursinos*, los personajes planos son todos aquellos que participan en la detección de la entrada en España de Ana María y también los que intentan colaborar en la anexión de España a Francia.

Don Quijote de la Mancha tiene múltiples personajes planos como los familiares del protagonista o algunos de los personajes con los que se encuentra en sus salidas.

Los secundarios planos en *Locura de amor* son las cortesanas y los hombres y mujeres que se dedican a cuidar la salud de Juana. Además destaca el papel de integrantes de la corte de Felipe y Juana, quienes se muestran inamovibles en sus planteamientos políticos.

La duquesa de Benamejí tiene un gran grupo de personajes planos en los bandoleros que siguen las órdenes de Lorenzo. Destacamos también a los ayudantes de la duquesa y del marqués, que tienen una función meramente presencial, sin aportar nada al relato.

Los secundarios planos de *Pequeñeces* podrían ser los amigos de Currita, ya que se muestran imperturbables ante los cambios políticos. Se limitan a vivir la vida de mentiras y de trascendencia social que les aporta su posición social. Tienen una personalidad marcada pero no aportan nada más que contexto.

Agustina de Aragón es una película que tiene una gran cantidad de personajes planos. Los más importantes forman parte de la multitud de personajes que siguen a Agustina en su cruzada contra los franceses. Son un auténtico ejército, una masa dirigida por la protagonista.

La leona de Castilla sigue la estela de *Agustina de Aragón* y mantiene un gran número de personajes planos, similares a los de la película anterior.

Los ejemplos de personajes planos en *Alba de América* son los marineros del barco. Tienen una forma de pensar y no la cambian pese al intento de convencimiento por parte de Pinzón. Algunos de los caballeros de la corte de los Reyes Católicos también se muestran planos.

5.6. El personaje secundario y el signo

Siguiendo el modelo que plantea García Jiménez (1990), extraído de tratados y estudios de semiología, encontramos tres tipos de personajes según signos: referenciales, deícticos y anafóricos. Es interesante analizar brevemente los personajes secundarios de CIFESA a través de estas modalidades ya que encontramos diferentes ejemplos que constatan la importancia del propio secundario. En este sentido veamos brevemente las diferencias entre estas tres calificaciones.

- Referenciales: personajes relativos a un mundo conocido y exterior, entre los que encontramos históricos, mitológicos, alegóricos y sociales. Estos últimos ya han sido explicados a través de los estereotipos.
- Deícticos o conectores: los que adquieren sentido por una relación concreta del discurso.
- Anafóricos: conectan el relato gracias a momentos como sueños, confesiones, predicciones o recuerdos. (García Jiménez, 1996)

El presente análisis no es exhaustivo, es decir, no estarán todos los ejemplos. La función que tiene es comprender la importancia del secundario. Veamos algunos ejemplos:

Personajes referenciales

- Históricos:

La gran carga histórica que tiene la última etapa de la productora valenciana, facilita la aproximación al espectador de las figuras clave en momentos relevantes de la historia de España, como el descubrimiento de América, la batalla de los comuneros en Castilla o la vida de Juana La Loca. No obstante, la capacidad del espectador y la sensibilidad cultural que tenga, son fundamentales para extraer los personajes históricos. Por ejemplo, si no conocemos la obra *Robinson Crusoe* es improbable que entendamos la aparición de este personaje en la visión de uno de los protagonistas de la película *Los cuatro robinsones*.

Así pues, vemos ejemplos de personajes secundarios históricos como Carlos V en *Locura de amor*, Pinzón y los Reyes Católicos en *Alba de América*, el general Palafox y Napoleón en *Agustina de Aragón*, Juan de Padilla y Pedro de Guzmán en *La leona de Castilla*, el rey Felipe V en *La princesa de los Ursinos*. Mención aparte para los personajes secundarios de la película *Don Quijote de la Mancha*.

- Alegóricos:

Los personajes referenciales alegóricos son importantes en la filmografía de CIFESA. Tienen un peso específico en el relato, suelen ejercer funciones actanciales de objeto y destinador y los encontramos desempeñando diferentes roles. Algunos ejemplos son los siguientes: la libertad en *Rumbo al Cairo*, *Morena Clara*, *Los cuatro robinsones*, *Alma de Dios* y *La chica del gato*. La honradez en *Nobleza baturra*, *La Dolores*. El amor en *El cura de aldea* y *El hombre que las enamora*. El poder en *¡A mí la legión!*, *Dos cuentos para dos* y *Pequeñeces*. La locura en *Don Quijote de la Mancha*.

- Mitológicos y sociales:

Los personajes mitológicos no son secundarios en la filmografía de CIFESA. No obstante hay que reconocer el papel del héroe del personaje protagonista en muchos de los relatos de la producción. Respecto a los referenciales sociales, podemos encontrarlos en el apartado destinado al análisis de los estereotipos, tanto en el repaso de las películas como en las tablas analíticas.

Deícticos o conectores

A través de este tipo de personajes vamos a ver la presencia del autor. En este caso, destaca el narrador, el cual encontramos en determinadas películas dispersas por la filmografía. El narrador en *Mi enemigo y yo*, a través de locutor de radio, encuadrado en el contexto periodístico, ya que el protagonista masculino pertenece a un periódico. Los titulares de prensa en *El hombre que se quiso matar* y *Porque te vi llorar*, que nos anuncian lo que va a suceder.

Personajes anafóricos

Algunos de los ejemplos que encontramos responden a personajes secundarios que cuentan historias y sirven para introducirnos en ellas. En *El fantasma y doña Juanita*, la anciana le cuenta a su nieta su historia de amor de joven. Esto sirve para hacer entender a la joven que debe seguir lo que le dictan sus sentimientos. En *Locura de amor*, el capitán Estúñiga es quien introduce a Carlos V, sobre las razones de la locura de su madre y la vida de su padre. *La leona de Castilla* es contada a partir de la muerte de María Pacheco e introducida por Pedro de Guzmán. La hermana de Edgardo en *Eloísa está debajo de un almendro*, contando el asesinato y la sirvienta de los Cañaveral en *El frente de los suspiros* realizando la misma acción.

6. CONCLUSIONES

A modo de conclusiones de la presente investigación, dividimos este apartado final según los objetivos marcados y la hipótesis planteada. Como son múltiples los objetivos planteados durante la investigación y han ido evolucionando a lo largo de la misma, veremos cuáles son las conclusiones a las que llegamos y si comprobamos positivamente la hipótesis planteada o es necesario refutarla y replantearla. Después del análisis de los marcos teóricos narrativo y cinematográfico y el estudio de las sesenta películas escogidas y desgranadas a través de diferentes modelos teóricos llegamos a las siguientes conclusiones:

6.1. Definición y contextualización del secundario a partir del marco teórico

Después de haber revisado la teoría literaria desde la antigua Grecia hasta la actualidad, que ha abarcado más de dos mil años, y analizando todas las teorías literarias que nos permitían visualizar como era concebido el personaje, cuáles eran sus funciones en el relato y sobre todo como era planteado por el propio movimiento literario, sea el que fuere, podemos definir al personaje secundario como el elemento básico dentro de un relato que gira en torno a un personaje protagonista y que esencialmente tiene una función de oposición o de ayuda a la acción principal del protagonista.

Concluimos que es necesario el planteamiento de un marco teórico potente, teniendo como referencia primera la *Poética* de Aristóteles. Gracias a este inicio comprendemos como el estudio de los caracteres del personaje ha sido fundamental para las siguientes etapas teóricas analíticas. Además, entendemos que la diferenciación entre géneros como la comedia y el drama supuso un inicio del estudio literario y es notable para el estudio del personaje tanto protagonista como secundario. Como vemos en el planteamiento de la comedia griega se “imitaba a hombres peores, pero no respecto al tipo de maldad, sino que lo risible es una parte de lo feo” (Aristóteles, 2011, p. 42). Esta frase de Aristóteles la empleamos para afirmar que ha habido una evolución en la comedia a lo largo de la historia y por ello entendemos como el

cine ha adquirido los planteamientos cómicos como un referente de un contexto político-social determinado, esto es, la mayor parte de las películas producidas por CIFESA, que pertenecían a la comedia. Tendría poco fundamento centrarnos solamente en Grecia. Vemos como a través del Renacimiento donde el hombre adquiere un poder sobrehumano en cuanto a su importancia dentro de la narración o a través del idealismo filosófico donde el creador es el protagonista y aquel que quiere transmitir al público lo observado, donde los personajes, siempre dentro de una determinada obra, tienen una función. Volvemos a Grecia para entender que la figura del acompañante, que no función actancial pura de ayudante, nos traslada a la realidad de que el personaje secundario es básico. Otro concepto fundamental es la fidelidad del amigo que podemos encontrar en los personajes de la productora a través de los estereotipos marcados. Por esta razón observamos una realidad: después de dos milenios, la concepción del personaje ayudante es la misma, aunque tenga matices según las épocas y corrientes estéticas y literarias que se ocupen de ella.

Como bien comentamos en el marco teórico, hay que ser conscientes del marcado carácter psicológico puede ayudarnos a conocer cuál es la función que tiene el personaje en el relato. Así pues, entramos en otra conclusión básica: la búsqueda de una empatía del personaje con el público, es decir, que haya algo (psicológico o físico) que genere una reacción en el público.

