

El producto: Tendencias genéricas y estilísticas

3.0. Introducción

Tal como se comenta en el capítulo II 2.2.1. *La política de géneros*, en principio, los géneros cinematográficos surgieron de la standardización de los modos de producción. Gracias a ellos se abarataban costos. Se fabricaban películas en decorados reciclables con directores y guionistas especializados que calcaban con ligeras variantes en las historias las escenas que funcionaban. Ocurría lo mismo con los actores que adoptaban, gracias a los convencionalismos de los géneros, una personalidad fácilmente reconocible. Resulta útil volver a sintetizar su formulación industrial para analizar las tendencias de IFI. También es oportuno destacar que las diferencias entre cada uno de los géneros trajo consigo la aparición de formas narrativas diversas. Después, todo fue cambiando a medida que iba cambiando la industria hasta llegar a un auténtico mestizaje de géneros.

El problema básico para el análisis teórico de los géneros es que, tarde o temprano, surge la cuestión de sus límites. Es por ello que para su estudio se suele partir de situaciones provisionales. Andrew Tudor (pag. 135) lo sintetizaba así: *<Tomar un género como el western, analizarlo y detallar sus principales características, representa que primero hay que aislar el cuerpo de películas que sean westerns. Pero sólo pueden aislarse sobre la base de sus 'principales características', las cuales solamente pueden descubrirse a través de las propias películas después que ya se han aislado>* . Otro factor importante es el señalado por Laurence Alloway en 1971, quien se resiste a darles dimensiones intemporales, insistiendo en el carácter efímero y transitorio de cualquier periodo de la producción de géneros.⁷² Anthony Easthope considera que *<un género específico debería entenderse como una estructura abstracta, teórica y provisional, encarnada en ejemplos específicos, pero transformada por cada nueva producción, de forma que, cualquier ejemplo de género será necesariamente diferente>*⁷³. Por otra parte, un teórico género puede analizarse desde perspectivas diferentes que pueden situarlo incluso dentro de otro género. Ciñéndonos al ejemplo del *western*, su definición genérica puede variar sustancialmente si se analiza, entre otras, desde perspectivas históricas, iconográficas o sociológicas. Y si se toman como modelo sus líneas narrativas pueden resultar *westerns* films concebidos dentro de otro género como por ejemplo la comedia, el *musical* o incluso el cine negro. Utilizando el caso de Iquino, a films como *José María* (1963) o *El primer cuartel* (1966) pueden encontrarse formas narrativas propias de los westerns tradicionales, tal como señalaron algunos críticos. La situación se complica notablemente si aplicamos al análisis de géneros la *politique des auteurs* o cuando directores (Altman, Benton, Rudolph, Penn, Tarantino, Burton, Cohen, etc.) utilizan sus teóricos convencionalismos para hacer sus propias reformulaciones.

⁷² ALLOWAY Lawrence. *Violent America, the movies*. MOMA, New York, 1971, cit. por Pam, op. cit. pag. 60)

⁷³ Easthope, Artículo. Notes on genre. en Screen Education. Invierno/primavera 1979/1980, citado por Pam op. cit. (pag.60).

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

François Truffaut (1976, pag. 14) escribió: <me sigue pareciendo absurda y odiosa la jerarquía de los géneros>. Y pone el ejemplo de que, unánimemente consideradas como de géneros diferentes, *Psicosis* (1961 – Alfred Hitchcock) y *El Manantial de la doncella* (1959 – Ingmar Bergman) tratan del mismo tema, <en realidad, una transposición más o menos pretendida del famoso cuento de Perrault Caperucita roja>.

En muchas de las películas de IFI pueden encontrarse elementos de diversos géneros. *Juventud a la intemperie* (1961) puede ser un melodrama social pero también un film del género criminal. *Las travesuras de Morucha* (1962) o *Los ángeles del volante* (1957) tienen elementos de comedia pero también acusados toques melodramáticos. Iquino se había formado en la tradición de géneros de la industria norteamericana y, al crear sus estudios lo máximo posible a su imagen y semejanza, diseñó sus producciones con los trazos más elementales de cada uno de los géneros populares de Hollywood. De hecho es lo que solía hacerse en el cine occidental, el español incluido.

Basándonos en este concepto, y también en las necesidades coyunturales de la productora de seguir las modas existentes, se han dividido las películas de IFI en estos apartados:

adaptaciones literarias y teatrales

los melodramas

el género criminal

el cine religioso

las comedias

las películas con niño

el Nuevo Cine Español

el cine de aventuras

el western

los 'films-denuncia' y 'de autor'

los cortometrajes.

3.1. Las adaptaciones literarias y teatrales

Igual que otros productores o directores españoles de post guerra a Iquino siempre le tentó llevar al cine obras de autores prestigiosos. Es una postura generalizada en el cine de todo el mundo ya que las procedencias teatrales o literarias de las películas predominan sobre las historias creadas especialmente para el cine, al menos en el cine con ciertas ambiciones comerciales o artísticas. Detrás de esta tendencia hay, como mínimo, dos grandes justificaciones. La primera es la indudable sinergia publicitaria que se establece entre la obra original y la película con el consiguiente beneficio en taquilla (aunque ésta no llegase a los extremos actuales tampoco era despreciable en la postguerra). Gómez Mesa (op. cit. pag. 10) señala que *<las razones o sinrazones de que hayan sido traídas y por excepción extraídas a la pantalla son primordialmente mercantiles (...) propaganda gratuita, con sus facetas favorables y contrarias>*. La segunda es la ventaja de contar con una historia ya estructurada dramáticamente que, si no se tienen pretensiones de utilizarla únicamente como punto de partida para realizar un film diferenciado y propio, facilita su adaptación al cine.

Se resumen los tres tipos de adaptaciones cinematográficas que según Luis Quesada (op. cit. pag. 11) pueden hacerse de una obra literaria:

Traslado del texto original desde el lenguaje escrito a la imagen cinematográfica a modo de fiel ilustración.

Recreación por medio de los medios y elementos del lenguaje fílmico del texto original escrito, conservando su espíritu pero introduciendo, si es necesario, cambios.

Captación de determinadas situaciones, escenas o personajes de la obra original para crear una obra total parcialmente diferente.

Quesada resume prácticamente las variantes básicas que pueden producirse desde el siempre controvertido tema de las adaptaciones de material procedente de otros medios. Desde que se consideró que el cine era un arte diferenciado- con su propias reglas narrativas y su propio sistema de producción y de consumo- ésta ha sido una de las grandes polémicas. El paso del tiempo y, especialmente, el elevado consumo de cine, han creado flujos creativos multidireccionales entre las tres artes. El cine sonoro se desprendió relativamente pronto de las influencias teatrales (predominio de la palabra sobre la imagen); el teatro se apoyó en el cine para romper las intocables unidades de tiempo y espacio y para modificar técnicamente su puesta en escena, y la literatura se apropió de modos narrativos formalmente cinematográficos. Por otra parte, cambiaron radicalmente las formas de interpretación de los actores.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

A Iquino le iban bien las dos premisas expuestas al inicio de este apartado. Adaptando a autores oficialmente bien considerados por el régimen se aseguraba una buena acogida oficial a sus proyectos y cierto reconocimiento de la prensa especializada que solía bendecirlos, aunque también corriese el peligro de recibir un serio varapalo si la adaptación no gustaba. Por otra parte, en las Juntas de Clasificación figuraban autores, o familiares de autores, lo cual repercutía en su actitud hacia el proyecto. Además, y según personas entrevistadas, a Iquino le complacía enormemente adaptar a gente intelectualmente consagrada como si compensase con ello sus carencias como autodidacta.

La facilidad mencionada de la parte formal también era importante. Las obras teatrales y las novelas se ajustaban al metraje previsto de las películas (normalmente eliminando escenas) y el guión resultante se rodaba con la típica estructura de tableaux, escenas correlativas sin ningún tipo de pretensión cinematográfica. Eran simples ilustraciones. En las obras teatrales solía respetarse escrupulosamente las unidades de tiempo y espacio. A través del análisis de sus films se advierte que Iquino no buscó una recreación ni una relectura de la obra original ni mucho menos una adecuación estética al medio cinematográfico, presente, por otra parte, en algunos de sus films con guiones originales. No tuvo en cuenta que la literatura actúa principalmente sobre la imaginación del lector y pensó en el espectador cinematográfico como elemento simplemente pasivo. Esto es, por otra parte, lo que suele ocurrir en la mayor parte de las adaptaciones standard. Además, esta facilidad estructural de historia subdividida en secuencias la fue aplicando en la mayor parte de sus films asegurándose con ella rodajes más rápidos aunque, lógicamente, menos creativos. Este fue el modelo de las adaptaciones de IFI.

Dejando de lado las adaptaciones, totales o parciales, de obras teatrales propias, Iquino ya había adaptado en su etapa de CIFESA, *Alma de Dios* (1941) y *Los ladrones somos gente honrada* (1942). En Emisora había convertido en película tres novelas de Cecilio Benítez de Castro, *Turbante blanco* (1944), *Una sombra en la ventana* (1944) y *Cabeza de hierro* (1944) además de adaptar a Tono, *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* (1945) y a Antonio Reyes Huerta, *Borrasca de celos* (1946). En IFI adaptó a Wenceslao Fernández Flores (*El sistema Pelegrín* (1951)), puso en manos de Camus una obra de Sueiro (*Los farsantes*-1963) y otra de Aldecoa (*Young Sánchez*- 1963), y ocasionalmente se interesó por procedencias literarias (*¿Y ahora que, señor fiscal*- 1977). Su tendencia era adaptar sobre todo obras dramáticas. Con lo expuesto, no se ha creído necesario pormenorizar en todas sus adaptaciones ya que se hace en los análisis individuales de cada film en los capítulos correspondientes de géneros y tendencias. Los films elegidos en este apartado, resumen la aproximación de IFI a las adaptaciones y, curiosamente, no siguieron por esta vez las tendencias que se producían en el cine español. El cine de levita ya había pasado y adaptar una obra teatral o literaria había dejado de ser una tendencia para pasar a ser un recurso ocasional.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

3.1.1. Buero Vallejo/Iquino *Historia de una escalera* (1950)

Para su segunda andadura en solitario, Iquino buscó prestigio en la adaptación de una obra de Buero Vallejo (Premio Lope de Vega, 1949), un escritor marginado por el régimen que utilizaba la metáfora para poder describir la postguerra en España, utilizando una simple escalera de vecinos, ambientando su obra en tres épocas (1919, 1929 y 1949). No deja de ser insólita esa elección de Iquino por la posición política de Buero, considerado como un disidente. En unas manifestaciones a *Cámara* (num.171- 1950) manifestó que había quedado impresionado por la obra teatral, que conocía las dificultades de su adaptación al cine pero que tuvo la impresión de que, rodando una película sobre su tema, podría conseguir una obra definitiva, aunque había previsto un final más vigoroso al objeto de darle a la cinta el necesario ritmo cinematográfico. Habló también de su *mensaje* diciendo que le había dado una perspectiva mucho más amplia para buscarle un paralelismo entre las dos generaciones para llegar a la conclusión de que se podía ser optimista en la época que se estaba viviendo. Parece evidente que no entendió las intenciones de Buero.

Gómez Mesa (op. cit. pag. 60-61) define de manera diferente la obra teatral, *<Captada de la realidad 'Historia de una escalera' define bien la denominación 'drama'. Incidencias tristes, amargas, de gentes ya derrotadas al no luchar, que acaban por resignarse a que pasen los años en su mediocridad y que les llegue la muerte calladamente>* y arremete contra el tratamiento que le da la película calificándolo como *<superficial de cuanto sucede en las almas y en los corazones de sus personajes>*. Carlos F. Heredero solamente destaca algunas tímidas pinceladas realistas, *<simple derivación del marco vital y social descrito por el dramaturgo: la vida cotidiana de personajes modestos en medio de una cierta amargura. Le granjean a la película el rechazo frontal de la crítica oficialista>*. No queda claro que sean estos los motivos del rechazo. Sin embargo, Méndez Leite (op. cit. II- 58) considera que *<no desmerece en su versión fílmica>* aunque, *<sin embargo se aprecia la limitación del campo escenográfico>*. Más dura es María Luz Morales (Fot. 9.6.50) quien inicia su comentario calificándola de *Deleznable mercancía* escribiendo después: *<No se ven las bambalinas ni las candilejas pero casi se las echa de menos. Ni el tema ni los personajes tienen profundidad. El obligado escenario de la escalera resulta en la película forzado pues resta agilidad al relato, a la cámara inmovilidad. El tema se desenvuelve entre convencionalismos de viejo sainete y bochornosas candideces de novela rosa>*. La crítica de José Luis B. Gallardo (Cámara 1.9.50) es algo más suave: *<Debía haber cambiado al pasar del teatro al cine. Tiene el defecto de una adaptación que, al dar demasiadas facilidades a la cámara, ha desvirtuado el excelente argumento que existe en la obra original. Claro que es muy difícil limitar la acción de la película a un solo escenario pero no es imposible, puesto que el cine nos brinda algunos ejemplos de estupendas realizaciones sobre el fondo de una escenografía única>*. Añade: *<Nadie duda que era muy difícil traducir al celuloide la obra original pero creemos que Iquino no era el más indicado para hacerlo, porque 'rinde un fervoroso culto a la velocidad' Y concluye: <Así, lo menos afortunado del film es su realización. Lo que quiere decir que nada de lo que vemos en la película merece el menor elogio>* La inexistencia de copia de la película impide

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

hacer una valoración desde una perspectiva actual pero, a través de los comentarios, se aprecia que Iquino no sabía recrear cinematográficamente las obras literarias o teatrales ajenas.

3.1.2. Palacio Valdés/Delgrás. *Bajo el cielo de Asturias* (1950)

Después de adaptar a Buero, Iquino siguió buscando prestigio con otros escritores ilustres, al menos según la consideración de aquellos tiempos, lo cual significaba que no eran autores conflictivos. *Sinfonía pastoral* era la última novela larga escrita por Armando Palacio Valdés (Entraño, Asturias 1853- Madrid-1938) quien la publicó en 1931. Según Luis Quesada (op. cit. pags. 143.144), el escritor estaba *<adscrito a la escuela más costumbrista, más cercano a Pereda que a cualquier otro autor>* aunque *<posteriormente y a lo largo de una obra relativamente extensa, el novelista asturiano fue cambiando su técnica y sus temas, tocando todos los estilos y modos de novelas, desde el realismo al naturalismo y la novela psicológica con escapadas hacia el género rosa>*. El mismo autor considera que *<esta novela endeble tanto en situaciones como en personajes, no podía dar origen a ninguna película importante. Pero es que el film de Delgrás queda aun muy por debajo del texto literario, Todo en la película es pueril, blando, sensiblero e irreal hasta lo ridículo. La novelita rosa de Valdés se convierte aquí en un film absolutamente indigesto>*. El slogan del film (*<Un torbellino de pasiones desvanecido ante la paz alegre de los humildes>*) va en esta dirección.

Es muy posible que, en su afán de adaptar a literatos reconocidos oficialmente como prestigiosos, Iquino se dejase deslumbrar por el nombre de Palacio Valdés así como por las posibilidades de hacer un cine de afirmación de los valores tradicionales españoles a través de una región y en contraste con las costumbres extranjeras. Ya lo había hecho directamente en *Aquel viejo molino* (1946) y aparecía fragmentariamente en la mayor parte de su obra. El cine español había convertido en un clásico su novela *La hermana San Sulpicio* – de la que hasta el momento se han hecho cinco versiones- mientras que en 1947, Rafael Gil adaptaría *La Fe* y José Luis Sáenz de Heredia llevaría al cine *La aldea perdida* (con el título de *Las aguas bajan negras*). Con el paso del tiempo disminuiría la importancia y la vigencia de la obra de Palacio Valdés. Es curioso que, los ejes publicitarios del film sean Isabel de Castro, Asturias como patria chica y las peculiaridades del melodrama (*<Dios baja siempre al corazón de los humildes>*) y que a Palacio Valdés se le mencione sólo tangencialmente.

Iquino confió la dirección a Gonzalo Delgrás (1897-1984) un especialista en comedias, todas ellas importantes éxitos en taquilla. La película se rodó en escenarios naturales, lo que era ya una constante en el cine de IFI. Una visión actual de la película ha acrecentado aún más los aspectos negativos señalados por la crítica. Se advierte, además, un decidido empeño en potenciar las consignas oficialistas sobre las excelencias del pueblo español a través de su folklore y de sus costumbres rurales. No es casualidad que las partes pseudo documentales se limiten a cantos y bailes propios de Educación y Descanso. Resulta en este

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

sentido ilustrativo que el tipo de folklore que se imponía oficialmente a través de esta organización sindical creara, con su coreografía y sus atuendos, una estética propia completamente diferenciada, idílica y alejada de lo real. No hay que buscarle a la película críticas o aproximaciones a la realidad en estas secuencias más cercanas al NODO que al auténtico documental, aunque ésta aparezca parcialmente en la secuencia que transcurre en el tren y que remarca las diferencias sociales de los pasajeros, asemejándose a la de *La familia Vila* (1949).) En definitiva, como ocurría en aquella época, resulta un film políticamente correcto que exalta los conceptos impuestos desde arriba sobre la familia y la patria. El film se distribuyó en Latinoamérica.

Las críticas coincidieron en sus líneas esenciales con la opinión de de Luis Quesada. Méndez Leite op. cit. II – 160) dice que se adaptó en *forma desafortunada* y que <en su nuevo ropaje (el cinematográfico) se convierte en un asunto sensiblero y ñoño>. La publicidad de la productora insistía en que era <Un poema homenaje a la bizarra tierra de Asturias> y que poseía <fuerte color rural>, ideas que recogía Gómez Tello en su crítica (PP 7.51). Presenta a Delgrás como un especialista en temas asturianos (?) y destaca que <de la obra original permanece el suave encanto, la apacibilidad y la frescura>. remarcando <virtudes innegables en la fotografía>. Pero señala como notas negativas su guión mal construido, su reclamo constante al paisaje y a las costumbres, vengan o no a cuento y que es <un film insípido>. Para L.S.M. (DB 26.2.52): <No aporta al cine patrio laurel alguno (...) Gonzalo Delgrás cumple su cometido de forma rutinaria, uniforme, dejando que las aguas discurren por su cauce. Delgrás no parece despertar de su letargo hasta la última vuelta de manivela>.

3.1.3. Francés/Alfonso. La danza del corazón (1951)

Es muy posible que IFI realizará *La danza del corazón* alentado por el éxito de *Teatro Apolo* (1950 - Rafael Gil), un intento con bastante éxito de resucitar la zarzuela en el cine. Y también parece muy posible que eligiera una obra de José Francés como base de la película porque el escritor formaba parte entonces de la Junta de Censura. Gómez Mesa (op. cit. pag. 117) califica a Francés (1881-1964) de *novelista corriente, de una generación de escritores de superior calidad*>, aunque señala su importancia como crítico de arte con el pseudónimo Silvio Lago. Sin embargo y, según López Quesada, Francés llegó a tener gran prestigio hasta el punto de ser elegido Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en representación de organizaciones oficiales. Heredero (op. cit. pag. 63) lo sitúa entre los censores de *doble militancia* señalando que eran <beneficiarios a su vez de las adaptaciones cinematográficas de sus propios libros, que algunos astutos productores proponen al organismo en busca de un dictamen amigable y generoso>. Resulta como mínimo coincidente que entre 1949 y 1952 se rodaran, además de ésta otras tres adaptaciones de obra de Francés (*El hombre que veía a la muerte* (1949- Gonzalo Delgrás); *La mujer de nadie* (1950 – Gonzalo Delgrás); *El hijo de la noche* (1952 – Ricardo Gascón)

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Según Quesada (op. cit. 219-223) Francés había publicado la novela en 1914 y el título *<alude al baile que en su espectáculo cotidiano ejecuta una de las amantes del protagonista, bailarina de profesión, la cual en su pantomima seduce y luego pisotea un corazón enamorado.. que viene a ser el de la esposa de su amante, mujer burguesa incapaz de comprender y ayudar a su marido, actor teatral, que se debate entre el ambiente y las necesidades de su carrera y el carácter de la esposa, hogareña en demasía>*

Es evidente que estas derivaciones eróticas subyacentes no aparecen en la película y se ocultan ambiguamente las relaciones consideradas entonces como pecaminosas. Antonio Fraguas, el omnipresente Juan Lladó y el director Raúl Alfonso, podaron la historia de todos los elementos conflictivos que pudiesen chocar con la Censura. En la película sólo hay un casto beso en la escena de la reconciliación y nunca se dejan claras las relaciones sexuales del protagonista (primero con la que será su esposa y después con la bailarina que se convertirá en su amante). Nacido en La Habana, aunque nacionalizado español, Alfonso no pasó de ser un simple artesano. Era el tipo de director artesano que le convenía a Iquino ya que uno de sus objetivos era aprovechar simplemente la coyuntura de la buena acogida de las películas zarzueleras.

El film tuvo un moderado éxito de público pero las críticas destacaron sus muchos defectos aunque P.V. B. (LV 1.7.52) se refiere a lo que él considera como una de sus virtudes: *<aspira a trasladar los modelos de las películas musicales que el cine norteamericano ha hecho un tope (...) mantiene el tono ágil, humano y cordial y el desarrollo ameno que distingue aquellas cintas>*. Finaliza destacando el ballet. Es definitorio en el sentido negativo, el comentario que le dedica Méndez Leite (op. cit. II 150) *<Demasiada superficialidad y un inverosímil candor son las características esenciales que más la perjudican (...)Valiéndose de recursos demasiado teatrales que acentúan la falsedad y puerilidad de personajes y situaciones no pasa de discreto el trabajo directivo (...) en resumen, una obra filmica en la que prevalecen los defectos>*

E.R.M (Enrique Rodríguez Mijares) (DB 3.7.52) escribe que *<Deja entrever los gustos de otra época, tan afincados en lo folletinesco o, cuando menos, en lo cordialmente emotivo>* y que *<se intercalan a lo largo de la acción, inspiradas páginas de los más famosos músicos zarzueleros, a guisa de cómo ya se hizo en 'Teatro Apolo'>*. El ya mencionado López Quesada escribe que el tema central fue fuertemente revisado para eliminar los elementos eróticos y que guionista y director montaron una historia vulgar que, en gran parte, se dedica al incesante desfile de números sueltos de zarzuela.

Una visión actual permite comprobar que Méndez Leite incluso se queda corto en destacar los defectos del film. El guión no es que tenga candor sino que nunca describe la evolución psicológica de los personajes; las elipsis nunca son clarificadoras y la lógica de la historia no está trabajada a fondo. IFI utilizó como pareja protagonista a dos estrellas de la casa (el *star-system* de IFI no tenía nada que ver en la práctica con el de Emisora) – el galán Manuel Monroy y la portuguesa Isabel de Castro (una de las peores actrices de la época a juzgar por este film, aunque posteriormente consiguiese mejores interpretaciones). Lo más destacable son los secundarios (con Martínez Soria en un papel a su medida) y la pareja formada por Tony

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Leblanc y Tita Gracia (Leblanc, que encabeza el reparto, todavía era un actor emergente), los dos procedentes de una de las canteras más mimadas por Iquino, el teatro de revista. Parece probado que, a diferencia de datos de diversas fuentes, Iquino no co-dirigió la película, aunque la supervisó férreamente.

3.1.4. Espina/Gómez. *Dulce nombre* (1951)

El interés de Iquino por los literatos de prestigio se manifiesta en la portada del film que empieza por el título seguido por el nombre de la autora subrayado por *Premio Nacional Miguel de Cervantes 1950*. En este caso, además de su tendencia habitual, seguía la moda de entonces en el cine español que parecía buscar afanosamente adaptar a autores oficialmente de prestigio. Además de estos dos factores, su elección parecía partir otra vez, según Heredero, de un interés nada desinteresado: aprovechar las ventajas de que el hijo de la autora fuese miembro de la Junta de Clasificación aunque al final no consiguiese la Clasificación anhelada.

Dulce nombre había sido la última novela de Concha Espina (1877-1955) habiéndose editado en 1921. Quesada op. cit. 206-207) la califica <como una novela rosa tanto por el tema como por su tratamiento literario> considerándola como <un relato melodramático, folletinesco, de escaso valor; más endeble aun tomando en cuenta las abundantes ingenuidades, especialmente en los diálogos>. considerando que <no puede dar de sí más que un film popular, aunque por medio de una reelaboración que profundice en aspectos sociales del entorno y en las conductas de los personajes sea factible elevar el tono de la historia> Aquellos no eran aquellos tiempos propicios para buscarle a la novela estos derroteros ni mucho menos debían ser éstas las intenciones de IFI. El *slogan* publicitario es suficientemente elocuente: < Su propia hija le arrebató el amor de su vida >

Una visión actual del film demuestra la validez de los conceptos de Quesada. La adaptación cinematográfica cae en los manidos clichés ya presentes en la novela, potencia los convencionalismos del folklorismo y del melodrama lacrimógeno (cercaño al folletín), a través de personajes de una sola pieza. Los actores tampoco ayudan a hacer creíbles sus personajes. A destacar, no obstante, cierta parte documental (con las salvedades conceptuales ya comentadas en Bajo el cielo de Asturias) y unos paisajes bien fotografiados que, no obstante, no se integran dramáticamente en el relato.

Gómez Mesa considera que la película se quedó en la zona de lo vulgar mientras que para Méndez Leite (op. cit. II -238) <la trama resulta harto convencional> y que <mucho más se hubiese podido hacer de la obra de origen>. Por su parte, Gómez Tello (PP 9.7.56) señala la dificultad de adaptar una novela de Concha Espina <con su encanto, su trasfondo y su sentido descriptivo (...) y que, en el caso de 'Dulce nombre', lo fundamental puede ser el paisaje> concluyendo con que <ni la realización de la película ni el trabajo interpretativo (que exigía minuciosidad e identificación con los personajes) respondieron al

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

propósito de los adaptadores>, crítica que comparte *Guía de estrenos 1956*, <*pobremente realizada y en la que el principal valor acaso sea la fotografía de los paisajes nortños*>. E.R.M (DB 13.2.52) opina lo contrario: <*El tema central aparece expuesto con todo su sabor humano y emotivo el fervor que se puso en su traslado a la pantalla le otorga, de modo principal, interesante pauta descriptiva*>

3.1.5. Guimerá/Momplet. *La hija del mar* (1953)

IFI puso toda su organización al servicio de Antonio Momplet, un director gaditano (1900-1982) exiliado que llevaba 17 años fuera de España y que había dirigido en México y Argentina. Momplet participó financieramente en la adaptación de aquel clásico del teatro catalán que ya había sido llevado al cine en 1928 por José María Maristany.

Fue concebida como una gran producción a juzgar por la gran cantidad de reportajes pagados que publicaron las revistas especializadas. Como muestra de *publicity* tomamos el publicado en *Fotogramas* (6.2.53) en el que se incidía dramáticamente en aspectos del rodaje: <*Lucha contra los exteriores desencadenados en el rodaje de la Hija del mar. Problemas con la tramontana. 5 veces destruyó un decorado para una fiesta*> lo que no fue óbice para que <*Momplet se siente satisfecho porque la furia de los elementos forma un todo con la reciedumbre de la historia*>.

El film comienza con una cita bíblica: <*Entrad por la puerta estrecha porque ancha es la puerta y espacioso el camino que lleva a la perdición. Y muchos son los que entran por ella (San Mateo, capítulo doce)*>. Después arranca con un montaje asociativo de planos fijos muy bien trabajados estéticamente buscando el dramatismo a través de la composición pictórica del blanco y negro. A partir de entonces, Momplet utiliza este recurso en contadas ocasiones –las de más dramatismo- buscando también en el mar embravecido el contrapunto dramático de ciertos pasajes del argumento. El resto del film –ambientado en escenarios naturales- adolece de un guión que no deja nada claro, ni los roles de los personajes ni las intenciones de la historia y que cambia constantemente sus perspectivas narrativas. Al final, se destaca inesperadamente una súbita religiosidad que no había aparecido antes. Hay dos momentos de folklore catalán (dos canciones cantadas en una taberna) y escasa parte documental. A destacar el inapropiado *cruzado mágico* de Isabel de Castro, fuera de lugar en aquel contexto, quizá por aquello de seguir la moda del cine americano y de las otras películas de IFI. No puede decirse que los resultados correspondiesen a las intenciones de los reportajes publicitarios. <*Drama fuerte de pasiones enterizas. Una tempestad ciega y rugiente de pasiones Una tragedia bárbara frente a la perpetua y sublime barbarie del mar. Poseída del demonio de la pasión, urdió una intriga diabólica para burlar a cuantos la rodeaban. Como en las olas en el roquero de la Costa Brava, se estrellaron en su corazón las bajas pasiones*>. Eran *slogans* que avanzaban que solamente se había tomado la parte externa del drama de Guimerá.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

En la crítica sin firma de *Imágenes (1.54)* se pone de relieve el escaso acierto de los guionistas *<que no supieron darle el ritmo que requería la acción, ni explicaron el carácter psicológico de algunos personajes>*. La de Gómez Tello (PP 12.53) va en una línea parecida: *<Obra teatral folletinesca con estilo de otra época. Los adaptadores y el guionista, en total cuatro personas, han trabajado para construir una carpintería cinematográfica, o que al menos creyeron que era cinematográfica. Resultado: dejar y aumentar en el relato todos los tópicos y todas las vulgaridades del folletín. Lo que ha quedado de un folletín, que podía redimirse si se hubieran potenciado sus valores poéticos, ha sido el folletín>*. Sin embargo, elogia a Momplet: *<realización estimable, de ritmo apretado y ágil, gracias a lo cual se alivian los acentuados tintes de ese folletinismo anticuado>*. Curiosamente, Méndez Leite (op. cit. II –136) achaca a la *escasez de medios* el haber conseguido una película *únicamente aceptable* considerando que *<el realizador ha luchado denodadamente para sacar de tan precaria base literaria una película estimable>*. Gómez Mesa (op. cit. pag. 130) considera que *<es hondamente patética- trágicos torbellinos pasionales- pero decae al hacerse melodrama>*. T. Marton (DB 17.11.54) escribe que *<han logrado su empeño, sino con asombroso acierto, sí con el suficiente para no restar la nota densa, dramática y sin altibajos, y dosificarla desde el principio hasta el desenlace>*

3.1.6. Resumen.

Los ejemplos anteriores demuestran el escaso acierto de las adaptaciones literarias y teatrales ajenas que se hicieron en IFI. Estas muestras podrían extenderse con parecida fortuna a las adaptaciones que figuran en otros apartados que agrupan las tendencias y los géneros. Otra cosa serían las adaptaciones, totales o parciales, de obras propias que, por sus objetivos menos ambiciosos, obtenían resultados diferentes al buscarse más la rentabilidad que la fidelidad al original.

La causa principal de estos fracasos- tanto de público como de crítica- es la utilización del cine como de simple medio para ilustrar en imágenes las partes consideradas como más impactantes del texto original. No se buscó nunca una recreación en función del nuevo medio ni una reinterpretación desde perspectivas autorales. Eran plasmaciones normalmente planas de historias, marcadas en un primer nivel por un tono melodramático que, en algunos casos, escondía otras intenciones que los films no contemplaban. Es significativo que Iquino solamente dirigiera una de ellas *Historia de una escalera (1950)* y confiara el resto a otros directores. Sin embargo, se trataba de films ambiciosos con presupuestos aparentemente holgadas e incluso rodajes fuera de Barcelona. Iquino debió decepcionarse por su aceptación y decidió arrinconarlos. Si volvió ocasionalmente a las adaptaciones lo hizo con planteamientos diferentes.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

3.2. Los melodramas

No sería exagerado considerar el melodrama como un super género cinematográfico si nos atenemos a la inmensa variedad temática que puede englobar Y mucho más en la época actual con el ya mencionado *mèlange* de géneros que pueden darse en una misma película. Cuando Iquino cerró los estudios del Paralelo en 1970, estaban a punto de iniciarse debates rigurosos sobre sus especificidades y sus variantes. Pero no sobre el melodrama en sí sino ligándolo a la puesta en escena y a la teoría de los autores. A principios de los setenta se descubrió en este sentido el trabajo de Douglas Sirk mostrándose también interés hacia directores como Minnelli, Ophuls, Preminger, Fassbinder, Ray, etc. Hasta entonces el término melodrama se ligaba *<peyorativamente para significar una formas 'melodramáticas' y teatrales que manipulaban las emociones del público y supeditaban su estética a buscar este tipo de respuesta. La industria del cine utilizaba esta categoría para señalar dramas marcados por las pasiones, de ahí las denominaciones de melodrama criminal, melodrama psicológico, melodrama familiar (...)* para la mayoría de críticos la mayor parte de los films mudos norteamericanos deberían considerarse como melodramas, considerando los de Griffith como sus modelo> (Cook Pam, op. cit. pag. 73). Dadas las fechas de su producción se han seleccionado los melodramas en función de parecidas premisas asumiendo además las consideraciones de Román Gubern: *El análisis del melodrama cinematográfico debería efectuarse en conexión con la novela rosa, las radionovelas y las fotonovelas femeninas, que se han desarrollado paralelamente en el mercado de la mass cult y dirigido hacia el mismo público* Gubern (1991, pag. 13) los agrupa en diversas modalidades (el político, el histórico, el familiar, el religioso y el laico) señalando algunos de sus temas principales: el honor femenino mancillado, los hijos abandonados, el destino trágico, el amor inter clasista, los conflictos raciales, etc.. El melodrama de IFI viene condicionado por estas dependencias ya que se realizó en un mercado del ocio marcado por las exigencias del mismo tipo de público y con una herencia cultural condicionada por modelos literarios y teatrales. Por otra parte, lo melodramático de sus films no se limitaba únicamente a los melodramas sino que aparecía en cualquier otro género, incluso en algunas comedias. Es, de hecho, lo que se producía también en el cine español de entonces. Por sus características se han incluido en otros apartados películas que muy bien hubiesen podido figurar en éste. Podrían ser melodramas criminales, melodramas con niño o melodramas religiosos. E incluso se han encontrado melodramas en una gran parte de sus adaptaciones teatrales o literarias. Pero se ha preferido analizarlos en función de las tendencias de cada momento del cine español y del de IFI. Iquino dirigió los mejores melodramas de IFI pero no consiguió crear de forma total modelos imitables válidos.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

3.2.1. Melodramas dirigidos por Iquino

3.2.1.1. Melodrama familiar. *La familia Vila (1949)*.

Como introducción, extractamos algunos fragmentos del apartado dedicado por Casimiro Torreiro a la película en Antología Crítica del cine español (1906-1995) (Pérez Perucha, pag.255-257). Iquino había previsto inicialmente como protagonistas a la actriz francesa Jacqueline Plessis (para Elvira), al actor italiano Eugenio Testa (Sr. Vila) y a Alfonsina Saavedra (Carmen) justificándolos para *<darle a la película una mayor categoría con la esperanza de que sea en su día mejor cotizada en las pantallas europeas>*. No se sabe muy bien porqué pero Iquino cambió radicalmente de opinión respecto a aquel reparto. Lo españolizó y se lo comunicó a la Junta de Censura entendiéndolo que *<caigo en error al repartir los papeles principales de una película tan españolísima entre artistas extranjeros>*. Sin embargo, no deja de ser sintomático que en 1948 ya pensara en utilizar actores extranjeros ya que estaba pensando seguramente en la exportación. En aquella época ya solía declarar que el cine solamente podía amortizar sus costes haciendo películas internacionales.