Esta búsqueda de una relación de retroalimentación entre el personaje y el público la observamos mejor con la llegada del realismo y el naturalismo. En este sentido, entendemos que la manera de mostrar la realidad desde la crudeza, es un motor de búsqueda de la verdad y por tanto conocemos mejor a los personajes y las verdades sociales del momento. Así pues, que el personaje secundario sea principal para el desarrollo de la acción que pueda poner trabas a las andanzas del protagonista, sitúa al público dentro de la obra, sintiéndola como propia.

Con la llegada del formalismo concluimos en una transformación de la concepción del personaje secundario integrándolo como parte de la obra de manera importante. Con Jakobson observamos la trasgresión del análisis

literario abogando por una desautomatización que permite valorar al personaje como concepto variable y evolutivo dentro del relato. Afirmamos que la realidad del personaje secundario, ya que es nuestro objeto de estudio, es cambiante y por ello no podemos establecer una función previa que siga una dinámica constante de acción. Propp es vital para la presente investigación ya que las funciones de los personajes son inquebrantables y se constituyen como fundamentales del texto en cuestión. Visto esto, seguimos con la conclusión de que el estudio de la evolución literaria es básico para extraer valoraciones en la actualidad.

Pero el contenido no es solamente lo que importa. La forma a través de la cual se muestra este contenido también es de obligatorio estudio, teniendo relación con la propia vida real, situando a los personajes como estructuras que tienen una relación entre ellas mismas y ocupan unos puestos claros para poder diferenciarlos. Esto lo vemos con los estudios a través de los modelos actanciales y los modelos de roles con los que se ha analizado el elenco de personajes que forman parte de las películas de CIFESA.

6.2. Ayudantes y oponentes como principales actantes

Una vez han sido analizados los personajes secundarios según el modelo actancial podemos concluir en la relevancia significativa que tiene del secundario, siempre a través de datos objetivos y cuantitativos. Aunque no han sido analizadas todas las películas de CIFESA, con las sesenta escogidas, más de tres cuartos de la producción total, entendemos que el secundario realiza una función de ayudante y de oponente superior al resto de funciones actanciales.

Como vemos en la tabla de actantes la función del ayudante queda representada por 95 personajes secundarios, siendo este actante el más repetido dentro del modelo actancial. En su mayoría son hombres, reflejando así que en la filmografía de CIFESA tiene un importante valor el personaje masculino como catalizador del proceso de acción del protagonista. Merece la pena remarcar que a excepción del objeto, todos los campos actanciales quedan representados por hombres principalmente. Este dato lo unimos a la realidad de CIFESA en cuestión de directores, ya que solamente una película ha sido dirigida por una mujer: *El gato montés* de Rosario Pi.

El actante oponente, con 94 personajes en total tiene la misma relevancia que el personaje ayudante. Es remarcable la diferenciación en solamente un personaje, en número, entre ayudantes y oponentes, teniendo ambos actantes la misma relevancia numérica y por lo tanto, narrativa dentro del relato. Sigue una dinámica masculina en cuanto a número de personajes se refiere.

Estas cifras demuestran que el personaje secundario, siendo el más relevante como oponente o ayudante, rompe con la concepción de personaje que apenas tiene importancia, ya que da forma y ayuda o se opone a la acción del protagonista. Si volvemos al marco teórico, observamos una ruptura respecto al concepto de obra coral y a una evolución de personajes marcados por una función concreta y establecida, que nos indica una fuerte importancia de los movimientos literarios estructuralistas y semióticos con una reminiscencia formalista.

Analizando la tabla numérica actancial encontramos al sujeto como un personaje que no tiene apenas representación por parte del personaje secundario. Por lo tanto concluimos en que el sujeto es un actante claramente destinado a ser ejercido por un personaje protagonista. En este sentido, entendemos que las películas de la productora CIFESA, con un star system muy completo y desarrollado, siendo la principal productora española en firmar contratos al estilo estadounidense, no se caracteriza por dar un papel de importancia protagonista al propio secundario. En su gran mayoría, los personajes secundarios eran interpretados por tradicionales actores de teatro que aparecían en muchas obras de CIFESA, como Juan Espantaleón, Camino Garrigó o Eduardo Fajardo.

El actante objeto cumple, aunque aumentando ligeramente en número, con la misma línea protagónica y secundaria en cuanto a personajes se refiere. Solamente veintidós personajes secundarios ejercen de objeto, aunque debemos de añadir a ello los personajes impersonales como la honradez, la patria o el anhelo de riqueza. Concluimos viendo que hay más mujeres que hombres, siendo el único actante que muestra esta corriente estadística y defendiendo la teoría de que el personaje masculino tiene un objetivo como mujer, que en ocasiones es una secundaria, mientras que el personaje femenino tiende a perseguir un objeto impersonal, donde el hombre es secundario. La fórmula patriarcal es una constante en la obra y esta es la explicación principal a estos datos conclusivos.

En menor medida también, pero situándose en un puesto superior al de objeto y sujeto encontramos el actante del destinador y del destinatario. El primero está ejercido en su mayoría por personajes físicos, mientras que en el segundo, los impersonales generalmente anafóricos, tienden a ser mayoría y por tanto se reduce el número de este tipo de actante. Como destinador, el secundario mantiene una importante presencia, dato que nos indica a concluir en la relación entre destinador y los actantes oponente y ayudante. Vemos ejemplos de oponentes destinadores como son los estereotipos de madres y padres que maltratan a los protagonistas, y que secundarios imprescindibles. También existen destinadores que cumplen la función de ayudantes espoleando el objetivo del sujeto.

Concluimos también, al analizar las diferentes etapas de producción, separadas por dispares momentos políticos y sociales, con una constante en cuanto a secundarios actantes se refiere. Hay un aumento de personajes secundarios en las películas de corte histórico, algo que nos indica la manera de mostrar una realidad palpable, aunque no era necesaria para poder aportarla al público. No hablamos de veracidad y realidad sino de realismo a la hora de mostrar y es aquí donde el secundario, con su número de personajes y huyendo del movimiento coral, se muestra como indispensable.

6.3. Análisis a través de los sucesos núcleo y satélite

El estudio de los sucesos núcleo y sucesos satélite nos ofrece conclusiones claras, especialmente destacables si las relacionamos con los secundarios que ejercen de actantes y oponentes dentro del modelo actancial. Para poder comprender mejor esta relación veamos qué conclusiones extraemos del análisis previo realizado de todas las películas analizadas según estos sucesos.

En primer lugar concluimos que el personaje secundario forma parte de prácticamente la totalidad de sucesos núcleo de la producción de CIFESA. Sin embargo, hay excepciones como *La canción de Aixa* donde los tres protagonistas (número bastante amplio) son los encargados de desarrollar los momentos narrativos más importantes. La otra película es *Agustina de Aragón*, ya que el suceso núcleo de esta película es la llegada a la ciudad de la protagonista y la toma de decisión de defender el país. Un caso digno de mención se da en *Un enredo de familia* donde los personajes secundarios son vitales para el desarrollo del sainete posterior que será la gran parte del relato. Así pues, encontramos unos secundarios que son los principales de los sucesos núcleo.

Viendo que, excepto en dos películas, el resto de sucesos núcleo están plagados de secundarios, indica que sin estos personajes no se podría vertebrar convenientemente los momentos que suponen puntos de inflexión en las películas.

Si entendemos por sucesos satélite, aquel momento narrativo menos importante y carente de sentido por sí solo respecto al conjunto de la obra, pero que ofrece una conectividad con los diferentes sucesos núcleo, los personajes secundarios son los más relevantes, incluso sin acompañar al protagonista de la película, algo que sí hacen en los sucesos núcleo.

Otra de las conclusiones a las que llegamos es la regularidad en cuanto a secundarios dependiendo de la época escogida (republicana, posguerra o franquista). Los personajes secundarios se mantienen, aun siendo mayores o menores en número según sea el elenco de personajes total, creando un

contexto y adecuando la situación del personaje protagonista a lo largo del relato.

6.4. Relación directa entre el modelo actancial y los sucesos núcleo y satélite

Después de haber analizado la influencia del personaje secundario a través del modelo actancial y haber concluido en que este tipo de personaje tiene una función principalmente ayudadora u opositora, vemos como la predominancia del secundario en los sucesos satélite y núcleo coincide en su mayoría con esos personajes oponentes o ayudantes. Definitivamente podemos observar como hay una relación inseparable entre ambos métodos de análisis. A través de los ejemplos encontramos los porqués de esta reflexión final.

En la primera etapa de películas analizada, la republicana, encontramos como el protagonista necesita concluir los retos que la vida le ha deparado como la salida del convento en *La hermana San Sulpicio*, el respeto del padre en *El cura de aldea*, la demostración de la honradez en *Nobleza baturra* o la absolución del delito de robo en *Morena Clara*. Los personajes secundarios que aparecen en los sucesos núcleo y satélite de estas películas son también personajes que ejercen la función de ayudantes como doña Antonia en *Morena Clara*, la madre y el padre del protagonista en *El cura de aldea* o los antagonistas Marco y Eusebio en *Nobleza baturra*. El suceso núcleo tiene un elemento esencialmente catártico en la consecución del objetivo. Todas estas películas mantienen un factor que implica la disolución de los principios morales y castrenses de la época para conseguir una evolución en la vida y lograr el objetivo. Ese objeto según el modelo actancial está presente en el suceso núcleo y en el suceso satélite, a través de los secundarios que realizan función de actante oponente y ayudante.

En la segunda etapa, que engloba el grueso fílmico más importante, encontramos cómo se sigue con la misma dinámica de la consecución de un objetivo aunque los valores tradicionales son repuestos dado el contexto social imperante, plena dictadura, y empleo del cine para motivos puramente de entretenimiento, si nos basamos en la gran cantidad de obras cómicas que son producidas. Algunos ejemplos que cambian el objeto y que limitan la función del secundario, convirtiéndolo en oponente, pero formando parte ineludible de

los núcleos y satélites son *¡Harka!*, *¡A mí la legión!* y *Porque te vi llorar*. Estas tres películas de corte claramente politizado y que exaltan la grandeza de España y en el último caso empobrecen la visión de los republicanos, mantienen a los secundarios en un segundo plano, pero son vitales para la consecución del objeto. Por ejemplo en *¡Harka!*, el personaje secundario de Amparo, sin ser realmente un oponente desde el punto de vista moral, tiene la función de oponente ante los valores que quiere transmitir la película. En *¡A mí la legión!* surge algo similar, esta vez situando a un personaje extranjero, concretamente judío, como oponente principal, pero recordemos que el suceso núcleo lo protagoniza este secundario al apuñalar a un hombre, siendo este delito el motivo de la acusación del protagonista Mauro.

En el apartado correspondiente a las películas históricas vemos una evolución que viene determinada por el gran número de personajes que aparecen en la obra. Al ser mayoritariamente obras históricas o literarias universales como *Don Quijote de la Mancha*, encontramos una realidad, el personaje secundario ayudante y oponente se encuentra en todos los sucesos narrativos importantes de las obras, a excepción de la ya mencionada *Agustina de Aragón* que carece de secundarios en los sucesos núcleo, aunque sí los incorpora a los satélite. La manera de mostrar una realidad lo más realista posible, implica un aumento de personajes secundarios, especialmente en los momentos narrativos satélite.

No olvidemos que el personaje impersonal, constituido por pensamientos, obsesiones o enaltecimientos de los valores patrios entre otras cuestiones, refuerza el papel que tiene el personaje secundario en el relato. A ello debemos añadir que el personaje que no aparece en la obra también es básico para la comprensión de algunas películas. Veamos algunos ejemplos:

En *Una cubana en España*, el personaje de la vidente que nunca aparece en la obra, constituye el personaje principal del momento narrativo núcleo, pero siendo secundario en la obra, ya que la protagonista es Blanquita. El resto de personajes, tanto secundarios como protagonistas giran en torno a la decisión de la protagonista que ha venido precedida de la acción del actante

destinatario. En este caso recordamos la función del destinatario como elemento de fuerza en los sucesos núcleo y satélite.

Otro ejemplo que sigue la misma línea pero que conlleva matizaciones es la relación entre el personaje del padre muerto en *Eloísa está debajo de un almendro* y los personajes protagonistas. Aquí encontramos dos historias unidas por la muerte de otra secundaria, la madre de Mariana. Así pues, situamos y concluimos también en que los personajes secundarios que no aparecen físicamente en la obra pueden ser capitales para el desarrollo de la misma. Los destinatarios, ambos personajes muertos forman parte del suceso núcleo, cuando el protagonista encuentra la carta del padre. A partir de ese momento los protagonistas inician una nueva búsqueda, siendo sujetos y cumpliendo el objeto.

Reforzamos lo comentado al inicio del presente apartado y concluimos en esa relevancia en el relato del personaje secundario en los momentos más importantes de la trama, opinando que el personaje protagonista se encontraría vacío en la acción a desarrollar si no tuviera un personaje secundario que ejerciera una influencia sobre él, incluyendo al personaje impersonal.

6.5. Estructuración de secundarios en el relato: niveles

Teniendo en cuenta las teorías analizadas que hablan sobre el personaje secundario y concluyendo a través de los análisis estadísticos en la relevancia, no solamente numérica sino también narrativa de este personaje, llegamos a la propuesta de separación obligatoria entre personajes secundarios denominados básicamente como de primer y segundo nivel.

Existe la tendencia a unir siempre al personaje protagonista y al secundario formando un bloque casi impenetrable. Hay teorías que remarcan las cualidades que debe tener el protagonista a través del concepto de héroe y en las cuales el secundario tiene una presencia casi obtusa, es decir, tiene cualidades de héroe pero no aporta una relevancia fundamental (que es la que buscamos) en el relato. Por este motivo proponemos una separación por categorías según la presencia de los secundarios en los sucesos más importantes de la película, los denominados núcleos, y el resto de personajes que componen los sucesos satélite y algunos personajes que no tienen exceso de importancia para el propio relato. Veamos ejemplos:

Los secundarios de primer nivel serían aquellos que sirven para evolucionar al personaje protagonista, siendo fundamentales para la consecución de objetivos. Como podemos observar a través de los anteriores análisis, estos secundarios de primer nivel aparecen en los sucesos núcleo de las películas. Siempre hay excepciones, pero aquí es donde encontramos la diferencia entre personajes secundarios de los sucesos núcleo y de los sucesos satélite. Los personajes secundarios de primer nivel también pueden aparecer en los sucesos núcleo de manera constante, debido a esa importancia que tienen en el relato. Veamos algunos ejemplos a través de los anteriores:

En *Rumbo al Cairo*, el personaje que quizá sea más relevante para el transcurso de la narración es Quique, el amigo de que convence a Jaime para que tome un descanso en su profesión. Este personaje secundario que no aparece casualmente en el suceso núcleo principal, convence al protagonista para que tome una decisión que le cambiará la vida. Aunque si no hubiera sido

por el momento en el que las fans avasallan al protagonista, el suceso núcleo no hubiera sido ese. Éste es un ejemplo donde no es necesario que esté el secundario en el sujeto núcleo, y como hemos comentado, es una excepción.

Veamos ahora a personajes secundarios de primer nivel que sí aparecen en sucesos núcleos y que confirman nuestra teoría, al menos en la filmografía de CIFESA. *La verbena de la Paloma*, conjuga el secundario de primer nivel con el suceso núcleo y uniendo diferentes secundarios que también son de primer nivel y que no aparecen físicamente en el suceso núcleo. La tía Antonia, convence a Casta y Susana para que salgan con el boticario. La antagonista de la película introduce a dos secundarios de primer nivel como son don Hilarión, el boticario, y Julián, el enamorado de Susana.

Los secundarios de segundo nivel serían aquellos que tienen una importancia relativa, es decir, no forman parte trascendente del conjunto actancial pero pueden desempeñar alguna función interesante a analizar dentro de los sucesos núcleo y satélite. Sin embargo, no confundamos con los personajes secundarios que conforman el reparto y sirven para crear un contexto a la película, como huéspedes en un hotel que no tienen relación con ningún personaje (secundario o protagonista) de la película.

Estos secundarios de segundo nivel los observamos en *Boda accidentada*. En esta película hay un gran elenco que se muestra esencialmente en el inicio de la película, con los dos minutos dedicados única y exclusivamente al profesor despistado. Entendemos que no es un personaje que ayude, ni que se oponga ni que tenga un rol especial, y tampoco ejerce ninguna función actancial importante. Pero su función es servir de cicerone al espectador para poder comprender la multitud de personajes diferentes que nos vamos a encontrar en la película. Otro ejemplo serían los personajes andaluces en *La hermana San Sulpicio*, los cuales se sorprenden cuando el protagonista, Ceferino Sanjurjo, desconoce la ciudad. Aportan una vis cómica necesaria, nos muestran el estereotipo marcado andaluz que quiere dar a conocer la película, pero no tienen una función importante de la película.

Sin embargo, estos secundarios de segundo nivel, sí que aparecen en algunos sucesos satélite y este hecho los diferencia de la tercera hornada de secundarios que tratamos a continuación.

Concluimos en que hay un tercer sector de secundarios donde se encuentran los personajes que ni ejercen una función en el modelo actancial, ni tienen un papel destacado en ningún suceso. Cumplen con las características típicas de personajes planos de los que no se espera nada, ya que no tienen voz en la obra. Anteriormente hemos visto el ejemplo de estos personajes siendo los huéspedes de los balnearios, sin embargo, en CIFESA encontramos películas que por su grandilocuencia y fastuosidad en términos de producción, aportan momentos donde hay un elenco de secundarios muy grande. Aparte de los balnearios, que son bastante frecuentes, también están las corridas de toros, recepciones oficiales de la alta sociedad, fiestas de celebración de bodas, fiestas de pueblo o celebraciones religiosas donde algunos personajes dicen unas palabras pero sin nada importante que aportar. Este último ejemplo lo vemos a través de unas señoras enlutadas en *La culpa la tuvo Adán*, las cuales cuchichean sobre las “nuevas” formas de vida de los jóvenes. Este ejemplo es representativo de todos los personajes secundarios comentados en el presente párrafo. Son personajes que cumplen una simple función: crear ambiente y en ocasiones informar sobre los estereotipos convencionalismos del momento. Por esta razón concluimos también en la relevancia de la fusión y el estudio conjuntamente de actantes, roles, estereotipos, sucesos núcleo y satélites y estructuración por niveles de los secundarios.

6.6. Modelo de análisis general del personaje secundario

Sin intentar repetir lo comentado en apartados de las conclusiones anteriores y haciendo referencia al marco teórico, donde son muy respetables las teorías analíticas a través de las cuales se han basado cientos de estudios, llegamos a la conclusión de que el método empleado para la consecución de los objetivos y la obtención de información para la hipótesis es el adecuado. Simplemente se ha tratado de conjugar diferentes teorías, empleando las más novedosas, teniendo en cuenta las grandes aportaciones de los teóricos de diferentes siglos.