Resulta curioso que después de su tormentoso rompimiento familiar, la primera película de Iquino como productor/director totalmente independiente, exaltase los valores de la familia tradicional⁷⁴ La restauración del film en el año 2000 llevada a cabo por la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya permite comprobar la injusticia crítica con que fue acogida en su desapercibido estreno. El director parece querer darle autenticidad con unos inicios y un final de estilo documental, subrayando su habitual mensaje moralista con una voz en off, que trata de ser convincente, sobre las excelencias de la familia y sobre su importante rol en el desarrollo del país. La familia Vila es una familia de Barcelona, pero no especialmente barcelonesa, ya que sus valores y su forma de entender la vida son fácilmente exportables a toda España. Para catalanizarla, dentro de lo permisible, Iquino subraya sus costumbres (que se limitan a trabajar durante toda la semana e ir los domingos a bailar sardanas al barcelonés parque de la Ciudadela) con música popular catalana como el Virolai o Per tu ploro, algunas de cuyas notas están presentes de forma total o parcial en la banda sonora. Pudo haber sido todo un suceso en el momento de su estreno ya que hacía sólo unos meses que se había autorizado bailar sardanas en público, pero los espectadores fueron más bien escasos. La secuencia que cierra el film es precisamente una ballada de sardanas en aquel parque, realizada con una coreografía muy propia de los Coros y Danzas de España. Curiosamente, este acto viene precedido por una procesión de Semana Santa enfrente de la vecina Catedral de Barcelona. A través de reportajes, más o menos publicitarios, se califica a Iquino como *<el verdadero creador del estilo realista del cine español>*. Y en otros, con evidentes añoranzas triunfalistas pasadas, se afirma que *<el realismo no fue inventado por Rossellini sino por Iquino y, si nos apuran por Florián Rey en Aldea maldita>*. Y el director confirmó las

⁷⁴ En una entrevista publicada en el Noticiero Universal (4.1.79) declaró que *que a mí me haya salido mal es una desgracia que puede ocurrirle a cualquiera, pero la familia es una cosa grande*.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

apreciaciones hechas sobre el film en una entrevista a Angel G. Gauna (Im. 5.49) diciendo que había querido hacer *<cine realista y humano que preside nuestro tiempo, una familia honrada y amante de sus tradiciones que se ve envuelta en el vértigo de un modernismo desenfrenado>*.

Como es dable suponer, la película tenía que ser políticamente correcta ya que no se podía hacer otra cosa. El señor Vila y sus hijos son honrados a carta cabal. El pater familia pone incluso en juego su estabilidad económica renunciando a colaborar con un estraperlista. El hijo menor es capaz de sacrificar sus estudios y un porvenir que se adivina brillante para ayudar a la familia. E incluso una hija se queda ciega de tanto bordar mientras que la oveja descarriada (según el concepto del señor Vila) vuelve al redil después de darse cuenta de que no hay nada mejor que la familia. Desde el epicentro familiar, y resuelto sin discusión el liderazgo del jefe, plantea el problema generacional y resuelve tímidamente el rol de la mujer. Para ejemplarizarlo, al principio la hija menor ha de abrir siempre la puerta porque es mujer y al final es el hijo quien la abre. Otro personaje importante es el religioso amigo siempre presente en los momentos críticos de la familia (muerte del abuelo, consejo sobre la hija ausente, etc.). Iquino se permitió una nota irónica sobre el racionamiento de la época en una secuencia en que se encuentran las dos vecinas.

Los personajes son como piezas, en el auténtico sentido de la palabra, al servicio del mensaje del film. Todos se mueven en función de su importancia respecto a la finalidad de la película. Todos son absolutamente positivos. Desde el invisible Consejo de Ministros (?) que castiga al estraperlista con una fuerte multa hasta este mismo estraperlista que se arrepiente y vuelve a admitir al señor Vila en su empresa, admirado por su honradez. Ni que decir tiene que este mismo criterio se aplica a todos los miembros de la familia e incluso al novio de Elvira que, desde su privilegiada posición social envidia el concepto familiar del señor Vila y que, evidentemente, nunca se aprovecha de las frivolidades de la chica a pesar de que huyan juntos.

La intensidad melodramática del film no impide que Iquino, como ya le era habitual en algunos de sus films de Emisora, salga al exterior presentando la Barcelona de la época – la del casco antiguo, con la calle Petrixol como emblema de la ciudad- o que (en una de las mejores secuencias de la cinta) muestre a un grupo de personas viajando de Madrid a Barcelona en un atestado tren de tercera clase, un auténtico borreguero como se le conocía entonces popularmente. Es precisamente allí donde la hija, que vuelve al seno familiar, tiene un sueño (que luego no resulta premonitorio) resuelto brillantemente por Iquino con una inteligente utilización de inquietantes sombras para describir la actitud negativa intuida por la chica sobre la reacción de sus familiares. No pueden descartarse influencias, la menos externas, del neorrealismo en la parte descriptiva costumbrista, influencias que Iquino abandona cuando deja estos aspectos cercanos al documental y dramatiza las situaciones. En la secuencia onírica, resultan evidentes influencias de secuencias similares de films psicológicos norteamericanos, muchas de ellas inspiradas a su vez en su puesta en escena, en los surrealistas o expresionistas.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

En unas declaraciones previas al estreno Iquino había justificado las intenciones del film diciendo que era una exaltación de la familia media española, arraigada a los valores tradicionales y presentándola como la que lucha contra las tendencias modernistas y contra las inmoralidades de la postguerra mundial. Lo confirmaba su slogan publicitario: *<Un homenaje a las virtudes de la clase media española>*.

Las críticas, en general, fueron negativas. Gómez Tello PP 15.5.50) empezaba así *<Sentimos una cierta inquietud ante el rumbo que el cine realista español está tomando>* y refiriéndose a la película: *<La excesiva preocupación técnica hace olvidar el guión. Es una excelente idea pero los defectos del argumento son evidentes. A fuerza de querer parecer complicado queda banal y tópico>* Alaba la primera parte realista y el ambiente, así el como plantar la cámara en medio de la calle. José Luis B. Gallardo (Cámara 5.50) elogiaba la parte ideológica: *<El asunto nos ha gustado, es la exaltación de las virtudes de la clase media española representada por una familia barcelonesa>* y también algunos aspectos de la realización: *<Con un principio muy bueno, como exposición del ambiente, de los personajes y de sus conflictos. Con una fotografía que ha logrado espléndidos exteriores. Intérpretes aceptables>* Pero después arremetía contra la historia: *<Lo demás nos ha gustado muy poco. el guión deja muchas cosas sin resolver, acumula excesivas calamidades sobre la representativa familia Vila y recurre con demasiada frecuencia al tono sensiblero, convirtiendo en melodrama lo que pudo haber sido un sencillito relato>* Méndez Leite (op. cit. II –55) fue por una línea muy parecida *<Lo mejor de esta obra es su arranque. Después ocurren demasiadas desgracias y todo se arregla demasiado deprisa y por pura casualidad>*. J.M.V. en SIPE (13.5.50) la calificaba muy duramente: *<la cinta es un desdichado conjunto de los tópicos de lo más manido y artificioso que pueda concebirse con sensibleros resabios del peor folletín>*

3.2.1.2. Melodrama folklórico/pasional *Fuego en la sangre* (1953)

IFI planteó *Fuego en la sangre* como una gran producción. Rodarla prácticamente toda en exteriores, con los gastos de todo un equipo de rodaje, ya indica que no se regatearon medios económicos. La profusión de reportajes pagados (hubo incluso una novelización con fotos) demuestran que se trata de una película ambiciosa. En uno de ellos, Iquino (PP 25.1.53) dejaba muy claro que quería hacer un film contracorriente. *<Sabe que los dos peligros del cine folklórico han sido la exageración y la cobardía>* y *<muestra una especial condición del sevillano, prudente por fuera, cauto y sosegado pero de ardiente corazón inflamable>* escribe el comentarista. El film se estrenó además, en Barcelona, en el cine Kursaal, uno de los más acreditados de la ciudad y que Iquino había utilizado en su etapa de Emisora Films, lo cual denotaba su ambición.

Iquino manifestó sus deseos de romper tópicos: *<No sale ni un gitano ni una taberna. Es todo menos una cinta folklórica. Hay una Andalucía más honda más auténtica que la que se ha llevado hasta aquí a la*

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

pantalla. Buscamos lo humano. Los cortijos nos han dado no sólo caballos y toros, sino actores, diálogos y motivos>. Es por ello que, salvo las figuras centrales, el resto de actores no son profesionales. En esta línea, en una escena en la plaza Maestranza actúa como actor el mismísimo Federico, <el universalmente conocido portero de la plaza más famosa del mundo> y también actúa Salvador Guardiola <el conocido prócer y ganadero sevillano>.

Para conseguir la máxima veracidad se hizo un gran esfuerzo en escribir los diálogos. < Iquino declaró que, ciñéndose a la fidelidad más rigurosa, < Se preguntaba a los actores no profesionales de qué forma se expresarían y se les autorizó para expresarse así (...) esta película no tendrá un solo metro hecho en plató> aunque se hicieran después unas pequeñas tomas en los estudios del Paralelo. Cada día se enviaba el material rodado para ser positivado en laboratorios de Barcelona.

Durante el rodaje, Iquino fue montando hábilmente su campaña de publicidad encubierta, destacando sobre todo la veracidad, el realismo y los peligros que esta elección comportaba. En un reportaje (Im. 2.53) se refería al rodaje como una crónica de sucesos detallándose los accidentes que se había producido y que consideramos resulta interesante reproducir: <1. Aparatoso accidente de Antonio Vilar y de su esposa al ser arrollados por un coche de caballos en Sevilla; 2. Rafael López Somoza tuvo que pasar una semana en cama por el realismo de sus escenas en el traslado de ganado; 3. Antonio Casas cayó al suelo desde lo alto de un tractor, y 4, María Dolores Pradera sufrió un auténtico ataque al corazón mientras fingía el que mata a su personaje, estando cinco horas en peligro de muerte>. Publicitariamente se destacó la singularidad del film <lo que nunca se ha visto en el cine español> ejemplarizada en <caballistas como centauros y vacadas bravas en la dehesa inmensa>.

Según Heredero (op. cit. pag. 261), <la película puente que comunica el espacio de la tragedia andalucista con la temática del bandolerismo, y que lo hace a través de su condición de antesala del western hispano, no es otra que 'Fuego en la sangre'. (...) En el fondo, un drama moralista, donde el mayoral rechaza a su esposa por ser estéril y se adentra en una conflictiva histeria adúltera, filmado por Iquino con su vigor y un dinamismo que sugieren el acercamiento de la épica y que marcan distancias con respecto a las formulaciones tradicionales del andalucismo> Gubern (texto inédito pag. 34) la señala junto con *Carne de Horca* (1953- Ladislao Vajda) como representativa del <viraje del género folklórico hacia la épica con resonancias de western> y que <Iquino demostró que su proverbial eclecticismo podía incluso dignificar la sumisión colonial del cine catalán a los impuestos modelos agrario-andalucistas, pues en la película palpité cierto aliento trágico al desarrollar un tema de eco vagamente lorquiano> concluyendo que es un drama moralizante <cuyo interés aumenta cuando se contrasta con las películas hasta entonces basadas en el andalucismo barato de guitarras, castañuelas, saetas, vírgenes y brindis toreros del que Iquino trató aquí de alejarse> pero añadiendo <con un ojo puesto, tal vez, en el King Vidor the 'Duel in the sun' (1946)>

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Iquino consiguió lo que se proponía, romper tópicos y darle el máximo realismo a partir de una historia aparentemente convencional. Con un esquema formal muy parecido al de *El Judas*(1952) –la problemática central de la historia se apoya y se complementa con secuencias documentales (en este caso el campo andaluz y la crianza de los toros- rompió los moldes habituales del cine folklórico español ambientado en Andalucía. Huyó efectivamente de la españolada y narró una historia de grandes pasiones en que el paisaje y los toros adquieren caracteres simbólicos, como contrapuntos de las acciones de los seres humanos. Supo transmitir la pasión devoradora de los protagonistas sin hacer concesiones a los lugares comunes de siempre resaltando la condición inferior de la mujer y el machismo de aquella sociedad (tú eres el agua y yo la sed – le dice Juan Fernando a Soledad), exponiéndolo crudamente en la excepcional escena final en las marismas. Algunos comentaristas fueron más lejos que Gubern señalando que esta secuencia está calcada de la final de *Duelo al sol*, especialmente cuando las manos de los dos amantes se enlazan. Si conceptualmente puedan tener puntos de contacto, la puesta en escena la resuelve de forma totalmente diferente. Iquino elude hábilmente lo convencional especialmente en la relación hombre mujer: los dos protagonistas están condicionados por las normas y las costumbres pero no pueden resistirse a seguir sus sentimientos e impulsos naturales. Sus actos vienen marcados por estos últimos superando la presión social. El sexo es el motor de sus acciones aunque quede visualmente limitado por la evidente presencia de la censura en las escenas íntimas. Implícitamente es una de las películas con más carga erótica de las dirigidas por Iquino.

La crítica se volcó en elogios. Méndez Leite (II - 129):<La obra ha sido filmada en Andalucía, donde la cámara de Ripoll se mueve con soltura en las dehesas y cortijadas marismeñas, con mocitas, vaqueros y gañanes de pura cepa, sin miedo a la lluvia y sin temer ni al barro ni a las charcas, atenta sólo a un realismo enaltecedor de las virtudes de aquella tierra española. La película va ganando paulatinamente fuerza, hasta culminar en la secuencia del desenlace, en la que hay hallazgos admirables. Realizada la obra con abundancia de recursos, supone la mejor aportación en la trayectoria artística de Iquino>. Barreira (PP 9.53) escribió <Iquino ha conseguido filtrar esta poesía por el duro cristal de un realismo cinematográfico en el que la imagen adquiere resonancias delicadas y orgullosas> destacando las <escenas del acoso y la violencia casi brutal como en la cogida de Marisa de Leza> señalando que <los últimos rollos encierran hallazgos admirables y que va ganando paulatinamente fuerza hasta la escena final en que culmina la acción>. Señala también que <Iquino ha avanzado en un cine con grandes ambiciones>, que es su mejor película y <que muestra un sólido dominio de todos los elementos y una audacia expresiva que corresponde a la audacia del tema>. Sebastián Gasch en Destino dijo que <con un asunto que hubiese podido conducirnos al punto extremo de lo convencional, Iquino ha conseguido un film sobrio y duro, hondo, denso, profundo e intensamente humano.> Jaime Picas (Fot. 18.12.53) iba mucho más lejos. Después de elogiar entusiásticamente al realizador, comenta que <nos hallamos ante la sola película ambientada en Andalucía sin concesión a la españolada. Es prácticamente una anti españolada. Personajes vivos a mil leguas del folklore. Pasiones auténticas. El ambiente subrayando el contenido humano de la historia>. Destaca que <el diálogo ha pasado a un segundo plano y sigue la línea de un

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

funcionalismo completamente anti literario> y que el film <es un ejemplo de que hacer buen cine no depende de créditos estatales ni del saqueo de los 'Episodios nacionales', ni de la adaptación de teatro de Echegaray, ni de una labor conjunta de peña de café de la Castellana o de la Gran Vía madrileña. Depende sólo de la inteligente colaboración de gentes sensibles e inteligentes, presididas por otra persona sensible, inteligente y autoritaria>. La prensa de Madrid fue también favorable, aunque con pequeños matices: *Ya*:<con algo más de unidad en la acción hubiese resultado perfecta>; *ABC*:<desarrollada con gran habilidad técnica hasta desembocar en el desenlace crudo y desgarrador>; *El Alcázar* :<drama pasional bien realizado y bien interpretado>; *Dígame*: cinta magníficamente filmada>⁷⁵. Gómez Mesa (Arriba, 5.8.73) le rindió así mismo grandes elogios sumándose T. Marton (DB 15.12.53) al escribir que <estamos ante una película que dignifica al cine español>

3.2.1.3. Melodrama religioso/taurino *El niño de las monjas* (1959)

A finales de los 50, los toros seguían siendo temáticamente atractivos para el cine español. La ascensión a la fama como torero de un muchacho pobre era un tema recurrente que seguía tentando a los productores. Se había convertido en un lugar común que se iba repitiendo de las formas más diversas. Una de las historias más apetitosas seguía siendo el folletín escrito por Juan López Núñez (1885 -?) a principios de siglo, *El niño de las monjas*, que ya había sido llevado dos veces al cine en España. La primera en 1925 (José Walker), la segunda en 1935 (José Buchs), mientras que Julio Villarreal la había adaptado también en México en 1944. También se habían hecho diversas adaptaciones teatrales. La historia combinaba elementos fácilmente reconocibles del folletín popular: niño abandonado, convento de monjas, amores no compartidos, diferencias sociales, ascenso al éxito de un torero...

Según Quesada (op. cit. pag. 232), <'El niño de las monjas' es mucho más superficial que 'Currito de la Cruz', 'Sangre y aren'a y tantas novelas taurinas (...) y logró un buen éxito editorial porque los dramones lacrimosos y la fiesta de los toros era el 'panen et circenses' de un país empobrecido, de bajo nivel cultural y desmoralizado. Sigue Quesada: *El folletín, disfrazado de 'novela contemporánea' y presentado con pretensiones literarias, disfrutaba de una amplia difusión entre un extenso sector de la burguesía media y baja del primer tercio de siglo, esa burguesía que empezaba a interesarse por el cine como espectáculo nuevo, barato y de singular atractivo (...) también el pueblo llano, trabajador, gustaba (gusta hoy) del drama desmesurado y folletinesco. Todo esto explica el éxito de tantas películas basadas en novelas mediocres y ramplonas como es el caso presente*>.

La adaptación de Iquino presenta varias novedades respecto a las anteriores. La principal de ellas es el final feliz. Después, hay lógicamente partes formales novedosas por la época de realización como son la utilización del color, los aspectos documentales de las corridas y las canciones de Antoñita Moreno. Son

⁷⁵ ⁷⁵ Sintetizadas por Cine Asesor 1953

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

fruto de los adelantos técnicos pero también de la incorporación de elementos que habían demostrado su aceptación popular. Según Fernández Cuenca (pag. 153), *<celebróse una corrida a propósito en la Plaza de la Carlota, con dos toros de la ganadería de don Rafael Espinosa de los Monteros, lidiados con mucha brillantez por Enrique Vera y las escenas de toros en el campo fueron rodadas en la dehesa de la misma ganadería, en Córdoba. Con estas aportaciones documentales, Iquino no renuncia a los latiguillos del folletín –que es lo que espera el público- y los complementa aumentando la espectacularidad, y sobre todo el dramatismo, de la llamada fiesta nacional, la cual utiliza en su desenlace como una de las dos líneas narrativas de una clásica acción paralela, uno de los recursos habituales de los films de suspense. Igual que sus antecesores, Iquino también confía a un torero profesional, Enrique Vera, el papel de protagonista. Vera ya tenía experiencia cinematográfica. Primero en Tarde toros (1956- Ladislao Vajda) y después, sobre todo, en El último cuplé (1957- Juan de Orduña). En la primera cinta era uno de los tres toreros que actuaban a tiempo real en un documental sobre una corrida mientras que en la segunda se lucía como torero y actuaba como actor. Es en esta segunda faceta como aparece en el film de Iquino.*

Primer Plano ya avanzó en un reportaje sobre el rodaje que la adaptación de Iquino iba a ser diferente: *<Los escépticos se han llevado una sorpresa. Donde creían encontrar celuloide rancio, tópico trasnochado, hallan lozanía, luz, palpitante actualidad, como si el hecho acabara de ocurrir en nuestros días>*. La crítica de Gomez Tello en la misma revista (PP 28.6.59) empezaba destacando que Iquino había intuido el éxito comercial y después la elogiaba: *<La trama se ha respetado y se mantuvieron los datos de emoción fácil, de comicidad gruesa y de simpatía de los personajes que hicieron la fortuna de la novela (...). Se le dio a la película un sugestivo marco- en color, en mucho color- en el campo andaluz, en los ambientes de las capeas y en las delirantes tardes de toros. Y si Antoñita Moreno figura en el reparto es porque no falta el complemento de unas canciones andaluzas>*. finalizando con que *<se ha impuesto una dignidad de elaboración, en el guión, en la plástica, en la intención de los actores, digna de elogio>*. Fernández Cuesta (op. cit. pag. 153) consideró que: *<Las escenas taurinas aparecen tratadas con sobriedad, eficacia y buen sentido de la medida>*. Méndez Leite (op. cit. II-359) destaca así mismo el oportunismo de Iquino pero reconoce su éxito en la modernización del relato señalando que *<no le importa derrochar primores de sensiblería porque sabe que está trabajando para cándidos espectadores>*. La Guía de Estrenos 1959 la juzgó en una línea muy parecida. *<Iquino reincide en este tipo de películas lacrimógena-sentimental-folletinesca-taurinas, lo que demuestra que deben ser un seguro comercial>* juzgando que está *<hecha con bastante brillantez y discreto sentido cinematográfico>*. Arriba elogia su habilidad técnica, opinión compartida por *Ya* (*<el director ha salvado las situaciones sensibleras con gusto>*) mientras que ABC e Informaciones destacan negativamente su carácter popular (*<el director ha empleado sus conocimientos para derrochar primores de sensiblería destinada a cándidos espectadores y*

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

*película que gustará a la clientela popular por lo que pudo ahorrarse su trámite de asomarse a la Gran Vía*⁷⁶

3.2.1.4. Melodrama romántico/político *Trigo limpio* (1962)

En plena guerra fría y en una España *Centinela de Occidente*, Iquino realiza una típica película de propaganda anti socialista en línea con las que hacía el cine norteamericano de post guerra. Podría inscribirse dentro del cine de *guerra fría* que se había iniciado en España en la década anterior con films como *El canto de gallo* (1955, Rafael Gil) , *Embajadores en el infierno* (1956, José María Forqué) y *Rapsodia de sangre* (1957- Antonio Isasi-Isasmendi), según Gubern (texto inédito pag. 47), *un cine político que manipulaba y filtraba la realidad a través de los valores o de los intereses de las oligarquías dominantes, a las que trataba de legitimizar ante el público*

La ambigüedad del país en que se ubica no deja de ser significativa ya que en la España de entonces una historia como la que narra no tenía ningún problema para situarla donde se quisiera, especialmente en países socialistas.. Antonio Isasi lo había hecho en 1959 con *Rapsodia de sangre*, recreando en Barcelona la represión soviética de Budapest. Por otra parte, hay unas palabras definitorias completamente claras pronunciadas por un militar: *<ciudadanos del soñado paraíso social>*, que no deja lugar a dudas de quien es el enemigo. Iquino quiso tal vez reducir la carga política amparándose en la ambigüedad espacial y destacando aspectos que remitían directamente al melodrama clásico. Quizá pensó que era más taquillero. Algunas frases del lanzamiento del film sintetizan sus intenciones: *<Una mujer simboliza la trágica lucha de un pueblo en defensa de los eternos principios de la libertad y la fe>*, *<Un drama eterno, la fe. Una verdad permanente, el amor. Una tragedia insoslayable, la duda. Un tema trascendental, la libertad. Necesitaba saber y la verdad tenía un nombre: trigo limpio>*. *<Frente a las más turbias pasiones, un amor de salvación>*. Resulta curioso el diseño del uniforme del ejército ocupante: José Ulloa (ent. cit.), en este caso secretario de rodaje del film, lo describe jocosamente: *<Se utilizaban los de la policía nacional española con unos brazaletes. Y ¡ya está!, ya eran comunistas>*.

El tratamiento de la parte ideológica no fue utilizado de forma maniqueísta en la puesta en escena ni tampoco la exaltación de la religión en contraposición con la represión, aunque aparezcan en el relato. Iquino trata de humanizar lo que en aquellos momentos no se humanizaba y utilizaba religión y política para narrar una historia de amor imposible por las circunstancias. Es más bien la supeditación al *mensaje final* (una vez más presente en el cine de Iquino) lo que falla a la película. Dejando ésta aparte, nos encontramos con un film formalmente espléndido, con una gran fotografía, una inteligente utilización de la pantalla panorámica así como del *zoom* (utilizado por cuestiones presupuestarias en lugar del habitual *traveling* y uno de los talones de Aquiles de Iquino en la mayor parte de sus films más descaradamente de

⁷⁶ Síntesis recogidas por Cine Asesor 1956

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

consumo) pero con una formulación romántica en algunos momentos excesivamente tópica. Iquino se recrea y potencia la interpretación de Nuria Espert –que todavía no era la gran diva del teatro en que se convertiría en los años 70- la cual protagoniza *solos* interpretativos en línea con las grandes damas de la escena. En las secuencias románticas finales, Espert aguanta estoicamente planos larguísimos en la que demuestra sus grandes recursos interpretativos.

Parece indudable que Iquino quiso realizar un film de *qualité*. Lo consiguió a medias –por los motivos ya señalados- aunque dejó muy claras sus grandes dotes como realizador y su dominio del oficio. Le falló tal vez amalgamar convenientemente lo melodramático con lo ideológico pero, es posible, que ni siquiera se lo propusiese. El film tuvo una pésima distribución y no llegó a estrenarse ni en Madrid ni en Barcelona. .

3.2.2. Los melodramas de otros directores.

3.2.2.1. Xavier Setó. *Bronce y Luna* (1952)

Cine folklórico hecho con estilo de españolada especialmente para el lucimiento de la bailarina Ana Esmeralda y su ballet. Es una historia pasional ambientada en un mundo de gitanos, tópico y convencional. La historia plantea básicamente conflictos étnicos entre gitanos y payos pero no los desarrolla, prefiere decantarse hacia los lugares comunes consolidados. Sin embargo, no dejan de resultar interesantes las partes realistas –boda entre los gitanos que permiten mostrar sus tradiciones- y las folklóricas que, son en definitiva las creadas para que la protagonista luzca sus probadas habilidades, así como la utilización del paisaje aunque más de forma ornamental que como recurso dramático. En líneas generales, el film se decanta hacia la típica españolada, un subgénero que por sus características encajaba con la filosofía empresarial de IFI de hacer cine principalmente para las clases populares.

Hay que destacar que IFI fotografió la película en Cinefotocolor, el promocionado invento español que el propio Iquino contribuyó a desarrollar durante sus últimos meses en Emisora. Las críticas fueron mayoritariamente negativas: Pedro Carballo (PP 6.53) escribió <El mejor valor está en las tonalidades del cinefotocolor>. Destaca <la cálida coreografía de Ana Esmeralda> y considera que <la dirección de Setó, correcta de oficio carece de personalidad> por lo que <la fuerza y la hondura de la anécdota esencial pierden así su fuerza verídica>. En las excelencias del cinefotocolor no estuvo de acuerdo Méndez Leite (op. cit. II –125) que lo considera un sistema difícil: <Foriscot y Ripoll en las cámaras tratan de superar los inconvenientes de toda índole que caracterizan el sistema de color utilizado>. Leite piensa que <Setó sufre un nuevo tropiezo>, mientras que Jaime Picas (Fot. 3.7.54) define el film como <destinado a la exportación> considerándolo como <el típico souvenir turístico made in Spain, en colores, con mucho baile flamenco y muchos palillos>. Este concepto de *españolada* está presente en la mayor parte de las críticas: Ya: <Una andaluzada más una gitanería pretenciosa y pesada en la que se juega sin fundamento

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

en la tragedia del fatalismo>. Digame: <No pasa de ser una españolada>. Su parte formal tampoco se libró de las críticas: ABC: <es una de esas películas de la que el público no se entera por lo deshilvanado e incongruente> o Arriba. <Todo lo que se ve y lo que se oye es de una resaltada falsedad>. ⁷⁷ Para Porter Moix <era folklorismo barato filmado en technicolor (1969, op. cit. pag. 261), mientras que para T. Marton (DB 27.7.54) era <una película calé. Demasiado> G. S. (Guillermo Sánchez, NU 27.7.54)) destacó su carácter eminentemente popular aunque no creía que en sus posibilidades comerciales ya que <a nuestro público no le seducen ni los bailes ni las canciones por lo que entre nosotros no tendrá posiblemente el éxito que se merece>

3.2.2.2. Joaquin Romero Marchent. Sor Angélica (1954)

Remake muy fidedigno en su argumento al de la cinta que Francisco Gargallo convirtió en uno de los grandes éxitos del cine republicano en 1934. IFI utilizó de nuevo como protagonista a la actriz francesa Marion Mitchell (que ya había participado en *Los gamberros*), a fin de conseguir así su distribución en Francia. En éste su segundo largometraje (el primero había sido *Juzgado permanente (1953)*) José Luis Romero Marchent no supo desprenderse de los lugares comunes ni de los convencionalismos propios del melodrama religioso (aquel mismo año iniciaría con mejor fortuna *El Coyote* contribuyendo a la construcción del western fuera de Hollywood). Además, el realizador se limita a poner en imágenes una serie de escenas, desligadas como tableaux independientes, que sólo existen por sí mismas y no como una parte de un todo. No son tampoco los actores- con miscastings tan evidentes como el de Barta Barry- quienes salvarían con sus interpretaciones estas limitaciones del guión.

Estos lastres influyeron principalmente en el fracaso de la película aunque se achacara a los cambios de gusto del público, opinión muy discutible ya que en aquella época triunfaban melodramas mucho más desafortunados. El film se estrenó en un programa doble, publicitariamente sin demasiada convicción a juzgar por su modesta inversión.

El slogan básico era <la ternura, la sensibilidad, la dulce emoción amorosa, lucha contra la pasión ardiente, la coquetería, el, deseo, la sensualidad>y en un suelto (LV 30.9.55) se decía que <<recoge sencillamente pero en toda su emotiva intensidad una página de la vida diaria, la página del amor> añadiendo <una película nueva que representa una corriente renovadora en el cine español>.

Méndez Leite op. cit. II – 172) la califica como de sollozante producción y piensa que el director <ha querido mantener el folletín, tal como lo había concebido en un principio Francisco Gargallo y su autor (Luis de Val)>. El film no se ha incluido en el apartado de cine religioso por la preponderancia de sus elementos melodramáticos.

⁷⁷ Síntesis recogidas por Cine Asesor 1953

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

3.2.2.3. Antonio Santillán. *Hospital de urgencia* (1956)

Según un reportaje (Im. Marzo-abril 1956), se trataba de una película que llegó a su rodaje después de *<un proceso de preparación del guión que ha durado más de un año>*. La película finalizada no se corresponde en absoluto con este aparente esfuerzo ya que no parece buscar ningún tipo de diferenciación de sus posibles films-modelo, películas corales como *Vuelo 971* (1953- - Rafael J. Salvia o *Aeropuerto* (1953- Luis Lucía), una fórmula importada que ya había estado de moda en el cine norteamericano desde las adaptaciones y variantes del *Gran Hotel* de Vicky Baum.y que periódicamente suele recuperarse. Se trataba de situar a varios personajes – entrecruzándose o no- en un mismo escenario, cada uno de ellos viviendo historias parciales más largas que las puramente corales. A través de este escenario prácticamente único se desarrollan en el film historias tópicas no necesariamente propias de hospitales, las cuales están lógicamente en consonancia con las modas melodramáticas de la época suavizadas en algunos momentos por notas de comedia.. Pacientes, operaciones, enfermeras, médicos, historias personales y profesionales, etc., son la base de los diferentes relatos, en los que se busca más los efectos melodramáticos que el realismo. Por la diferencia de época y por su planteamiento, no tienen nada que ver en cuanto a realismo con las series televisivas de finales de siglo del tipo *Urgencias* El hospital es la unidad espacial centro de una película que se apoya en situaciones reconocibles fácilmente y que hubiesen podido suceder –con sólo leves retoques- en otros escenarios. La historia del triángulo amoroso entre el médico director del hospital, su joven esposa y un joven médico recién llegado forman no obstante, el núcleo central del relato. A pesar de que Iquino no la dirigiera ni tampoco figurase en los genéricos como guionista, se le nota su toque en la concepción de la realización y en la presencia del cómico de turno –Tony Leblanc, esta vez convertido en estudiante en prácticas de fin de carrera- cuya misión funcional es descargar el dramatismo de ciertas situaciones. O en la de Mary Martín (por fin acreditada en el genérico con su nombre verdadero Maria Martín) que parece recordar, actualizándolos, sus viejos personajes de Emisora. Y, sobre todo en el tono moralizante final de todas las historias que poseen todas ellas un *mensaje* ejemplar.. La realización de Santillán es plana, sin ningún relieve y carente de ritmo. Le da a la película un tono distanciado de excesiva frialdad incluso en las escenas de más dramatismo. La publicidad de IFI destacaba que era *<un tema de dimensiones universales, vivido por unos personajes llenos de vigor y autenticidad>*.

Méndez Leite (op. cit. II – 245) escribió *<.Santillán ha pretendido emular los éxitos logrados por los realizadores extranjeros pero no lo ha conseguido del todo por haber fallado en el sentido de la medida (,) se pierde lamentablemente en la planificación de la obra (..) el desarrollo del relato se alarga excesivamente>*. T. Marton (DB 27.3.57) se siente decepcionado *<lo que podía haber dado lugar a una película altamente interesante ha quedado reducido a unos lindes más modestos y borrosos, al haber prestado excesiva atención al sentimentalismo facilón>*. Esta irregularidad se comenta en la mayoría de críticas. M. escribe en el Correo Catalán (27.3.57): *<hay escenas insuperables, momentos intensos, aunque se rompan inesperadamente. Quizá falta un enlace armónico (..) el guión de cierto sabor folletinesco quizá*

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

contiene en algunos momentos demasiados elementos>. E.B. (Enrique Badosa, NU 26.3.57) elogia el arranque con la secuencia protagonizada por Tony Leblanc pero <luego el convencionalismo se apodera de la imaginación del guionista y el director hace todo lo que puede para sacarse partido a un argumento cada vez más frío y sin dramatismo. Es una opinión que comparte el crítico de *Guía de estrenos 1956* quien añade <que tiene un pésimo guión cinematográfico, carente en absoluto de interés al que se une una dirección que parece empeñada en resaltar sus defectos>. Inicialmente se había pensado en contratar a la *maggiorata* italiana Yvone Sanson para el personaje que interpreta Donatella.

3.2.2.4. Jose Antonio de la Loma. *Vivir un largo invierno* (1964)

El rótulo inicial avanza las intenciones del film: <Todos los días abandonan nuestro suelo hombres ambiciosos en pos de la fortuna, que creen poder encontrar sólo en el extranjero. No piensan sin embargo, en que al partir se arriesgan a perder algo más valioso, la familia que, a partir de este instante puede empezar a vivir un largo invierno>. Y efectivamente, de la Loma –muy alejado del estilo que años más tarde le haría famoso (los *thrillers* urbanos o los *films de denuncia* cercanos a los de Iquino), narra una historia que justifica el enunciado inicial: no se puede dejar a la esposa sola en casa con la suegra, sobre todo si la chica es joven, guapa y , además, le colocan un inquilino de 19 años en su mismo techo. Pero también critica la emigración por motivos económicos ya que puede destruir la familia. El film tiene un planteamiento lógico, muy bien esbozado, que poco a poco va cayendo en los tópicos inherentes a una situación de este tipo y, lógicamente, en lo permisible y justificable en la sociedad de aquella época. La esposa con marido en el extranjero se siente atraída irremisiblemente por su joven inquilino pero sabe resistir la tentación. Y cuando parece que va a caer irremisiblemente, un oportuno accidente de automóvil ayuda a que de La Loma ponga las cosas en su sitio, evitándose así tomar partido en el conflicto moral que ha planteado. Esta solución escapista resulta, por otra parte, bastante habitual en el cine de consumo y es hasta cierto punto lógico que se utilizase en el film dadas las circunstancias de Censura que seguía viviendo el cine español y las posturas conservadoras de IFI.

De la Loma parece sentirse a gusto en el planteamiento. Los personajes –el marido que emigra, la madre, la esposa y el nuevo inquilino- están bien dibujados así como la situación creada con una esposa joven viviendo en un entorno lleno de tentaciones. Es notable la reconstrucción de los ambientes del barrio barcelonés de clase baja en que transcurre la historia. Pero el realizador parece abandonar sus aparentes ambiciones iniciales a medida que la historia se acerca a su melodramático y convencional desenlace. Su puesta en imágenes renuncia a la lógica y cae en el tópico. El film se beneficia de la presencia de Silvia Solar en un papel muy alejado a los de sus próximos films - denuncia y se resiente de la envarada interpretación de Fabrizio Moroni, un oscuro actor contratado únicamente para beneficiarse de la distribución italiana. Después de una película, Moroni actuó en su país como secundario de Rocio Durcal en la coproducción hispano-italiana *La chica del trébol* (1963- -Sergio Grieco). Después de su corta

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

experiencia en IFI volvió a Italia, trabajando únicamente en films baratos de aventuras de todo tipo. Inicialmente se había previsto como actores a Víctor Valverde, Nuria Espert y Amelia de la Torre y como director, primero a Iquino y después a Miguel Lluçh. Aunque ya había dirigido cinco largometrajes, de la Loma era un hombre formado en varios menesteres en la factoría IFI y supo darle a la película el tono propio de un film de la casa. El film no llegó a estrenarse ni en Madrid ni en Barcelona.