Una vez iniciado el estudio del marco teórico, ha sido esencial la separación por apartados de los análisis de las películas para poder comprender los personajes que en ellas aparecían. Es complicado entender que una ficha técnica o una sinopsis puedan ayudar en exceso, pero luego es importante saber si una película está basada en una obra literaria, cuál era el contexto social en la que se escribió y si cumple con los requisitos de una buena adaptación cinematográfica. Algunos ejemplos son *Eloísa está debajo de un almendro*, *Pequeñeces* y *El clavo*. Estas tres películas basadas en obras pertenecen a géneros diferentes (comedia, histórica, drama/thriller) pero a una misma etapa, el último decenio de la producción de CIFESA. Los personajes son variados, pero la constante se mantiene: si conoces la obra es más sencillo analizar los personajes protagonistas y secundarios.

El desgranamiento de los estereotipos que aparecen en cada una de las películas, es esencial para comprender la manera de actuar de los personajes. No se puede entender la razón por la que un oponente actúa de esa manera si no conocemos el contexto de la película, su género y la intención con la que se ha producido. Un ejemplo lo vemos en *Torbellino* donde el protagonista, Segundo, ejerce de oponente en el planteamiento de la película. Si entendemos su repulsa por los andaluces, comprendemos la ignorancia que se quiere transmitir a través de la película, por parte de los que desconocen esa zona. Queda claro que la diferenciación por estratos sociales, nos ayuda a comprender mejor el estereotipo de cada uno de los personajes secundarios como hemos visto en el apartado dedicado a ello.

La siguiente decisión, la separación de secundarios según actantes y roles ha formado un tándem de estudio que junto con los sucesos narrativos, los planos y redondos y según los signos, se obtienen pruebas estadísticas concluyentes de que el secundario es trascendente en la toma de decisiones del protagonista y este hecho es uno de los más destacables para demostrar su aplicabilidad en el estudio del personaje y también en la creación de un relato. Barthes apuntaba que si no había personajes, era al menos necesario algo que realizara esa función. La teoría del secundario por la que se apuesta sigue la misma dinámica.

6.7. CIFESA y su producción

La investigación sobre el personaje secundario en CIFESA nos llevó desde el primer momento del estudio a conocer cómo era la productora valenciana y su manera de entender el cine. La primera conclusión que extraemos sobre la productora es que es un referente en cuanto a número de películas se refiere. Las más de ochenta películas producidas en diferentes etapas sociopolíticas muestran el recorrido amplio de la productora a través de diferentes momentos, teniendo como punto de inflexión el establecimiento de la dictadura de Francisco Franco. La producción de CIFESA es un ejemplo de mostración de multitud de personajes según los géneros que ha tratado (comedia, drama, bélico, histórico...), que permite construir un imaginario cinematográfico y cultural de la España del momento a través de las películas de costumbres y también de las históricas. La idea que propugnaba Juan de Orduña y que decía era más importante crear una buena película histórica con gran potencial, obviando si hay anacronismos en la misma, es un reflejo del intento de crear un cine propio a mitad de los años cuarenta que se vio en decadencia.

Otra conclusión a la que llegamos después del visionado de sesenta películas, es la ambición de la productora en cuanto a la contratación de grandes estrellas se refiere. Es cierto que el ejemplo más puro y patrio del star system lo observamos en la época republicana con figuras folclóricas como Imperio Argentina o Miguel Ligeró. No obstante, la llegada del franquismo mantuvo a referentes esenciales en la historia del primer cine español como Alfredo Mayo, Josita Hernán, Isabel de Pomés o Rafael Durán. Aun así, no había un potencial productivo tan grande como en la república por la adhesión de la productora valenciana al régimen de Franco y la pérdida de concesión de distribución de empresas estadounidenses.

Esta posición en el entramado cinematográfico y la pérdida de evolución y originalidad de la producción de CIFESA, supuso un descalabro gordo. Por lo tanto, concluimos en la falta de interés comercial y el anquilosamiento de una producción que acabó convirtiéndose en obtusa y sin saber adaptarse a las nuevas formas cinematográficas que aparecían a finales de los años cuarenta y

la primera década de los cincuenta cuando *Surcos* le gana la batalla a *Alba de América* y supone el descalabro de la productora.

Desde el punto de vista de la generación de personajes y estereotipos, CIFESA, dadas las cifras que reflejan las tablas mantuvo una producción uniforme y por ello es destacable su aportación al concepto de secundario. Después de ver que los secundarios ayudante y oponente tienen una presencia fundamental en la producción, entendemos que el estilo de la productora acabó siendo siempre el mismo.

Confirmamos la importancia de ser una empresa patriarcal donde los empleados eran parte fundamental del entramado de la productora. Este hecho lo vemos al analizar a través de noticiarios y obras que escriben sobre la productora, los detalles que tenían los dueños con los trabajadores. Podemos entender que primero los Trénor y luego los Casanova fueron empresarios que vieron la productora como un modelo de negocio, entendiendo que el contenido de las películas era secundario y por ello era necesario fijarse en los mandamientos de la empresa y saber si se cumplió con lo que se proponía.

El objetivo de “complacer al público sobre todas las cosas” no iba ligado en la última década al de la crítica, ya que hubo un descenso de valoración en producciones aunque todavía estaban grandes personajes del momento como Aurora Bautista y Sara Montiel, actrices que comenzaban a labrarse una carrera de estrellas en el cine del género péplum y en el teatro.

Respecto al no ofrecimiento de buenas películas en vano, entendemos que la calidad descendió aunque el desembolso fue grandioso en la última etapa, donde proliferaban las películas históricas, al mismo tiempo que en otros países se iniciaban movimientos trascendentes para la historia del cine europeo como el neorrealismo italiano.

Concluimos que la adhesión al régimen franquista y la concepción de un cine patrio que enalteciera los valores del país, se encontraba directamente relacionado con el propósito de “solemnizar las fiestas con programas selectos”. Este “mandamiento” junto con el de la “honra al espectáculo y al arte”

lo vemos caracterizado por la creación superproducciones que fueron olvidadas con la llegada de otros movimientos españoles y nuevos directores.

Resulta curioso entender que algunos mandamientos fueran tuvieron como objetivo combatir el aburrimiento del público, cuando el género de comedia romántica y ligera y el abuso en ocasiones del sainete, especialmente durante la etapa de los cuarenta, resultaba monótono. Los ejemplos en los años cuarenta los vemos a través de la interpretación de los argumentos mediante modelos actanciales. Muchas de las películas como *Huella de Luz*, *Noche fantástica*, *Boda accidentada*, *Viaje sin destino* o *El muerto es un vivo* cumplen con unos estereotipos similares en lo que a personajes secundarios se refiere. Concluimos en que hubo una proliferación de películas similares en varias etapas.

El último mandamiento, atendiendo a que fue ideado cuando la empresa comenzó a producir, resume la política de la empresa como negocio, donde el dinero prima por encima de cualquier otra cosa. La debacle que supuso el caso *Alba de América* es el ejemplo más claro sobre el cierre de mente de la producción de CIFESA.

Hemos aplicado estos “mandamientos” a toda la obra. Concluimos en que la adhesión al régimen franquista cambió por completo la manera de producir. La originalidad de contenido de la etapa republicana, especialmente en lo que a temáticas se refiere y a transgresión (contrabando de drogas, monjas que cuelgan los hábitos, curas socialistas, mujeres que no se preocupan por sus maridos) evolucionó hacia posturas más costumbristas, comenzando por el enaltecimiento de los valores españoles después de la Guerra Civil.

6.8. Comprobación o refutación de la hipótesis

6.8.1. Primera hipótesis

Recordemos cuál era la primera hipótesis:

Durante el último medio siglo se han empleado las teorías analíticas derivadas de la semiótica y en definitiva de la aplicación de la literatura a la cinematografía. El personaje secundario no tiene un lugar importante dentro del contexto analítico. Habitualmente queda encuadrado como un personaje de menor importancia respecto al conjunto del relato, donde no hay análisis exhaustivos sobre su papel en el relato. Esta consideración permite guiar la presente investigación a la siguiente hipótesis:

El personaje secundario es un elemento enriquecedor y fundamental del contexto del relato. A través del análisis actancial y del tipo de sucesos en los que participa, el secundario caracteriza la obra cinematográfica, siendo de vital importancia acompañando narrativamente, según sea su función, al personaje protagonista.

- **Conclusión**

Comprobamos la certeza de la hipótesis y afirmamos que según los datos cuantitativos y cualitativos que nos ofrecen los modelos actanciales, de roles y de sucesos núcleo y satélite, los personajes secundarios aportan cohesión, contexto y son vitales para que los protagonistas alcancen los objetivos. El análisis actancial ha permitido observar como los secundarios oponentes y ayudantes son mayoría en el compendio de las películas analizadas, por encima de cualquier otro actante y que todos ellos participan en los momentos narrativos más importantes de la película.

6.8.2. Segunda hipótesis

Recordemos cuál era la segunda hipótesis:

El marco cinematográfico que analizamos es la producción de CIFESA. Se trata del primer ejemplo de productora en España que trabajó al mismo nivel que las productoras estadounidenses en pleno periodo de expansión cinematográfica en Norteamérica. Los informes sacados a través de diferentes registros publicados y conservados privadamente, informan de que hay novedades que no han salido a la luz respecto a su constitución como empresa. A partir de este punto, se presenta la siguiente hipótesis:

La información de CIFESA que ha sido publicada hasta ahora, ofrece un contexto esencial de comprensión sobre la productora más importante de la historia de España. No obstante, es posible obtener información extra del Registro Mercantil para afirmar que su nivel de producción fue grandioso respecto al resto de productoras en España, involucionando con el estallido de la Guerra Civil en España.

- **Conclusión**

Ha sido posible obtener información, previa disposición de hojas explicativas acerca de la investigación en el Registro Mercantil de Valencia. Los datos de creación de la empresa y también la información extraída de noticiarios sobre la producción de CIFESA la sitúan como la principal productora en las primeras décadas del cine sonoro en España. El hundimiento de la productora viene dado por un proceso de falta de interés en las nuevas formas de producción españolas y el auge de nuevos movimientos que supusieron un aperturismo cultural en España.

7. REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

- Arévalo, C. (1939). *Ya viene el cortejo*. España: CIFESA.
- Arévalo, C. (1941). *¡Harka!*. España: CIFESA.
- Bayón Herrera, L. (1951). *Una cubana en España*. España: CIFESA.
- Buchs, J. (1923). *Dolorettes*. España: Atlantida.
- Buchs, J. (1932). *Carceleras*. España: Orphea.
- Buchs, J. (1943). *Un caballero famoso*. España: CIFESA.
- Camacho, F. (1936). *El cura de aldea*. España: CIFESA.
- Capra, F. (1934). *Sucedió una noche (It Happened One Night)*. Estados Unidos: Columbia Pictures.
- Cardona, A. (1911). *El perdón de Aurora*. España: Films Cuesta.
- Castellví, J.M. (1944). *El hombre que las enamora*. España: CIFESA.
- Cavalache, A. (1940). *Boy*. España: CIFESA.
- Codina, J.M. (1905). *El tribunal de las aguas*. España: Films Cuesta.
- Consejo Obrero de CIFESA. (1937) *Cuando el soldado es campesino*. España: CIFESA.
- Consejo Obrero de CIFESA. (1937). *La fiesta del niño*. España: CIFESA.
- Consejo Obrero de CIFESA. (1937). *Noticiarios*. España: CIFESA.
- Consejo Obrero de CIFESA. (1937). *Solidaridad Internacional con los delegados holandeses*. España: CIFESA.
- Curtiz, M. (1942). *Casablanca*. Estados Unidos: Warner Bros.
- De Armiñan, L. (1939). *Desfile de la victoria en Valencia*. España: CIFESA.

- De Armiñan, L. (1939) *El cuerpo del Ejército de Galicia*. España: CIFESA.
- De Orduña, J. (1941). *Porque te vi llorar*. España: CIFESA.
- De Orduña, J. (1942). *¡A mí la legión!*. España: CIFESA.
- De Orduña, J. (1943). *Deliciosamente tontos*. España: CIFESA.
- De Orduña, J. (1943). *El frente de los suspiros*. España: CIFESA.
- De Orduña, J. (1943). *Rosas de otoño*. España: CIFESA.
- De Orduña, J. (1944). *Ella, él y sus millones*. España: CIFESA.
- De Orduña, J. (1944). *La vida empieza a medianoche*. España: CIFESA.
- De Orduña, J. (1944). *Tuvo la culpa Adán*. España: CIFESA.
- De Orduña, J. (1948). *Locura de amor*. España: CIFESA.
- De Orduña, J. (1950). *Agustina de Aragón*. España: CIFESA.
- De Orduña, J. (1951). *Alba de América*. España: CIFESA.
- De Orduña, J. (1951). *La leona de Castilla*. España: CIFESA.
- De Sica, V. (1948). *El ladrón de bicicletas (Ladri di biciclette)*. Italia: P.D.S.
- De Orduña, J. (1950). *Pequeñeces*. España: CIFESA.
- De Orduña, J. (1951). *La leona de Castilla*. España: CIFESA.
- De Orduña, J. (1957). *El último cuplé*. España: Producciones Orduña Films.
- Delgado, F. (1937). *Asturias para España*. España: CIFESA.
- Delgado, F. (1937). *Bilbao para España*. España: CIFESA.

- Delgado, F. (1937). *Homenaje a las brigadas navarras*. España: CIFESA.
- Delgado, F. (1937). *Santander para España*. España: CIFESA.
- Delgado, F. (1938). *Hacia la nueva España*. España: CIFESA.
- Delgado, F. (1939). *El genio alegre*. España: CIFESA.
- Delgado, F. (1940). *La gitanilla*. España: CIFESA.
- Delgrás, G. (1941). *Los millones de la Polichinela*. España: CIFESA.
- Delgrás, G. (1942). *La condesa María*. España: CIFESA.
- Delgrás, G. (1942). *Un marido a precio fijo*. España: CIFESA.
- Delgrás, G. (1943). *La boda de Quinita Flores*. España: CIFESA-Hispania Arts Films.
- Elías, F. (1929). *El misterio de la Puerta del Sol*. España: Vitorés-Phonofilm.
- Elías, F. (1937). *No quiero, no quiero*. España: S.I.E.
- Fellini, F. (1960). *La dolce vita*. Italia: Riana Film-Gray Film-Pathé Consortium Cinéma.
- Fernández de Ardevín, E. (1937). *En busca de una canción*. España: Roptence. P.C.
- Fernández Ardevín, E. (1937). *La Reina Mora*. España: CIFESA.
- Fernández de Córdoba, F. (1999). *Santiago de Compostela*. España: CIFESA.
- Fraile, A. (1937). *Reconstruyendo España*. España: CIFESA.
- Franciolini, G. Y Aguilera, F. (1940). *El inspector Vargas (L'ispettore Vargas)*. España-Italia: Sovrania Film-CIFESA-I.C.A.R.

- Fraile, A. (1939). *La gran victoria de Teruel*. España: CIFESA.
- Fraile, A. (1937). *Sevilla rescatada*. España: España.
- Gallone, C. (1942). *El sueño de Butterfly (Il sogno di Butterfly)*. Italia-Alemania: Grandi Film Storici.
- García Maroto, E. (1935). *La hija del penal*. España: CIFESA.
- 0García Maroto. (1939). *Los cuatro robinsones*. España: CIFESA.
- Gelabert, F. (1897). *Riña en un café*. España: Fructuoso Gelabert.
- Gelabert, F. (1898). *Dorotea*. España: Fructuoso Gelabert.
- Gelabert, F. (1898). *Salida de la iglesia de Santa María de Sants*. España: Fructuoso Gelabert.
- Gelabert, F. (1897). *Salida de los trabajadores de la España industrial*. España: Fructuoso Gelabert.
- Gelabert, F. (1901). *Rompeolas y la visita de la escuadra inglesa*. España: Fructuoso Gelabert.
- Gil, R. (1942). *El hombre que se quiso matar*. España: CIFESA-U.P.C.E.
- Gil, R. (1942). *Viaje sin destino*. España: CIFESA-U.P.C.E.
- Gil, R. (1943). *Eloísa está debajo de un almendro*. España: CIFESA.
- Gil, R. (1943). *Huella de luz*. España: CIFESA-U.P.C.E.
- Gil, R. (1944). *El clavo*. España: CIFESA.
- Gil, R. (1945). *El fantasma y doña Juanita*. España: CIFESA.
- Gil, R. (1948). *Don Quijote de la Mancha*. España: CIFESA.
- Gil, R. (1948). *La calle sin sol*. España: CIFESA.

- Hitchcock, A. (1959). *Con la muerte en los talones (North by Northwest)*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Iquino, I. F. (1940). *¿Quién me compra un lío?*. España: CIFESA.
- Iquino, I.F. (1941). *Alma de Dios*. España: Campa-CIFESA.
- Iquino, I.F. (1941). *El difunto es un vivo*. España: Campa-CIFESA.
- Iquino, I.F. (1943). *Boda accidentada*. España: Campa-CIFESA.
- Iquino, I.F. (1942). *El pobre rico*. España: CIFESA.
- Iquino, I.F. (1942). *La culpa del otro*. España: Campa-CIFESA.
- Iquino, I.F. (1943). *El hombre de los muñecos*. España: CIFESA.
- Iquino, I.F. (1943). *Los ladrones somos gente honrada*. (1943). España. Campa.
- Iquino, I.F. (1943). *Un enredo de familia*. España: Campa-CIFESA.
- Jimeno, E. (1896). *Salida de la misa de doce de la Iglesia del Pilar de Zaragoza*. España: Eduardo Jimeno.
- Lucia, L. (1944). *El 13-13*. España: CIFESA.
- Lucia, L. (1945). *El fantasma y doña Juanita*. España: CIFESA.
- Lucia, L. (1945). *Un hombre de negocios*. España: CIFESA.
- Lucia, L. (1947). *Dos cuentos para dos*. España: CIFESA.
- Lucia, L. (1947). *La princesa de los Ursinos*. España: CIFESA.
- Lucia, L. (1948). *Noche de reyes*. España: Campa-CIFESA.
- Lucia, L. (1949). *Currito de la Cruz*. España: CIFESA.
- Lucia, L. (1949). *La duquesa de Benamejí*. España: CIFESA.