3.3. El género criminal

3.3.0. Introducción

Ya se ha comentado que la delimitación teórica de las fronteras en los géneros ha sido siempre objeto de discusiones que, salvo en pocos casos, han resultado inútiles y no han servido para llegar a un acuerdo unánime. Las máximas discrepancias (junto con las de los melodramas) se han producido – y se producen en el que denominamos cine criminal (al que también nos referiremos como cine de ficción criminal, o género criminal), denominadores comunes que se han elegido siguiendo los criterios de diversos autores ⁷⁸ y adoptando la traducción libre española de la denominación asumida en los países sajones de *crime film*. Se desestiman así opciones de otros autores que agrupan este tipo de películas dentro del *film noir* o simplemente del cine policíaco (o en sus sub apartados *thriller*, *mystery*, *suspense*, acción, etc.) por considerarlas equivocadas o reduccionistas, conscientes no obstante de la fragilidad de cualquier clasificación.

En lo que respecta al *film noir*, se considera como tal el que se ubica en una época y un país y, aunque existan discrepancias sobre sus límites temporales, podría situarse en Norteamérica desde 1941 (desde *El halcón maltés* (*The maltese falcon*- John Huston) hasta *Sed de mal*- 1958- *Touch of evil*- Orson Welles), ⁷⁹ un contexto socio-político que va desde la Norteamérica a punto de entrar en guerra hasta la derechización mccarthysta). Por otra parte, el *film noir* no fue un género, en el sentido de los surgidos para la producción en serie del *studio-system*, sino que los films que pueden denominarse así poseen estilo y formas narrativas propias, por lo que podría considerarse más como un movimiento cinematográfico. ⁸⁰.

Esta es una polémica que todavía no ha llegado a cerrarse hasta ahora, en que se especula sobre la posibilidad de la existencia de un *neo-noir* para definir películas como *L.A. Confidential* (1997 – Curtis Hanson) y similares que no encajarían con los parámetros anteriores. Pero, por si existiese alguna duda en cuanto a su temporalidad o sus aspectos formales para definir algunos de los films de IFI o del género criminal español de sus años de esplendor, una de las funciones del *film noir* –la crítica social y política– solamente puede ejercerse en libertad total y en la sociedad española de entonces no existía. Monterde (Salvat, pag.133-136 - *Cine policíaco*.) incide en esta opinión: <el cine negro ha sido siempre un reducto para planteamientos críticos respecto a la sociedad que lo genera y ello tampoco fue posible en España

⁷⁸ ESPELT Ramón, *Ficción criminal a Barcelona (1950-1963)*; VALLES CALATRAVA, *La novela criminal*, GUBERN Román, *La novela criminal*; VAZQUEZ DE PARGA, *Los mitos de la novela criminal*, Javier Coma, *Temas y autores de la novela negra* y BUSCOMBE, *Film genre reader*

⁷⁹ Se comparte así la teoría de Paul Schrader en *Notes on film noir*, un artículo publicado en *Comment*, primavera 1972

⁸⁰ Para una definición más extensa del film-noir véase nuestros libros. COMAS Angel, *La reina de Africa/El crepúsculo de los dioses*, pags. 122-134 y *Chinatown/Vértigo* (en prensa).

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

durante largos años. Así la ambigüedad característica del cine negro debe olvidarse en un cine donde la moraleja y el castigo de los malos y la exaltación de los buenos y la defensa de un orden moral immaculado eran la tónica general.>. Monterde considera que en el cine español <se debe hablar de un cine de policías y ladrones que de un cine negro>.

Se adopta por ello el criterio resumido por Espelt (op. cit. pag. 10) para definir el *Cine criminal*, <películas que tuviesen en su temática el hecho delictivo contemporáneo y la tensión que se deriva de la existencia de fuerzas enfrentadas a uno y otro lado de la frontera (muchas veces discutible) de la ley y el orden vigentes>. Se ha prescindido de clasificaciones por criterios formales (se hablará de la puesta en escena en los comentarios particulares de cada film) considerándose ésta – por los planteamientos más industriales que artísticos de los films - de importancia menor respecto a su parte temática. Se ha desestimado así mismo analizarlos por criterios de autoría ya que, como productor, Iquino imponía sus reglas de juego a sus directores contratados y resulta difícil diferenciar a cada uno de ellos – salvo quizá *El ojo de cristal*- consiguiendo por ello una unidad de estilo que era –ésta sí - una marca de fábrica diferenciada de los productos IFI. Si sus directores podían intercambiarse sin que se alterase el producto, éste poseía la impronta de Iquino.

Adaptando y aplicando este concepto genérico se ha considerado que IFI produjo 24 películas de cine criminal (*Young Sánchez* se analiza en el apartado del Nuevo Cine Español) , cinco de ellas dirigidas por Iquino. Esta es una cifra importante, tanto a nivel de la productora como en el contexto del cine español. Durante el período entre 1950 y 1963 – la época más importante del género- de las 53 películas producidas por IFI, 21 (39.6 %) fueron del género criminal. Todavía se aprecia más su importancia si se la compara con el total de films del género (67 películas) rodados en Cataluña en aquel periodo y 122 en España. Los de IFI representan el 31.34 % del total catalán y 17.21 sobre el total española.⁸¹ no es de extrañar la importancia que Espelt y Medina le dedican a la productora. Por su parte, Heredero (op. cit. pag. 225) sitúa seis de sus films en sus *Películas seleccionadas* de su capítulo *Crónica negra y cine policíaco*, pero las analiza considerando como autores a sus directores, nunca haciéndolo desde un supuesto estilo IFI

3.3.0.1. El género criminal en el cine norteamericano

Dejando aparte otros posibles antecedentes del género (*Barrios de New York (1912- The muskeeters of Pig Alley de Griffith* puede ser el primero de ellos)⁸² se considera que el *crime film* se inicia en Hollywood a finales del cine mudo con *La ley del hampa (1927 – Underworld – Joseph von Sternberg)*. Pero su emergencia se sitúa a principios de los años, en plena efervescencia del cine sonoro, con la serie de films de gangsters producidas por la Warner Bros, uno de los ejemplos más elocuentes de la política de géneros del

⁸¹ Datos elaborados por el autor a partir de diversas fuentes, especialmente los libros de ESPELT y MEDINA

⁸² Era un film de un solo rollo protagonizado por Lillian Gish

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

studio-system. Eran films baratos, de rodaje rápido que, dentro de los convencionalismos que poco a poco fueron asumiendo, narraban historias delictivas que estaban ocurriendo prácticamente en el mismo momento de su rodaje. Se alineaban con los *social problem pictures* que se identificaban en este sentido con el *New Deal* de Roosevelt pero, por otra parte, ayudaban a glorificar la figura del gangster promocionada por la prensa escrita. No es ajeno a esta glorificación el hecho de que los grandes gangsters seguían vivos y mantenían intacto su poder. Sus modelos estructurales y narrativos eran ideales para permitir las repeticiones que buscaba afanosamente la industria y además era relativamente encontrar nuevas historias, solamente había que sacarlas de los periódicos. Todos los *majors* imitaron rápidamente el ejemplo de la Warner y el género- industrialmente hablando- se convirtió en una auténtica obligación de los estudios. De aquella época son *Scarface el terror del hampa Hampa dorada*, 1930- *Little Caesar- Mervyn Leroy*, 1931- *The public enemy* (1931 -William A. Wellman (1932 – *Scarface- Howard Hawks*), *El guapo* (1933 – *Ladykiller, Roy del Ruth*), entre muchos otras.

A través de la evolución de la figura del gangster en el cine norteamericano se puede trazar una verdadera historia social del país. Se les trató casi como héroes hasta 1935 en Hollywood atendió las demandas de la administración para cambiar su imagen (1937- *Dead end- William Wyler*) y potenciar la de las emergentes fuerzas de la ley y el orden (*Contra el imperio del crimen*, 1935- *G-men- William Keighley*). Después se intentó tratarlos con justicia indagando en sus motivaciones como, por ejemplo, la elección del crimen como única salida de la Depresión (*Humphrey Bogart en El último refugio* (1941 – *High Sierra- Raoul Walsh donde encarna sin confesarlo a John Dillinger*) para después mostrarlos como psicópatas irrecuperables (*Richard Widmark en El beso de la muerte* (1947- *Kiss of death- Henry Hathaway o James Cagney en Al rojo vivo* (1947 – *White Heat – Raoul Walsh*)). Coppola en *El padrino* (1972 – *The godfather*) le situó como un todopoderoso y respetable miembro de la sociedad.

El *gangster film* es uno de los diversos apartados en que puede dividirse el *crime film*. Krutnik⁸³ los divide en las siguientes categorías, advirtiendo que ninguna de ellas son mutuamente excluyentes: *rogue-cop thriller*, *women's picture crime thriller*, *gangster film*, *semi-documentary/police procedural thriller*, *social problem crime film* y *outlaw-couple film*. Raymond Durnant construye un árbol genealógico del género que divide en estos apartados: 1. *El crimen como crítica social*. (En el cual figuran estos subapartados: Gangsterismo tipo prohibición. La corrupción de las leyes (injusticias, prisiones, ajusticiamientos), El deporte de lucha (boxeo, etc.),. Delincuencia juvenil, Gangsters fuera de la prohibición y el thriller neo-documental). 2. *Los gangsters*; 3. *Los fugitivos*; 4. *Private eyes y aventureros*; 5. *El asesino de clase media*; 6. *Retratos y dobles*; 8. *Psicópatas*; 9. *Rehenes y fortuna*; 10, *Negros y rojos*, y 11. *Guiñol, horror y fantasía*,⁸⁴

⁸³ KRUTNIK Frank, *In lonely street. Film noir, genre, masculinity*, citado por ESPELT, pag. 10

⁸⁴ SERVER Lee (ed.). *The big book of noir*. Texto de Raymond Durnant, *Paint it black, the family tree of the film noir*, pag, 1

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Para este trabajo, y partiendo de las características propias de IFI, sus films del género criminal se han incluido en los siguientes subapartados: Algunos de ellos pueden entrecruzarse e incluso podían haber sido incluidos en otros géneros (como el melodrama, nuevo cine español o film-denuncia):

3.3.1. Los policías como protagonistas

3.3.2. El criminal (con subapartados: las bandas profesionales, delincuentes juveniles y el criminal solitario),

3.3.3. La justicia

3.3.4. Melodramas psicológicos

Antes de IFI, Iquino ya se había asomado repetidamente al género criminal. Lo hizo precisamente con su primer largometraje, *Al margen de la ley* (1935), donde reconstruía un hecho real, recurso que utilizó en una gran parte de sus films en IFI. Iquino solía declarar que tenía suficiente con una noticia de prensa para hacer una película y, en este caso, le valía una noticia de la prensa amarilla⁸⁵ En Emisora realizó *Hombres sin honor* (1944), *Una sombra en la ventana* (1944), *El obstáculo* (1945), *¡Culpable!* (1945), *Borrasca de celos* (1946), *El ángel gris* (1947) y *Canción morta* (1948), en que, total o parcialmente, utilizaba elementos diferenciales del género sin olvidar el cortometraje *Pánico en el Trasatlántico* (1942) con el que aspiró infructuosamente a iniciar una serie de casos de investigación policíaca.

3.3.1. Los policías como protagonistas

En seis de las 23 películas del género criminal producidas por IFI, los policías son sus protagonistas exclusivos apareciendo, no obstante, como obligado contrapunto de los delincuentes, en la mayoría de los films restantes del género. Las películas de este apartado están narradas rígidamente desde su perspectiva lo cual trae consigo indefectiblemente puntos de vista en consonancia con los oficiales. Es también en este apartado donde Iquino impuso más rígidamente su propio modelo de película.

El punto de partida fue *Brigada criminal* (1950) que, con el tiempo, se convertiría (junto con *Apartado de correos 1001- Jaime Salvador*- estrenada en Barcelona dos días después) en uno de los modelos a seguir por una gran parte del cine criminal, especialmente el barcelonés. Era un cine marcado por un pretendido realismo (rodajes principalmente en exteriores), la actualidad (ya se ha dicho que solía inspirarse en casos reales sacados de la prensa), presupuestos bajos, acción, y espectacularidad. Se inspiraba en modelos norteamericanos y muy especialmente en *La ciudad desnuda* (1948 – *The naked city*- Jules Dassin), en 13

⁸⁵ ⁸⁵ En una entrevista con Manuel del Arco (recogida en su libro *Mano a mano*, (pag. 325) cuando se le pregunta si hay crisis de ideas, responde que De ideas, no, en cualquier noticia del periódico puede haber una película. Lo demostró en infinidad de ocasiones tanto en su cine criminal como en su cine de denuncia.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

rue Madeleine (1946, Henry Hathaway) y otros films principalmente de serie B, así como en el subgénero policíaco surgido de la literatura denominado *procedural*, en que se muestran las interioridades de las investigaciones y el trabajo de los policías. Fue un subgénero que culminó con la obra literaria de Ed McBain y con series televisivas como *Canción triste de Hill Street* (*Hill street blues*), calcada de los libros de McBain (ent. autor). Son relatos narrados desde la perspectiva de los policías, sus auténticos protagonistas. Primero se les dibujaba simplemente a través de sus acciones profesionales externas –creándose así estereotipos extrapolables- para poco a poco, y especialmente, gracias a la obra de Mc Bain humanizarles al adentrándose en aspectos psicológicos. El *procedural* - con todos los condicionantes éticos y estilísticos que ello conlleva- es el contrapunto a los *detective films*, protagonizados por detectives privados. Ambos subgéneros describen minuciosamente sus investigaciones.

Hay que remarcar que en los films de IFI, nunca aparecen personajes parecidos a los *private eyes* norteamericanos (hay que destacar sin embargo que, en *Sitiados en la ciudad* (1955), Gila es un dibujante de *comics* metido a investigador muy a pesar suyo) lo cual por otra parte sucedía igualmente –con rarísimas excepciones- en el resto del cine español elección obligada para evitarse problemas con la Censura. Esta es una de las varias razones que existen para no denominarlos *film-noir*. En España, únicamente los funcionarios policiales del estado podían enfrentarse con los delincuentes. De esta forma se ocultaban los aspectos que no convenían de la realidad..

El hecho de que surgiese una feroz competencia entre las dos películas, para anticiparse al estreno, deja algunas dudas sobre si Iquino tuvo algo que ver con la idea de *Apartado...* en su época de Emisora (algo menos de dos años antes). O de todo lo contrario. Tampoco queda claro a través de las declaraciones de Isasi (guionista) ni de Julio Coll (montador) de *Apartado* que recoge el libro de Espelt (op. cit. pag. 137) ya que ambos afirman que se estableció una carrera de velocidad entre Iquino y Emisora, <cuando Iquino se enteró de que iban a rodar la película> pero también dicen que <Iquino tenía Brigada... en su plan de rodaje>. El hecho es que las dos películas iniciaron un tipo de cine que se continuó tanto en Barcelona como en Madrid- Curiosamente, hay muy pocos artículos o comentarios de la época que las relacionen. Sebastián Gasch en *Destino* consideró que con ambos films <se registra la incorporación definitiva y total a nuestro cine de la escuela verista> (algunos críticos denominaban así al neorrealismo italiano). Luis G. De Blain en *Fotogramas* escribió que <se trata de dos ensayos de cine neorrealista, y como es natural, reflejan la timidez de la inexperiencia (..) más en el contenido que en la forma>, metiendo las dos películas en el mismo saco: <Ambas películas pecan de un argumento convencional e ingenuo que (como ocurre con muchas películas de Hollywood no admite el análisis)> adscribiéndolas a la <técnica neorrealista de Hollywood>. En el mismo *Fotogramas*. N.R. escribía: <Tenemos por primera vez en la pantalla un cine policíaco español, un nuevo camino que tiene a su favor la autenticidad>⁸⁶

⁸⁶ Críticas sintetizadas por Espelt. Op. cit. pag. 142

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

3.3.1.1. El punto de partida. *Brigada criminal* (1950)

Iquino justificó así porque hizo la película: *<Nació con la idea de darle trabajo a José Suárez que tenía contratado por algún tiempo. Quería convertirle en galán>*. La idea del contraste entre un policía joven y un veterano fue de José Santugini, el autor del argumento: *<El joven resultaba ideal para Suárez>*. El hecho de que se rodara principalmente en Madrid y no en Barcelona, podría deberse a que la viabilidad económica de IFI *<requería buenas calificaciones administrativas por parte de los organismos cinematográficos>*⁸⁷ por lo que el productor podría pensar que las obtendría más fácilmente rodándolo en Madrid. No se han encontrado declaraciones de Iquino en este sentido.

Parte importante del film es su ideología. Además de la voz en off del narrador, el rótulo inicial lo dice todo: *<Film homenaje a la abnegación y heroísmo de todos los funcionarios de la policía española que, sin grandes alardes técnicos y contando con el factor hombre como máximo valor, está considerada como una de las mejores del mundo>*. Y también son significativos los agradecimientos: *<A la Dirección Nacional de Seguridad, Escuela superior de Policía, Brigada Investigación Criminal, Academia Especial de la Policía Armada, Ayuntamiento de Madrid, Cruz Roja Española y Casino Militar>*. Estos elogios serían habituales en el cine criminal de IFI. Para Gubern, es la *<primera apología abierta del cine español en honor de este cuerpo policial, visto desde dentro (texto inédito cit.pag. 43)>*

Prácticamente todo fueron alabanzas para *Brigada Criminal*. Angel G. Gauna (Cámara 1.51) escribe *<Vulgariza una dimensión que parece ignorarse en nuestro cine>* (la palabra vulgariza parece significar populariza) añadiendo que *<la cámara es el auténtico y nervioso argumento articulado por la visión inquieta del director, una de sus realizaciones más macizas y perfectas de su carrera>*. También destaca la forma sobre el fondo: *<El guión la empequeñece. Tiene cosas vulgares de continuidad y de congruencia>*. Remarca su ideología: *<Película de exaltación de la policía española>*. Y el estar al día del director: *<Se ve que Iquino ve cine y cine de última hora>*, resaltando que *<lo más extraordinario es la persecución por un edificio en construcción. Iquino nunca quiso revelar de qué manera rodó aquella persecución pero sí que habló de las dificultades de rodar en exteriores: <No escatimamos el riesgo personal. Cuando rodamos con el coche negro la escena del atrac., ¡estuvimos a punto de ser linchados por el público! Aquello parecía una escena de verdad>* añadiendo *<Voy a descubrirles uno de mis pequeños trucos. Nunca estuve junto a la cámara sino en lugares distintos a ella, en lo alto de un balcón, en un automóvil. Yo gritaba y la gente me miraba a mi, nunca a la cámara>(PP.12.50)*

Este rodaje tan extenso e intenso en exteriores, insólito en el cine español de entonces, ya había recibido la atención de la prensa especializada en los reportajes previos (Cámara 1.7.50): *<José Suárez (...) pasea por*

⁸⁷ PEREZ PERUCHA.(edit). Antología Crítica del cine Español. Op. cit. pag. 280, entrada de Manuel Palacio.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

las calles madrileñas sin maquillaje, y ante la cámara de Iquino, escondida en cualquier portal o ventana. 'Brigada criminal' se está rodando prácticamente en la calle. o Iquino (...) ha suprimido la mágica y tradicional palabra silencio en el rodaje (...) En 'Brigada criminal' no ha hecho falta silencio, sino todo lo contrario: *captar con fidelidad el intenso tráfico ciudadano de nuestras primeras ciudades*> (RC 12.50). En su crítica, Gómez Tello (PP 14.1.51) se sumaba a los elogios de los demás críticos: <*Relato sobrio, vívido, casi documental, sin la menor estridencia, sin una nota falsa Iquino lo ha moldeado en su estilo de realizador ágil*> Destaca, como casi todas las críticas, la secuencia del edificio en construcción finalizando con <*cine sobrio en que la cámara sirve de medio de expresión subrayando sin artificiosidad la acción*>. Otras críticas: Saénz Guerrero (La Vanguardia): <*Es la película que hace tiempo nos debía Iquino. Sobresale de una manera extraordinaria su elaboración formal y el inteligente cálculo realizado para elevar la emoción y el ritmo, desde el primer plano hasta el último*>. Jesús Ruiz (El Correo Catalán): <*Gracias por haber sacado la cámara nacional al aire libre. Secuencias como la de la persecución del criminal en la casa en construcción quedarán como muestra del mejor cine*>. Ramon Oltra (Cámara): <*Es una demostración de personalidad en el tipo policíaco. No sólo no se parece a ninguna sino que ,con su originalidad, a la vez que enaltece a nuestra heroica policía da una lección de buen cine' aunque añada que: <Un elogio incondicional merece el sentido del cine que tiene Iquino, cómo sabe jugar las imágenes, buscar ángulos, ordenar el montaje... pero debiera cuidar un poco más el resto: un argumento endeble, unos tipos excesivamente a la americana y como defecto grave la música de fondo, malísima*>. Victor Pascual (La Prensa); <'Brigada criminal' equivale a un magnífico reportaje, a una información viva y palpitante de cómo se actúa y se muere en la policía española>. Uno de los mejores elogios vino del director Gonzalo Delgrás: <Posee los encuadres más originales que se han visto en el cine español. Resiste airoosamente la comparación con la mejor película norteamericana de este tipo<. N. R. (Fotogramas) <Iquino hace de la cámara el prodigioso elemento para darnos de la realidad una nueva visión, mientras que en otras es exclusivamente documento. El argumento se ha salvado de caer en la literatura especializada del género policíaco vulgar>⁸⁸. Antonio Barbero (Cámara 15.1.51). intuye la futura importancia de la película. Empieza con <Iquino que se equivocó en tantas ocasiones, acierta de un modo rotundo. Es la primera película de Iquino que nos satisface plenamente, en la que no caben esos pequeños peros que, sumados restan lucimiento a ese todo armónico que debe ser la obra cinematográfica>. Señala que <el argumento puede parecer algo flojo de contenido dramático porque le falta un problema amoroso> pero que <consigue su doble objetivo: rendir homenaje a nuestros cuerpos policiales y distraer a los espectadores>. Elogia la secuencia final del Clínico en construcción, <verdadero alarde de exposición precisa, clara y emocionante, de lo que pudo haber sido una persecución embarullada y confusa. Y en esta secuencia nos encontramos además con dos trucos tan espectaculares y tan perfectos como los mas espectaculares y perfectos efectos que nos haya podido dar el cine americano> concluyendo con <inmejorable como documental del funcionamiento de nuestros servicios policíacos>.

⁸⁸ Síntesis de críticas recogidas por Espel, op. cit. pags.141- 143

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Una visión actual del film confirma la mayor parte de las opiniones críticas de la época y también el valor de obra precursora que le ha otorgado Espelt, Medina y también Manuel Palacio (Cátedra, op. cit. pag. 279-281). La mayor virtud de la película sigue siendo la autenticidad casi documental que consigue al sacar las cámaras al exterior superando las limitaciones técnicas. Su peor defecto es una vez más su supeditación al *mensaje*, a la exaltación de las virtudes de las fuerzas policiales, un *mensaje* exento de cualquier connotación crítica.

El planteamiento del film es parecido al de los thrillers norteamericanos de serie B ya mencionados. Igual que ellos – y también a la mayoría de *film noir*- Iquino utiliza la voz en off como principal hilo conductor del argumento, un recurso más al servicio de la ideología que de la historia ya que ésta no necesita de ningún narrador por el acierto del director en narrarla en imágenes. De hecho, Iquino utiliza al narrador de la misma forma que los films norteamericanos de exaltación de sus instituciones policiales (*La casa de la calle 92 (1945- The house on 92th street, Henry Hathaway*, es un ejemplo). Este funciona como portavoz difusor del mensaje por si éste no quedase claro para el espectador con la simple historia o con las imágenes..

La película está estructurada sobre la figura del policía infiltrado (con otra dimensión formal y temática ya figuraba en *Hombres sin honor (1944)* y más tarde en *Hombres que rugen (1983)*). Es un policía recién salido de la academia que, haciendo honor a la ideología del film, no vacila en meterse en situaciones peligrosas, con riesgo de su vida y con riesgo de saltarse las órdenes de sus superiores. Iquino lo presenta como un idealista que cree en su trabajo policial y lo contrapone con el policía veterano, el inspector Lériida, que muere en acto de servicio más por humanidad que por falta de profesionalidad (IFI lo resucitaría con el mismo nombre y con el mismo actor en varias de sus películas posteriores). De hecho, los dos policías son el antes y el después del mismo estereotipo y componen un retrato idílico de los policías españoles presentándolos como seres abnegados al servicio de la ley y el orden. Lógicamente, según la película y todas las españolas que se hicieron, no empleaban métodos violentos en sus acciones y arriesgaban sus vidas para defender a la sociedad. Era visión muy alejada de la realidad en unos momentos en que la policía española acentuaba su represión, especialmente con los detenidos políticos, con extrema violencia. En *Brigada criminal* se les idealiza, huyendo lógicamente de la imagen conocida perfectamente por la población y no es que Iquino quisiese lavar su imagen, ni mucho menos, sino que quería evitarse conflictos y contentar a los estamentos oficiales. Le iba en juego las ya mencionadas clasificaciones y, por extensión, el poder seguir haciendo cine.

Este esquematismo maniqueista del policía puede aplicarse también a sus adversarios, los delincuentes, a quienes se dibuja –más que en films posteriores, con los estereotipos propios de los gangsters que sólo buscan enriquecerse con acciones delictivas. Se les muestra como seres violentos capaces de cualquier

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

acción para conseguir sus fines, para protegerse de delaciones o para vengarse. El personaje encarnado por Antonio Amaya destaca por su extremo sadismo. Nunca se trata de explicar sus acciones desde un punto de visto psicológico ni sociológico. Es otro punto que justifica que los films de este apartado no puedan considerarse *film noir*. Por otra parte, no deja de sorprender la forma bastante infantil cómo el protagonista llega a introducirse en la organización gangsteril. En lo que respecta al rol de la mujer, su peso específico en la trama es puramente accesorio ya que a la chica, que podría considerarse como protagonista, se utiliza únicamente como cebo para engañar a los delincuentes.

Es en su parte formal donde la película alcanza su dimensión más interesante, siempre dentro de su condición de film de serie B. ya que la importancia que tuvo en España se diluiría si se la situase en una órbita internacional. Con la supeditación ya señalada de la voz en off, Iquino le da autenticidad sacando la cámara a la calle o rodando en escenarios naturales. La historia va avanzando a través de acontecimientos –que contraponen las acciones de los delincuentes con las investigaciones de la policía (de gran realismo igual que en el cine de Hollywood). Aisladamente, consigue secuencias muy notables, como la ya recogida por la crítica de la persecución final en el edificio en construcción. Como en una gran parte de sus películas posteriores (también sucede en *Apartado de correos 1001*) Iquino le infunde veracidad al relato con su rodaje en exteriores. En sus secuencias en interiores, acentúa sus efectos dramáticos con una inteligente y eficaz colocación de la cámara buscando angulaciones e iluminaciones creativas que a veces resultan más llamativas que funcionales, destacando el empleo de la luz subexpuesta en las secuencias en los interrogatorios, muy cercanas a los *detective films*. En estas secuencias, el film se aproxima a algunos aspectos estéticos de los *film noir*.

La que parece exagerada es la opinión de Luis G. De Blain de que *Brigada...*, y *Apartado...* sean dos ensayos neorrealistas o que introdujeran el neorrealismo en el cine español. Al menos, el propio Iquino siempre había hecho declaraciones negándolo <*Nunca pensé en hacer cine realista por seguir la moda. Creo que este cine, o lo que se entiende por tal, lo he llevado siempre en mi temperamento y lo he hecho obedeciendo a mi propio impulso*>⁸⁹. Lo desorientador en su momento pudieron ser las formas aparentemente documentales de ambas películas pero, por lo demás, ni ideológica ni temáticamente, pueden encontrárseles sus influencias. La realidad que reflejan ambos films es mínima y funcional –se limita a ciertos ambientes y personajes muy secundarios- supeditada a la propia historia policíaca.

Este mismo planteamiento se convertiría en una de las constantes del cine policíaco en IFI. Iquino ya había hecho cine con toques realistas y también de acción y de suspense, en su etapa de Emisora. La novedad era ahora que, obligado por las penurias económicas propias de una empresa en sus inicios, crease un estilo diferenciado al verse obligado a acrecentar ese hipotético realismo sacando aun más las cámaras a la calle,

⁸⁹ En Fotogramas, recogidas por Espelt, op. cit. pag. 141

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

aunque según Iquino (PP 17.12.50) <rodar en exteriores no es más barato que en un estudio. Es más caro, una opinión que suena más publicitaria que real. Iquino ya había recurrido a los exteriores y a los escenarios naturales en algunas de sus películas anteriores.

Resulta necesario destacar el debut en el cine del bajo cantante Manuel Gas, que se especializaría en IFI con este tipo de policías bonachones, entregados, abnegados y de gran humanidad, representado aquí por el inspector Lérída Y también el de Barta Barri, quien así mismo se especializó en gangsters y que humanamente era un tipo irrepetible, un hombre propio de aquellos años de postguerra.. Barri recibió el premio al mejor secundario del CEC.

Iquino presentó la película en Madrid con gran boato en una sesión patrocinada por *Primer Plano* a la que asistieron todas las fuerzas vivas, especialmente las políticas y las policiales. La acogida oficial fue unánimemente favorable. Sin embargo, no consiguió la ansiada clasificación de *Interés especial*, sino la de *Primera categoría* recibiendo por ello dos permisos de rodaje. Su homenaje a la policía, sincero o no, se repetiría posteriormente en la mayoría de los films del género. El film fue exhibido en la Mostra de Venezia. IFI produjo en 1970 un *remake* titulado, *Investigación criminal*, dirigido por Juan Bosch. Los elementos básicos de *Brigada criminal*, comentados anteriormente se convirtieron, con ligeras variantes en el modelo de los films de este apartado. El film dejó huella. Cinco años después, Planeta publicó con el título de *Brigada criminal* (con las letras del título parecidas a las de la película) una recopilación de casos policíacos narradas por un ex jefe de policía.

Aunque Iquino figurase al menos oficialmente como guionista en solamente dos films de este apartado, las influencias de *Brigada criminal* son fácilmente apreciables en los films de los otros directores contratados. Sin embargo, y a juzgar por las declaraciones de algunos de ellos, Iquino se mantuvo siempre alejado de los rodajes. Pactaba con los directores lo que tenía que ser la película y después sólo participaba en el montaje final. En otro aspecto, lo importante para IFI era haber encontrado una fórmula de films baratos con una alta rentabilidad (clasificaciones y taquilla) en consonancia con su inversión. Además de conseguir un estilo propio influenciaron al resto de producciones españolas similares de la época. Eran auténticos films de serie B incluso dentro de los *standards* del cine español.

3.3.1.2. El remake: *Investigación criminal* – Juan Bosch (1970)

Resulta curioso que el último *crime film* de IFI fuese precisamente este *remake* no confesado (los títulos de crédito sólo dicen que se ha inspirado en una obra de sus guionistas) la penúltima película rodada en los estudios del Paralelo.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Se nota que han pasado dos décadas y que las reglas de juego ya no son las mismas para el cine ni para la sociedad española. La historia se ha puesto al día y se la ha desprovisto de su carga ideológica. Bosch hizo un film policíaco tradicional sin cantos elogiosos a las fuerzas de la ley y el orden. Resulta indicativo del cambio que el comisario de policía sólo resulte herido cuando en el film original moría heroicamente en acto de servicio. El film no deja de respetar, sin embargo, las líneas maestras del argumento del film anterior lo cual redundaba en ciertas ingenuidades imperdonables porque los 20 años transcurridos son demasiados años. Bosch se desmarca formalmente del film de Iquino, obligado por el color, la pantalla panorámica y el exiguo presupuesto asignado. También rueda principalmente en exteriores pero usa y abusa del *zoom*, una forma barata pero escasamente creativa de hacer un *travelling* si no se utiliza adecuadamente. Se hizo una doble versión con desnudos que levantó grandes polémicas con incluso una advertencia de la Dirección General de Cine que no pasó a mayores.

T.Marton (DB 29.8.70) inicia su crítica asociando la película a las peculiaridades del cine en que se ha estrenado, el Capitol, fiel a su público que quiere, *<una de tiros a lo policíaco y otra de tiros a los western>*. Del film dice que *<es un embrollo policíaco con todas las virtudes y las quebras del género, pero que va en línea con este suspense que se mantiene por sí mismo en alianza con la intriga elemental que oculta lo necesario hasta el final>*. No menciona que es un *remake* de *Brigada criminal*. Tampoco menciona sus orígenes, T. en el Noticiero Universal (26.8.70) quien señala que *<su argumento no es demasiado complicado, casi ingenuo>* y que tiene secuencias *<con abundante carga emotiva que no logran plenamente crear el clima de suspense>*. Se estrenó en programa doble sin apenas publicidad.

3.3.1.3. Ricardo Gascón. *Los agentes del Quinto Grupo* (1954)

El arranque recuerda una vez más el del género criminal de Hollywood dedicado a exaltar las virtudes, el sacrificio y los valores de cuerpos como el FBI y, en esencia, el resto de la película tiene estos mismos objetivos con respecto a la policía barcelonesa. Los personajes de los policías y de los delincuentes son puro estereotipo. Los policías son seres sacrificados, que viven para cumplir su deber, descuidan a la familia y a los amigos y no vacilan en arriesgar sus vidas hasta la muerte si es necesario. Si algún policía duda en hacerlo, los acontecimientos le hacen ver su error y le llevan de nuevo por el camino correcto. El film destaca el valioso apoyo que reciben de una esposa comprensiva y humaniza a los policías, mostrándolos como personas normales que tienen los mismos problemas y los mismos objetivos que cualquier otra. Una vez más se huye de la realidad en beneficio de lo convencional. Los delincuentes también están hecho de una sola pieza. Son sanguinarios, feroces y dispuestos a todo para conseguir beneficiarse de sus delitos. Formalmente, la película tiene el sello de la casa. Está rodada principalmente en exteriores (hay muy pocas escenas de estudio) o escenarios naturales destacando las secuencias que transcurren en ENASA (Empresa Nacional de Autocamiones) y la final en el parque de atracciones del Tibidabo, de Barcelona. Gascón consigue mantener el ritmo y juega hábilmente con el suspense clásico. Iquino jugó una vez más con su

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

constante homenaje a las fuerzas del orden. El estreno en Barcelona se hizo *<En homenaje a las heroicas Brigadas de Investigación Criminal de la policía española>*. asistiendo lógicamente las autoridades. En el film también se les agradece *<la eficaz ayuda prestada>*.

Méndez Leite (op. cit. II –201) la elogia: *<la afortunada realización no desmerece en absoluto de los mejores exponentes del género>*. Barreira (PP 15.5.55) sigue su misma línea: *<La máxima virtud está en su cálida humanidad y en el justo costumbrismo de sus ambientes>*. T. Marton (DB 27.4.55) se centra en los elogios a la policía destacando una *<ambientación real>* y *<los movimientos de cámara>*. J.R. (Jesús Ruiz) (CC 26.4.55) señala los antecedentes de *Brigada Criminal* y también de los norteamericanos *Contra el imperio del crimen* y *Scarface* y opina que el film *<ha conseguido los objetivos que se proponía que no eran otros que mostrar al gran público la actuación encomiable por todos los conceptos de unos agentes policiales en lucha contra la delincuencia y el crimen pero señalando que era un film sin complicaciones, con tipos de psicología y dibujo simplista>*. J. M. (NU 26.4.55) destaca también el homenaje que rinde al cuerpo de policía pero censura las notas de humor aunque en definitiva considera que *<en conjunto, se trata de una magnífica película española a la que le falta y le sobra muy poco para que podamos calificarla de perfecta>*.

3.3.1.4. Miguel Lluch. *Sitiados en la ciudad (1955)*

La modestia de la película es evidente ya que fue concebida, y se estrenó como complemento en un programa doble. Lo curioso y, al mismo tiempo lo novedoso, es que, tratándose de un film de corte policíaco, se estructurase sobre la personalidad de un actor cómico, Gila, quizá porque entonces tenía contrato con Iquino. Como sucedía en el cine de otros países, el humor se iba introduciendo poco a poco en el género criminal. De La Loma escribió el guión potenciando el rol del personaje del cómico.