- Lucia, L. (1950). *De mujer a mujer*. España: CIFESA.
- Lucia, L. (1951). *Lola la Piconera*. España: CIFESA.
- Lumière, L. (1895). *La salida de la fábrica Lumière en Lyon (La Sortie de l'usine Lumière à Lyon)*. Francia: Lumière.
- Marquina, L. (1940). *El último Húsar*. España. CIFESA.
- Marquina, L. (1940). *Yo soy mi rival*. (1940). CIFESA.
- Marquina, L. (1941). *Torbellino*. España: CIFESA.
- Marquina, L. (1941). *Su hermano y él*. España: CIFESA.
- Marquina, L. (1942). *Malvaloca*. España: CIFESA-U.P.C.E.
- Marquina, L. (1942). *Vidas cruzadas*. España: CIFESA.
- Marquina, L. (1943). *Noche Fantástica*. España: CIFESA.
- Mignoni, F. (1940). *El famoso Carballeira*. España: Manuel del Castillo-CIFESA.
- Nunes das Neves, J. (1936). *El entierro del general Sanjurjo*. España: CIFESA.
- Perojo, B. (1933). *Susana tiene un secreto*. España: CIFESA.
- Perojo, B. (1934). *El negro que tenía el alma blanca*. España: Benito Perojo.
- Perojo, B. (1935). *Es mi hombre*. España: CIFESA.
- Perojo, B. (1935). *La verbena de la paloma*. España: CIFESA.
- Perojo, B. (1935). *Rumbo al Cairo*. España: CIFESA.
- Perojo, B. (1936). *Nuestra Natacha*. España: CIFESA.

- Perojo, B. (1938). *Mariquilla Terremoto* (1938). España-Alemania: Hispano-Film-Produktion.
- Pérez Cubero, A. (1937). *Frente de Aragón*. España: CIFESA.
- Pi, R. (1935). *El gato montés*. España: CIFESA.
- Promio, A. (1896). *Place du port à Barcelone*. (1896). España: Promio.
- Quadreny, R. (1943). *La chica del gato*. España: Campa-CIFESA.
- Quadreny, R. (1944). *Mi enemigo y yo*. España: CIFESA.
- Quadreny, R. (1944). *Una chica de opereta*. España: CIFESA.
- Reig, J. (1937). *España Heroica*. España-Alemania: Hispanio-Film-Produktion.
- Rey, F. (1934). *El novio de mamá*. España: CIFESA.
- Rey, F. (1934). *La hermana San Sulpicio*. España: CIFESA.
- Rey, F. (1935). *Nobleza baturra*. España: CIFESA.
- Rey, F. (1935). *Soy un señorito*. España: CIFESA.
- Rey, F. (1936). *Morena Clara*. España: CIFESA.
- Rey, F. (1939). *La canción de Aixa*. España: CIFESA-Hispano Film-Produktion.
- Rey, F. (1940). *La Dolores*. España: CIFESA.
- Sáenz de Heredia, J.L. (1942). *Raza*. España: Cancillería del Consejo de la Hispanidad.
- Samuelson, G.B. (1930). *La canción del día*. (1930). España: Ulargui Films.
- Santos, E. (1923). *Los mártires del arroyo*. España: Novella.

- Scorsese, M. (1990). *Uno de los nuestros (Goodfellas)*. Estados Unidos: Warner Bros.
- Thous, M. (1924). *La bruja*. España: Maximiliano Thous.
- Torremocha, J. (1941). *Un alto en el camino*. España: CIFESA.
- Zemeckis, R. (1985). *Regreso al futuro (Back to the future)*. Estados Unidos: Universal Pictures.

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Monografías y artículos científicos

- ABIRACHED, R. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid, España: Asociación de Directores de Escena de España.
- ABUIN, A. (1997). *El narrador en el teatro: la mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*. Santiago de Compostela, España: Universidade de Santiago de Compostela.
- AEHC (1994). *El paso del mudo al sonoro en el cine español*. Madrid, España: Editorial Complutense.
- ADORNO, T. Y HORKHEIMER, M. (2003). *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*. Madrid, España: Trotta.
- AGUILAR, C. (1996). *Las estrellas de nuestro cine*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- AGUILAR, C. (2007). *Guía del cine español*. Madrid, España: Cátedra.
- AGUIRRE, G. (2012). La naturaleza heroica en la obra de Friedrich Schiller. *Revista Eikasia*, 44, 177-214.
- AMORÓS, C. (1991). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona, España: Antrhopos.
- ÁLVAREZ, R. Y SALA, R., (1980). Cine: bombas y fantasía. Tres años de producción cinematográfica. En F. Fanés, *El cas CIFESA: 20 anys de cinema espanyol (1932-1951)*. Valencia, España: Filmoteca.
- ÁLVAREZ SELLERS, M.R., (1997). *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro*. Kassel, Alemania: Reichenberger.
- ARANDA TORRES, C. (1993). Dialéctica Hegeliana de la Ilustración. *Revista Internacional de Filosofía*, 7, 103-115.

- ARCAS, A. (2011). Influencias de la poética de Aristóteles en los tratadistas del Renacimiento italiano. *Activarte*, 4, 17-28.
- ARISTÓTELES (2011). *Poética*. Madrid, España: Gredos.
- AUMONT, J. (1996). *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, España: Paidós.
- BAIZ, F. (2001). *El personaje a la luz de la semiopragmática*. Jujuy, Argentina: Universidad Nacional de Jujuy.
- BARATECH, F. (1945). La crisis de la industria cinematográfica española. *Revista sindical de la territorial de Barcelona*, 23, 51-53.
- BARREIRA, D.F. (1968). *Biografía de Florián Rey*. Madrid, España: ASDREC.
- BARTHES, R. (1990). *La aventura semiológica*. Barcelona, España: Paidós.
- BENET, V.J. (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona, España: Paidós.
- BLANCO, L. (2002). El espacio en la narrativa audiovisual. *Área Abierta*, 4, 1-23.
- BLANCO AGUINAGA, C. (1998). Sobre estilística y formalismo ruso. *Cauce: Revista de Filología y su didáctica*, 20-21, 29-44.
- BLASCO, R. (1981). *Introducció a la història del cine valencià*. Valencia, España: Ajuntament de Valencia.
- BOBES, M.C. (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid, España: Taurus.
- BOLIVAR, A. (1985). *El estructuralismo, de Lévi-Strauss a Derrida*, Madrid, España: Cincel.

- BORAU, J.L. (1998). *Diccionario del cine español*. Madrid, España: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- BORDWELL, D. (1995). *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona, España: Paidós.
- BORDWELL, D. (1995). *El significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona, España: Paidós.
- BRECHT, B. (1970). *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- BRIOSO SÁNCHEZ, M. (1987). El personaje del amigo en la novela griega antigua: Caritón. *Revista de Filología Clásica*, 1, 61-74.
- BURCH, N. (1970). *Praxis del film*. Madrid, España: Fundamentos.
- BURGUERA, M.L. Y SENABRE, R. (2004). *Textos clásicos de la literatura*. Madrid, España: Cátedra.
- BURELLO, M. (2003). Verdad y verosimilitud en la narrativa de Schiller. *Revista de filología alemana*, 11, 69-81.
- CABERO, J.A. (1998). *Historia de la cinematografía española (1896-1949)*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- CAMPBELL, J. (1959). *El hombre de las mil caras*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- CANALS, M. (2009). *La dona fatal en cinema espanyol 1939-1951*. (Tesis doctoral). Universitat Ramón Llull de Barcelona.
- CANET, P. Y PRÓSPER, J. (2009) *Narrativa audiovisual: estrategias y recursos*. Madrid, España: Síntesis.
- CAÑELLAS, I. (1999). *La construcción del personaje literario: un camino de ida y vuelta*. Madrid, España: Ediciones y talleres de Escritura creativa Fuenteaja.

- CAPARRÓS LERA, J.M (1981). *Arte y política en el cine de la República (1931-1936)*. Barcelona, España: Universitat de Barcelona.
- CAPARRÓS LERA, J.M. (1983). *El cine español bajo el régimen de Franco*. Barcelona, España: Universitat de Barcelona.
- CAPARRÓS LERA, J.M. (1999). *Historia crítica del cine español: (Desde 1897 hasta hoy)*. Barcelona, España: Ariel.
- CARMONA, R. (1996). *Como se comenta un texto fílmico*. Madrid, España: Cátedra.
- CARRERAS, A. (1972). El estructuralismo de Lévi-Strauss. *Revista Saitabi - Facultat de Geografia i Història*, 22, 23-25.
- CASETTI, F. Y DI CHIO, F. (2007). *Como analizar un film*. Barcelona, España: Paidós.
- CEBOLLADA, P Y RUBIO, L. (1996). *Historia del cine español*. Barcelona, España: El Serbal.
- CHATMAN, S. (1990). *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid, España: Taurus.
- COMAS, A. (2004). *El star-system del cine español de posguerra (1939-1945)*. Madrid, España: T&B Editores.
- COMPANY, J.M. (1997). *El trazo de la letra en la imagen: texto literario y texto fílmico*. Madrid, España: Cátedra.
- COMPANY, J.M. (1997). *Formas y perversiones del compromiso: el cine español de los 40*. Valencia, España: Episteme.
- CUEVAS ÁLVAREZ, E. Y FRAGO PÉREZ, M. (2006). *Personaje, acción e identidad en cine y literatura*. Madrid, España: EIUNSA.
- CULLER, J. (1978). La poética estructuralista: el estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura. Barcelona, España: Anagrama.

- DE LA MADRID, J.C. (1997). *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*. Oviedo, España: Trea.
- DEL REY, A. (1997). *Modos de representación en el cine de los años veinte: cuatro ejemplos significativos*. Valencia, España: Universitat de València.
- DOSSE, F. (2004). *Historia del estructuralismo*. Madrid, España: Akal.
- DURAN, A. (2010). La pretensión del realismo literario. *Castilla. Estudios de Literatura*, 1, 91-103.
- ECO, U. (1981). *Lector in fabula*. Barcelona, España: Lumen.
- ECO, U. (2004). *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. México D.F., México: Gedisa.
- EICHEMBAUN, B. (1927) *La teoría del "Método formal"*. En Todorov, T. (Ed.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (21-55). Buenos Aires, Argentina: Signos.
- ERLICH, V. (1974). *El formalismo ruso: historia y doctrina*. Barcelona, España: Seix Barral.
- FALCÓ, J.L. (1990). *La vanguardia rusa y la poética formalista*. Valencia, España: Amós Belinchón.
- FANÉS, F. (1980). *Vint anys de cinema espanyol: EL CAS CIFESA (1932-1951)*. (Tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona.
- FANÉS, F. (1982). *CIFESA, la antorcha de los éxitos*. Valencia, España: Institución Alfonso El Magnánimo.
- FANÉS, F. (1989). *El cas CIFESA: 20 anys de cinema espanyol (1932-1951)*. Valencia, España: Filmoteca.
- FERNÁNDEZ CUENCA, C. (1972). *La guerra de España y el Cine*. Madrid, España: Editora Nacional.

- FERNÁNDEZ DE TERÁN, A. (2013). *Relaciones cinematográficas del primer franquismo: Cifesa, Ufa y Cinecittà*. (Tesis doctoral) Universidad CEU San Pablo. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación. Departamento de Historia y Pensamiento.
- FORSTER, E.M. (1983). *Aspectos de la novela*. Madrid, España: Debate.
- FRANCÉS, M. (2011). *Contenidos y formatos de calidad en la nueva televisión*. Madrid, España: Instituto RTVE.
- FRANCO, J. (1996). *Models de representació en el cinema de CIFESA: 1933- 1939*. (Tesis doctoral) Universitat de València.
- FRANCO, J. (1997). Algunos modelos de representación pasional en el cine de Cifesa. *Discurso: revista internacional de semiótica y teoría literaria*, 11, 21-34.
- FRANCO, J. (1997). Apuntes para una semiótica de la deconstrucción, seguidos de una aplicación práctica sobre el cine de CIFESA. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 6, 239-258.
- FRANCO, J. (1998). La representación de la mujer en “Nobleza Baturra” (CIFESA, 1935) y la adaptación fílmica en el caso del remake “Morena Clara” (CIFESA, 1936). *Tropolías: Revista de la teoría de la literatura y literatura comparada*, 9-10, 213-224.
- FRANCO, J. (1998). El relato original de la tribu española a través de “Cifesa”. *Gramma y cal: Revista insular de filología*, 2, 147-158.
- FRANCO, J. (2000) *CIFESA, mite i modernitat: els anys de la República*. Tavernes Blanques, España: L’Eixam.
- GALÁN, F.W. (1988). *Las estructuras históricas*. México D.F., México: Siglo Veintiuno.

- GARCÍA BERRIO, A. (1973). *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona, España: Planeta.
- GARCÍA BERRIO, A. (1989). *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*. Madrid, España: Cátedra.
- GARCÍA BERRIO, A. (2006). *Introducción a la poética clasicista: (comentario a las Tablas poéticas de Cascales)*. Madrid, España: Taurus.
- GARCÍA CARRIÓN, M. (2013). *Por un cine patrio*. Valencia, España: Publicacions Universitat de València.
- GARCÍA GARCÍA, F. Y RAJAS, M. (2013) *Narrativas audiovisuales: el relato*. Madrid, España: Icono14.
- GARCÍA JIMÉNEZ, J. (1993). *Narrativa audiovisual*. Madrid, España: Cátedra.
- GARCÍA MAROTO, E. (1988). *Aventuras y desventuras del cine español*. Barcelona, España: Plaza & Janés.
- GARCÍA MURILLO, R. (2009). Entre el estructuralismo y su post: modelos de significación en Roland Barthes. *Bajo Palabra: Revista de Filosofía*, 4, 297-306.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (2008). *El texto narrativo*. Madrid, España: Síntesis.
- GENETTE, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona, España: Lumen.
- GENETTE, G. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid, España: Cátedra.
- GIL DE MURO, E. (1972). *Cine: la producción cinematográfica*. Madrid, España Ediciones Paulinas.

- GIMBER, A. (2008). Mito y mitología en el romanticismo alemán. *Amaltea: revista de mitocrítica*, 0, 13-24.
- GÓMEZ TARÍN, F.J. (2006). El término “discurso” en el texto cinematográfico, necesidad de una delimitación no excluyente. En CASADO, M., González, R. y Romero, M.V. (Coord.), *Análisis del discurso: lengua, cultura, valores: Actas del I Congreso Internacional: Vol. 1*, 289-504.
- GONZÁLEZ GARCÍA, F. (2003). ‘El clavo’, de Rafael Gil, en la búsqueda de un modelo para el cine español. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 45, 74-93.
- GONZÁLEZ PÉREZ, A. (1977). *Aristóteles, Horacio, Boileau: poéticas*. Madrid, España: Editora Nacional.
- GREIMAS, A.J. (1971). *Semántica estructural: investigación metodológica*. Madrid, España: Gredos.
- GROTOWSKI, J. (1970). *Teatro laboratorio*. Barcelona, España: Tusquets.
- GUBERN, R. Y FONT, D. (1975). *Un cine para el cadalso. 40 años de censura en España*. Barcelona, España: Euros.
- GUBERN, R. (1997). Los difíciles inicios. En J.C. de la Madrid (Ed), *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*. (p.13). Oviedo, España: Trea
- GUBERN, R. (2009). *Historia del cine español*. Madrid, España: Cátedra.
- GULLÓN, R. (1979). *Psicologías del autor y lógicas del personaje*. Madrid, España: Taurus.
- HEGEL, G.H.F. (1928). *Estética*. Barcelona, España: Altalfula.
- HEGEL, G.H.F (1985). *De lo bello y sus formas*. Madrid, España: Espasa-Calpe.

- HEGEL, G.H.F. (2010). *Fenomenología del espíritu*. Madrid, España: Abada.
- HORACIO (1973). *Epístola a los pisones*. Granada, España: Universidad de Granada.
- HUERTAS, R (1984). La novela experimental y la ciencia positivista. *Llull*, 7, 29-52.
- JAKOBSON, R. (1962) *Sobre el realismo artístico*. En Todorov, T. (Ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos (71-79)*. Buenos Aires, Argentina: Signos.
- JAKOBSON, R. (1973). *Questions de poétique*. París, España: Editions du Seuil.
- JORZA, D.R. (2012). Triunfalismo nacional y mística guerrera en '¡Harka! y '¡A mí la legión!'. *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, 7-8, 49-59.
- KERSON, A. (1992). L'art poétique de Boileau en España. *AIH.ACTAS XI*, 196-202.
- LAHOZ RODRIGO, J.I. (2010). *A propósito de Cuesta: Escritos sobre el cine español 1896-1920*. Valencia, España: IVAC.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1987). *Antropología estructural*. Barcelona, España: Paidós.
- LETAMENDI, J. Y SEGUIN, J.C. (1996). *Aportaciones a los orígenes del cine español*. Barcelona, España: Royal Books.
- LÓPEZ QUINTÁNS, J. (2009). El movimiento naturalista en España: los autores de la segunda mitad del XIX ante Zola. *Boletín Filológico de actualización académica y didáctica*, 4, 23-47.
- LOTMAN, Y. (1978). *Estructura del texto artístico*. Madrid, España: Ismo.

- MARTÍN, J. (2003). "Eloísa está debajo de un almendro" (Rafael Gil 1943) Análisis de una adaptación. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 23.
- MARZAL, J. Y GÓMEZ TARÍN, F.J. (2005). *Interpretar un film. Reflexiones en torno a las metodologías del texto fílmico para la formulación de una propuesta de trabajo*. Ponencia. Universidad Complutense de Madrid.
- MARZAL, J. Y GÓMEZ TARÍN, F.J. (2007). *Metodologías de análisis del film*. Madrid, España: Edipo.
- MELERO, A. (2010). Apropiación y reapropiación de la voz femenina en la españolada: el caso de "El gato montés". *Arenal: Revista de historia de mujeres*, 1, 157-174.
- MENDEZ, P. (2009). Balzac y el retrato corto fantástico: Aproximación a la figura del narrador. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 24, 139-151.
- METZ, C. (1979). *Psicoanálisis y cine: el significante imaginario*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- MILLET, L. (1972). *El estructuralismo como método*. Madrid, España: Cuadernos para el diálogo.
- MINTURNO, A.S. (2009). *Arte poética*. Madrid, España: Arco-Libros.
- MIRA, A. (1999). Al cine por razón de Estado: estética y política en 'Alba de América'. *Bulletin of Hispanicstudies*, 1, 123-138.
- MORAL, A.M. (2011). *Revolución y contrarrevolución: el siglo XIX español en el cine*. Alcalá de Henares, España: Servicio de Publicaciones de Universidad de Alcalá de Henares.
- OLIVA, C. (2004). *La verdad del personaje teatral*. Murcia, España: Universidad de Murcia.