El film ensalza una vez más a los agentes de la policía española –esta vez colaborando con agentes federales del Tesoro de Estados Unidos – pero un dibujante de *comics* reconvertido en periodista *dobla* al tradicional detective policía pasando a ser el auténtico protagonista. Es un investigador por accidente que suple la ya mencionada ausencia del tradicional detective privado en los films españoles de la época.. Estructurado el relato sobre tres grandes *flashbacks* , el film sigue las líneas narrativas tradicionales del género en este subapartado: apresar a los delincuentes después de diferentes peripecias. Como solía ser habitual, los personajes enfrentados –policías y delincuentes- pecan de ser excesivamente esquemáticos. Sin embargo, Lluch demostró una vez más su oficio en un film decididamente menor.

Méndez Leite (II- 265) señala que es una película *<pletórica de incidentes truculentos y situaciones de auténtico sabor cinematográfico para llegar a un aceptable desenlace aunque comenta que en la puesta en escena denota Lluch un desmesurado afán de imitar los films policíacos norteamericanos de ritmo*

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

trepidante, sin lograr resultados demasiado convincentes>. Espelt (op, cit. pag 182) destaca la tendencia a introducir escenas de humor en argumentos dramáticos en aras de la comercialidad mientras que Medina (op. cit. pags 46 y 47) observa que <el realizador explota los recursos de cámara y planificación en un intento de conseguir mayor expresividad y dinamismo, utilizando fuertes angulaciones picadas y cámara inclinada> aunque censura que <no siempre estos recursos están utilizados en momentos de acción, por lo que aunque visualmente enriquecen el film, resultan excesivos y pierden la expresividad que aportan a otras escenas>.

3.3.1.5. Antonio Santillán.. Cuatro en la frontera (1958)

Iquino confió a Santillán la dirección de una película que tiene muchos puntos de contacto con *Camino cortado*⁹⁰, el paisaje, una historia pasional, delincuentes violentos, la frontera con Francia. etc. pero básicamente está más cerca del *procedural*, especialmente por el rol que juegan los policías. Dos de ellos se infiltran en la banda para atrapar a los delincuentes convirtiéndose una vez más en los auténticos protagonistas desde cuya perspectiva se narra la historia.

Con este planteamiento clásico, y habitual en el cine policíaco de IFI, la película dibuja a unos malhechores que, una vez más parten de los estereotipos de los films norteamericanos: Un jefe de banda dominado por una esposa de turbio pasado y una *good girl*, la hermana del jefe, el único personaje positivo aparte de los dos policías. La diferencia principal radica en que el argumento del film de Santillán está construido sobre demasiadas ingenuidades. El director no sale tampoco airoso de su lucha con (contra) la pantalla panorámica (era el segundo film en IFIScope) haciendo pensar que desconocía sus posibilidades estética ya demostradas, entre otros, por Kazan, Ray o Preminger. Los paisajes están muy bien fotografiados pero a la pantalla parece sobrarle espacios laterales, sobre todo, en los planos con actores.

El film se integra en el género criminal de IFI en que se mostraba la colaboración de la policía española con las organizaciones policiales europeas. Según Espelt, era <un intercambio entre iguales que venia a ser como una sinécdoque del fin del aislamiento franquista en el concierto internacional>. El mismo autor recoge en su libro diferentes opiniones críticas (op, cit, pags 200-201): T. Marton en *Diario de Barcelona* <Semeja un tanto simplona esta organización internacional para introducir oro en España, estando todo el tinglado formado por un camión que entre la carga incluye un paquete con las `barras' y siendo la acción policial únicamente la de dos personas sin visible colaboración con las fuerzas armadas>. Jiménez de Letang ironizaba en *Solidaridad Nacional* <Tendrá buena acogida en los papeles y en los cines de barrio, donde el público aprenderá a ser bueno y a no pasar nada de matute por las fronteras. ¡Ni siquiera café!>. Pero tal como apunta el crítico de *Guía de Estrenos 1959* es una <película de contrabandistas sin el menor

⁹⁰ Véase comentario en II 3.3.2.1.3

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

asomo de novedad ni en el tema ni el desarrollo, > aunque está realizada con el probado oficio del director que lucha por poner en imágenes un guión demasiado complicado>.

3.3.1.6. José María Forn. *La ruta de los narcóticos* (1962)

La película se inicia con un largo prólogo. Hay una reunión en la dirección General de Seguridad de Madrid presidida por el comisario Mendoza. Este destaca que España es el farolillo rojo en el consumo de droga, comparando su ridículo número con las enormes cifras de los Estados Unidos. Dice que esta situación privilegiada podría perderse si no se mantiene una actitud vigilante. Muestra después ejemplos de los terribles efectos de la drogadicción, destaca la colaboración de la policía española con la Interpol y ordena que hay que desarticular las bandas que utilizan España como etapa del tráfico de drogas mundial.

El film utiliza así las formas narrativas y la ideología de los ya mencionados films norteamericanos de exaltación de las fuerzas del orden. De la Loma sigue manteniendo con su guión a lo largo de todo el film estos objetivos didácticos⁹¹. Después de los títulos de crédito, utiliza un recurso narrativo del cine negro, la voz en off, y lo hace con una frase como mínimo inquietante: *<Dentro de siete minutos este hombre va a morir>*.

Iquino le había dado a Forn el guión escrito por de la Loma, supuestamente basado en hechos periodísticos, y que se titulaba provisionalmente *La banda de las muñecas*. Aunque no figure en el genérico, tanto Forn como Armando Matías Guiu, le hicieron algunos retoques. El director sostiene que la presentación de los personajes es suya. Forn (ent. cit.) eligió para el papel del comisario Mendoza, a José María Ovies, director y actor de doblaje de los estudios de la Metro en Barcelona. Ovies había participado ya en algunas películas de otras productoras pero siempre en pequeños papeles secundarios *<Cuando le propuse el papel aceptó entusiasmado por hacer un personaje a lo Maigret*

Forn hizo una película muy fiel al estilo de la casa. No se aprecian en ella rasgos característicos propios. La rodó prácticamente en exteriores mediatizado, no obstante, por un guión muy sencillo, bastante previsible y con la ideología esperada de exaltación de la policía española. En el film se destaca, esta vez, que su eficacia es comparable a la de otros países más avanzados. Hay algunos personajes (el de Giselle por ejemplo) cuya presencia y evolución no están trabajados con rigor pero el hallazgo de la película es sin duda el del comisario Mendoza. Ovies sabe darle el punto justo de humanidad y de profesionalidad que requería. Representa en sus aspectos profesionales un paso hacia adelante respecto al comisario Lérída de *Brigada criminal.*, como si, aunque fuese únicamente de forma externa, marcara la evolución del cuerpo policial español.

⁹¹ Convertido en director y responsable total de sus películas De La Loma seguiría una línea parecida a la de IFI en su exaltación de las fuerzas del orden y en sus mensajes moralistas a través del género criminal. Por otra parte, Mendoza mantendría el nombre de comisario Mendoza en algunas de sus películas fuera de IFI.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Se ha de destacar la adjudicación al gangster Lucky Luciano, entonces deportado a Italia, el rol de cerebro en la sombra del tráfico de drogas en Europa. Y hay que mencionar un detalle que demuestra los exiguos presupuestos de estas películas de IFI. En el momento en que la policía descubre a unos miembros de la banda se hace un encadenado con portadas de periódicos internacionales (*Le Figaro*, *Le Monde*, *The New York Times*, etc) mientras la voz en off destaca el éxito de la policía española. Pues bien, ninguna de estas portadas menciona para nada aquel hecho. Se utilizaron periódicos diversos con los titulares del momento: la crisis de los misiles rusos en Cuba; las reacciones de Kennedy, etc. Debió pensarse que los espectadores no sabían idiomas.

La *Guía de estrenos 1962* escribió: <Los primeros diez minutos iniciales interesan. Es casi un documental sobre el tráfico de drogas. La película pierde cuando entra la acción propiamente dicha> considerando que el asunto es muy manido y reiterativo y la dirección anodina. Todo demasiado discreto. Por su parte, Méndez Leite (op. cit. II – 614) coincide en que *el arranque es prometedor* pero difiere porque escribe que <la historia está bien entramada>. Espelt (op. cit. pags 251-252) no se ocupa críticamente del film pero su opinión queda clara al sintetizar dos críticas; <película veraniega, digna y entretenida> (LP 3.7.63) y <la atonía de la acción y la falta de estilo> (UN s/f)

3.3.2. El criminal

Si en el apartado anterior se han incluido las películas basadas en acciones policiales y narradas desde el punto de vista de la policía, en este apartado figuran aquellas en que se da más importancia al delincuente que al policía. No están narradas exactamente desde su punto de vista –como ocurre con los *gangster films* norteamericanos, ya que era imposible hacerlo en una sociedad no democrática, sino que se muestran principalmente sus reacciones después de cometer un delito y huir de la policía. IFI abandonó en algunos casos los entornos urbanos y les añadió elementos de los *road movies*, un término todavía no acuñado ni por la industria ni por la crítica pero presente en *thrillers* o incluso en comedias de Hollywood.

3.3.2.1. Las bandas profesionales

A diferencia de los films norteamericanos, los *gangs* de IFI son muy reducidos. Los forman como máximo cuatro o cinco personas aunque, en algunos casos, se intuya que puedan haber miembros más poderosos en la sombra. Como es habitual, el jefe es el que tiene mayor protagonismo ayudado casi siempre por un lugarteniente mucho más feroz y violento. El resto de miembros –con personalidades muy elementales- se limitan a una triste condición de figuras secundarias. Su grado de tecnificación es muy primaria y sus delitos muy simples. Suelen acompañarles una mujer que tampoco consigue demasiado protagonismo. Uno de los recursos de IFI para capturar a los delincuentes es la infiltración de un policía en el grupo.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

En el apartado que nos ocupa no fue Iquino como director quien impusiese un modelo a seguir aunque, como productor, estuviese filosóficamente detrás de cada film.

3.3.2.1.2. Xavier Setó. *Mercado prohibido* (1952)

Aunque *El tercer hombre* (1949 –*The third man*- Carol Reed) parecía haber puesto al descubierto el tráfico de penicilina, en la España de entonces existía un verdadero mercado negro de medicinas. El aislamiento del país provocaba la carencia de medicamentos habituales en otros países democráticos. El estraperlo de productos farmacéuticos fue uno de los grandes negocios de aquella época hasta que el gobierno creó en Aranjuez la *Compañía Española de Penicilina y Antibióticos* con el objetivo primordial de fabricar estreptomycin. *Mercado prohibido* fue una película oportuna que demostraba una vez más el olfato de Iquino para poner en imágenes temas de actualidad. En un reportaje de *Primer Plano* se sintetizaban sus repercusiones: *<Ha tenido la virtud de promover apasionados comentarios por su fórmula perfecta, por su apasionamiento, por su intriga y por la excelente interpretación>..*

El film se inicia con un rótulo explicativo, habitual en una gran parte de los films de IFI : *<Una película cuya acción transcurre durante el reciente periodo de la postguerra europea y que pone en evidencia, una vez más en nuestro cine, una de las formas más despiadadas del contrabando. La ciencia moderna, con sus trascendentes descubrimientos médicos, ha crecido, a la par que una esperanza para muchos enfermos, considerados hasta ahora incurables, una angustia nueva que está conmoviendo a la humanidad. Saber que existe algo que pueda curarles, y no hallarlo en el mercado. Contra todos aquellos que se enriquecen a costa del dolor de los demás va dirigida esta película>.*

Aunque evidentemente las intenciones críticas de la película quedan muy veladas, resulta interesante la configuración del personaje de Manuel Monroy, por una parte un honrado empresario pero por otra el jefe de una peligrosa banda de gangsters. No deja de ser una alusión- aunque realmente funcional- de la doble moral que se practicaba entonces en la sociedad española y que se emparentaba por algunos films norteamericanos sobre gangsters. Resulta así mismo destacable el rol de las dos mujeres en la vida del protagonista, la esposa y la amante. Mientras que a la primera se la presenta como la típica mujer burguesa tradicional, conservadora y ajena a los problemas de su marido, a la segunda se la muestra desde perspectivas no condenatorias. Estructurada principalmente sobre el personaje dual de Manuel Monroy, la historia se va desarrollando para justificar tradicional final moralizante (al empresario-delincuente le urgen antibióticos para salvar a su propio hijo) con la obligada redención. Setó busca la parte intimista de las situaciones, aunque saque también la cámara al exterior, subrayándola con constantes angulaciones de la cámara.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

José Palau en *Destino*⁹² señalaba las influencias norteamericanas de la película y, elogiaba la elección del tema lamentándose de la falta de profundidad del film. Jaime Picas (Fot. 27.6.52) iba más o menos por el mismo camino: <Una sequedad de drama sin salida por lo sincero. Un estilo adusto sin galanuras> y también se lamentaba: <Menos árida y más rápida>, *Mercado prohibido* hubiese podido ser una película excelente. Fallaron varias cosas: experiencia de Setó, y que los actores tienden a la exageración> concluyendo: <Menos buscarle las vueltas al neorrealismo hubiera dado una película muy real>. Espelt (op. cit. pag. 154) elogia todas las escenas del muelle de Barcelona y algunas de las rodadas en estudio <con composiciones e iluminación claramente deudoras del cine negro norteamericano del momento>. *Cine Asesor 1952* recoge críticas ajenas: Arriba dijo que <no es buena, es normal, es simple, es una copia de las que se hacen en Estados Unidos.> Ya fue más duro, <ejemplo de las películas que no deben hacerse>. Para *ABC* también es <una vulgar imitación de películas ya muy vistas> opinión muy parecida a la de *El Alcázar*: <burda falsificación del cine de Estados Unidos en las que se tocan todos los artificios> mientras que para *Dígame*: <su falta de ambiente anula las excelencias de un cuidado guión>. La mayor parte de comentaristas se congratulaban de que Iquino diese oportunidades a nuevos realizadores. Esta había sido la primera película de Xavier Setó.

3.3.2.1.3. Iquino. Camino cortado (1956)

Para la que fue su segunda co-producción, IFI volvió a elegir un film del género criminal (ya lo había hecho con la primera *La canción del penal* (1954)) quizá por el prestigio que gozaba *Brigada criminal* en circuitos populares de ciertos países europeos. Iquino utilizó una historia clásica del género policíaco: atraco, persecución y captura. El cine y la literatura norteamericanos habían creado el modelo del asalto que no acaba tal como habían planeado los delincuentes. *La jungla del asfalto* (1950 – *The asphalt jungle* John Huston, según la novela de W. R. Burnett) es uno de los referentes del film. El del gangster norteamericano de la postguerra⁹³, sanguinario, violento, que busca enmascarar con sangre sus propios temores y sin posibilidad de redención, era otro. Los personajes de la historia se complementan con otros prototipos del cine de gangsters norteamericano: la *good-bad girl* (en este caso una típica chica de cabaret), el delincuente abocado al delito a pesar suyo y que aspira a redimirse y el muchacho resentido y con deseos de venganza, que ayuda a los delincuentes pero que luego se arrepiente.

Trasladándola al entorno histórico español del momento, y siguiendo su constante de homenajear a las fuerzas de la ley y del orden, Iquino sustituye al policía norteamericano por agentes de la guardia civil. Estas intenciones ya quedan patentes en la introducción del film con esta dedicatoria: <El honor ha de ser la primera divisa de la guardia civil. Una vez perdido no se recobra jamás (artículo 1º del reglamento)>. En un momento dado, la guardia civil pasa a tener el máximo protagonismo: uno de sus agentes muere

⁹² Recogida por Espelt, op. cit. pag. 152

⁹³ Para un análisis más amplio de la figura del gangster véase nuestro libro COMAS Angel El cazador/El último refugio, pags. 97-101-

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

abatido por el gangster pero el otro, herido y en inferioridad física, consigue matar al peligroso Juan. Iquino humaniza a los gangsters –algo insólito para la época – no dibujándolos de una sola pieza sino mostrando sus dudas y vacilaciones, ofreciéndoles incluso la posibilidad de redimirse con el arrepentimiento, el amor y la fe en la bondad de la justicia, aunque no entre en disquisiciones psicológicas. Para Iquino éstas salidas son las únicas para eludir el destino al que parecen abocados.

IFI siguió rindiendo culto a la actualidad en el personaje del protagonista, un ex combatiente de la legión extranjera francesa>. Elena Medina (op. cit. pag. 51) lo menciona: <Durante toda la película es frecuente la alusión a la relación de los protagonistas con la legión extranjera de Francia pero siempre de forma peyorativa, como si todos los integrantes de la misma fueran delincuentes, quizá en contraste a la presentación que se hace de la Guardia civil o con la Legión Española, tratando de exaltar a estos cuerpos> Sin embargo, una visión actual del film muestra que estas referencias no son jerárquicamente importantes en el relato sino simples alusiones en algunos diálogos. La dicotomía delincuente – miembro de la Legión extranjera no aparece tan clara como define la autora.

La influencia del modelo estructural del cine policíaco norteamericano de gangsters resulta evidente desde los comienzos del film. Se inicia con un número musical en un cabaret interpretado por una chica muy atractiva que despliega un peculiar erotismo. Es una secuencia muy larga, muy bien planificada, con *look* internacional y que ya anticipa el suspense de la historia. Este erotismo implícito- y de hecho bastante explícito para la época- está presente a lo largo de la película, seguramente mucho más en la versión alemana (se hizo una doble versión). Iquino yo lo había destacado en su generoso lanzamiento publicitario (en el que hubo incluso una novelización con fotos): <Podrá ver bailar a Laya Raki al compás de una música cálida y dulce como una droga>. Laya era una actriz alemana de 23 años, especializada en films con *destape* en su país, que Iquino lanzó en España como un *sex-symbol*. Con ella como protagonista la película se estructuró sobre la comercialmente infalible fórmula de *sexo y violencia*.

Iquino no muestra el atraco sino que se centra en sus consecuencias, en la reacción de los atracadores, en sus enfrentamientos personales y en su huida. Para ésta, el film adopta formas típicas de *road-movie*, produciéndose encuentros, propios de este sub género, marcados por una gran violencia pero necesarios para dibujar la psicología de los delincuentes. La utilización al final de un pueblo abandonado le añade a la película la típica confrontación campo-ciudad tan propia de algunas obras de Walsh y Aldrich. La inevitable y anunciada inundación del pueblo por la construcción de un pantano le sirve como paralelismo para la anunciada destrucción de los malhechores. El paisaje rural se convierte en un elemento dramático de peso para reflejar la evolución anímica de los personajes. Resulta curiosa la presencia de dos guionistas como J. L. Dibildos y Alfonso Paso en un film tan alejado entonces de sus características futuras.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Iquino demuestra una vez más su gran habilidad como director y su gran dominio del oficio. Además de darle a la película el ritmo propio de un film de gangsters, consigue escenas realmente notables como la del automóvil que baja a toda velocidad por una de aquellas carreteras de montaña de la España de entonces. Colocando la cámara en su interior muestra paralelamente de forma subjetiva la reacción de los delincuentes a través del reflejo de su rostro en los cristales y de forma objetiva aquel alucinante descenso.

Las limitadas reacciones críticas fueron en general positivas. Méndez Leite (op. cit. II – 238) considera que *<posee suficiente interés para acaparar la atención del público>*. La *Guía de estrenos 1955* sintetizaba su opinión con la frase: *<gangsters a la española>* y la juzgaba desde sus habituales perspectivas morales *<Conductas indeseables en un ambiente brusco y malsano>* añadiendo que tenía *<abundantes defectos de forma>*. Barquet (Im. 22.10.55) alude a *<obsesionantes imágenes, llenas de vigor y patetismo, descritas escuetamente y en perfecta rima con el paisaje sobrecogedor del valle y de las montañas>*. Jaime Picas (Fot. 1.56) la elogió por su parte formal: *<La película vale más por la notable fluidez del relato, por la impecable exposición de los hechos, que por los hechos en sí>*

3.3.2.1.4. Iquino. La banda de los tres crisantemos (1969).

Iquino utiliza como base de su film una novelita barata de un autor español, aunque con pseudónimo norteamericano, llamadas popularmente *novelas de gangsters*, que coexistían entonces en España con las denominadas *novelas del Oeste* o las *de amor*. El argumento es una variante más de otros films de gangsters norteamericanos y su situación de partida se inspira especialmente en *Sábado trágico (1955- Richard Fleischer- Violent saturday)*. Su puesta en imágenes es funcional y aparentemente barata. Iquino resuelve la mayoría de situaciones a base de rápidos *zooms* y utiliza principalmente exteriores. Sin embargo, se aprecia cierto regusto para la recreación de la época, utilizando eso sí escenarios reconocibles de la ciudad de Barcelona, convenientemente metamorfoseados. Falla una vez más en la descripción de los personajes como siempre marcados por el estereotipo y desaprovecha sus posibilidades sociológicas y psicológicas evitando relacionarles con su entorno Interpretación, diálogos y argumento parecen estar en consonancia con su condición de film de consumo sin ninguna otro tipo de ambición, lo cual no es así, ya que Iquino puso mucha ilusión y muchos recursos confiando en sus posibilidades comerciales. El director achaca su fracaso a la Censura que le cortó algunas secuencias.

Cine informe (3.72) la consideró *<discreta, sin grandes pretensiones>*, que *<se limita a cumplir con normas decorosas>* y que *<es una mezcla de cine de gangsters y cine del Oeste americano>*. Opina que entre las secuencias más logradas está la del final – con una gran persecución a caballo, pero piensa que *<es una obra de mero pasatiempo>*. La crítica de *Cine Asesor 1970* dice: *<Película que nos trae el realizador Iquino, eminentemente comercial, que tuvo una época de grandes actividades por los años 40-50, y ahora se limita a cubrir sus compromisos de trabajo, sin otra ambición que la de lanzar productos de fácil*

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

consumo, como esta película (..) Cinta de imitación. Ni la realización ni la interpretación tienen aspectos elogiables, solo aceptables>. Fue el último film del género criminal que dirigiría Iquino en IFI. Se hizo doble versión.

3.3.2.2. Delincuentes juveniles

A juzgar por los rótulos y los narradores de sus films del género criminal a Iquino siempre le preocupó lo que él consideraba como la degradación de la juventud. *Almas en peligro*(1952) fue el primer film de IFI que se ocupó de un tema que culminaría de hecho con su llamado *cine de denuncia* de los años 70. Estas primeras cintas solían mostrar a los delincuentes juveniles a través de sus actos delictivos, culpabilizando a la sociedad que, según Iquino, había perdido sus valores tradicionales, y proponiendo su regeneración a través de instituciones como el Tribunal Tutelar de Menores. Se elogiaba la labor de sus funcionarios y muy especialmente la de los sacerdotes. En este subgénero, Iquino no creó como director. ningún modelo a seguir

3.3.2.2.1. Antonio Santillán. *Almas en peligro* (1952)

El film comienza con este rótulo: *<La corriente de inmoralidad que invade el mundo, ha tenido siempre una presa fácil en la juventud. Muchachos sin experiencia lanzados a la vida en inferioridad de condiciones caen víctimas del instinto, del mal ejemplo o del abandono familiar, para convertirse en pequeños delincuentes. Frente a tan grave problema social, esta película rinde homenaje al Tribunal Tutelar de Menores. La falta de medios, la indiferencia de muchos y, sobre todo, el trabajo desmesurado, hacen de este servicio un penoso deber. Pero al cumplirlo, les aliente una esperanza: la redención de esas 'Almas en peligro'>*.

Iquino confió la dirección a Antonio Santillán (1909-1966) que había comenzado con *Enemigos* (1944) y que se especializaría principalmente en films policíacos, algunos de ellos en IFI, aunque después realizara todo tipo de encargos. Los mencionados rótulos de partida definen perfectamente cuáles son las intenciones de la película: un mensaje moralizante conservador y una exaltación de la abnegación de la gente del Tribunal Tutelar de Menores.

Como era previsible, también a la cinta de Santillán se le nota la mano de Iquino. Tiene la marca de la casa. En el arranque, el director juega con mucha habilidad con sombras propias del género criminal norteamericano que Iquino ya había hecho suyas. Después utiliza muy eficazmente las calles de Barcelona como escenario. Los personajes resultan una vez más bastante convencionales, son los típicos estereotipos de este tipo de películas. Recupera al inspector Lérída de *Brigada criminal* y el sacerdote protagonista está muy cerca del padre Flanagan de *Forja de hombres* (1928 - *Boys town*- Norman Taurog). Con estas premisas, Santillán consigue escenas cinematográficamente muy notables como la del secuestro en las

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Golondrinas o el desenlace en el puerto de Barcelona y se mueve con más soltura en los exteriores que en los interiores no pudiendo desprenderse de los condicionantes de los convencionalismos del guión.

Gómez Tello escribió en Primer Plano: *<La novedad del film es localizar el problema de la delincuencia juvenil en el interior de las instituciones del Tribunal Tutelar de Menores, organismo que el film exalta sin incurrir en tópicos. La dirección de Santillana es correcta. El argumento tiene algunas debilidades>* Precisamente, la revista (PP 30.3.52) había publicado un gran reportaje fotográfico del estreno que se montó como un gran acontecimiento. Méndez Leite (op. cit. II –100) dijo que *<los guionistas han tratado en vano de liberarse de la influencia que le cine extranjero ofrece sobre los que abordan temas análogos. Algunos caracteres carecen de consistencia humana, Las psicologías no corresponden a seres españoles de bien definidos rasgos>*. Espelt (op. cit. pag. 149) sugiere que no es casual la presencia de un sacerdote redentorista como uno de los principales protagonistas ya que el film se estrenó quince días antes del Congreso Eucarístico Internacional. Según recoge el propio Espelt, Sebastián Gasch escribió en *Destino* que, *<en vez de procurar dar un carácter autóctono, lo ha tratado a la manera americana. El atraco por una pandilla de forajidos, la vida en el reformatorio, el sacerdote que juega al futbol, el interrogatorio policíaco con focos y todo, la pelea en el tinglado, la persecución final en el puerto, lugares comunes en el cine americano>*. Estas influencias del cine americano son recogidas también por Jaime Picas (Fot. 16.5.52) quien elogia su tono documental y considera que *<está dirigida con notable amenidad visual en algunas de las secuencias y con buen pulso dramático en las decisivas>*. Los periódicos de Madrid fueron más negativos: *Arriba*: *<personajes falsos y tema folletinesco; excesivo diálogo, deficiente dirección>*; *ABC*: *<Desigual; argumento de gran ambición no conseguido totalmente>*; *El Alcázar*: *<Realizada con intenciones loables; escenas rutinarias; deficiente realización>*; *Pueblo*: *<tema de palpitante actualidad abordado con la mejor intención; discreta realización>*. Ya justificaba sus limitaciones: *<tema de gran envergadura realizado con modestos medios>*.⁹⁴

3.3.2.2.2. Juan Lladó. Los Gamberros (1954)

Como era habitual, un rótulo desvela al principio las intenciones del film *<La acción de esta película no conoce fronteras. Sus personajes viven en todas partes. El gamberrismo es universal. A toda la juventud del mundo con el deseo de que les sirva de ejemplo>*. Algunos párrafos del lanzamiento publicitario van por este mismo camino *<Esta película pretende ser un alegato contra uno de los males que corroen a nuestra sociedad: el gamberrismo (...) refleja el tremendo problema de la juventud desorientada, viciosa y libertina, cuya vida desenfrenada indigna a las gentes y preocupa a las autoridades>*. Para darle mayor autenticidad, se indica que *<se ha rodado en los mismos lugares en que pudo haber sucedido la acción, es decir, en plena calle, en bares, en bailes públicos, en «timbas» y otros por el estilo>* Y el slogan publicitario es concluyente: *<Comenzaron haciendo una gamberrada y terminaron cometiendo un crimen>*.

⁹⁴ Recogidas por Cine Asesor 1951

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Al parecer, Iquino vio en Italia *Los inútiles* (1953 – *I vitelloni* – *Federico Fellini*) y le encargó a Juan Lladó que españolizase el alarmante conflicto de los gamberros, los *teddy boys* como se les conocía entonces en España importando la denominación inglesa. Fue el primer largometraje de Lladó como director, hasta entonces colaborador de Iquino en tareas diversas especialmente en la escritura de guiones. En ciertos aspectos, el film se anticipa a situaciones y personajes que desarrollaría tres años después Juan Antonio Bardem en su *Calle Mayor* diferenciándose en que Lladó buscó una vez más el inevitable mensaje moralizante propio de la casa. Esboza las diferentes caracterologías de los cinco personajes tratando de buscar explicaciones a sus comportamientos. En este sentido, no se complica excesivamente la vida en diagnósticos psicológicos ni en cuanto a su posible terapia resultando muy elocuente una frase de Gila: <A mi me gustaría que alguna vez me pegaran y la de un señor mayor *Una paliza a tiempo les curaría.*>

El film empieza como una comedia y termina como un melodrama social. Los diálogos son ocurrentes (se les nota el estilo de Gila) y las gamberradas resultan divertidas. Después cae en los tufillos propios de los films con mensaje y se desmarca claramente de Fellini. IFI empezó a emplear una fórmula con mezcla de géneros y estilos que luego iría desarrollando en futuras producciones: mensaje social de denuncia, humor, ficción criminal... protagonizada por actores populares y rodada principalmente en exteriores o en escenarios reales reconocibles.

Los gamberros se inspiró en diversos hechos: la muerte del actor Lewis Stone en su casa de Beverly Hills (el arranque narra precisamente esta muerte en forma muy parecida a un noticiario documental con una voz en off que va explicando quién fue el actor y cómo le mataron); el asesinato de un transeunte en New York sin motivo alguno: los crímenes en París de cuatro gamberros *existencialistas* (¿?); el aumento de la delincuencia juvenil en Estados Unidos donde el 58% de los delitos los cometían jóvenes con edades inferiores a los 25... Resulta curioso que ninguno de estos hechos se hubiese producido en España.

El crítico de *Primer Plano* (PP 13.9.54 s/f) escribió que <presenta con cruda y sincera autenticidad esa problemática> aunque le reprocha algunos lunares ya que el melodramatismo de algunas situaciones contrasta con la ingenuidad de otras. Destaca que <se ha escogido una serie de tipos arrancados de la vida misma> y concluye con que es <una cinta áspera –tenía que serlo por su carácter de acusación y corrección de una plaga- pero acertadamente se alternan los más duros episodios con otros de carácter humorístico>, elogiando el <estilo ágil y dinámico> de Lladó. Méndez Leite (op. cit. II – 166) está de acuerdo en líneas generales con la crítica de *Primer Plano*, volcándose además en elogios para <el incommensurable 'Gila', excelente caricato que aquí se revela también como actor cómico de gran valía> Jaime Picas (Fot. 22.10.54) se centra principalmente en el director, diciendo que <ha hecho una película apasionada> y que <se conforma con los postulados de un cine que quiere ser crónica y testimonio de la época> justificándolo porque <ha arrancado a los tipos de la calle, los ha extraído de donde nadie los

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

veían por demasiado evidentes> concluyendo que <ideológica y formalmente el film es de una honestidad absoluta>. T. Marton (DB 16.10,54) destaca que Juan Lladó <la puso en la calle, para que la nota de realismo sea mayor y nos llegue con ribetes de popularidad>

De la película se hizo una versión francesa con Films Hustaix, con Jean-Claude y Christian Plume como realizadores (*Les devoyés*) y escenas cómicas presumiblemente añadidas para el mercado francés protagonizadas por Gabriello y Pierre Dard. Tony San José confirma esta doble versión aunque no especifica los detalles. La crítica francesa fue demoledora. Este fragmento (Repertoire, 1956-1957) la resume <Este film que está demasiado promocionado, se aproxima algunas veces a la bufonería. Los actores tienen el aspecto de hombres maduros y hacen tonterías como niños de doce años>.

3.3.2.2.3. Iquino. *Juventud a la intemperie* (1961)

Con *Juventud a la intemperie* Iquino ya empezó a difundir que estaba haciendo cine de denuncia y de autor, unos conceptos que desarrollaría e implantaría años más tarde a partir de *Aborto criminal* (1973). Sin embargo en algunos de los films de IFI (*Almas en peligro*(1952), *Mercado prohibido* (1952), *Los gamberros* (1954), etc.) ya se denunciaban situaciones de la sociedad de entonces siempre desde su particular punto de vista. Y también puede encontrárseles atisbos de esta tendencia en algunos de los films de Emisora.

<Es una historia ejemplar de nuestro tiempo> – declaró el director PP 15.10.61)– <Muestra el contraste de dos juventudes que viviendo en un mismo siglo se diferencian por sus conductas. El argumento y el guión de Federico de Urrutia hubieran seducido a cualquiera. Encerraba una problemática actual demasiado importante y de suma trascendencia. Me entusiasmó por completo atacar de frente un asunto que esta siendo objeto de polémica y estudios, que tanto preocupa a la sociedad. Era una película difícil y oportuna> Su autocrítica explica en detalle su intenciones: <Uno de los problemas mas acuciantes del mundo actual es la juventud. No de toda afortunadamente. Los encontramos en todas las ciudades. Son los ‘teddy boys’, los ‘bloussons noirs’, nuestros gamberros (...) He tratado de recoger en una panorámica los aspectos más fundamentales de su vida circunscribiendo la acción a una noche en cualquier ciudad del mundo. Sin concesiones, sin alardes, los protagonistas de mi película reflejan a los jóvenes de referencia tal como son. Al menos eso es lo que he tratado de conseguir procurando que tanto las personas como el ambiente estén lo más cerca posible de la realidad sin ninguna clases de retórica. Mi propósito (...) no fue otro que fustigar a esa juventud viciosa, que vive deprisa, deseando divertirse y gozar lo mas pronto posible, a costa de lo que sea y como sea. Considero mi película constructiva y oportuna pese que, gracias a Dios, en España la problemática juvenil no alcanza el dramatismo que en otras naciones. En mi película hay una moraleja aleccionadora, una admonición y una advertencia sin recurrir nunca ni un solo momento al trasnochado e inoperante Viva Cartagena>.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Siguiendo con las declaraciones de intenciones que solía introducir al principio de sus últimos films, rotuló éste con una frase de José Antonio Primo de Rivera: *<A los pueblos no los han movido nunca más que los poetas y ¡ay! del que no sepa levantar frente a la poesía que destruye la poesía que promete>*. Más que de Iquino, la frase introductoria debió de ser de su guionista Federico de Urrutia, falangista, *<militante de la derrotada fracción hedillista - y por tanto hasta cierto punto marginada del poder - del movimiento ultra nacionalista>*, según Casimiro Torreiro (En Cueto, pg. 67). Quizá los aspectos críticos que pueden atisbarse en el film- centrados principalmente en porqué se ha creado esta sociedad y en porqué se permite la existencia de estos jóvenes- fuesen dirigidos a los ganadores de estas luchas intestinas falangistas venidos a menos con el reciente advenimiento del Opus Dei en el poder.

Es significativo que Rimoldi (el padre del protagonista) y su amigo sean ex legionarios y, todavía más, que los dos rememoren los viejos tiempos, hablando de lo mal que está el mundo y que digan *<nosotros pudimos resolverlos a tiros. Ellos no pueden hacerlo>*, cuestionándose además si los padres tienen la culpa de lo que les pasa a los hijos. Puede advertirse de fondo este desencanto por la pérdida de los valores que habían tratado de mantener los vencedores de la guerra pero a Iquino, como realizador y aun más como productor, lo que le interesaba eran los aspectos *escandalosos* de la historia. Se hablaba mucho entonces de las juventudes que se perdían por culpa de las drogas o el afán de hacer dinero fácil. Y el argumento de Urrutia le iba como anillo al dedo, teniendo en cuenta además que era un tema fácilmente exportable (como así se hizo). En este sentido, la voz en *off* con que se presenta la historia mientras un avión sobrevuela una ciudad que parece Roma, deja muy claras las intenciones de Iquino: He aquí los fragmentos más destacados: *<En el escenario de la urdimbre de cualquier ciudad del mundo acechan las más bajas solicitudes de la corrupción espiritual de una juventud sin ideales.. Alientan extensos núcleos de una juventud sin ideales a pesar de que los esfuerzos realizados por estadistas y entidades seculares para erradicar el desaliento de las nuevas generaciones sin amor al pasado, sin fe en el futuro, que vive como en un estado de angustias nacidas del caos que provocó la última contienda, no han bastado para evitar que junto a una juventud que se prepara animosa para construir un mundo mejor de nobles ambiciones, se agita y se consume en el nirvana de un desaliento y en los percances morbosos de cada día otra juventud que vive a la intemperie>*

El *mensaje* moralizante supeditó tanto la historia como la puesta en escena de Iquino. Pero tampoco puede achacársele todas las culpas de los resultados. La mayor parte de los defectos del film parte de un guión excesivamente simplista que provoca incluso risas en las escenas más dramáticas y que, además, resulta incomprensible, con elipsis inexplicables que no se justifican. La noción del tiempo y del espacio no están logradas en absoluto. Se insertan peleas, casi siempre inútiles, sin ton ni son. La música no encaja nunca; es simplona y quiere imitar al jazz. Estas deficiencias, injustificables en su autor, parecen indicar que Iquino se habría volcado principalmente en la doble versión (un extremo muy difícil de verificar) lo cual justificaría la

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

presencia del personaje de Rita Cadillac, que en la española no se entiende en absoluto. Su papel es demasiado corto para una estrella que encabeza el reparto lanzada, además, a bombo y platillo. Tampoco se entienden ni se justifican demasiado las relaciones entre la mayoría de los personajes. Temáticamente, parece como si Iquino hubiese querido españolizar *Les tricheurs* (1959), de Marcel Carné. Formalmente siguió fiel a su estilo funcional. Hay que destacar la presencia en el reparto de actores jóvenes que luego se convertirían en populares –como Mateos o Monroy- junto a gente de la casa –Induni, del Sol- y a Joan Capri, famoso luego como caricato catalán, componiendo a uno de los malvados de la historia.

La película fue una de las más exportadas de IFI. Pero las críticas fueron diversas. La *Guía de estrenos 1961* decía: *<Hay mucho de convencional, de copia de moldes extranjeros. A fuerza de querer extremar el realismo, los personajes resultan exagerados. Son personajes de una sola pieza>*. Pio García Viñolas (PP 5.61) escribió: *<Director y guionista se han limitado a presentarnos una verdad. Lo hacen sin remilgos, pues de otra forma sería tonto>* Alaba la buena técnica narrativa y el oficio de Iquino, pero censura que *<se recree en mostrarnos el vicio acentuando el perfil dramático – y físicamente parecidos- de sus personajes. Es erróneo presentar el mísero ambiente y los mismos tipos del club nocturno en esa lujosa mansión de Mauricio. De uno a otros debe haber una distancia notable que el director no ha marcado>* Méndez Leite (op. cit. II – 469) también le censura *<extremar innecesariamente y recargar los tintes en demasía, movilizand o toda una serie de tipos repulsivos que, por exagerados, pierden toda eficacia, quitando interés a la narración, en la que predomina un convencionalismo contraproducente>* considerando que *<la única persona de esta historia que obra con rectitud es el policía, Todos los demás son seres despreciables, verdaderos guiñapos humanos. Se echan de menos aquellos personajes de la vida real que, por sus condiciones de ciudadanos normales, puedan ofrecer un lógico contraste a tantos tipos de deplorable catadura>*. Eran reproches que iría escuchando Iquino, cada vez con más fuerza, por su cine presuntamente de denuncia. Torreiro (ibidem) considera que *<por su realización, como en la mayor parte de los productos de la factoría Iquino, es más que funcional, funcional, hecha deprisa y corriendo sin el menor cuidado compositivo, y porque en su mezcla desembozada de temas 'fuertes' y canciones para (supuestamente) enganchar al espectador joven, queda patente el más ramplón oportunismo>*. La versión francesa fue juzgada con idéntica severidad por *l'Analyse générale des films 1963*: *<No se pueda más que lamentar una producción que cae claramente en el cine comercial en el sentido más penoso de la palabra>* e incluso mereció una pequeña mención en *Cahiers du cinema* (5.62): *<destinado a la exportación, este film pretencioso ha estado concebido para uso de un mercado reducido a su más grande y más común denominador>*. También mereció la atención del *Monthly Film Bulletin* (8.62). *<retrato de la delincuencia juvenil que culpabiliza a las viejas generaciones (...) pronto la película degenera en un thriller subnorteamericano>*. El comentarista elogia los strip-teases de Rita Cadillac. Del film se hizo una doble versión.⁹⁵

⁹⁵ Véase el escándalo que provocó en II 2.3.1 *Las dobles versiones*.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

3.3.2.2.4. Miguel Lluich. *La chica del auto-stop* (1964)

Una nueva incursión al tema de la delincuencia juvenil hecha un año después de que el cine criminal fuese abandonado prácticamente por IFI como género básico. La situación de partida – el autostop como forma de robo de incautos atraídos por una chica- fue utilizada posteriormente por Iquino en algunos de sus films de denuncia y en este sentido, la película puede situarse como uno de sus antecedentes al menos argumentalmente.

Los elementos básicos de la historia son habituales en los films del género criminal de IFI y responden a la filosofía marcada por Iquino. La sociedad materializada aboca al delito a los jóvenes de cualquier clase social. Aquí, la variante está en que adquiere mucha más importancia el personaje femenino que, para hacer honor al mensaje moralizante del film, acepta finalmente pagar sus culpas ante la justicia y se redime gracias al amor. Sin embargo, el amor es en este caso pura pasión. En este plano de relación amorosa, Lluich potencia el erotismo de la efímera estrella protagonista, Olga Omar, con escenas pasionales en los límites del erotismo permitido. Con un *sweater* ajustado al cuerpo y su peinado, la actriz conforma un personaje que externamente recuerda a las *ninphettes* del cine europeo de la época, mezclando la ingenuidad con una latente perversidad. Para potenciar el tono juvenil del film, se subrayan sus ambientes con música de *rock* aunque ésta tenga una función condenatoria ya que los lugares en que se interpreta – las entonces llamadas *boites*- son antros donde se cuece la delincuencia. La ecuación es simple; juventud más música más *boites* igual a delincuentes.

Lluich puso una vez más su oficio al servicio de una historia sin demasiadas sorpresas. Trató infructuosamente de sacar partido de las limitaciones interpretativas de la protagonista y, su mejor elogio, es que narró la historia con profesionalidad sin apartarse de las normas de la casa. Lluich era aun hombre habilidoso capaz de dirigir cualquier historia y ya había demostrado cierto talento en algunos de los films criminales de IFI. No se han encontrado críticas.

3.3.2.3. El criminal solitario

El héroe negativo de los films de suspense tradicionales – presentes principalmente en aquellos años primero en el cine de Hollywood y después en el cine francés- no tuvo su equivalencia en los films de IFI. Sin embargo, los cuatro films incluidos en este apartado tienen sus singularidades, entre ellas la utilización en el género de un mensaje político, una insólita adaptación de una novela negra y la aparición, tal vez por vez primera, de un asesino a sueldo. Iquino no hizo ninguna aportación personal como director.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

3.3.2.3.1. Enrique Gómez. *Persecución en Madrid (1952)*

Bajo el ropaje formal del género criminal clásico se esconde un mensaje ideológico anticomunista en línea con la política gubernamental. El personaje de *El Málaga* (Manolo Morán) es un republicano comunista que añora pisar el suelo español sintiéndose totalmente feliz cuando, prescritos sus *delitos* puede regresar de forma definitiva a su país. El hecho de que el protagonista sea también ciudadano de un país del Este que encuentra en España la felicidad refuerza las ideas políticas del film: como en España no se vive en ningún sitio. La historia enfrenta el llamado *terror rojo* y el tipo de democracia occidental con la paz española fruto de su especial tipo de democracia, *la orgánica*.

Las escenas exteriores son una vez más los puntos fuertes de la película y sus dos primeras secuencias la parte cinematográficamente más notable (un tiroteo y una manifestación comunista en Francia contra el Pacto del Atlántico) Después, la película, aun conservando el estilo ágil y ameno de los films de la casa, cae en excesivas complacencias políticas. No rayan a la misma altura que el arranque las escenas intimistas aquellas en que se hubiese tenido que profundizar en el tema del falso culpable y entrar más a fondo en las cuestiones políticas que propiciaba el argumento. La ideología del film no deja lugar a dudas si se toma un simple detalle: Manuel Gas encarna una vez al comisario Lérída.

Gómez Tello escribió en *Primer Plano* (9.53): *Ha encontrado un buen tema. Después se entra en una historia policíaca aunque sin intriga. Es más bien el relato de un suceso criminal de los que aparecen en los periódicos* Elogia al director: *Ha conseguido una de sus mejores películas. Ritmo ágil y siempre expresivo Mejor la primera parte que la segunda* Jaime Picas (Fot. 5.8.52) después de alabar los rodajes en exteriores censura que *<Se cae en una predilección por entremezclar la acción policial con una trama de que por sí daría suficiente motivo para una amplia narración cinematográfica>*. por lo que *<deriva hacia convencionalismos y situaciones de un sentimentalismo un tanto exagerado>*. Méndez Leite (op. cit. II – 128) señala que *<tiene un arranque impresionante>*, un detalle que también sorprende a Espelt. Leite considera que es *<una de las más afortunadas realizaciones del siempre bien intencionado Enrique Gómez>*. La prensa diaria de Madrid, síntesis recogida por Cine Asesor, señala también las desigualdades entre el arranque y la resolución del film. La de *Ya* resume la opinión generalizada: *<comienza en buen tono dramático pero luego baja de tono y termina mediante un final ligero que se ve venir>* aunque el semanario *Dígame* difiere: *<el asunto tiene interés y la suficiente fuerza expresiva para mantener la atención del espectador>*.

3.3.2.3.2. Juan Carlos Thorry. *Los cobardes (1958)*

El actor Juan Carlos Thorry dirigió la película marcado, como todos los directores de la casa, por el estilo Iquino. El mensaje moralizante, la preponderancia de los exteriores, el número musical de María Martín, muy en consonancia con el cine criminal norteamericano....Una vez más IFI utiliza personajes y situaciones

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

tópicas de aquel género desde la *bad woman* hasta el muchacho ingenuo arrastrado al delito por su entorno. Thorry había venido a España con la oleada de emigrantes argentinos que huyeron de su país después del golpe militar que derrocó a Perón en 1956 alternando inicialmente el cine con la radio y la revista teatral.. Todo el guión del film va encaminado a justificar el mensaje moralizante de la voz en *off* que se escucha durante los títulos de crédito: *<Esta película está dedicada a la juventud. Quisiéramos producir un persuasivo y saludable impacto en la mente de aquellos jóvenes que, acobardados ante las primeras contrariedades en la dura lucha por la existencia, se dejan deslumbrar por la aparente facilidad con que otros logran satisfacer sus ambiciones y caprichos. Y seducidos por el dinero fácil aceptan el puñado de billetes que otros ponen en sus manos.....>* Y por si fuera poco, después de los créditos aparece este rótulo: *<Esta es la historia de un hombre que creyó haber burlado a la justicia pero de pronto el pasado inexorable le corta el paso dejando entre el hombre y su hogar una calle por medio donde la muerte le espera>*. Thorry saca la cámara a la calle disimulando con el realismo de los exteriores la endeblez dramática de la historia, supeditada por completo al mensaje final. Hizo un film irregular que no aportaba nada substancial al problema de la delincuencia juvenil pero que se ajustaba al estilo IFI.

La *Guía de estrenos 1958* escribía: *<Película bienintencionada. Pretende servir de aviso a aquellos jóvenes de nobles sentimientos y noble fondo que se dejan llevar por las malas compañías. Diversos episodios bien concebidos y bien realizados>*. Para *Repertoire General des Films 1959* *<sobre un tema auténticamente interesante se ha construido una película convencional donde se encuentran todos los resortes y recursos dramáticos del género>*. En su calificación moral, el *Repertoire General de Films 1960* considera que *<el ambiente amoral y las numerosas brutalidades cometidas por gentes de un ambiente tarado no tiene su equivalencia por la poca consistencia de quienes deberían ser ejemplares>* Méndez Leite (op. cit. II-341) la califica como *<un intrascendente ensayo sin consecuencias señalando que la puesta en escena es rutinaria>*.

3.3.2.3.3. Miguel Lluich. *El precio de un asesino* (1963)

Barcelonización de una situación muy desarrollada en el cine norteamericano: dos muchachos (hermanos o amigos) que emprenden en la vida dos caminos diferentes. El punto máximo de inflexión se alcanza cuando uno es policía y el otro un delincuente a quien tiene que capturar. Aquí, Lluich se encuentra con un hermano se ha convertido en criminal y el otro está a punto de ser ordenado sacerdote. Siguiendo una vez más la actualidad, el criminal recibe un encargo de matar a un político de una organización terrorista argelina mientras que el perfil del sacerdote está muy cercano al postconciliar. Era tal vez la primera vez que aparecía un mercenario en el cine español. Ideológicamente entra también de lleno en lo que podría clasificarse como *películas ejemplares* o *películas con mensaje* propias de la casa.. Hay una frase del dialogo que lo resume: *<El crimen es la forma sucia de la cobardía>* mientras que al sacerdote le define con *<Tenemos que vivir en nuestra época. La calle es la que enseña>*. Con estos condicionantes, Lluich

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

realizó la película siguiendo los cánones de la casa (preponderancia de exteriores) pero incorporando elementos nuevos, como la oscuridad o la lluvia ⁹⁶ como efectos dramáticos, ausentes en otros films de la productora. Se le nota la influencia estética de Iquino en las angulaciones de la cámara y consigue una aproximación muy realista a las secuencias en el barrio chino, especialmente en las que transcurren el interior del bar. La película está excelentemente fotografiada. Y Lluich consigue el contraste que seguramente buscaba en las interpretaciones de los dos protagonistas: Mateos muy apasionado y Valverde muy frío y mesurado. Aporta unas notas eróticas muy de cine policíaco clásico en la interpretación de Silvia Solar. El problema, sin embargo del film, es la complejidad del guión, se quieren abordar demasiados temas al mismo tiempo los cuales acaban diluyéndose en la historia principal. Inicialmente se habían previsto como actores a Francisco Morán, Lucille Saint Simon, Marta Padovan y Gerard Tichy. El film fue producido conjuntamente con *Crimen*, con el mismo equipo técnico, sus dos protagonistas y algunos de sus mismos actores secundarios.

Cine informe (4.65) no le dejó bien parada considerando que *<la trama toma cauces sensibleros hasta llegar a un desenlace convencional (...) se decide por el camino más policíaco que psicológico y la dirección es rutinaria utilizando un lenguaje cinematográfico moderno>*. T. Marton (DB 11.5.65) la define como una de las que proyectan en el cine Capitol de Barcelona (conocido entonces populamente como *C'en Pistoles*) y escribe que *<a pesar de sus pretensiones formalistas y de un fondo moralista que arranca en la secuencia inicial para culminar en el último fundido es una película de acción con buenos y malos bien definidos>* Considera no obstante que es una trama anticuada con un mensaje que acusa el paso del tiempo. E. F. (Ernesto Foyé) (NU 11.5.65) le dedica un brevísimo párrafo: *de trascendente fondo y elaborada y cruda forma*

3.3.2.3.4. Antonio Santillán. *El ojo de cristal* (1956)

Por primera, y única vez, IFI adapta a un escritor extranjero de novela negra. El relato corto de William Irish (pseudónimo de Cornell Woolrich) posee las características fundamentales de este autor (New York, 1903-1968) quien según Javier Coma (pag. 114) tiene una *<influencia temática en buen número de films de los años 40>* añadiendo que *<cabría aislar un sector de films negros de aquella época desde el punto de vista de sus analogías con la producción literaria de William Irish: atmósferas nocturnas y angustiantes, calles bajo la niebla y la lluvia, personajes perseguidos y sobrepasados por las circunstancias, ráfagas de romanticismo en medio del pánico, identidades ambiguas y misteriosas, el acecho de un Mal abstracto y metafísico, eran lugares comunes de tales films>*. Se desconoce porqué Iquino se decidió a dar aquel salto aislado, indudablemente cualitativo y lógicamente más caro por cuestiones de derechos de autor. Juliana San José (ent. cit.) lo ignora.

⁹⁶ Es insólita la aparición de la lluvia o de otro elemento meteorológico en un film de IFI, explicable por su carestía. Es posible que esta lluvia fuese real.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Santillán realizó una película muy singular que, efectivamente, se apartaba de los lugares comunes del género criminal español y también de la línea de IFI, aunque la recordara en ciertos momentos.. Su puesta en imágenes consigue recrear justamente las constantes mencionados del escritor. No es extraño que desorientase a la crítica. Méndez Leite (op. cit. II – 225) escribió que *<aunque el relato está ambientado en escenarios barceloneses, nada de español hay en esta trama, que muy bien podría haber ocurrido en cualquier localidad del mundo anglosajón>*. Es una aproximación excesivamente simplista porque la Barcelona que aparece en la película es perfectamente reconocible pero, además, tiene dos caras: la diurna y la nocturna. Las dos van ligadas precisamente a la presencia de los niños, uno de los cuales marca la perspectiva del relato y poco a poco se va convirtiendo en protagonista. Escenarios muy barceloneses aparecen de día cuando también aparecen los niños. Por contra, Santillán utiliza la noche como reino del malvado de turno y, finalmente, para la persecución final en la que el niño se convierte en el no deseado perseguido.

A pesar de algunas ingenuidades y de la evidente falta de medios, la película importa con cierto talento el talante de cierto cine negro norteamericano, sobre todo a nivel formal, con una brillante utilización de la fotografía como elemento dramático básico. Sus acertados claro-oscuros, junto con una planificación muy imaginativa, acentúan en los momentos clave la desazón e incertidumbre de la historia. Y, como novedad, humaniza la figura del policía. Se le presenta en su vida familiar, lleno de dudas con su profesión, crítico con los métodos policiales consciente de su inutilidad dentro del sistema. Resulta elocuente la competencia que se establece entre el policía y su hijo para esclarecer el asesinato. Más esquemática –pero en la línea del suspense clásico- es la figura del delincuente. Frío y calculador con aspecto físico de persona respetable. Es la encarnación perfecta del Mal muy bien compuesta por el actor mejicano Carlos López Moctezuma.

Un punto fuerte del film es su suspense. Está perfectamente calculado para que vaya *in crescendo* hasta culminar con el descubrimiento del cadáver y la persecución final. Volviendo a Méndez Leite, éste considera que *<Hay, como en tantas cintas extranjeras, demasiadas truculencias para promover efectismos sensacionalistas y asustar a los núcleos conformistas e ingenuos del público>*. La *Guía de Estrenos (1956)* coincide en líneas generales con Méndez Leite: *<Conserva el interés de la novela a pesar de los errores de adaptación dejándose influir demasiado por los films análogos que nos llegan desde el otro lado del Atlántico>*. Más elogiosa fue la crítica de Gómez Tello (PP 29.1.56): después de considerar a William Irish como *<un excelente mecánico de la técnica de la novela policíaca>* considera así mismo que *<todos los personajes no desentonan y reaccionan a la española>*. Elogia al director ya que *<se mantiene el interés a fuerza de habilidad puesto que se conoce el criminal desde la escena inicial en la fábrica abandonada , secuencia en que se reconoce el molde muy de Iquino>*.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

3.3.3. La justicia

Durante aquellos años de totalitarismo la justicia española era intocable. No se conocían, ni se reconocían, oficialmente errores judiciales. Los tribunales impartían justicia con total infalibilidad y tanto jueces como abogados eran intachables. Se comentarán en este apartado algunos problemas de Censura de IFI con la justicia española que hicieron cambiar el sentido de algunos films, a pesar de que éstos, quizá como consecuencia, se alinean con las tesis oficiales que proclamaban las bondades de la redención en las prisiones. Iquino dejó sus películas judiciales. en manos de sus directores Es por ello que éstas no poseen un modelo narrativo uniforme. Todo dependía de los guionistas, de su director.... y, lógicamente, de la Censura.

3.3.3.1. Antonio Santillán. *El presidio (1954)*

Tres años después de *Almas en peligro*, Antonio Santillán siguió colaborando con IFI con una película con intenciones parecidas: la redención por la <*labor de la política educativa de las prisiones españolas*>, destacando y ejemplarizando los *slogans* gubernamentales: la redención de penas por el trabajo y la buena conducta. En los rótulos se dan las gracias a la Dirección General de Prisiones. Pero esta vez no se trataba de delinquentes juveniles sino de presos comunes.

Como complemento, la película hace una crítica paralela de la <*vulneración de la ley por la gente que la conoce a fondo*> pero no pasa de ser un simple esbozo. Según sus declaraciones (PP 13.12.53), Antonio Santillán pretendió: <*Mostrar al público cosas ignoradas de nuestra patria, cosas buenas que son muchas las que tenemos, sin necesidad de rebuscar en temas extraños*>. Santillán llevaba 22 años en el cine y alternaba la dirección de películas con la de doblaje (había dirigido más de 160 títulos). Supo plasmar adecuadamente en imágenes un guión (narrado en algunos momentos desde perspectivas diferentes) que buscaba sobre todo mostrar la bondad de los sacerdotes y de los funcionarios de prisiones. No hay ninguno de estos personajes que no sea políticamente correcto. Santillán demuestra su oficio en una secuencia en un tablao flamenco y, especialmente, en una persecución por las calles de Barcelona. A resaltar la utilización del personaje de Gila - en su línea de siempre- para descargar situaciones excesivamente dramáticas.

La película se inicia con la fuga del protagonista y está estructurada en diversos *flash backs* que muestran los hechos que le llevaron a aquella situación, sus reflexiones y su regeneración. El mensaje es claro: quien se arrepienta será perdonado y conseguirá reinsertarse en la sociedad. La película contrasta con el cine penitenciario que desde muchos años atrás hacía Hollywood como *Soy un fugitivo (1932- I am a fugitive from a chain gang- Mervyn Leroy)* o *Brute force (1947- Jules Dassin)* este último prohibido en España. Cómo que en la película aparecía Gila, y el actor era una de las estrellas emergentes de la casa, la publicidad destacaba su presencia: <*También en la cárcel se puede reir, sobre todo si allí está Gila*>

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Gómez Tello (PP 12.7..54) escribió <Antonio Santillán no ha logrado escapar del todo al recuerdo de las muchas películas extranjeras –particularmente americanas y francesas- que tienen por atmósfera el mundo de la delincuencia y los muros de las prisiones> – pero añade – <El film supera en ocasiones al modelo extranjero. Esto sucede en los trozos, digamos documentales, y los que se desarrollan en la cárcel>. Méndez Leite (op. cit. II- 162) considera que <pese a la buena intención con que Santillán ha acometido su nada fácil labor, sobran toques hartos sensibleros copiados de similares relatos cultivados por el cine hollywoodiense>. Espelt (op. cit. Pag. 60) sintetiza algunas críticas: Sáenz Guerrero en La Vanguardia señala también que al situar a los personajes en el interior de una prisión <se pone de manifiesto la magnífica línea justiciera y humana del régimen penitenciario español, que respeta todos los valores humanos del preso y permite todas las posibilidades de redención y regeneración> Es una opinión con la que coinciden en líneas generales, el crítico de *Solidaridad Nacional* y Guillermo Sánchez en *El Noticiero Universal*. Este último destaca que <nuestro sistema penitenciario se nos muestra en esta película como un instrumento regenerador de primer orden, cuya eficacia procede principalmente de su benignidad>. Jaime Picas en *Fotogramas* se centra más en los aspectos formales: *Trama sencilla desarrollada tal vez con cierto barroquismo en la abundancia de saltos hacia atrás en el relato, elogiando a Gila y el excelente trazo de la galería de personajes.* T. Marton (DB 18.5.54) alaba la ambientación <es magistral aprovechando el escenario real de una prisión (la de Barcelona) y dando, de paso, interesantes secuencias de la vida interna de uno de tales establecimientos>

3.3.3.2. Jean Sacha/Juan Lladó. *La canción del penal* (1954)

Cuando Iquino vió *Este hombre es peligroso* (1954), un film francés de Jean Sacha protagonizado por Eddie Constantine, sintió deseos de contratar al realizador. Lo hizo y además contrató a casi todo el equipo. No obstante, y a pesar de la presencia como protagonista del cantante George Ulmer –que actuaba en aquella época en salas de fiesta de Barcelona- la película tuvo muy escasa repercusión. En Barcelona, se estrenó en programa doble un año después de su realización. Sin embargo, IFI había tratado de aprovechar la teórica popularidad de Ulmer, informando interesadamente en sus gacetillas que, durante el rodaje de la película, se recibieron más de tres mil cartas, en muchas de las cuales le pedían que diese al menos una audición por radio. Según otra nota, Ulmer no pudo acceder a sus peticiones por contratos que ya tenía firmados pero prometía que se superaría en todas las canciones del film para corresponder a la simpatía de sus admiradores españoles.

Ulmer, mejor cantante que actor, es el centro sobre el que descansa una típica historia judicial de falso culpable. Lo original es el decisivo papel de la música y de las canciones- junto con el amor-en su liberación. La formación de una orquestina entre los presos o la interpretación de una canción en el momento en que un preso camina hacia su ejecución, son dos muestras de que el film trataba de desmarcarse de algunos tópicos del cine judicial. Sin embargo, no pasa de ser una obra artesanal muy irregular en la que

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

no queda demasiado diferenciada la labor de los dos realizadores. El personaje de Gila, que quizá no tuviera tanto protagonismo en la versión francesa, es una de las diversas causas de ese desequilibrio estructural..

Aunque son fácilmente reconocibles los lugares en los que transcurre la película (entre ellos la Bodega Bohemia), un rótulo advierte al principio *<La acción de esta película transcurre en Guaduras, un país imaginario cuyos personajes y acontecimientos son, igualmente, producto de la invención imaginativa de los autores>*. Es curiosa esta desconcertante ubicación porque la versión española sigue la misma línea de *<redención por las instituciones penitenciarias>* habitual en IFI., la misma de los films carcelarios que justifican la función regeneradora de estos establecimientos, gracias a sus abnegados funcionarios y a la religión católica representada por el inevitable sacerdote. Sin embargo, sus intenciones finales parecen ir hacia la infalibilidad de la justicia, que cuando se equivoca rectifica. No parece que, aunque se refiera a ellas, muestre tampoco la realidad de las prisiones españolas sino que más bien cae en los lugares comunes marcados por sus imágenes oficiales.

Según recogen Espelt y subraya Méndez Leite, se valoró muy negativamente la película por lo que representaba como muestra de co-producciones: *<Citemos entre los fracasos a la cinta La canción del penal con Vera Norman y otros artistas franceses (...) actualmente tenemos noticias de muchos proyectos cinematográficos. La mayoría dirigen sus pasos hacia la colaboración extranjera. Quizá sea una enfermedad contagiosa. Fue Madrid quien comenzó estas co-producciones y Barcelona le imita>*(PP 4.56). Méndez Leite (op. cit. II –309) escribió: *<Película sin la menor novedad argumental, es un nuevo exponente de que las coproducciones no siempre resultan beneficiosas, al menos para nuestra cinematografía>*. El sistema de rodaje de Sacha –hacía planos innecesarios de seguridad para cubrirse – alteró las relaciones con Iquino por su excesivo gasto de celuloide. No fue precisamente un buen comienzo para la primera co-producción de IFI.

3.3.3.3. José María Forn. *¿Pena de muerte?* (1962)

Para su primer film con IFI a Forn se le dio la posibilidad de escoger un guión del armario en que dormían los proyectos no realizados. Eligió el titulado *El fiscal*, una típica película judicial sobre el tema del falso culpable. Después de rodarla, Forn (ent. cit.)se enteró de que IFI no poseía el correspondiente cartón de rodaje. Iquino le dijo: *<Como se trata de un problema judicial, un 'inteligente' de la Censura, mandó el guión al Tribunal Supremo. Y esta gente lo devolvió denegándolo porque en España no se cometen errores judiciales. Después de varios tira y afloja, Iquino y Forn decidieron eliminar de la historia el error judicial. Es por ello que el protagonista no es ajusticiado y sale libre al fin de la película. Y es también por ello, que se tuvo que eliminar el prólogo donde se partía de que había en la cárcel un inocente. Para la secuencia final se tuvo que vestir a María del Sol con ropas amplias para ocultar su embarazo.*

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

La película se resiente de estos cambios. Se inicia con un resumen del crimen realizado de forma muy parecida a la de un reportaje periodístico. Después la historia tiene altibajos. Destaca la ambientación del pueblo y la descripción de algunos personajes aunque no quedan demasiado claras las motivaciones de otros, más por el guión que por la realización que en todos momentos resulta muy correcta, aunque condicionada evidentemente por la escasez de medios. Resulta muy interesante la ambigua relación de Pablo con Ana que, seguramente, hubiese tomado otros derroteros más creíbles años más tarde. Y lógicamente, subyace lo impuesto por la Censura, una exaltación de la justicia española.

Con todos estos problemas resulta hasta cierto punto lógica la opinión de *Guía de estrenos 1962* que la sintetiza así: <Situaciones de intriga no siempre logradas. Acción pueril. Situaciones inverosímiles> Méndez Leite (op. cit. II- 594) minimiza el film: <abundan situaciones inverosímiles>, señalando que Forn se encontró con un guión <con el que no se podían hacer milagros> y que por ello <decidió situar la acción en exteriores para seguir con elementales procedimientos expositivos. Es evidente que se hizo una doble versión para el productor francés Marius Lesoeur. Forn las describe <Todas las escenas que no se vieron en España estaban protagonizadas por Mireille Darc. En una se la ve en la cama casi desnuda con Lombarte, después se levanta y se va a la ducha. Realmente sólo va con los pechos al aire>.

3.3.3.4. Miguel Lluch. Crimen 1963)

Mezcla de drama rural con cine de investigación policíaca y judicial. En primer término esta de nuevo el tema del falso culpable. De fondo, el poder del caciquismo en una sociedad cerrada. Según se indica al principio: <Los hechos que se narran en esta película están basados en un crimen repugnante ocurrido en España hace algunos años>. Sin embargo, su posible valor testimonial se malogra por las concesiones habituales a los socorridos clichés del subgénero. Es además una película de realización muy irregular, más funcional que creativa, que parte de un guión que se mueve entre situaciones melodramáticas no demasiado bien explicadas, el drama judicial y las historias de mafias familiares.

Junto con *Pena de muerte* (y una parte de *Camino cortado*) es, no obstante, una de las escasas cintas de intriga españolas de la época ambientadas en escenarios rurales. IFI siguió apostando por Julián Mateos, como futura estrella importante del cine español aunque inicialmente se hubiese previsto a Adolfo Marsillach para su personaje. Y le dio la oportunidad para que debutase Antoñita Oyamburu que después cambiaría su nombre por el artístico de Sonia Bruno y que había sido miss Barcelona..Quizá por el hecho de estrenarse como complemento de programa doble no se han encontrado críticas.

3.3.4. Melodramas psicológicos

Los dos films que figuran en este apartado, realizados el uno a continuación del otro, tienen genéricamente sus antecedentes en el cine psicológico que Iquino ya había realizado en Emisora influenciado por el

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

norteamericano de mediados de los 40. Guillermo Sánchez escribió en *El Noticiero Universal* que *Buen viaje Pablo* llegaba algo tarde y que la moda ya había pasado⁹⁷, lo cual no significaba necesariamente que invalidara la película. En este caso, Iquino creó un modelo muy notable con su habitual eclecticismo que Ramírez no supo aprovecharlo acto seguido con *Llama un tal Esteban*,

3.3.4.1. Iquino. *Buen viaje, Pablo* (1959)

Buen viaje Pablo entra casi de lleno en el cine psicológico que Iquino ya había realizado en Emisora influenciado por la moda del cine norteamericano de mediados de los 40. Sin embargo la obra teatral de Gaspare Gataldo adaptada por Rimoldi en primera instancia es precisamente de la misma época del film. El guión está trabajado muy a fondo y no se le nota en absoluto su procedencia escénica a pesar de que Gómez Tello considere que *lo teatral es un lastre*.

Vista actualmente, *Buen viaje, Pablo* conserva interesantes valores en la puesta en imágenes y se resiente de concesiones hacia el melodrama fácil y hacia mensajes moralizantes. En el primer aspecto, Iquino utiliza con eficacia la profundidad de campo, muestra techos para crear ambientes opresivos y le da a la historia un ritmo bien calculado utilizando la música, la estación y los trenes como auténticos hilos conductores de la historia. Es una de las escasas películas de Iquino en que las imágenes puedan tener valor representativo de sensaciones, sentimientos o sugerencias al margen del propio argumento. Las secuencias iniciales en la estación y las posteriores en el interior de la prisión Modelo, demuestran su gran oficio. Los interiores pasan a ser agobiantes. La fotografía es espléndida siempre al servicio de una puesta en escena que muestra la imposibilidad del ser humano de librarse de su destino. Desde la secuencia inicial, en que al protagonista parece dársele la oportunidad de elegir, hasta la de su muerte, la fatalidad se enseñoorea del film.

Esta es indudablemente la película de Iquino en IFI que más cerca está del cine negro clásico de Hollywood, -tanto temática como formalmente- aunque se hubiese realizado fuera de la que se considera su época. La historia potencia el personaje de la *bad girl*, como destructora de hombres, convirtiéndola en el brazo ejecutor del destino. Y la contrapone con la *good girl*, impotente para salvar al protagonista. A destacar el personaje interpretado por Carlos Casaravilla, un insólito doctor honoris causa profesor de la Sorbona, encarcelado con el protagonista y a quien se le permite subir al estrado para defenderle. Que un preso participe en un juicio como abogado defensor de un compañero de celda no dejaba de ser insólito en la España de entonces. Es posible que su presencia resulte un tanto artificiosa, ya que rompe el tono realista general del film, pero a Iquino le sirve para darle a la historia una dimensión psicoanalítica. La historia se mueve entre lo convencional y lo artificioso, especialmente a medida que se va llegando a su desenlace. Los diálogos son rimbombantes (<*Si se pudiese cambiar de vida pero los relojes no se pueden volver atrás- No le castigarán los hombres sino Dios*>).

⁹⁷ Recogida por Espelt, op. cit. pag. 216

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

A Méndez Leite (op. cit. II –380) le gustó la película: *<Bajo su apariencia externa de simple drama policíaco, late en su fondo un problema mucho más hondo derivado nada menos que de complejos anímicos de los que hoy tiene ya perfectamente estudiados la moderna psiquiatría, aunque no siempre haya logrado resolverlos (...) la plasmación presentaba serios riesgos. Los hechos se van explicando dentro del procedimiento narrativo de la regresión con una perfecta coherencia (...) se tiene la impresión y quizá la certeza de que todos los eslabones de la enrevesada cadena han sido colocados en el sitio que les corresponde. La Guía de Estrenos 1960 va en la misma línea de Méndez Leite: <Es digno de encomio afrontar un tema tan difícil bajo su apariencia externa de simple drama policíaco, con su parte de interés bien dosificada (...) late en su fondo un problema mucho más hondo> Lo relaciona con un tema de la moderna psiquiatría <llevado con mano diestra por el director>. Gómez Tello (PP 28.11.59) consideró que <Iquino obtuvo una película interesante (...) hay un crimen, una investigación y un juicio> y que <lo que interesa es determinar los móviles de un inesperado asesinato, cometido por Pablo, desmontar toda la maquinaria del proceso psicológico que le ha llevado a ejecutar ese acto>. Destaca <la escena del juicio, en que cuenta más la palabra y la interpretación de Casaravilla que la imagen>. Cine Asesor 1960 sintetiza algunas críticas de la prensa de Madrid; Para Arriba: <Iquino ha empleado una técnica muy moderna>. Para Ya: <Iquino pone su impecable artesanía para servir a inspiración elevada y de transparencia a un relato que corría el riesgo de ser confuso>. ABC destaca su <convinciente ambientación> y Pueblo que se trata de <una película tensa que se sigue con auténtico interés de principio a fin>. Se hizo una doble versión.*

3.3.4.2. Pedro L. Ramírez. *Llama un tal Esteban (1959)*

Siempre con sus modelos hollywoodienses in mente, IFI planeó la película como lanzamiento de José Campos, un galán que, ayudado por el maquillaje, se lanzó como el James Dean español. Ya hacía cuatro años que Dean había muerto pero, para promocionar su *merchandising* se le había creado desde Norteamérica una leyenda de joven inconformista que podía trasladarse perfectamente a cualquier país del mundo. Wajda ya lo había hecho con Zbigniew Cybulski en *Cenizas y diamantes (1958 – Popol i diamant)*. La publicidad en las revistas cinematográficas del *fenómeno Campos* fue apabullante y la etiqueta de *James Dean español* le duró muchos años al actor. En una gacetilla se le presenta así: *<José Campos es una auténtica estrella del cine actual, que marcará una época y definirá una escuela interpretativa del cine mundial>*.