- PARTIDA TAYZÁN, A (2004). *Modelos de acción dramática: aristotélicos y no aristotélicos*. México D.F., México: Ítaca.
- PAYRI, B. Y PRÓSPER, J. (2011) Aplicación de la música para estructurar el montaje: fundidos y cadencias musicales en Desayuno con diamantes. *SituArte*, 10, 20-33.
- PÉREZ, D. (2006). Hegel y la estética del primer romanticismo. *Adversus: Revista de Semiótica*, 6-7.
- PERALES, F. (1997). *Luis García Berlanga*. Madrid, España: Cátedra.
- PÉREZ PERUCHA, J. (1997). *Antología crítica del cine español, 1906-1995 flor en la sombra*. Madrid, España: Filmoteca Española.
- PÉREZ RÍU, C. (2010). El retrato del doble: sobre los lenguajes del cine y del teatro. *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura*, 741, 59-68.
- PIAGET, J. (1986). *El estructuralismo*. Barcelona, España: Orbis.
- PIRANDELLO, L. (2000). *Seis personajes en busca de autor*. Valencia, España: Universitat de València, Departament de Filologia Francesa i Italiana.
- PLAUTO (1985). *Obras*. Barcelona, España: Ediciones Iberia.
- POZUELO YVANCOS, J.M. (1988). *Del Formalismo a la Neorretórica*. Madrid, España: Taurus.
- POUELO YVANCOS, J.M. (1988). *La teoría del lenguaje literario*. Madrid, España: Cátedra.
- PROPP, V. (1971). *Morfología del cuento*. Madrid, España: Fundamentos.
- PRÓSPER, J. (2004). *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*. Valencia, España: Universidad Politécnica de Valencia.

- PRÓSPER, J. (2006) El héroe clásico en el relato cinematográfico. *Área Abierta*, 12.
- PRÓSPER, J. (2007) El sistema de continuidad como proceso unificador. *Área Abierta*, 16.
- PRÓSPER, J. (2008) La imagen subjetiva. *Área Abierta*, 20.
- PRÓSPER, J. (2015) La presencia del narratorio en el relato audiovisual. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 24, 463-478.
- RAE (2001). *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*. Madrid, España: Espasa.
- RAFFA, P. (1968). *Vanguardismo y realismo*. Barcelona, España: Cultura Popular.
- RÍOS CARRATALÁ, J.A. (1997). *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante, España: Universidad de Alicante.
- RÍOS CARRATALÁ, J.A. (2000). *El teatro en el cine español*. Alicante, España: Universidad de Alicante.
- ROBORTELLO, F. (1997). *La formación de la teoría de la comedia*. Cáceres, España: Universidad de Extremadura.
- SALA NOGUER, R. (1993). *El cine en la España republicana (1936-1939)*. Bilbao, España: Editorial Mensajero.
- SANGRO COLÓN, P. (2007). *El personaje en el cine: Del papel a la pantalla*. Madrid, España: Calamar.
- SANMARTÍN ORTÍ, P. (2006). *La finalidad poética en el formalismo ruso: el concepto de desautomatización*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

- SAZ, I. Y ARCHILÉS, F. (2012). *La nación de los españoles. Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*. València, España: Publicacions Universitat de València.
- SEGUIN, J.C. Y LETAMENDI, J. (1997) El sistema Lumière en España (1896-1897). En De la Madrid, J.C. (Ed). *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*. (p. 25-27). Oviedo, España: Trea
- SEMPERE, I. (2009). *La producción cinematográfica en España: Vicente Sempere (1935-1975)*. Valencia, España: Ediciones de la Filmoteca.
- SERRANO, R. (2010). *La creación de personajes cinematográficos: el espejo del celuloide*. Barcelona, España: T&B Editores.
- SHKLOVSKI, V. (1929). *El arte como artificio*. En Todorov, T. (Ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos (55-70)*. Buenos Aires, Argentina: Signos.
- SOURIAU, E. (1998). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- STANISLAVSKI, C. (1968). *El arte escénico*. México D.F., México: Siglo Veintiuno.
- STANISLAVSKI, C. (1975). *La construcción del personaje*. Madrid, España: Alianza, D.L.
- TARTARKIEWICZ, W. (1991). *Historia de la estética III*. Madrid, España: Ediciones AKAL.
- TEJEDOR, M. (2014). *El libro de los cines de Valencia*. Valencia, España: Carena Editors.
- TIMOTEO ÁLVAREZ, J. (1989). *Historia de los medios de comunicación en España: periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*. Barcelona, España: Ariel.

- TODOROV, T. (1970). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Argentina: Signos.
- TOMASCHEVSKI, B. (1929) *Sobre el verso*. En Todorov, T. (Ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (115-126). Buenos Aires, Argentina: Signos.
- VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, A. (1992). *Historia de la política del fomento del cine español*. Valencia, España: Generalitat Valenciana.
- VEGA RAMOS, M. (1997). *La formación de la teoría de la comedia*. Cáceres, España: Universidad de Extremadura.
- VELOSO, I. (2004). Naturalismo y religión: Emile Zola. *Revista de Ciencias de las religiones*, 9, 227-245.
- VILLANUEVA, D. (2004). *Teorías del realismo literario*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- VILLORA, P. (2001). *Malena Clara*. Madrid, España: Ediciones Temas de hoy.
- VV.AA. (1956). *Enciclopedia Uthea para la juventud*. Barcelona, España: Montaner y Simón S.A.
- VV.AA. (1969). *Diccionario Enciclopédico Salvat*. Barcelona, España: Salvat.
- VV.AA. (1970). *El círculo lingüístico de Praga. Tesis de 1929*. Madrid, España: Comunicación Serie B.
- VV.AA. (1972). *Análisis estructural del relato*. Barcelona, España: Paidós.
- VV.AA. (1985). *El personaje dramático: ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español (Almagro, 20 al 23 de Septiembre, 1983)*. Madrid, España: Taurus.

- VV.AA. (1990). *La historia universal del cine*. Barcelona, España: Planeta.
- VV.AA. (1991). *Historia del cine valenciano*. Valencia, España: Levante-EMV.
- VV.AA. (2002). *La historia a través del cine: Memoria e historia en la España de la posguerra*. Bilbao, España: Universidad del País Vasco.
- VV.AA. (2009). *Trénor. L'exposició d'una gran família burguesa*. Valencia, España: Publicacions de la Universitat de València.
- WEINBERG, B. (2003). *Estudios de poética clasicista*. Madrid, España: Arco - Libros.
- ZAMORANO, M.A. (2007). El motivo de la ciencia literaria: del formalismo ruso al estructuralismo genético. *Revista Teatro*, 21, 31-47.
- ZUNZUNEGUI, S. (1989). *Pensar la imagen*. Madrid, España: Cátedra.
- ZUNZUNEGUI, S. (1996). *La mirada cercana: microanálisis fílmico*. Barcelona, España: Paidós.

Periódicos

- (5 de septiembre de 1896). *Las Provincias*.
- Diversiones Públicas. (11 de septiembre de 1896.). *Las Provincias*.
- Teatros. (26 de octubre de 1896.). *Las Provincias*.
- (23 de enero de 1952.). *Informaciones*.
- (2 de febrero 1952.). *Informaciones*.
- (4 de febrero de 1952.). *Informaciones*.
- Vidal Corella, V. (1965. 12 de septiembre). *Las Provincias*.
- Vidal Corella, V. (1984. 4 de noviembre). *Las Provincias*.

Publicaciones seriadas

- *Films Selectos* (7 de octubre de 1933). p.156.
- *Memoria CIFESA*
- *Noticiero CIFESA* (Febrero de 1935), nº3.
- *Noticiero CIFESA* (Abril de 1935), nº 4.
- *Noticiero CIFESA* (Mayo de 1935), nº5.
- *Noticiero CIFESA* (Junio de 1936), nº6.
- *Noticiero CIFESA* (Julio de 1937), nº7.
- *Noticiero CIFESA* (Octubre de 1935), nº9.
- *Noticiero CIFESA* (Noviembre de 1935), nº10.
- *Noticiero CIFESA* (Diciembre de 1935), nº11.
- *Noticiero CIFESA* (Enero de 1936), nº12.
- *Noticiero CIFESA* (Febrero de 1936), nº13.
- *Noticiero CIFESA* (Marzo de 1936), nº14.
- *Noticiero CIFESA* (Abril de 1936), nº15.
- *Noticiero CIFESA* (Junio de 1936), nº17.
- *Noticiero CIFESA* (Julio de 1936), nº18.
- *Noticiero CIFESA* (Junio de 1939), nº19
- *Noticiero CIFESA* (noviembre de 1939).
- *Noticiero CIFESA* (Mayo de 1940).
- *Noticiero CIFESA* (1942).

- *Noticiero CIFESA* (marzo de 1943).
- *Primer Plano* (Junio de 1942).
- *Primer Plano* (28 de noviembre de 1948), nº424.
- *Primer Plano* (13 de abril de 1952), nº600.
- *Primer Plano* (9 de mayo de 1955), nº595.
- *Revista Triunfo* (1952).

Registros y balances de la compañía CIFESA

- *Memoria CIFESA* (1946), P.22-23.
- *Memoria CIFESA Producción* (1946), p.15.
- *Memoria CIFESA Producción* (1954), p.1.

9. ANEXO

Los discos anexados en formato DVD que se encuentran en el interior de la contraportada de la tesis doctoral, son un complemento para la comprensión del análisis de las películas de CIFESA. Las películas que se encuentran archivadas en los discos son:

- *La verbena de la Paloma*
- *Morena Clara*
- *¡A mí la legión!*
- *El clavo*
- *Alba de América*