El personaje de Campos asume su condición de perdedor condicionado por la sociedad en que vive y trata de liberarse de su complejo de pobre eliminando a su esposa. El guión debió escribirse pensando como mínimo en rasgos parciales de personajes más o menos similares al de Lawrence Harvey en *Un lugar en la cumbre (1958- Room at the top – Jack Clayton)* y en algunos aspectos del Ray Milland de *Crimen perfecto*

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

(1954– *Dial M for murder*– Alfred Hitchcock). Argumentalmente tiene puntos de contacto con *Luz de Gas* (*Gaslight*) la obra teatral de Patrick Hamilton llevada dos veces al cine y punto de partida de infinidad de películas. La composición de Campos viene marcada ineludiblemente por el modelo Dean, tanto en el maquillaje o peinado, como en su método interpretativo (the *Method*, naturalmente). Es evidente que las diferencias entre Dean y Campos son notables y su personaje, buscando los mínimos expresivos, queda en la mayoría de momentos excesivamente distanciado. Es precisamente en la dirección de la pareja protagonista (el personaje de Luz Márquez recuerda al de Joan Fontaine de *Sospecha* (1941- *Suspicion* – Alfred Hitchcock) pero no sabe delimitar lo que va de la inocencia a lo francamente ridículo) donde se encuentran los puntos débiles de la película. No obstante, tanto el guión como la realización buscan mantener la intriga a través de elipsis y de constantes sorpresas.

El crítico *Interino* de Primer Plano ((2.10,60) escribió: <Tiene un magnífico arranque donde guionista y director ponen a prueba su capacidad fílmica. Prende el espectador el suspense de esas escenas iniciales. Nos hace recordar aquel film de Hitchcock 'Crimen perfecto'. Mas luego en la narración las dos películas difieren sin tener nada en común. La preparación del crimen, el rastro de las coartadas que va dejando tras si José Campos nos hacen pensar en una gran película, modelo del género policíaco. Pero las cosas se complican tanto que no da tiempo a que se resuelva adecuadamente. Hay calidad literaria en el guión y hay calidad cinematográfica en el tratamiento, pero faltan equilibrio en el desarrollo y vida en la interpretación> Por su parte, la *Guía de estrenos 1960* considera que es un <tema ya muy visto en el cine (...) carente de originalidad e interés (...) recuerda demasiado otros films extranjeros y resulta todo demasiado artificioso y convencional (...) previsible>. Para Méndez Leite (op. cit. II – 412), su mérito principal está <en el atinado empleo del tiempo, que combina muy bien la realidad presente y la pasada, incrustando las evocaciones retrospectivas con una técnica de gran eficacia. Sin embargo, la obra hubiese ganado de haber perfilado mejor los diálogos (...)Lo que menos convence es la labor de los intérpretes>. Espelt (op. cit. 217-218) recoge otras dos notas críticas sobre José Campos: *inexperiencia* (El Correo Catalán) y que <actúa bajo un complejo de imitación> (El Noticiero Universal) que fue marginada críticamente debido a estrenarse en un programa doble. A pesar de sus defectos, la película representa uno de los intentos más decididos de IFI de lanzar un desconocido al estrellato y de trasladar a España la imagen de un actor que empezaba a convertirse en leyenda.

3.3.5. El género criminal de IFI en el contexto del cine español.

Aunque IFI produjera en 1969, *La banda de los tres crisantemos* y en 1970 *Investigación criminal*, de hecho su ciclo de cine del género criminal había concluido ya en 1964 con *La chica del autostop*. Todas las películas comentadas anteriormente (a la que habría que añadir *Young Sánchez* (1963) incluida en el apartado *IFI y el Nuevo Cine Español* forman un total de 23 largometrajes (sólo cinco dirigidos por Iquino)

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

y en su conjunto constituyen uno de los géneros por excelencia de IFI entre 1950 y 1964, aunque no el único.

IFI contribuyó poderosamente a la creación de un género criminal barcelonés y por extensión español. Hasta entonces, no existía apenas tradición en el cine español aunque se habían realizado films como *Se ha perdido un cadáver* (1942- José Gaspar y José Carrol), *Un ladrón de guante blanco* (1946, Ricardo Gascón) y los films ya comentados dirigidos por Iquino en Emisora. Heredero (op. cit. pag. 216) reconoce el valor de *Brigada criminal* (y de *Apartado de correos 1001*): <a partir de las cuales se emprende la renovación y la puesta al día de un género que no dejará de tener en la industria catalana, y no sólo bajo la tutela d Iquino, el núcleo de producción más consistente>. En efecto, junto a las películas comentadas de IFI el cine español, con las limitaciones ya apuntadas de Censura pero, en general, con presupuestos más holgados que los de la productora del Paralelo, fue haciendo suyos los ya comentados subgéneros, siempre con la importación y adaptación del modelo hollywoodiense que lógicamente se iba transformando.

En total, IFI fue la empresa que produjo mayor número de largometrajes y puede considerarse una especialista (aunque no se dedicara exclusivamente) del género. Entre los directores especialistas de la época, habría que destacar a Antonio Santillán, Julio Coll, José Antonio de la Loma, Julio Salvador, (los cuatro trabajaban o habían trabajado para Iquino), José Antonio Nieves Conde y Antonio Román. Pero igual que ocurría en el cine norteamericano tampoco habían directores dedicados exclusivamente a un solo género. Eran profesionales que se adaptaban a cada circunstancia. Tampoco puede decirse que aportaran nada novedoso a un género por excelencia hollywoodiense, el que –junto a la comedia – mejor ha conseguido metamorfosearse y sobrevivir. En España no ocurrió lo mismo que en Francia donde el *crime film* norteamericano se transformó en el polar, un género típicamente francés y que incluso, *había servido de modelo a decenas de aventureros al otro lado del Atlántico* (Guerif pag 9). Esta supervivencia es precisamente la que no pudo conseguir Iquino cuando dirigió en 1969 *La banda de los tres crisantemos*. No supo poner al día un tema tan viejo como el mismo cine de gangsters.

Las diferencias entre el cine criminal producido por IFI con respecto al de otras productoras (barceloneses y españolas) se encuentran, como es obvio, en su sistema de producción. Los films de IFI se producían en serie y conceptualmente son muy semejantes a los de la serie B norteamericana de la época. Se utilizaban a actores de segunda fila y se realizaban, con escasas excepciones, por directores artesanos bajo la férrea supervisión de Iquino. Resulta interesante agrupar los films de IFI por su clasificación oficial:

1ª. (15% del total). *Brigada criminal, Almas en peligro. Persecución en Madrid*

1ªA. (5% del total) *Los agentes del quinto grupo*

1ªB. (25% del total) *El presidio. Los gamberros. Camino cortado. Buen viaje Pablo. Crimen*

2ª (5% del total) *Mercado prohibido*

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

2ªA.(45% del total) *Sitiados en la ciudad. La canción del penal. El ojo de cristal. Cuatro en la frontera. Llama un tal Esteban. Juventud a la intemperie. Pena de muerte. La ruta de los narcóticos. El precio de un asesino.*

2ªB. (5% del total) *Los cobardes*

(No se han incluido- por quedar fuera del contexto temporal del género- ni *La chica del austostop (1964)*, *La banda de los tres crisantemos (1969)* ni *Investigación criminal (1970)*). Extrapolando los datos recogidos por Espelt, se deduce que éste era un tipo de cine no demasiado grato para la Administración a juzgar por las clasificaciones que otorgaban:

1ª (7.6%); 2 (4.6%); 1ªA (6.1%); 1B (24.7%); 2ª (38.4%), 2B 17 %), 3ª 1 (1.6%) (porcentaje de films de género criminal respecto al total de la producción). Los films de IFI gozaron de clasificaciones parecidas a la media, destacando, no obstante, porcentualmente el claro desfase en la 1ª aunque hay que remarcar que se trata únicamente de un total de tres películas.

Esta postura de la Administración ante las películas del género se extiende a las calificaciones morales. Según Medina (op. cit. pag. 32):<ninguno de los films incluidos en este estudio (durante los años 50) tienen un calificación moral 1 que los hicieran aptos para todos los públicos; la calificación más a abierta otorgada es la 2, jóvenes a partir de 14 años; a partir de 1955 y al menos hasta 1960 dejaremos de encontrarla. En la calificación Moral 3 (Mayores a partir de 21 años), a la que pertenecen la mayoría de los films estudiados, llegan a incluirse los de humor>. Según la autora, la Censura del Estado se mostraba mas liberal que la Eclesiástica. Los films de IFI no se escaparon de esos criterios.

Otra consideración a tener en cuenta son los films que se estrenaron en programas doble: *La canción del penal (1954)*, *Sitiados en la ciudad (1955)*, *Los cobardes (1958)*, *Llama un tal Esteban (1959)*, *Crimen (1963)* y *El precio de un asesino (1963)*. Ambas informaciones demuestran la escasa ambición comercial de este género.

Con estas limitaciones, IFI creó no obstante un modelo que fue seguido parcialmente por algunos productores. En síntesis, las características diferenciales de los films de IFI serían:

- Acción en exteriores y escenarios naturales. Escenarios fácilmente reconocibles (esto se producía también en el resto de films de la productora . Era una marca de la casa.)
- Ambientes inicialmente urbanos que fueron complementados paulatinamente por los rurales.
- Historias contemporáneas inspiradas en la actualidad, muchas veces sacadas de los periódicos pero adaptadas a los convencionalismos del *crime film* norteamericano, especialmente a sus personajes básicos (el *chico*, la *chica*, el *gangster*)

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

- Esquematismo y reduccionismo del conflicto. El Bien, representado por el policía se enfrenta al Mal, representado por el delincuente. A éste no se le buscan motivaciones ni justificaciones, excepto en el caso de los delincuentes juveniles a quienes se presenta normalmente como un producto de un nefasto cambio social y especialmente de los efectos de este cambio sobre la moral tradicional. Se responsabiliza a los padres.
- Escasa presencia de la mujer. Se la utiliza casi únicamente por motivos ornamentales quizá para seguir la tradición del género a la americana.
- Exaltación de las fuerzas del orden como elementos únicos de lucha contra la delincuencia.
- Glorificación del sacerdote como salvador de cuerpos y almas. Elogio del papel regenerador de las instituciones oficiales.
- Ausencia de toda crítica política.
- Mensaje moralizante que anticipa las del futuro *cine denuncia*

Por cuestiones de Censura –se ignora que hubiese ocurrido de no existir ésta- IFI no se planteó sus películas del género criminal como piezas críticas de la sociedad en que se hicieron. No obstante, por los elementos formales apuntados, poseen un valor testimonial semi-documental de la ciudad de Barcelona, que le dieron cierta autenticidad a historias marcadas por el maniqueísmo y la supeditación al orden establecido. Igual que en la mayoría de géneros populares, el cine español también tomó sus modelos del género criminal del cine norteamericano y su época de esplendor (al menos cuantitativamente) coincidió prácticamente con la del género en IFI. Se han agrupado en los mismos subgrupos utilizados para el análisis de IFI, films españoles del género criminal realizados en este periodo:

Los policías como protagonistas

Ha desaparecido un pasajero (1953 - Alejandro Perla); *Relato policíaco* (1954- Isasi Isasmendi); *Contrabando* (1955- Julio Salvador); *El cerco* (1955 –Miguel Iglesias) y *091 Policía al habla* (1960 - José María Forqué)

Las bandas profesionales

El fugitivo de Amberes (1954 – Miguel Iglesias); *El expreso de Andalucía* (1956 – Rovira Beleta); *Delincuentes* (1956 – Juan Fortuny); *Distrito quinto* (1957 – Julio Coll); *A sangre fría* (1959 – Juan Bosch); *Los atracadores* (1961 – Francisco Rovira Beleta); *A tiro limpio* (1963 – Francisco Pérez – Dolz). Según Llorens (pag. 113) *el delincuente español, sobre todo durante los años del franquismo, ha carecido de cualquier complejidad, sirviendo básicamente de caldo de cultivo del moralismo, la ejemplaridad y el sermón hipócrita.*

Delincuentes juveniles

Yo maté (1955- José María Forn); *Seráh hombres* (1956 – Silvio Siano)

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

El criminal solitario

El cebo (1958 – Ladislao Vajda); *La frontera del miedo* (1957 – Pedro Lazaga)

La justicia

Hombre acosado (1950 – Pedro Lazaga); *Duda* (1951 – Julio Salvador); *Pleito de sangre* (1955 – Ricardo Gascón); *Muerte al amanecer* (1959 – José María Forn), *Regresa un desconocido* (1961 – Juan Bosch)

Melodramas psicológicos

Los ojos dejan huella (1952 - José Luis Sáenz de Heredia); *Crimen imposible* (1954 – César Ardavín); *Playa prohibida* (1955 – Julián Soler); *Miedo* (1955/56 León Klimovsky); *Avenida Roma 66* (1956, Juan Xiol); *Los peces rojos* (1955 – José Antonio Nieves Conde); *Manos sucias* (1956 – José Antonio de la Loma); *La extranjera* (1958 – Juan Xiol); *No dispares contra mi* (1961 – José María Nunes); *Carta a una mujer* (1961 – Miguel Iglesias), *Crimen de doble filo* (1964 – José Luis Borau). Este subgrupo, el que podría considerarse como el más cercano al *film noir*, según Llorens (op. cit. pag. 5) era el que gozaba de *escasa simpatía de la Censura y del medio social franquista, por las implicaciones freudianas, abiertamente resueltas o sustituidas por apologías morales y religiosas (católicas, las dificultades de criticar o poner en tela de juicio a las clases dominantes (junto a la mediocre apariencia de éstas) y la manifiesta prohibición de mostrar – o sugerir- comportamientos más o menos eróticos.*

La influencia de IFI (y también de *Apartado de correos 1001*, de Julio Salvador) se advierte principalmente en los apartados *Los policías protagonistas* y *Las bandas profesionales* , que aunque importaran formas del *crime film* norteamericano, introdujeron en el cine español historias de actualidad local y rodajes en exteriores. Sin embargo, en aquel mismo año de su producción (1950), Ladislao Vajda había rodado *Séptima página*, también con parecida voluntad documental. El ya comentado peso de la Censura homogeneizó así mismo en diferente medida su vertiente ideológica. En el resto de apartados, cada film era fruto de su realizador (o de su productor) sin otras influencias que las del cine norteamericano. Se ha encontrado, sin embargo, dos subgéneros que nunca fueron tratados por IFI:

Historias de intriga

IFI no realizó films del subgénero que los norteamericanos llaman *mystery* , es decir investigaciones de un delito en torno a un grupo de sospechosos que se van desechando o eliminando poco a poco. Si que lo hicieron en el cine español, entre otros, directores como *Cayetano Luca de Tena* (1950, *Crimen en el entreacto*); *Feliciano Catalán* (1953 - *Intriga en el escenario*); *Arturo Ruiz Castillo* (1958 – *Culpabables*), y *José María Forqué* (1959 – *De espaldas a la puerta*)

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Cine criminal de humor

IFI no produjo comedias del estilo de *Yo no soy la Mata-Hari* (1949/50 Benito Perojo); *La lupa* (1955- Luis Lucia); *Carlota* (1958 – Enrique Cahen Salaberry); *Crimen para recién casados* (1959 – Pedro López Ramírez) y *Usted puede ser un asesino* (1961 – José María Forqué). No puede considerarse del género criminal *¿Dónde pongo este muerto?* (1962)

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

3.4. El cine religioso

3.4.0. Introducción

Cuando Iquino rodó *El Judas* en 1952, lo religioso ya había estado presente en parte de su filmografía. La catolicidad solía aparecer en momentos puntuales de sus películas. Sus protagonistas buscaban en ella consuelo o solución a sus problemas o a sus crisis. Rezar o ir a misa solía abrirles los ojos ante el camino a seguir. En *Noche sin cielo* (1947), *El tambor del Bruch* (1948) o *La familia Vila* (1949) hay momentos clave de alta religiosidad. *El Judas* fue, sin embargo, la primera de sus dos películas cien por cien religiosas aunque estéticamente no se ajustara a los modelos imperantes entonces en el cine español. De ahí su originalidad.

Iquino no hizo un film religioso <protagonizado por ministros de la iglesia (...) en el que prácticamente puede englobarse la totalidad de la producción española según Heredero (op. cit. pag. 192) Los modelos de este tipo de cine religioso –en sus diferentes variantes- se inician ya en la década anterior en que se mezclaba la exaltación de los valores religiosos tradicionales con los militares y la propaganda del régimen. Eran películas como *Misión blanca* (1945) y *La mies es mucha* (1948), ambas de Sáenz de Heredia; *La Fe* (1947 – Rafael Gil; *Balarrasa* (1950 – J. A Nieves Conde); *La señora de Fátima* (1951 – Rafael Gil) o *Sor Intrépida* (1952 – Rafael Gil). Se las conocía popularmente como *cine de la estampita*. Lo más apetitoso de este cine para los productores es que estaba muy bien visto por el Régimen lo que cual repercutía en su incondicional apoyo (premios, créditos y clasificaciones muy altas). La picaresca seguía presente en el cine español tal como sintetizó Gubern⁹⁸, eran películas concebidas *no como productos culturales sino como meras gonzúas para abrir las arcas de la administración*. Resulta lógico que Iquino se montase al carro del cine religioso pero es significativo que solamente hiciese dos films.

3.4.1. El modelo. El Judas (1952)

Heredero⁹⁹ recoge unas declaraciones de Rafael J. Salvia a José Enrique Monterde sobre la gestación de *El Judas*: <Un día (Iquino) me llamó a su despacho y me pidió una película que le permitiera por su argumento y guión ir directamente al 'Interés especial'. Yo tenía desde hacía tiempo el tema de 'El Judas' y se lo expliqué. Le pareció bien. El film se planteó para garantizar ese interés>. A partir del guión de Salvia, Iquino realizó el guión técnico que figura en el genérico del film. <Censura me amenazaba con prohibírmela si le faltaba el respeto a Cristo. Esto me desinfló muchísimo porque hice toda la película pensando que si no les gustaba se cargaban la película> declaró el director (Fot. 29.4.77)

⁹⁸ Citada por HEREDERO, op. cit. pag. 81. Procedía de Gubern Román, *El cine español de los años 50, Sumisión y resistencia (inédita)*

⁹⁹ HEREDERO, op. cit. pag. 81. Procede de *El neorrealismo en España, Tendencias realistas en el cine español (tesis doctoral inédita)*. de José Enrique Monterde

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Según Carmen Arocena, (en Cátedra, op. cit. pag. 315-317) *El Judas* responde a una operación industrial y comercial perfectamente calculada. La comentarista afirma que después de dos años produciendo con su propia marca, Iquino se había visto obligado a efectuar cuantiosos dispendios económicos sin la contrapartida de un apoyo administrativo relevante. Es por ello – siempre según Arocena- que *<había llegado el momento de apostar por un producto que a su valor comercial añadiera la muy segura probabilidad de alzarse con la elevada calificación administrativa de Interés Nacional>* y que además, *<la operación se completaba destinando el producto a convertirse en adecuado eco cinematográfico del ya por entonces cercano Congreso Eucarístico Internacional de Barcelona, que se celebró en mayo de 1952>*. Después de habersele denegado en principio, y después de presentarse varios tratamientos, finalmente consiguió la clasificación de Interés Nacional. Siempre según Arocena (confirmada por Porter Moix (Serra d'Or 9.94)), una parte de la financiación provino de catalanes exiliados en Chile y parece probable que este dinero se destinara al doblaje en catalán de la película.

Esta fue, efectivamente, la primera vez que se autorizaba el doblaje en una de las lenguas no castellanas del estado español aunque no se exhibiera entonces en catalán en Barcelona, pero sí en algunas poblaciones de Cataluña durante la Semana Santa. El estreno mundial fue en la Feria Comercial de Barcelona coincidiendo precisamente con el Congreso Eucarístico. Es sobradamente conocido que IFI la había programado para su exhibición en las dos versiones. Se pasaría en dos cines (Metropol y Alexandra) en castellano y en el Capitol (en catalán) y se estrenaría simultáneamente en Valencia. A última hora, y con todo el lanzamiento publicitario en la calle, la versión catalana fue prohibida en Barcelona por el Ministerio de Gobernación mientras que, según Porter Moix, se pasó en Valencia, *por estar en valenciano*, aunque 48 horas después fuese retirada del cine, extremo que no se ha podido confirmar.

Angel A. Pérez Gómez y José L. Martínez Montalbán consideran que *<aunque 'El Judas' se inscribe en la moda del cine neorreligioso de la época, se distingue netamente de él por su pretensión de denuncia social, por el hábil juego de ficción y realidad, por la utilización de actores no profesionales de La Passió' de Esparraguera y, sobre todo, por cierto tono neorrealista en la planificación y fotografía. Examinada con objetividad, hay que reconocer que se abusa de ciertos recursos fáciles, sentimentales y moralistas, pero en su contexto causó un lógico impacto porque su planteamiento no era el habitual en nuestro cine>*

Iquino jugó muy hábilmente con la *publicity* de la película: Un reportaje publicado anunciaba a bombo y platillo: *<La noticia más atómica del cine español. Antonio Vilar interpretará el Judas>*. Iquino explicaba que empleó 11 meses para hacer el guión y que negoció con Vilar durante 15 días ganando por la mano a ofertas de Italia, Brasil, Francia y Portugal. Según Iquino le pagó unos honorarios de un millón de pesetas, *una cifra fabulosa* (PP 13.1.52) y confirmaba que quería presentar la película el próximo mayo en el Congreso Eucarístico por lo que la primera vuelta de manivela se daría el 20 de enero. En un anuncio (PP 4.1.53), IFI destacaba que *<por primera vez en la guerra del arte contra la taquilla los dos bandos han*

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

ganado. Los grandes productores se sienten orgullosos y satisfechos cuando los críticos llaman a sus películas 'una obra de arte' pero tiemblan cuando los exhibidores usan la misma calificación. Sin embargo, de vez en cuando en la historia del cine surge una película excepcional que siendo una verdadera 'obra de taquilla' es también una obra de arte>. Después del estreno, en otro anuncio publicado casi un año después (abril 1953), IFI destaca los elogiosos comentarios críticos, informa sobre los premios y trofeos conseguidos y anuncia que será estrenada próximamente en Italia, Francia, Canadá, Argentina, Méjico, Cuba, Perú, Venecia, Colombia, Chile, Uruguay y resto de Hispanoamérica y en algunos países asiáticos y oceánicos>. Jugaba con la carta del prestigio. La importancia del film queda reflejada en la opinión (PP 1.3.53) del productor asociado José Carreras en la que, después de afirmar que *El Judas* es lo mejor de Iquino y del cine español, señala que <*Iquino ha sabido crear una industria*>. La católica *Revista Internacional del cine* reprodujo en su número de agosto de 1952 una parte de su guión, concretamente hasta la secuencia XIII.

El guión de Rafael J. Salvia fue narrado por Iquino contraponiendo las imágenes casi documentales de la Pasión con el estado anímico del personaje protagonista. Los paralelismos entre el Judas bíblico, el Judas de la obra y el amoral Mariano Torné están ensamblados con precisión de relojería. Por una vez, Iquino no usa de los estereotipos ni de los lugares comunes. Sus personajes son tal vez los más humanos de su filmografía, no cayendo nunca en los maniqueísmos que, por ejemplo, aparecerían en su *remake* no confesado, *La pecadora* en que también se utiliza la religión como redención del pecado. El empleo como actores de la gente del pueblo de Esparraguera y de los intérpretes aficionados de la Pasión, acerca el film en algunos momentos a postulados propios del neorrealismo. Villar hace una gran composición de su personaje utilizando un maquillaje propio inspirado en el Cristo de Velázquez. Para preparar su personaje y sumergirse en el ambiente de la *Passió*, vivió durante un mes en la ciudad.

El Judas se ha convertido en el film más emblemático de Iquino y como referencia de un tipo de cine religioso que se desmarcaba casi por completo –ideológica y formalmente– del que se hacía entonces en España. La mayor parte de la prensa se volcó favorablemente en sus críticas, elogiando su perfección técnica y unánimemente la interpretación de Antonio Vilar. Ya la calificó de *película con proyección universal*. Para *ABC* era *perfecta* y para *El Alcázar*, *película importante pese a descuidos materiales en su realización*. Jaime Picas (Fot. 23.5.52) elogia a Vilar y, sobre todo, al argumento, escribiendo que: <*La segunda mitad es impresionante con el contrapunto de las escenas de la pasión logrando un paralelismo de una efectividad y de una ejemplaridad enorme*>. Méndez Leite (op. cit. II – 109) resalta el trabajo de Antonio Vilar, <*que actúa nada menos que en tres personajes diferentes: el hombre dominado por el insaciable afán de lucro, el Judas y el propio Redentor*>.. Según Porter Moix (1969, op. cit. pag. 223) Iquino fue muy astuto y supo tener en cuenta las opiniones y las tendencias políticas de los miembros de la Comisión y de las diversas fuerzas sociopolíticas del país y por ello construyó su película sobre tres vértices: *el moral, el social y el religioso*. Al historiador, y desde una perspectiva de 1969, después de

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

haber visto *El que debe morir* (1956- *Celui qui doit mourir*- Jules Dassin), el film le parece estrecho y, sobre todo pobre, <pero en su momento una película melodramática cargada de buenos sentimientos> añadiendo que <representó no ya una esperanza sino la franca realidad de una cinta con temática ligada a la vida vulgar de un país, con problemas de actualidad y con un esfuerzo de crítica>. Después de defender la que había sido la carrera anterior de Iquino, Sáenz Guerrero (LV 22.5.52) rindió grandes elogios al film <la forma que Iquino ha dado a 'El Judas' se ajusta prodigiosamente a las exigencias que la hondura del asunto imponía y así ha logrado armonizar el tono de cada situación con el de la composición de los planos hasta culminar por un lado, con la brutal secuencia –verdaderamente única en los anales del cine español- de la agresión y la venganza en la cantera y por otro lado con la emoción de los planos postreros, cuyo dramatismo, contenido, tenso, impresionante, tiene difícil superación> . Para un posterior pase televisivo, Esteve Riambau (Avui 26.1.86) reivindicó su significación nacionalista escribiendo: <Símbolo más que realidad, 'El Judas' es hoy un film histórico que tiene los mejores méritos en su cariz de excepcional dentro de un contexto de represión contra la lengua de un país>

3.4.2. La repetición del modelo: La pecadora (1954)

Después del éxito de *El Judas*, IFI repitió la historia de la redención por la religión, actualizando esta vez la figura de María Magdalena. Utilizó así mismo las representaciones de la Pasión en un pueblo catalán (Cervera) como contrapunto de la situación anímica de la protagonista que se redime de sus pecados ante el milagro de la Vida, Pasión y Muerte de Cristo. Iquino jugó una baza publicitaria de gran eficacia: darle el papel de su moderna Maria Magdalena a la vedette de revista Carmen de Lirio (entonces con 28 años) quien, a su condición de gran estrella de las pasarelas (principalmente barcelonesas) unía unos rumores escandalosos sobre sus supuestas relaciones amorosas con el gobernador civil de Barcelona que contribuyeron a provocar la primera gran huelga de la era franquista en la ciudad condal. Parecía que el personaje de la bella y frívola arrepentida tenía unas atractivas connotaciones con la vida privada de Carmen. Esta había hechos breves papeles en el cine, pero su gran oportunidad vino con Iquino y *La pecadora*.

Las frases publicitarias subrayan sin lugar a dudas lo que pretendía ser la película: <Una mujer para quien no existen leyes morales. Porque amó mucho sus pecados fueron perdonados. Comprobó que la senda del mal es fácil y hermosa pero que una vez emprendida no ofrece lugar donde el alma repose> y hasta anticipa su desenlace: <Una mujer comparó el bien y el mal y abominó de todos sus pecados. Quiso apurar los placeres mundanos y la palabra evangélica le hizo conocer su espantoso error>. Según testimonios del rodaje, Carmen no era precisamente una gran actriz e Iquino se esforzó como nunca para sacar de ella los matices que requería el personaje (al principio frívolo y deshumanizado y al final piadoso y arrepentido). Lo consiguió con muchas más repeticiones de las habituales y principalmente en la post producción (montaje y doblaje). Este gran trabajo de Iquino se deduce así mismo de una manera indirecta con unas declaraciones

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

de la actriz a *Primer Plano* en que explica la manera cómo trabajaban y de la forma cómo Iquino interpretaba su personaje para enseñarla. Concluía diciendo que *<Es un actorazo>* y lo comparaba con Vittorio de Sica

La pecadora – con las limitaciones de ser una nueva versión encubierta de *El Judas*- es una película que se resiente de un cambio excesivamente brusco y no justificado de la evolución de Magda. El guión no explica de forma convincente el porqué y el cómo de su arrepentimiento. Dividida en dos partes completamente diferenciadas –la frívola y la religiosa- Iquino utiliza los mismos recursos narrativos de *El Judas* contrapunteando el estado anímico de la protagonista con el desarrollo de *La pasión*. Lo que había sido novedad, se convierte ahora en repetición, agravada por la acentuación de los elementos típicos del melodrama.

La película no tuvo la misma resonancia popular. Los exhibidores madrileños tardaron seis años en estrenarla. Y tampoco gozó mayoritariamente del favor de la crítica. El crítico (s/f) de *Imágenes* (1.55) la compara desfavorablemente con *El Judas*, señalando que *<al lado de secuencias bellamente conseguidas hay otras que serían más que suficientes para suspender a un director en ciernes>*. José Sagre (Cine mundo 25.12.54) tituló su comentario: *<'La Pecadora' tiene graves pecados que no merecen perdón>* subtitulándolo: *<Nunca segundas partes fueron buenas>* opinando después que *<Iquino al intentar volver al tema del arrepentimiento que le proporcionó el éxito de 'El judas' ha fallado irremisiblemente. Por si fuera poco, el tema del arrepentimiento proviene de una manera casi repentina, sin que previamente se adviertan en la mujer señales de aquellas reacciones que indiquen su evolución, llevándola paulatinamente a través de lógicas y necesarias transiciones de la ceguera a la luz>*. Sin embargo, consiguió emocionar a Jaime Picas (Fot. 24.12.54) quien después de considerarla *<una historia netamente ejemplar>* proclama que es *<una película difícil de analizar en vivo>* aunque le reconoce *<incorrecciones técnicas e ingenuidades>*. Elogia algunas secuencias: como las de *<gentes sin hogar en muda protesta bajo la lluvia>* o *<el desfile triste del Via Crucis una madrugada del viernes santo>*. Y destaca la interpretación de Carmen de Lirio concluyendo con que *<Iquino nos está dando el cine más vivo, menos artificial y más directo que existe estos días en España>*. Méndez Leite (op. cit. II – 396) también está a favor de la película: *<El tema hondo, humano, trepidante, duro y de muy difícil trasplante al celuloide, ha sido resuelto con bastante discreción, salvándose con habilidad las dificultades propias del espinoso tema>* elogiando también a Carmen de Lirio, *<actriz inteligente y de gran belleza>*. *Guía de estrenos 1955* dice que lo único destacable es la fotografía de Berenguer considerándola como *<un folletín casi sin paliativos>* agregando que *<nos indigna que se haya pretendido hacer un cine moralizador y católico que roza en todo momento el tópico y la cursilería para acabar definitivamente en eso, en el folletín>*. Según Carlos Heredero (op. cit. pag. 66) *<la película tuvo una versión para la exportación en la que se incluían algunos desnudos de la actriz>* hecho desmentido rotundamente por Juliana San José (ent. cit.) Ninguno de las críticas menciona que la actriz fue doblada por Nuria Espert.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Los paralelismos entre las dos películas son evidentes en su esquema argumental y en su planteamiento dramático.

- Mariano (El Judas) es un ser mezquino que está dispuesto a todo para interpretar a Jesús en La Pasión. Magda es una mujer con pocos escrúpulos sin una pizca de humanidad. Las representaciones de la Pasión desencadenan y hacen aflorar en ellos reacciones y sentimientos que parecían ocultos. La representación de la Pasión y Muerte de Cristo actúa como un auténtico milagro en su regeneración.

Iquino mezcla lo melodramático con lo realista y lo simbólico. La problemática personal del protagonista la contrapuntea formalmente con las representaciones de la Pasión. La utilización de actores profesionales y el entorno natural (éste más en la primera que en la segunda) busca el máximo realismo. Sin embargo, lo que resulta creíble en *El Judas* no lo es en *La pecadora*, donde hace concesiones mostrando en demasía <los pecados de la protagonista y su ambiente vicioso>. En conjunto, hay una diferencia cualitativa importante entre las dos películas, debido quizá a que Iquino es el responsable total de la segunda (en la primera compartió autoría del guión realizando oficialmente el técnico). por lo que debió prevalecer una vez más su faceta de productor sobre la de director.

- Elemento dramático destacable en estas dos películas es la utilización de la música clásica como banda sonora única. Iquino volvió a utilizar exclusivamente la música clásica en algunos de sus posteriores *films de denuncia*.

3.4.3. La religiosidad en el cine de IFI

Después de *La pecadora* IFI abandonó definitivamente su efímero *cine religioso*, algo que, por otra parte, también sucedió en el cine español (que fue evolucionando con diversas tendencias hasta desaparecer como subgénero prácticamente a principios de los 60). Aquel mismo año, sin embargo, IFI produjo *Sor Angélica* (Joaquín Romero Marchent) que puede inscribirse al *cine de monjas* y en 1959, el propio Iquino dirigiría *El niño de las monjas* (otro *remake*) aunque puede catalogarse más como un melodrama romántico- taurino que como un film auténticamente religioso. .

Sin embargo, el respeto a la religión católica y su influencia sobre el comportamiento de los personajes, aparece en los momentos puntuales de algunas de las películas de la productora, antes y después de *El Judas*. La figura del sacerdote resulta determinante en *Dulce Nombre* (1951) o en *Almas en peligro* (Antonio Santillán). Acudir a una iglesia y rezar en momentos de crisis está presente en muchos de sus melodramas. En *El golfo que vio una estrella* (1953), el niño protagonista se dirige al propio Dios. En los films del género criminal en que aparece una prisión siempre hay un sacerdote abnegado. Y si el film es

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

sobre delincuentes juveniles, el sacerdote está muy cercano al modelo de padre Flannagan encarnado en *Forja de hombres* (1938- *Boys town* – *Norman Taurog*). por Spencer Tracy. La personalidad de Iquino y su forma de controlar sus película hace suponer que, aunque su nombre no figure en los genéricos de algunos de estos films, influenciaría en este sentido a sus autores oficiales.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

3.5. Las comedias

3.5.0 Introducción

IFI no haría su primera comedia hasta 1951 lo cual resulta hasta cierto punto curioso dada la trayectoria profesional de Iquino, especialmente en CIFESA. Fue *El sistema Pelegrín*, una comedia atípica que respetaba al máximo- quizá excesivamente- la obra de Wenceslao Fernández Flórez. Sin embargo, la comedia fue uno de los géneros por excelencia de la productora a lo largo de toda su historia, e incluso un gran número de ellas poseía un sello propio marcado por la personalidad de Iquino, aunque éste como director, como guionista, o ambos oficios a la vez, realizara comedias de diferentes estilos. Tras una etapa influenciada por las tendencias de la comedia popular y costumbrista españolas, IFI se volcó en comedias marca de la casa irrepetibles por otros productores. Más que con cualquier otro género, Iquino solía dirigir la primera comedia y sentaba las premisas de las que harían los otros directores contratados. Algunos modelos tuvieron continuidad. Otros se quedaron simplemente en intentos fallidos.

Mientras funcionaron los estudios del Paralelo, IFI produjo 21 comedias. Nueve de ellas fueron dirigidas por Iquino. Después del cierre de los estudios, IFI hizo cinco comedias (cuatro dirigidas por Iquino) y seis comedias sexy (todas dirigidas por Iquino). Hay que remarcar no obstante que otras películas con elementos de comedia –debido al ya mencionado mestizaje de géneros- han sido incluidas en otros apartados. Las comedias dirigidas por Iquino- fracasasen o no como modelo- se han agrupado en dos grandes apartados: 1) Comedias populares y costumbristas y 2) las comedias típicas de Iquino. Dada la amplitud conceptual del género, estos dos apartados poseen elementos comunes que pueden entrecruzarse..

3.5.1. Las comedias populares y costumbristas

Desde sus comienzos en el cine, Iquino había hecho cine popular protagonizado por personajes de las clases populares. Después, en su etapa de CIFESA, obligado por el cine de consolación imperante la mayoría de sus películas transcurrían en ambientes de clase alta muy alejados de gente del pueblo. Tampoco pudo cambiar de escenarios en las comedias de Emisora. Las únicas escapadas realistas en estas dos últimas etapas eran ocasionales, simples pinceladas que aparecían inesperadamente en algunos de sus films (no sólo de las comedias) o se intuían –sólo intuían- especialmente en personajes secundarios. En IFI pudo volcarse en comedias inspiradas en esencia en sainetes costumbristas y zarzuelas adscribiéndose a su manera a la llamada comedia popular española y a su evolución general marcada por los cambios sociales y políticos, por los gustos del público y por la Censura.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

3.5.1.1. Dirigidas por Iquino

3.5.1.1.1 Sátira del deporte. *El sistema Pelegrín* (1951)

A pesar de su predilección por las adaptaciones, puesta de manifiesto precisamente en los inicios de IFI, ésta fue la única vez en que Iquino adaptaría en su nueva productora una comedia procedente de una obra literaria. Después se inspiraría en obras propias o ajenas aunque sin propósitos de adaptarlas realmente sino de utilizarlas como simples puntos de partida. El autor adaptado, Wenceslao Fernández Florez (1885-1964), era un escritor gallego, considerado de forma reduccionista como humorista ya que su obra demuestra precisamente su gran versatilidad.¹⁰⁰ Había sido, y luego lo siguió siendo, uno de los escritores españoles más llevados al cine a pesar de la dificultad de convertir en imágenes su brillante y original prosa, base de sus demoledoras sátiras. Ideológicamente era contradictorio. Capaz de hacer una novela tan antirreligiosa como *Las siete columnas*, podía escribir también *La conquista del horizonte*, una tremenda exaltación franquista que encajaba así mismo con su ideología falangista. Sus artículos periodísticos- ideología aparte- eran deliciosos, llenos de agudeza y también de sentido crítico. Heredero (op.cit. pag. 63) señala que su condición de miembro de la todopoderosa Junta de Censura, explicaba que fuese uno de los autores más adaptados de aquella época. *El sistema Pelegrín* fue la última novela larga de Fernández Florez. Con ella hacía su personal crítica al fútbol como antes la había hecho a los toros (*El toro, el torero y el gato*).

En una visión actual de la película se aprecia que Iquino quiso ser excesivamente fiel a la obra original, especialmente a los diálogos. Se supeditó demasiado a la palabra y, muy especialmente, al personaje central – y a la personalidad de Fernán Gómez- consiguiendo las mejores escenas cuando éste dejaba de hablar. Eran las escenas deportivas exteriores. Iquino parece pagar su excesivo respeto al autor. Sin embargo, esta fidelidad consigue que la película conserve el tipo de humor paradójico y algo surrealista de la novela. Se mantiene el tono de sátira de la entonces incipiente moda del deporte como panacea de una sociedad que empezaba a olvidarse de la guerra. El enclenque Fernán Gómez, físicamente en las antípodas del modelo del deportista, pero capaz de practicar –y especialmente- enseñar cualquier deporte, se convierte en el desencadenante de una suave pero, en el fondo, feroz crítica de quienes empezaban a adorar el deporte. Es una crítica que se extiende –como se muestra en los incidentes del partido de fútbol final – a la deformación que provoca el ya llamado deporte rey sobre quienes se dejan atrapar por su influencia. En cierto modo, el film conserva la lectura conservadora que hace Fernández Flórez sobre los aspectos positivos del deporte. El aparente desinterés que puso Iquino en hacer una obra original se pone de manifiesto en las palabras de su ayudante de dirección José María Nunes (ent. autor) que afirma que Iquino le hizo dirigir el 50% de la película.

¹⁰⁰ N.A. En los años de postguerra esta etiqueta de humorista se utilizaba de forma peyorativa ya que no solía aceptarse que un ‘humorista’ pudiese escribir de temas importantes. Este quizá fue uno de los motivos que explican la insólita aparición de La Codorniz

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Resulta significativo que la parte más dialogada sea lo menos conseguida de la película. Como se comenta en diversas partes de este trabajo, Iquino solía componer su puesta en escena a partir de los diálogos. Al ser éstos más floridos y de mayor nivel intelectual que los suyos habituales éstos perdieron su funcionalidad y lastraron el ritmo del film.

La crítica veía en el film parecidos defectos. Horacio Saénz Guerrero (LV 3.52) escribió <La personalidad de Fernández Flórez resulta demasiado absorbente y los diálogos lo acaparan todo>. Opina más o menos igual Jaime Picas (Fot. 7.3.52) Primero elogia a Fernando Fernán Gómez y luego escribe: <Llega a cansar por el excesivo verbalismo de la cinta. Es un agobiante torrente verbal que nos machaca los tímpanos y representa la falsa transposición cinematográfica de la literatura de Fernández Flórez>. Destaca la <lograda secuencia de la velada de lucha libre y considera artificioso el final>.

El rodaje en exteriores deparó más de una sorpresa. En la secuencia final, cuando Fernán Gómez huye de las iras de los aficionados, la gente que pasaba por la calle creyó que a aquel árbitro huía realmente y se sumó a los perseguidores gritando <¡No le dejéis vivir!, ¡Dadle un escarmiento! ¡Matadle>

A lo largo de su historia IFI realizó pocas adaptaciones más de comedias. *El difunto es un vivo* (un *remake* como musical de la comedia que había dirigido el propio Iquino), *La tía de Carlos en minifalda* (inspirada muy libremente en la obra de Brandon Thomas) y, más en la línea de fidelidad a su, original, *Los claveles* (según la popular zarzuela) y *Las estrellas* (basada en un sainete de Arniches).

3.5.1.1.2. Folklore y el cine por dentro. *Good bye Sevilla* (1955)

La inexistencia de una copia de la película obliga a remitirse a los reportajes y críticas de la época. En un reportaje pagado se la presenta como una superproducción y se avanza que es <la obra maestra del genial director de 'El Judas'. Se la describe con entusiasmo: <Estampas concebidas con un agudo sentido de la plástica y que vibran con el fondo de una música que alterna las más puras notas de la canción popular española – Marujita Diaz- con los cálidos ritmos de Sudamérica – Lydia Scott> destacándose el ballet en el parque de María Luisa así como la habilidad de Iquino para mover masas. A Lidia Scotty- a quien se presenta como una gran estrella, la acababa de descubrir Iquino en una *boite* de Barcelona. Sin embargo, no se hizo demasiada publicidad de la presencia como galán otoñal de Tullio Carminati, que en el film interpretaba su propio personaje, un actor italiano que había triunfado en Hollywood en la época del mudo y que en 1942 había regresado a Italia donde alternaba el teatro con papeles de secundario en el cine. Iquino tuvo la habilidad de jugar con la ambigüedad de un personaje entre real e imaginario. Aquel mismo año, Carminatti participaría en la obra teatral y en la versión cinematográfica de *Juana de Arco en la hoguera* (*Giovanna al rogo*) de Roberto Rossellini).

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Méndez Leite (op. cit. II – 213) dice que <sin ser obra de méritos descollantes, sólo pretende entretener y eso lo consigue cumplidamente>, destacando al <desconcertante Gila, en un fugaz cometido, quien pone un final rebotante de gracia>. En la crítica de Gómez Tello (PP 1.10.51) la compara con una película sobre una *troupe* francesa que hace un rodaje en Málaga, aunque sin mencionar su título. <Ahora (la *troupe*) es norteamericana> –escribe No hay en ella nada nuevo, nada inteligente y nada con brillo de verdadero ingenio., Iquino, que asumió todas las responsabilidades de la película, escogió lo más fácil>. Luis G. de Blain (Fot. 2.9.55) comparte su opinión: <No se ha preocupado de establecer equilibrio alguno entre las escenas ni de concluir un guión partiendo de los cánones clásicos. Iquino ha rodado lo que le parecía cinematográfico> Blain destaca no obstante <el magnífico ballet en el Parque de María Luisa> y también <los números cómicos de Gila> considerando que es una película esencialmente divertida, que <enfrenta la trivialización de lo moderno a la pátina de lo tradicional> y que tiene virtudes y defectos pero está resuelta con habilidad e ingenio>. Con su olfato comercial de siempre, Iquino le dio la oportunidad de hacer una atractiva protagonista a Marujita Díaz (quien inmediatamente después protagonizaría *El ceniciento*(1955)) y contrató a Manolo Morán, convertido ya en un secundario de primera línea después de *Bienvenido mister Marshall* (1952) quien haría un papel muy parecido. Con Gila, Rafael de Córdova., Saza y Lydia Scott debió utilizar aquella débil historia para filmar un genuino espectáculo de variedades. Todo parece indicar que Iquino quisiese apuntarse a la estela de *Bienvenido mr. Marshall* –no en su parte argumental sino estilística y ambiental- y a los films folklóricos protagonizados por una estrella de la canción española. Marujita Díaz, entonces relativamente popular, fue la solución. Por otra parte, ésta fue la única vez que Iquino hizo una película de lo que se conoce como < cine dentro del cine >

3.5.1.1.3. Los abnegados taxistas. *Los ángeles del volante* (1957)

Es muy posible que Iquino quisiese repetir el éxito de *Manolo, guardia urbano*(1956)¹⁰¹ y que eligiese por ello como guionistas a sus propios artífices (Masó y Salvia.), aunque se reservara para sí la dirección de la película. En esta ocasión, le tocó el turno exaltar a los taxistas, de la misma manera que en aquel film se había exaltado a los municipales y en otros se exaltaban a los camioneros o a las chicas de la Cruz Roja. Era una tendencia de la comedia española de entonces, más triunfalistas que críticas, que, a pesar de sus condicionantes y de sus concesiones patrioterías, ha pasado con el paso del tiempo a componer una interesante crónica de la sociedad de entonces. Esta es una de las pocas comedias de IFI localizadas en Madrid.

La película está estructurada sobre tres historias de taxistas, enlazadas por una cuarta, en las que se demuestra su abnegación y su amor al prójimo. A pesar de la exageración de sus virtudes, el film conserva un raro sabor de sainete costumbrista, posee el habitual estilo documental de Iquino (saca las cámaras a la

¹⁰¹ Salvia había sido el guionista acreditado en 'El Judas'. Juliana San José dice que no lo eligió porque Salvia formaba parte de un *package*

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

calle y prefiere los escenarios naturales al estudio), y tiene sobre todo un soberbio reparto en el que se reúnen prácticamente los mejores actores cómicos de la época. Iquino muestra así una de sus vertientes empresariales, contratando a figuras consagradas convencido que amortizará sobradamente sus mayores emolumentos con su mayor poder de convocatoria. Equilibraría su presupuesto con sus films de serie B sin figuras y menos medios. El film está concebido para que se luzcan todos los actores. Las historias componen un *potpourri* de buenos sentimientos, ciertos toques melodramáticos y humor muy popular no pudiendo encasillarse como una comedia cien por cien pura. Con su olfato publicitario Iquino montó la campaña como homenaje a los taxistas y éstos le devolvieron el homenaje concediéndole el Diploma de Honor del Gremio.

Méndez Leite (op. cit. II –281) dijo que posee un *<tema humorístico, chispeante y amable a la vez que Iquino convierte en una amena película>* mientras que la *Guía de estrenos (1957)* difiere en su opinión: *<Después de la presentación de los personaje, el guión no ha sabido aprovechar las posibilidades de ofrecer una comedia que tuviera reciedumbre y contenido humano. Se diluye en historias bastante flojas con concesiones sensibleras y un tanto cursilonas>* Interino en *Primer Plano (10.57)* destaca que el film *<rompe una lanza a favor de la solidarizada familia que constituyen los taxistas madrileños>* pero que *<ofrece únicamente el lado bueno, sentimental y humanitario de estos ángeles del volante que, si fuesen así de buenos, estaríamos tomando taxis a todas horas aun cuando hubiera una nueva subida de tarifas>* Concluye escribiendo que el film posee: *<una candorosa ingenuidad>*. Cine informe (7.57) sintetiza críticas diarias madrileña dijo: *<Cinco colosos de nuestro humor y una dirección excelente>* (Arriba); *<una película digna del moderno cine español>* (Ya); *<decae un poco al final pero es chispeante y está magníficamente interpretada>*. (ABC)

IFI publicó (PP 17.3.57) unas *cifras curiosas* de la película junto a una novelización con fotos: 56 días de rodaje (14 perdidos por el mal tiempo), 552 planos, 13.865 metros de película, 957 extras, 60 taxis, 50.000 horas de trabajo; más de 3.500 fotografías de rodaje. Iquino se fumó 4 habanos y 3 paquetes de cigarrillos y se tomó 12 tazas de café diariamente. Tampoco se olvidó de publicitar que había reunido *<el reparto más caro del cine español>*.

3.5.1.1.4. El nuevo look de una folklórica Secretaria para todo (1958)

La fórmula habitual de los vodeviles de Iquino –equivocos y cambios de personalidad- forman la base de una comedia romántica al servicio de Carmen Sevilla, entonces una de las estrellas más populares del cine español. Carmen alternaba el cine con el teatro siempre como intérprete de la canción española, aunque aquel mismo iniciase un cambio de imagen protagonizando un personaje dramático en *La venganza* (Juan Antonio Bardem). Iquino aprovechó estos deseos de cambio de la estrella para el lanzamiento de film: *<La incomparable Carmen Sevilla en su primer papel moderno>*.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Arropada con un reparto de actores de comedia no menos populares, Carmen es el centro del todo el espectáculo. Despliega su simpatía y belleza. Canta y baila. Y actúa como una auténtica estrella, eclipsando incluso a Carmen de Lirio, quien buscaba una carrera en el cine después de *La pecadora*. No obstante, el guión no raya a su misma altura. Resulta bastante tópico y previsible y rezuma el socorrido tufillo de *<como en España ni hablar>* representado en el enfrentamiento entre la española y el holandés.. Carmen, efectivamente, sintetiza todas las virtudes de la mujer española puesta en las coplas y en los tópicos de siempre e Iquino demuestra una vez más su oficio poniéndolo al servicio de una estrella consagrada.

Esta es quizá el film de Iquino que mejor encaja argumentalmente con la comedia popular española de aquella época. Es una historia típica de comedia rosa con moraleja –chica honesta que gracias a esta honestidad puede ascender en su escala social- salpicada por números musicales. Iquino la cuidó formalmente y, aunque su galería de personajes podría encajar perfectamente con los de sus vodeviles teatrales, supo contener desmadres en los diálogos (no intervino oficialmente en el guión) y huir de chabacanerías.

La *Guía de Estrenos (1958)* dijo *< Carece en absoluto de originalidad el guión que, si se salva, es únicamente por la gracias de muchas de sus situaciones y sobre todo por la simpatía personal de Carmen Sevilla. Su desenlace es de novelita rosa>*. Gómez Tello escribió (PP 31.5.59): *<Una serie de peripecias no siempre originales pero siempre eficaces a la hora del objetivo principal: hacer reír al espectador.(..) Ha sido narrada de modo jovial y optimista (..) Cuando se acude al pintoresquismo más o menos folklórico, apunta la sátira.(..) Iquino da una buena lección de su experiencia para utilizar un lenguaje cinematográfico de la cámara>*. Méndez Leite (op. cit. II – 351) la tacha de *<cincomedia intrascendente en la que predominan incidencias de carácter vodevilesco>*. Cine informe (6.59) sintetiza críticas de la prensa madrileña; El crítico de *Arriba* destacó que mostraba *<un Madrid actual, muy bonito, muy fotogénico y de mucho lucimiento>* mientras que el de *ABC* opinaba que era *<un relato sin interés>* y el de *Ya* que *<a falta de originalidades, los autores se ensarzaron (?) en situaciones de probada eficacia>*. Para el de *Pueblo*; *<lo malo es que lo previsto sucede sin alegría, sin el menor estilo de chispa>* y el de *Informaciones* manifestaba que *<el crítico lamenta no haber unido sus risas a la de los espectadores>*

3.5.1.1.5. Comedia romántica con guión de Azcona: *Un rincón para querernos (1965)*

Resulta inaudito –y todavía más desde la perspectiva actual- que IFI contratara como guionista a Rafael Azcona y todavía más que, según José Ulloa –ayudante de dirección de la película- ésta hubiese sido planeada para que la dirigiese Marco Ferreri. Sólo puede explicarse situando la decisión en el contexto del Nuevo Cine Español, con sus beneficios añadidos, que ya había llevado a Iquino a contratar a Mario Camus. El guión inicial de Azcona se titulaba *Siete de julio y boda* y la empezó a dirigir Isidoro Martínez

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Ferri, un ex campeón de España de natación que había debutado codirigiendo con Ferreri *El pisito* (1958). Después de rodar en Pamplona durante una semana, Iquino despidió al director porque no estaba satisfecho con su trabajo. El propio Iquino tomó la dirección y confió a Ulloa (que no figura en el genérico) el asesoramiento de algunas secuencias pamplonicas (rodadas en la plaza Real de Barcelona). Ulloa (ent. cit.) define así el film: <*Pienso que Iquino no entendió el guión de Azcona. Lo convirtió en una comedia del Paralelo*>

Sin compartir plenamente esta opinión de Ulloa, es cierto que estas concesiones- que menudean en las comedias de IFI- constituyen uno de los principales lastres de la película. La historia argumental no deja de tener su gracia (aunque no se advierta el humor habitual de Azcona) y está complementada por unos aspectos documentales de Pamplona y de los sanfermines. El rodaje en plena calle tiene autenticidad pero el film decae en las escenas en el interior de la pensión que pecan de excesiva teatralidad y concesiones a la galería. En estos momentos, el film se pierde en un excesivo número de personajes secundarios que quizá fueron puestos en la historia para justificar la aparición de excelentes actores de reparto, consustanciales en el cine de Iquino. A las relaciones de la pareja les falta consistencia e, incluso para la época, resultan escasamente creíbles. Iquino trata de sacar partido de los contrastes entre mundo rural y mundo urbano utilizando excesivos tópicos. De todos modos, estos planteamientos no diferían de la mayor parte de las comedias populares de la época. No se estrenó ni en Barcelona ni en Madrid.

3.5.1.1.6. La ciudad es para mí. *De picos pardos a la ciudad* (1968)

El título de trabajo, *La ciudad para mí solo*, indica que su referencia directa es *La ciudad no es para mí* (1965- Pedro Lazaga) uno de los grandes éxitos del cine español gracias a Paco Martínez Soria y a su conservador contraste entre los valores rurales y los urbanos. Iquino monta su película sobre un planteamiento similar (a pesar de que su arranque recuerde conceptualmente al de *Bienvenido mister Marshall*) pero busca más la parte escabrosa –aunque suavizada por el humor- del pueblerino que se sumerge en <*la depravación y el vicio de la gran ciudad*>, aunque no descuide el mensaje moralizante. Iquino contrasta más a personajes ansiosos de liberarse –aunque sea por unos días- de su represión ambiental que no a la típica gente del campo y de la ciudad, aunque lógicamente aparezca esta dicotomía pero quede casi siempre en un segundo nivel de lectura.

La película está narrada como una comedia tradicional de Iquino pero, a diferencias de éstas, busca personajes y situaciones reconocibles. Incluso tiene sus números musicales y anticipa la descripción de ambientes sórdidos de films posteriores. Sorprende (ausente en films similares de la época) una parte de estilo documental de las prostitutas de la calle Robadors, en pleno barrio chino de Barcelona. Después se recrea con el erotismo- hasta cierto punto injustificado- de Elena María Tejeiro, primero en bragas y

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

sostenes, y después metiéndose en la cama desnuda (aunque eso sí sin que se vea nada *pecaminoso* de su anatomía) También resulta insólito el *swinging*, cambio de pareja, encubierto que le facilita Angel de Andrés a Kiko, cediéndole a su propia esposa, para finalizar en una auténtica orgía, aparentemente *light* pero suficientemente explícita con un conato de *strip-tease*. Antes en una discoteca, muestra a una pareja de lesbianas. Parece como si Iquino empezase a intuir los nuevos tiempos. El film se convierte en un esbozo todavía no desarrollado de lo que sería en un futuro muy cercano la comedia popular española y, no digamos, la comedia y todo el cine de IFI.

El realizador confía como siempre en sus cómicos. En el centro de todos está Kiko, arropado por sólidos secundarios. Busca el chiste fácil como siempre y se recrea en un ternurismo exagerado, pero no puede negársele que, con sus imperfecciones formales y sus concesiones, ilustra los tópicos, sólo los tópicos, de los atractivos y los peligros de la gran ciudad desde la perspectiva de la gente del campo. *Cine Informe 1969* escribió: <Basando sus productos en reducidos presupuestos, Iquino realiza película tras película sin alcanzar con ellas demasiado éxito. No hace diana. A la historia le falta ingenio. El argumento es trillado. Ha desplegado buen oficio en realización> y sintetiza algunas de las críticas aparecidas: <Poco hay que decir de una película de tan módicas aspiraciones y que elige la tosquedad por el costumbrismo. Buen reparto> (ABC). <Aprovechamiento de los tópicos sobre 'paletos' (aunque ya no existan paletos)> (Dígame) <Tipos falsos, irreales, desorbitados. Incidencias falaces con comicidad gorda. Lo que podría haber de broma y de caricatura se pierde en la picardía vulgarota en el lenguaje burdo> (Madrid) <El asunto limita las ambiciones del realizador (Ya)>. Inicialmente la tenía que dirigir Antonio Ribas pero al cabo de una semana de trabajo abandonó el proyecto. Ribas era entonces el marido de la protagonista Elena María Tejeiro.

3.5.1.1.7. Desencanto democrático. *Un millón por tu historia* (1980)

Ya plenamente inmerso en su etapa de cine erótico, Iquino dio un imprevisible giro realizando dos películas propias de otros tiempos, anunciando un total de seis. Aunque diferentes, ambas estaban protagonizadas por Paco Morán y Paca Gabaldón. No deja de ser curiosa la semejanza de la situación del protagonista de *Un millón por tu historia* con el también administrativo señor Vila de *La familia Vila*(1949). A los dos, sus empresarios les hacen víctimas de un engaño. Sin embargo, el tiempo no ha pasado en balde y, partiendo de esta parecida situación, a Iquino se le nota un mayor escepticismo respecto a los valores sociales y, muy especialmente, respecto a la recién nacida democracia. Hay en el film continuadas críticas a los partidos políticos, a los sindicatos, a las huelgas, a la juventud <que representa el futuro de la Generalitat>, al exceso de impuestos, a los políticos oportunistas.... Se nota el resentimiento personal del realizador hacia la sociedad en que está viviendo. <Estando en la cárcel> – dice el protagonista- <el pueblo trabaja para mí>. No hace comparaciones con el pasado pero éstas parecen estar implícitas. <Esto es lo que nos ha traído la democracia> dice uno de los personajes. Resulta significativa también la evolución de la opinión de Iquino

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

respecto a los agentes de la ley y el orden ensalzados anteriormente en sus films policíacos: <La policía tiene demasiado trabajo persiguiendo a navajeros>- dice Juan (e implícitamente <y no a los traficantes de drogas>)

Iquino compadece al protagonista –el trabajo no le deja atender a su frívola mujer- y muestra irónicamente su adaptación al cambio aprovechándose de las ventajas que ofrecen las lagunas de la democracia, aunque él no las denomine lagunas sino democracia. La ley de reforma penitenciaria le permite cobrar el paro y la publicación de su historia le reportará mucho dinero, aunque se lamente de que hará millonaria a la Hacienda publica. Le muestra como un hombre íntegro (que se destruye trabajando para que su mujer se gaste su sueldo en frivolidades) a quien la sociedad corrompe. Ataca la superficialidad de esta mujer (y a su dominante madre que la apoya) capaz de abandonar a su marido porque éste no le da la situación económica que cree merecer. Para ellas dos, el hombre ha de trabajar para pagar los caprichos a su mujer. Es una situación que se remonta los tiempos de ¡Gua...Gua...!

Iquino estructura su película como una tragicomedia. Paco Morán hace una gran composición del empleado apabullado por su imposibilidad de ganar dinero únicamente trabajando. Paca Gabaldón resulta especialmente atractiva (Iquino dixit (NU 24.10.79) *Está muy guapa. Más guapa que nunca. Yo la he sacado más guapa que nadie*) – sin pasarse casi nunca en sus ligeros destapes- y da credibilidad a la superficialidad de su personaje. Sin embargo, la química entre la pareja no funciona. Resulta poco creíble su apareamiento físico. Hay demasiadas diferencias.. Tampoco resulta creíble, por los mismos motivos y de la manera que se presenta- el fulminante enamoramiento de la nueva pareja de Morán. Formalmente, Iquino juega con momentos cómicos y otros más dramáticos sin buscar nunca ser trascendente. Utiliza una vez más el recurrente juego de los equívocos –ésta vez con la suegra de instigadora y la esposa dejándose convencer por evidencias cuestionables- y acaba dándole al film una reflexión cínica y desencantada.

La película se lanzó inicialmente con el título de *En la cárcel... café, copa y puro* y como una comedia típica, eso sí con el dibujo de una llamativa chica sirviendo bebidas a un presidiario. <Una hora y media de risa espontánea y feliz es más saludable que marcharse de vacaciones con la suegra a remolque>. Al no funcionarle, la relanzó definitivamente como *Un millón por tu historia*. El nuevo lanzamiento mostraba una foto de la pareja y ofrecía pistas más atrevidas: <La peor carga de un pluriempleado es tener una mujer explosiva. Usted se divertirá ante los problemas de un pluriempleado (Paco Morán) con su mujer joven y guapa (Paca Gabaldón) y la madre de ésta, la suegra (Mary Santpere) una señora de infarto>.

Cine asesor (6.81) escribió: <Tono discreto pero limpio (...). Con este tipo de producciones divertidas le encontramos más admisible que cuando se mete de lleno en el sexo y sus consecuencias. Hay incluso una sátira feroz contra la forma con que se está llevando el sistema penitenciario español, que merece ser tomada en consideración. (...) Normal realización, satírica, divertida, con una comicidad muy de Iquino>.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Alex Gorina (NU 31.1.80) opinó que *<Iquino se lanza a emular a Cukor>* mientras que Lluís Bonet, (LV 31.1.80) después de remarcar que la pareja de actores (Guillén y Morán) triunfaba en el teatro con *Violines y trompetas*, escribió que *<pretende ser una sátira de la democracia actual (...) chistes malos, situaciones delirantes y los personajes parecen seres venidos de otros planetas>*.

3.5.1.1.8. La picaresca nacional. *Dos pillos y pico (1980)*

Para la segunda comedia de aquel cambio – que luego se demostraría únicamente como un paréntesis-, Iquino se apoyó de nuevo en la pareja Paco Morán-Paca Gabaldón, a pesar del fracaso taquillero de *Un millón por tu historia*. Aquí componen un par de personaje diferentes en una película también muy diferente. Los dos son absolutamente unos pillos, en todo el amplio sentido de la palabra. Viven en concubinato y son capaces de cualquier pillería para conseguir vivir o enriquecerse. De hecho, y con todas las distancias que se quiera, no dejan de ser dos personajes (que luego se amplían en un fresco mucho más amplio) de la tradicional picaresca española. Con ellos de centro, Iquino compone una irónica sátira sobre la sociedad del éxito y sobre la sociedad española de entonces con frecuentes alusiones políticas (*<Estuvieron hablando media hora sin entenderse, ¡como en las Cortes!>*). La incorporación del personaje del niño Fernandito (interpretado por Jorge Sanz - 11 años- en su segunda película) le añade más similitudes con los pícaros clásicos. El slogan principal de lanzamiento (*<La morrocotada golfería de este puñetero país>*, anticipa sus intenciones. Otros dos *slogans* *<Un reconstituyente para los faltos de risa>* y *<¡La risa es un alimento indispensable para vivir!>* dejan muy claro el tratamiento que va a tener el film.

Ciertamente, Iquino lo planteó como una comedia graciosa. Los títulos de crédito iniciales –todos ellos ilustrados con dibujos- anuncian este propósito. Empieza con uno que deja muy clara una de sus obsesiones: *<Dedicatoria: a los críticos cinematográficos respetuosamente les ofrecemos ideas para destrozarse esta bonita película. ¡¡Qué Dios nos coja confesados!>*!. Cada uno de los apartados viene encabezado por una frase que pretende ser divertida: Antes del título aparece: *<Una especie de película para cinematógrafo>*. Anuncia a los actores diciendo que son los que *<tratan de salvarse como pueden de esta iquinada>*. Presenta a Jorge Sanz diciendo que *<es un niño que ha contribuido a fastidiarlo todo>* y a los secundarios indicando que *<se han desbandado como energúmenos>*. Se refiere así al vestuario *<la peletería Solsona ha confeccionado el visón blanco para cubrir a la guapetona señora que sale y la boutique Godelja que ha creado la preciosa ropa para la misma señora, ¡Lástima!>*. Entre otras frases destacables están *<La música hecha a patadas por..., la Dra. Gral Producción por lo visto estaba en la peluquería; la secretaria de dirección se hizo un taco en los diálogos; los montadores han pegado un plano detrás de otro a la buena de Dios>*. Se muestra más irónico cuando dice que *<los exteriores fueron rodados en Barcelona porque es la ciudad de España donde más se habla andaluz>* y que es una producción de IFI que con *<cerca de 200 películas, ¿cuándo aprenderá a hacer cine?>*. Finalmente, cuando se refiere a sí mismo, se lee que *<las historietas son consecuencia de las indigestiones oníricas de Iquino (aparece una*

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

caricatura suya roncando) y que *el guión no existe, la fotografía es tan oscura que no se ven las caras de la gente. Y la dirección, también de Ignacio Farrés Iquino (Farrés y no Ferrés) es naturalmente desigual y anodina (de pueblo)*>. (aquí se ve un dibujo de Iquino ahorcado en un árbol) En esta misma línea, los capítulos del film están separados por rótulos, propios del cine mudo pero con dibujos, como por ejemplo: *<Y pidiendo limosna se convirtió en un hombre rico pero, claro, tuvo que declarar a Hacienda quedándose otra vez pobre>*.

La mendicidad es el punto de partida de este particular retrato de unos pillos modernos. Iquino despliega un variado catálogo de los eficaces métodos de los pedigüeños, criticando que *<otros trabajen para ellos (los que dan la limosna) y los hacen millonarios>*. El tono mesurado general se rompe con un humor que resulta en muchos momentos excesivo buscando precisamente lo paródico a través de la exageración. Sigue utilizado algunos de sus recursos de siempre (equivoco, travestismo, secundarios habituales en personajes no menos previsibles...) El tono de la película es ligero, no hay erotismo y flota un desencantado pero suave escepticismo ejemplarizado en el dicho de *<quien roba a un ladrón>*.

Cineinforme (4.81) escribió: *<Tema de la picaresca nacional, muy divertido aunque totalmente disparatado. Nadie puede suponer que sea verdad que pidiendo limosna se llegue al nivel de vida de nuestros dos protagonistas>* y advierte. *<Ojo: nos trae la aparición de un niño que puede dar mucho que hablar>* mientras que José Luis. Guarner (EL 18.2.81) creía que era *<más o menos como las que el cine español fabricaba hace 20 ó 30 años. Se estrenó como complemento en un programa doble. Las bajas recaudaciones de estos dos film debieron hacer reconsiderar a Iquino su anunciado abandono de la línea S*

3.5.1.2. De otros directores:

3.5.1.2.1. Xavier Setó. *Fantasia española (1953)*

El tiempo la ha convertido en un antecedente temático de *Dos pillos y pico* e incluso podría figurar en el apartado de las comedias protagonizadas por cómicos. Sin embargo, aunque posea números musicales éstos se acercan conceptualmente más a los de la etapa CIFESA que no a las cintas calificadas como *iquinadas*, las tradicionales de IFI.

A través del director Xavier Setó, pero todavía más a través del guionista Juan Lladó (que adapta un guión original del periodista Manuel Bengoa), la película utiliza como personajes conductores de la trama a dos vividores - muy en línea con los pícaros típicamente españoles- buscando justificar la presencia de números musicales, en este caso bailes y canciones regionales españolas, interpretados en escenarios. Se utilizan una vez más los chistes de doble sentido y las suplantaciones de personalidad – propios de las comedias teatrales- y que entonces parecían haber quedado arrinconados aunque luego se comprobaría que nunca desaparecerían de las comedias de IFI. Es una película muy ingenua que adopta una vez más uno de los ya

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

mencionados modelos norteamericanos y cuyo final, a lo Capra, resulta delirante. Era una estructura que, con variantes, IFI utilizaría en sus próximas comedias tanto en las dirigidas por Iquino como por otros realizadores. Angel de Andrés y Antonio tenían entonces compañía teatral propia y componían la típica pareja (uno serio y el otro cómico). La película se construyó lógicamente a su medida. El resultado fue algo parecido a una revista teatral en la que se mantuvieron las situaciones de vodevil pero en la que se sustituyeron los ritmos modernos por el folklore regional.

Mendez Leite (op. cit. II –134) escribió que *<la trama carece de ingenio y resulta confusa>* mientras que Gómez Tello (PP 9.1.53) la considera *<una simpática versión española de otras muchas películas de Hollywood (...) una comedia de enredos da pretexto a números musicales>*. Jaime Picas (Fot. 2.53) la considera *<un tanto deslavazada, difícil de apreciar por el confusiónismo a que induce sobre las intenciones artísticas de su autor>* Partiendo del supuesto de que *<se ha hecho únicamente para divertirnos>* piensa que *<es una lástima que tal proposición no se haya pretendido llevarla a término con mayor rigo>*r. Destaca únicamente a los intérpretes. Cine informe (9.53) sintetiza estas críticas: *.Arriba <Sólo tiene calidad algunas composiciones musicales. Si el absurdo y nada nuevo argumento estuviese desarrollados con limpio ingenio y no burdamente, sería admirable>*. Para Ya: *<no carece de ingenio y abunda en situaciones divertidas pero no se ha logrado mantener el ritmo aunque los números musicales compensan la falta de gracia>* mientras que para Dígame: *<su aire cómico hace resaltar más lo absurdo de unas situaciones que tienen muy poco de cómicas>* y para Marca: *<el guión flojea más de lo debido y el asunto apenas existe>* T. Marton (DB 20.2.54) *opina que <es una afortunada presentación de nuestro folklore que, fuera de nuestras fronteras ha de tener una acogida muy favorable>*.

3.5.1.2.2. Rafael J. Salvia. Pasaje a Venezuela (1956)

Venezuela era durante los años 50 el Eldorado soñado por los españoles. Se decía que podían hacerse allí auténticas fortunas y aquel país se había convertido, a pesar de la distancia, en uno de los principales receptores de nuestros emigrantes quienes, además, lo tenían más fácil por cuestiones idiomáticas. Iquino ya había planteado en varias de sus películas su idea de que no hace falta marcharse al extranjero para ganar dinero. Con inventiva y trabajo duro también puede hacerse en España. El film de Salvia sigue, de hecho, la filosofía de Iquino. Lo paradójico del protagonista es que quiere hacer dinero para pagarse el pasaje a Venezuela y lo hace siempre que se le propone, siempre que se arriesga (abandona el trabajo seguro del banco para meterse en los peligros del trabajo independiente). Al final, lógicamente abre los ojos y se da cuenta de que, como dice él mismo en voz en alta, en España también puede ganarse muy bien la vida.

Salvia hizo una película muy anodina por las innecesarias reiteraciones de su guión. Es un film tedioso del que únicamente destaca su parte documental – la Bolsa de pescado de la Barceloneta (la *platgeta* según el argot de los pescadores) o el rompeolas. Tanto la historia como sus personajes y sus situaciones resultan

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

excesivamente simplistas y muy condicionadas por la búsqueda de contrastes en aras del mensaje final. Ozores hace un personaje parecido a los que le habían dado fama –bueno, simple, honrado- aunque menos histriónico que de costumbre. IFI trató de lanzar en España a Simone Bach, una *<starlet francesa de brillante porvenir que había trabajado al lado de Jean Marais, Jean Claude Pascal y Michel Simon>* - según la publicidad.

La *Guía de Estrenos 1956* escribió: *<Película con moraleja: quienes se alejan de la patria pensando que en otros países van a encontrarse lo que por su falta de ánimo y auténtica vocación por el trabajo no pueden encontrar aquí>* considerando que *<era bonita la idea>* pero que *<el trasplante a la pantalla deja mucho que desear>*. *Interino (PP 15.9.57)* empieza diciendo que se estrenó en Madrid con mucho retraso y coincide en que *<se demuestra claramente que cuando se tiene ambición de trabajar, no es preciso marchar a otros países porque el nuestro rinde lo suficiente para quien tiene capacidad y entusiasmo destacando que <es un relato en imágenes sencillas como el tema requiere>*.

3.5.1.2.3. Miguel Lluch.. *Los claveles (1960)*

Santiago Ontañón y Eusebio Fernández Ardavín filmaron en plena República (1935) la primera versión cinematográfica de una de las zarzuelas más populares. Miguel Lluch hizo esta adaptación siguiendo fielmente las pautas de Iquino, ya puestas de manifiesto en sus comedias musicales anteriores, haciendo de hecho una modernización de la zarzuela. Transcurre en una fábrica y en su entorno en el Madrid de los 60. Se han puesto al día una gran parte de los diálogos y se han respetado algunos de los números musicales añadiéndoles algunos de corte moderno. La coreografía de estos números se parece casi exactamente a los de cualquier comedia musical de Iquino. El film debió realizarse para aprovechar la estela de cierto auge de la zarzuela que se había iniciado en 1950 con *Teatro Apolo (Rafael Gil)* y que arropado por el de *El último cuplé (1957- Juan de Orduña)* –aunque fuesen cuplés y no zarzuelas- tenía un público adepto. IFI eligió como protagonista a Lilian de Celis quien, procedente de la zarzuela, había sido lanzada como rival de Sara Montiel aunque nunca llegara a alcanzar su popularidad. Iquino impuso su criterio de arropar a la cantante con tres cómicos teatrales de peso –Zori, Santos y Codeso- y conceptualmente el film se parece más a una revista que a una zarzuela. Se destacaba la presentación de *<la bailarina María del Sol>*. Hay que destacar toques y tópicos costumbristas desarrollados para el lucimiento de los actores pero desde conceptos teatrales. Ellos son el principal atractivo del film.

La *Guía de estrenos(1963)* solamente destaca la música y que se buscan frases de efecto cómico. Méndez Leite (op. cit. II – 572) señala de entrada *que era un problema de difícil resolución* y después que *no se ha conseguido evitar que subsistieran las para nuestros tiempos trasnochadas situaciones, saturadas de un convencionalismo teatral imposible de aguantar*. Se estrenó como complemento de programa doble.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

3.5.1.2.4. Miguel Luch. *Las estrellas* (1960)

Esta fue la segunda adaptación al cine del sainete de Carlos Arniches, que, por otra parte, también había sido la base de una zarzuela. Luch conservó prácticamente toda la historia de la obra y de la película de 1928 (Luis R. Alonso) trasladándola al Madrid de 1960. La música de Valverde y Serrano se utiliza como parte de la banda sonora. El film actualiza los viejos diálogos con frases de la época en que fue realizado pero el conflicto que plantea resulta escasamente creíble, especialmente por las relaciones entre el matrimonio y las de los esposos con los dos hijos. Lo más destacable es el trabajo de los actores, a los que Luch brinda la oportunidad para lucirse en secuencias aunque resultan excesivamente largas y lastran el ritmo del sainete. Luch se permite incluso el lujo de un complicado plano secuencia pero, en general, lo teatral se impone a lo cinematográfico. Lo más negativo es la falta de lógica de los personajes principales especialmente a medida que se va acercando el desenlace. Se impone de forma desaforada el inmovilista mensaje moralizante (*hogar dulce hogar*). No puede faltar el consabido número musical y se le nota la escasez de medios (no se ve el fracaso del muchacho en el ruedo pero sí el de la muchacha en un teatro)

La *Guía de Estrenos* (1960) la califica como *mediocre* salvando únicamente <*algunos momentos de determinados actores*>. Méndez Leite (op. cit. II 489) la define como <*de valores filmicos escasos*> añadiendo que entretiene al espectador poco exigente, destacando obstante su mensaje moralizante y aleccionador, mientras que T. Marton (DB 29.6.61) habla de <*su gran atractivo popular, sin más pretensión que esa, distraer jocosamente al gran público*>. Se estrenó como complemento de programa doble..

3.5.1.2.5. Pedro L. Ramírez. *¿Dónde pongo este muerto?*(1962)

Vodevil de enredos con toques de comedia negra quizá producido gracias al éxito de *Usted puede ser un asesino* (1961 – José María Forqué). Aunque el guión se escribió para el cine, su estructura es prácticamente teatral conservando los tres actos tradicionales y no saliendo prácticamente nunca la cámara a exteriores. Es por ello que el diálogo – más que la imagen – y las interpretaciones sean los elementos básicos en que se apoya Ramírez para narrar la historia. Esta resulta bastante anodina y muy previsible sin buscar nunca el presumible estilo de comedia negra que la historia propiciaba. Los diálogos permiten que Fernán Gómez y Gila se luzcan con su típico humor.

La *Guía de estrenos* (1962) escribió: <*Está dentro la corriente moderna del llamado humor negro (...). Sólo pretende provocar hilaridad con un cadáver que aparece y desaparece (..). Para espectadores poco exigentes*>. A Méndez Leite (op. cit. II – 513) le pareció <*una farsa llena de incidencias (..) logrando provocar la hilaridad del espectador que es lo que se pretendía en esta modesta realización*.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

3.5.1.2.6 Juan Bosch. *La dudosa virilidad de Cristóbal* (1975)

Estrenada equívocamente como comedia erótica, el film de Bosch posee elementos presentes en una gran parte de los films dirigidos por Iquino en aquella época. Puede encontrarse en ella intenciones pseudo críticas propias de sus *films de denuncia*, el erotismo gratuito de sus actrices y una trama que roza en algunos momentos sus vodeviles tradicionales. El director maneja así mismo subtemas como el tráfico de recién nacidos; la fidelidad conyugal consentida en aras de tener un hijo; la obsesión por ser madre; la inseminación artificial; el racismo; el lesbianismo latente y explícito... Todo ello únicamente como elementos funcionales en los que no profundiza. Hay así mismo algunos *mensajes* ocultos como su filosofía anti-abortista. Y, como anécdota, hasta puede encontrarse auto- publicidad con el pase de una secuencia de *Chicas de alquiler* dirigida por el propio Iquino. Con este material tan heterogéneo, Bosch no hizo exactamente lo que se espera por el título y por su lanzamiento. Utilizó formas de film erótico (incluso sabe sacar partido de José Ramón, todo lo contrario de un símbolo erótico) para hacer una película en la que coexisten muchos géneros y muchos estilos que se apunta a las modas del momento (el erotismo es *light* pero las sugerencias lésbicas no son tan *lights*) y al estilo de la casa.

Para *Film Guía* (12/5-1/76), Iquino es <un hombre de negocios más que cineasta y considera que el film es un chabacano y aberrante vodevil>. Opinión que es parcialmente compartida por A.F. en *Cineinforme* (6.77): <Estamos ante un ejemplo de la capacidad de adaptación de ese avisado hombre de negocios cinematográficos que es el veterano y prolífico Iquino> y que <la película es un vodevil que aprovecha al máximo las libertades que ya la Censura española permitió en 1974 (...) el film es divertido sino se pretende otra cosa que pasar el rato>. La revista *Sexy-cine*(3.77) reprodujo el argumento con fotografías. Se ha comentado que Iquino pactó quince cortes con la Censura. Irónicamente, Iquino puso estos slogans en su lanzamiento <Ya está permitido el desnudo siempre que sea artístico> y <¿La virilidad de Cristóbal es dudosa para su mujer o para todas?. Una divertidísima comedia sexy que roza los límites más atrevidos>

3.5.1.3. Resumen de comedias costumbristas

Con una dilatada carrera en la comedia, Iquino incorporó ocasionalmente los films de IFI a la que Carlos Heredero califica como *comedia urbana postneorrealista*, con todas las salvedades que la corriente neorrealista puedan tener en su trasvase al cine español. Era una tendencia presente desde principios de los cincuenta en el cine español a la que IFI había contribuido sin demasiada convicción con fragmentos parciales de *El ceniciento* (1955) o incluso *El difunto es un vivo*(1956), ambas dirigidas por Lladó.

IFI no hizo ninguna aportación significativa a la comedia costumbrista. Se sumó simplemente a la moda con estas películas comentadas utilizando idénticos planteamientos y con los mismos objetivos que otros realizadores (rostros conocidos y temas de actualidad a través de personajes reconocibles). Los resultados fueron parecidos a la mayor parte de este tipo de films, una deformación de la realidad en aras de la

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

comercialidad y de complacencia y sumisión hacia los imperativos de la Censura. Con las dos comedias realizadas en los años 80, repitió los mismos esquemas adaptándolos a la situación del momento.

De esta escasa aportación hay que destacar, no obstante, conceptos como:

- lo nocivo del deporte (*El sistema Pelegrín*(1951))
- la bondad intrínseca del ser humano (*Los ángeles del volante* (1957)
- la superioridad de lo español y la pureza de la española (*Secretaria para todo* (1958)
- la perversión de la gente del campo por la ciudad (*Un rincón para querernos* (1965) y *De picos pardos a la ciudad* (1968).)
- la corrupción del ser humano por la sociedad materialista (*Un millón por tu historia*(1980), *La dudosa virilidad de Cristóbal* (1975).)
- la picaresca como arma para enriquecerse en una sociedad injusta (*Dos pillos y pico* (1980))

Sus personajes son populares en la mejor tradición sainetesca (los taxistas, el pueblerino deslumbrado por la gran ciudad, el marido pobre abandonado por su mujer por un pretendiente rico, el cornudo, el pícaro, etc. Encarnados por actores ya consagrados, sus diálogos buscan aproximarse –en lo que pueden y les dejan- a las formas cotidiana de vida de las clases populares. Sacar las cámaras al exterior les da mayor autenticidad.

Por otra parte, IFI tampoco se sumó temáticamente a las llamadas *películas sexy celtibericas* Cartelera Turia, op. cit. pag. 201) simplemente porque en sus comedias propias no le interesó nunca recrear la realidad existente (aunque ya se ha dicho que luego se la deformase) sino que partía de la irrealidad de personajes creados por la imaginación¹⁰² de las comedias arrevistadas populares¹⁰³. Sí que utilizó la progresiva apertura de la Censura para ir ampliando paralelamente su erotismo.

¹⁰² Para profundizar en la llamada comedia española, véase CARTELERIA TURIA. *Cine Español, cine de subgéneros*. Op. cit. (pags. 193 –283), *7 trabajos de base sobre el cine español* (pags. 109-218); DEL AMO Alvaro. *Comedia cinematográfica española* y HEREDERO Carlos, op. cit. (pags. 235-251)

¹⁰³ Véase 3.5.2. *Las comedias propias de Iquino*

3.5.2. Las comedias propias de IFI

3.5.2.1. Antecedentes e influencias

Dejando a parte las procedentes de adaptaciones teatrales ajenas (y sus derivados) o las costumbristas, las que el propio Iquino denominaba *iquinadas*¹⁰⁴ partían conceptualmente de sus propios vodeviles teatrales (musicales o no- escritos al alimón con Francisco Prada)¹⁰⁵ los cuales surgían básicamente de situaciones y personajes de su novela *¡Gua...gua...!* y de otras obras de éxito, especialmente de la situación de partida de *La tía de Carlos*, de Brandon Thomas, la obra clásica del travestismo¹⁰⁶, equívocos a partir de una suplantación de personalidad. A juzgar por la información recogida, la mayor parte de estas comedias tenían planteamientos argumentales y formales parecidos a los de las *iquinadas* aunque resulta difícil precisarlos con todo detalle por las escasas críticas existentes, la mayoría de ellas simples reseñas de los estrenos.. Una *iquinada*, referida al cine de humor, podría definirse como una comedia de situaciones de estructura vodevilesca provocada por equívocos y suplantaciones de personalidad con humor popular basado en frases y palabras picantes de doble sentido. Es evidente que no se trata de una definición exclusiva de las comedias de Iquino pero a partir de estas pautas, éste les infundía su particular forma de entenderlas. Estos films se estructuraban normalmente sobre la personalidad de uno o más cómicos que habían logrado fama en el teatro y, ocasionalmente, en estrellas de la canción.. Se arropaba a los protagonistas con actores o actrices secundarios igualmente reconocibles por su procedencia teatral.

3.5.2.1.1. Primer antecedente: la novela de Iquino *¡Gua..Gua!*

Empecemos analizando *¡Gua...gua....* ¡ la única novela publicada por Iquino que, como se ha dicho en el capítulo I. 2. Aprendizaje(1934- 1939) fue el origen de la obra teatral *Tu mujer es cosa mía*, estrenada por Rafael López Somoza en 1938. *Gua...* es el comienzo de la palabra *Guapa*. Al ver a la protagonista, los hombres no podían articular la palabra entera *<porque otros pensamientos lascivos asaltaban tumultuosamente sus cerebros>*. Resultan evidentes las influencias del estilo de Enrique Jardiel Poncela tanto en las descripciones como en la utilización de recursos extra literarios (dibujos, alteraciones de palabras, etc. buscando la originalidad. Estas influencias, especialmente en los diálogos, son apreciables ya en su época de CIFESA: Tracemos una breve sinopsis argumental de la novela

<Un industrial cincuentón, calavera en sus años jóvenes, se casa con una chica muy bella y mucho más joven por aquello de que ha llegado la hora de sentar la cabeza. La chica se casa evidentemente por su

¹⁰⁴ Este término acuñado peyorativamente por la crítica fue positivado por el propio Iquino quien la adoptó para definir sus películas, no sólo las comedias, que él consideraba diferenciadas, de autor.

¹⁰⁵ Véase *6. Iquino hombre de teatro*

¹⁰⁶ El travestismo masculino es un recurso del cine de humor ya desde sus orígenes. La obra de Brandon Thomas fue llevada por vez primera al cine en 1925 y, antes y después de ella., la inmensa mayoría de actores cómicos se transformaron alguna vez en mujeres.. El travestismo de las mujeres, aunque presente, ha sido menos habitual.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

dinero. Es una mujer muy atractiva y muy coqueta muy dada a provocar expectativas en los hombres que la asedian. Acosada por bastantes de los amigos de su marido cae finalmente en los brazos de un modesto repartidor de flores porque está con ella en el lugar y en el momento oportunos>

La tipología de sus principales personajes puede encontrarse en una gran parte de las comedias, propias o de otros directores, en IFI aunque ya estén presentes en la etapa CIFESA y también, aunque no tanto, en los inicios de Emisora.

La mujer:

Esencial en la novela, en las obras teatrales y en las comedias de Iquino, aunque sólo en escasas ocasiones fuese la protagonista. Sus actos y sus descripciones muestran la postura del realizador ante el sexo contrario. A pesar de que la novela fue escrita a finales de los 30, si se juzga por sus películas, su concepto no fue variando con el paso de los años. La novela empieza con una acotación: *<La mujer que todos quisiéramos para esposa, honrada, discreta, casta, pura y fiel es como el 'gordo de la lotería': millones de hombres la esperan y sólo toca a uno... cuando no se lo queda el Estado>*. Después, esta mujer normalmente casada con un marido viejo y millonario, puede acostarse impunemente con quien quiera, incluso con el tácito consentimiento de su esposo..

Después de deleitarse describiendo sus encantos, Iquino dice de Ketty la protagonista *<Tenía el cutis fino como la porcelana, y como la porcelana, Ketty era completamente vacía por dentro; de una cultura menos que mediocre pero por snobismo, deseosa de conocer y aprender cada hora una cosa nueva>*. La tilda de gran hipócrita en el capítulo en que su marido, obligado por un asunto imprevisto, ha de dejarla sola. En esta circunstancia, en principio dramática, Ketty sólo piensa que, como compensación a quedarse sola, su marido ha de regalarle un abrigo de pieles¹⁰⁷. Otro calificativo es el de superficial. Lo hace a lo largo de toda la novela pero especialmente en un capítulo en que describe sus actividades durante el día. Vale la pena reproducirla: *<5 horas en el cuarto de baño; 12 horas en la cama; 2 horas exclusivamente para la Higiene de la esposa; 2 horas en el tocador; 2 horas para sus compras. En total, 23 horas. La hora restante la dedicaba a abrir un libro de atractiva portada para, después de leer dos líneas del prólogo y tres del final, dejarlo con hastío o para enfadarse por tonterías con la doncella o el chofer>*. Este egocentrismo se subraya cuando dice que *<durante esta conversación empezó a aburrirse soberanamente, porque la mujer de don Cándido era de esas mujeres que necesitan que se hable constantemente con ellas y de ellas>*. La misoginia de Iquino parece total.

Su arma principal es la provocación: *<Una mujer, cuando delante de un hombre se cierra un escote es para enseñar las piernas; y si se cubre las rodillas es para que la ropa le caiga de los hombros y poder*

¹⁰⁷ N.A. Resulta curiosa el recurso del abrigo de pieles en las comedias de Iquino. En una gran parte de ellas se utiliza como una manera infalible de comprar sus favores.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

enseñar los pechos. Cierra una válvula de escape para poder dejar otra abierta por dónde pueda salir de nuevo toda su lasciva provocación>. En diferentes escenas del relato –siempre que Ketty está con un hombre- Iquino describe minuciosamente este despliegue táctico.

Este personaje de mujer irresistible, devoradora de hombres y materialista, tiene su equivalencia teatral en los personajes encarnados por las grandes *vedettes* de revista o de comedia musical. Solían ser estrellas-reclamo por su belleza y por sus destapes pero no eran las auténticas protagonistas. Este no es el caso de Celia Gámez pero sí de *vedettes* esculturales como Carmen de Lirio, América Imperio o Irene D’Astrea. Los auténticos protagonistas solían ser los actores o actrices cómicas¹⁰⁸. Las historias giraban a su alrededor mientras que las *vedettes* tenían un papel simplemente decorativo. Su *palmito* y sus insinuaciones eran su principal razón de aparecer. Esta jerarquía se manifiesta principalmente en las películas montadas en torno a estrellas como Cassen, Kiko o incluso Mary Santpere.

El marido.

Viejo y millonario. Ha llevado una vida de crápula durante toda su vida e intuye por experiencia propia que su mujer no le seguirá siendo fiel a menos que la vigile férreamente. Sabe también que no puede fiarse de nadie. Sin embargo, *<los maridos prefieren no comprobar nunca los actos de sus esposas por miedo a descubrir que se han equivocado...>*. Su descripción confirma la postura de Iquino sobre las mujeres: *<Se pasó la juventud tirando a las palomas y perdices, pescando con caña y cazando corazones femeninos; en esto último también se adjudicó algún trofeo, entre ellos un magnífico reumatismo crónico a consecuencia de una enfermedad venérea con que le obsequió una señorita de buena sociedad que, antes de revolcarse con él, le juró que no conocía los placeres del amor. Con tres fábricas de conserva y su decadencia sexual, es el objetivo de todas las madres con hijas casaderas que le consideran el partido ideal>*. Puede encontrarse en *Boda accidentada* (1943) (una adaptación no confesada de la novela), *Un enredo de familia* (1943) y *Viviendo al revés* (1943). Después irían perdiendo protagonismo pero casi siempre hay un millonario de sus características en las comedias de IFI o incluso aparece –convenientemente modificado– en los *films denuncia*. Corresponde al prototipo de hombre pudiente que asistía diariamente al teatro de revista y se liaba con una *vedette* convirtiéndose en su protector, vulgo amante.

La suegra.

La novela la define a partir de su interés para que virginal hija cace un marido rico y viejo: *<Como todas las madres saben que una vez sus hijas estén bien casadas (aunque sea a disgusto o sin que intervenga para nada el amor –como dicen los poetas- les es fácil hallar el hombre que les satisfaga el apetito sexual>*. Después, una vez consumado el matrimonio, Iquino escribe: *<La madre de Ketty, congestionada y empolvada hasta la nariz, cuando vio rendido y suyo al pobre don Cándido, soltó tres lágrimas como tres*

¹⁰⁸ El término *vedette* se utilizó erróneamente en los espectáculos arrevistados españoles aplicándolo únicamente a señoras de gran belleza y no de acuerdo con el significado real de la palabra, estrella.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

garbanzos. *Los cocodrilos, después de masticar la columna vertebral de un explorador, hacen lo mismo, relamiéndose de gusto*>. Los trazos del personaje se fueron radicalizando progresivamente con el paso de los años hasta llegar al protagonizado por Mary Santpere en *Un millón por tu historia* (1980) donde, con sus intrigas, consigue destruir el matrimonio de su hija.

El joven inocente tirando a tonto

No siente ninguna afición por las mujeres. Tiene otro tipo de aficiones. Sin embargo, precisamente por esta inocencia suele despertar el morbo de casadas insatisfechas. En la novela, este personaje tiene 29 años, usa gafas, es hijo de una marquesa y su actividad principal es coleccionar insectos. No cae en las manos de Ketty pero se adivina que caerá. Se convirtió en un personaje imprescindible para contrastar la inocencia de los hombres con el libertinaje de las mujeres, tanto en los vodeviles teatrales como, muy especialmente, en las comedias de la etapa sexy.

El intelectual reprimido

En la novela es el autor de un diccionario enciclopédico. Está casado con una pintora de escaso talento formando así una pareja de intelectuales. Se siente atraído por Ketty pero no lo manifiesta. Caerá también cuando ella quiera. Su presencia resulta habitual desde la etapa CIFESA en que se le presenta casi siempre con un sabio distraído, siempre en las nubes, sin una clara actitud sexual. Después pasa a ser una de las *víctimas* de la mujer, aunque siempre en un papel de secundario. Iquino suele ridiculizarle cargando las tintas en su asumida postura de ser superior que está alejado de la realidad.

El moralista.

No es lo que parece. Su sentido de la moral es pura hipocresía. Lo sintetiza en un *severo y viejo fiscal* (..) capaz de *<encontrar delictivo incluso que las mujeres se laven en cuclillas>*. Sin embargo, está a punto de sucumbir antes los encantos de la chica. Unicamente un imprevisto lo impide.

El sobrino joven

Está loco por acostarse con su joven tía. Cuando tiene la ocasión no la aprovecha por sus excesivos escrúpulos. Ella se le burla de hablando de aquel momento con el intelectual. A pesar de su anunciado rol de víctima de las mujeres, no dejaba de ser el galán de las historias. Se confiaba normalmente a un actor joven y atractivo que, no obstante, nunca pasaba de su condición de secundario respecto a las actrices. Este rol se pone totalmente de manifiesto en la mayoría de las comedias sexy en las que, a pesar de su potencia sexual, no deja de ser un pelele en manos de ellas. Con el tiempo ha pasado de ser un hombre sinceramente enamorado a un hombre objeto.

En la novela se vierten algunas ideas conceptuales que después se irían repitiendo en la obra de Iquino.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

El matrimonio:

Una frase definitoria: <*Vivían felices* a pesar de que ya llevaban ya casi dos años de matrimonio>

El amor:

Una frase definitoria: <*Los hombres cuando están enamorados se vuelven idiotas*>

El erotismo.

En la novela siempre es femenino. Y en las películas, si al principio era únicamente de la protagonista, poco a poco fue ampliándolo a otras actrices, culminando en un erotismo coral en las comedias eróticas. Nunca pasó a ser masculino.

La infelidad.

La idea de la novela se mantiene a pesar del paso del tiempo. Se acepta implícitamente tanto la del hombre como la de la mujer. No sólo por el marido sino por los diversos amantes potenciales.

Voyeurismo.

Lo representa en la figura del moralista. Ha visto desnuda a Kitty y se deleita en comunicárselo, una actitud por otra parte insólita ya que normalmente los *voyeurs* no lo desvelan y mucho menos a sus *víctimas*. Esta parte iría resultando cada vez más importante (y no sólo en las comedias de Iquino) hasta culminar en la etapa final con los *sexploitation films* y las comedias eróticas. Argumentalmente, aparecen *voyeurs* pasivos en las escenas de cama y la puesta en escena es cada vez más contemplativa, más cercana a los films pornográficos.

Ambientes:

De clase social alta. Igual que Kitty y su esposo, los protagonistas nunca tiene problemas de dinero. Su única finalidad en la vida es pasárselo bien disfrutando de todos los lujos posibles.. A su alrededor se mueven sirvientes innominados. Por el contrario, tanto en las obras teatrales como en las comedias, estos sirvientes se convertían en los listillos de turno que, con sus ocurrencias, se utilizaban para rematar situaciones cómicas. Iquino confió estos papeles a sus característicos fijos y a actores teatrales aprovechando que actuaban en Barcelona.

Este modelo de *Gua.. gua..* dominó casi por completo las comedias de IFI, primero los modelos de Iquino y después las de los directores contratados, aunque Iquino no firmase todos los guiones. Sus grandes líneas se alteraban únicamente en función de su supeditación a las estrellas bajo contrato (Gila, Cassen, Saza, Mary Santpere, Kiko, etc.). Iquino como director sentó las nuevas bases con *Quiéreme con música* (1956), una

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

fórmula de comedia musical que se repetiría, con las lógicas modificaciones, hasta el final de los estudios del Paralelo. Después se repite una fórmula parecida en sus comedias sin números musicales y en las *sexy*.

3.5.2.1.2. Segundo antecedente: el medimetraje de Iquino de la época republicana

Se desconoce de forma exacta ni la trama ni las formas de la primera comedia de Iquino, *Sereno y tormenta* .pero, por las declaraciones del director, se sabe que era una comedia y que la rodó para el lucimiento de Juan Espantaleón. Al ser un cortometraje no se han encontrado ni referencias críticas ni informativas. Más información existe sobre su última película de la época de aprendizaje, *Paquete, fotógrafo público número uno*(1938). El argumento narra la historia de una típica suplantación de personalidad provocada por un equívoco, la de un fotógrafo que es confundido con un peligroso gangster. Es una situación que se va repitiendo en las comedias de Iquino y que culmina en *007 con el dos delante*.

3.5.2.1.3. Tercer antecedente: las obras teatrales de Prada/Iquino.

La conversión de la novela ¡*Gua...Gua..!* en la obra teatral *Tu mujer es cosa mía* – que más tarde sería el origen de *Boda accidentada*- representó para Iquino la entrada en un tipo de teatro basado en personajes y situaciones que solamente se daban en las comedias vodevilesca (y también con matices en algunas zarzuelas teatrales). Con o sin números musicales formaban parte de un teatro popular que ofrecía ciertas notas picantes y cierto erotismo que estaba vedado al cine. Iquino y Lladó contribuyeron a la creación de la comedia musical arrevistada española. Se trataba de historias con argumentos montados normalmente sobre enredos provocados por equívocos de tipo más sexual que sentimental o de otro tipo. Recreaban un mundo totalmente irreal –normalmente de gente de clase alta- que vivían únicamente entre la frivolidad y el lujo. Iquino iría alternando estas obras teatrales con una gran parte de las comedias de IFI, intercambiando personajes y situaciones. Si en CIFESA ya desarrolló estos planteamientos, en IFI los puso a la práctica de forma casi total, culminando en sus propias comedias *sexy* que eran lo más parecido a sus obras teatrales pero realizadas sin ningún tipo de limitación.

Iquino planteó sus comedias con una estética deliberadamente teatral, aunque sacase muchas veces la cámara al exterior. Las escenas se basaban normalmente en la entonces habitual unidad teatral de tiempo y espacio (más adelante alteradas por la interacción entre teatro y cine). Los diálogos y la labor de los actores resultaban fundamentales. Iquino confiaba ciegamente en la gente de teatro, como lo prueba la larga lista de actores teatrales que aparecen en sus films, y construía sus películas para sacar partido de sus características diferenciales.¹⁰⁹. Los números musicales se intercalaban en el relato –tuviesen o no tuviesen algo que ver – y se filmaban buscando más la eficacia que la creatividad, pero siempre al servicio de los intérpretes. Su tipo de humor era más bien sencillo y muy directo – basado en ocurrencias y chistes

¹⁰⁹ Véase II 2.2.3 *El star-system de IFI*

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

populares- pero que, a diferencia de los vodeviles teatrales, no contenían palabras ni expresiones chabacanas.

3.5.2.1.4. Cuarto antecedente : las comedias de Iquino en Campa/Cifesa y Emisora

En los capítulos dedicados a estas dos etapas ya se analiza la ocasional fidelidad de Iquino a los antecedentes a su propia obra.. En CIFESA, incluso supeditado por la línea de la productora, pudo hacer tres films en esta línea, *¿Quién me compra un lío (1940)*, *Boda accidentada(1943)* y *Un enredo de familia (1943)*. En Emisora, únicamente *Viviendo al revés (1943)* posee algunas de sus peculiares características.

3.5.2.2. Las comedias típicas de IFI dirigidas por Iquino

3.5.2.2.1. Modelo de comedia musical IFI: *Quiéreme con música (1956)*

Quiéreme con música es la película de Iquino con mayor cantidad de números musicales.(doce). Iquino la planteó como una auténtica revista con un leve, alocado y hasta cierto punto incomprensible, argumento tipo vodevil. Las influencias del musical americano son constantes. El film se inicia con un número musical: un botones le lleva un regalo a una chica que va a casarse. Esta y sus amigas protagonizan el siguiente número musical. Y entonces empieza una escena dialogada. Después, los números se van sucediendo sin lógica ni ligazón con el argumento y a buen seguro que funcionarían como piezas sueltas sacados de su contexto ya que apenas tienen una razón de ser en la historia. Son esencialmente los añadidos propios de cualquier espectáculo arrevistado e incluso hay atisbos de un ballet acuático. El mimetismo era evidente. Es una acumulación de piezas y ritmos que se habían puesto de moda en el teatro y en el cine. Total o parcialmente este esquema se fue repitiendo en una gran parte de las comedias de IFI.

El *gancho* popular de la película es la presencia de las dos vedettes protagonistas (una alemana y otra cubana) y las actuaciones de artistas internacionales de las variedades. La frivolidad como rasgo diferencial de la protagonista ya aparece en el personaje central femenino de *¡Gua... Gua!* .La estructura teatral se complementa con el galán que no canta ni baila y es un conquistador (Luis Prendes), la inevitable tía despistada (el personaje de siempre de Guadalupe Muñoz Sampedro) y un nutrido grupo de secundarios sacados del mundo revisteril. Todos ellos componen personajes fácilmente reconocibles, por lo tópico, al servicio de una trama muy previsible.

La *Guía de Estrenos (1957)* la califica de *<un desdichado intento de Iquino>* agregando que *<no pasa de ser una mediocre comedia musical mal montada con un guión sin la menor originalidad hecho de tópicos y vulgaridades . Para mayor escarnio de nuestros compatriotas, las únicas que actúan con un poco de sentido artístico son las extranjeras>*. Es una crítica que contrasta con la de *Primer Plano* (s/f 12.5.57)*<Iquino ha resuelto los problemas del sistema. Lo ha conseguido de un modo suelto>* pero

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

añadiendo. <esta arquitectura de medios técnicos y una suntuosidad de aditamentos – exhibición de lujosos automóviles, villas supermodernas- no corresponde a un contenido de igual calidad. El hilo argumental es un pretexto para hilvanar números musicales y danzas>. Méndez Leite (op. cit. II – 272) escribió que *la trama, ni por las situaciones, ni por el diálogo llega a distraer porque en ella se abusa del convencionalismo*. Dice que incluso a un género tan desenfadado debe exigírsele un mínimo de verosimilitud y seriedad. Para Horacio Saénz Guerrero (LV 26.1.57) <se limita a reunir en una sucesión de números con más pies que cabeza una larga serie de figuras de las variedades más o menos populares> añadiendo que <la total ausencia de fantasía de originalidad, de gracia y de sentido de la película es tanto más deplorable y desalentadora cuanto posee una maravillosa fotografía, un color perfecto>. Para Porter Moix (op. cit. pag. 260) <era una imitación de ciertos productos mejicanos que por sí mismos ya eran una rebaja del musical made in Hollywood>

3.5.2.2.2. Cassen visto por Iquino

3.5.2.2.2.1. 07 con el 2 delante (Agente: Jaime Bonet) (1966)

Con los antecedentes ya mencionados, Iquino diseñó lógicamente sus modelos de comedias protagonizadas por cómicos de acuerdo con lo que siempre había hecho en el cine, potenciando sus características diferenciales. Aunque no figure en los genéricos de todos los guiones, Iquino siempre participaba en ellos imponiendo escenas, frases o personajes que él pensaba *que funcionaban* dejando también, con muy buen criterio, que los propios cómicos escribiesen parte o la totalidad de sus diálogos. Incluso con estas concesiones, la responsabilidad y la influencia de Iquino fue más importante en las comedias que en otros géneros. Los esquemas de los films que Iquino dirigió para Cassen y Mary Santpere fueron reproducidos fielmente por sus otros directores.

Iquino inicia su colaboración con Cassen a quien convertiría –dirigidas por él (en tres films) o por otros directores (en dos)- en el centro de cinco películas. Cassen procedía de la radio y del teatro y se había convertido en extraordinariamente popular con sus *shows* de variedades y televisivos. Poseía un humor muy directo, en aquellos momentos muy original, y muy rápido. Chistes y ocurrencias resueltas de forma inesperada y fulminante eran sus recursos más personales. Su frase predilecta era *...es broma*, una coletilla imprescindible para subrayar sus chistes. Sin ser cantante, solía interpretar canciones en la línea de sus chistes, sencillas, divertidas y con un tono eminentemente popular.

07, con el dos delante se supeditó lógicamente a la personalidad de Cassen. Era una parodia muy arrevistada del personaje de Ian Fleming que, después de su aparición en el cine en 1961, (*Dr. No- Terence Young*) ya había sido parodiado por el cine italiano. Con la colaboración de Armando Matias Guiu (su aportación se aprecia principalmente en el planteamiento de la película y, sobre todo, en el arranque), Iquino le dió, desde el prisma del humor, una estructura argumental muy parecida a la de los films de Bond

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

(un prólogo- a Bond le asignan una misión – le dan armas innovadoras- contacta con chicas estupendas- desenlace en unas instalaciones futuristas). Cassen escribió sus propias intervenciones y se luce en todo lo que su público esperaba (incluso con escenas de lucha, canciones y parodias). Siguiendo su línea de siempre, Iquino acompaña a Cassen con Encarnita Polo, una cantante muy popular en aquellos momentos (al parecer Cassen sintió unos celos tremendos de ella por considerar que ella estaba demasiado tiempo en pantalla). La primera media hora de película es excelente como comedia. Después, el argumento se va llenando como se puede de forma escasamente creativa. Iquino le puso a la historia sus típicos equívocos en torno a una suplantación de personalidad. Adaptó la trama bondiana a escenarios reconocibles españoles y le puso leves notas eróticas aprovechando la ligera apertura de la época sumándose así a lo que hacían otros productores.

T. Marton (DB 19.5.66) sitúa a la película como lo que, es una parodia de los films de James Bond, *<con miras de aprovechar para su molino el agua que 007 movió>* pero dice que Iquino no ha superado todas las dificultades que toda parodia trae consigo *<ni contando con Cassen que ya es contar>*. No obstante, considera que *<la película entrará por la vía comercial en cuanto se ponga en contacto con los incondicionales del actor cómico>*. J. R. (Jesús Ruiz) (CC 18.5.66) pensó que *<se ha acertado a elegir a Cassen como protagonista (..) por lo demás, la cinta se limita a un simple divertimento>*. Estos comentarios críticos resultan prácticamente idénticos en todos los films protagonizados por Cassen.

3.5.2.2.2.2. Busco tonta para fin de semana (1972)

Inútil decir que la película también fue planteada para el lucimiento de Cassen potenciando la imagen que ya había consolidado definitivamente en el cine. Estas dos frases del lanzamiento publicitario resumen las intenciones del film : *<14 estupendas señoritas, 14, y una francesa de París, Silvia Solar y Una película de Cassen siempre es una gran película a nivel mundial. ¡Es broma!>*. Más avejentado que de costumbre, el cómico protagoniza a un millonario con doble moral: en su trabajo, y para complacer a su puritana tía, ataca el descoque en el vestir de las muchachas jóvenes cuando en realidad es un mujeriego que liga con todas las que se le ponen a tiro. El personaje no tiene ninguna credibilidad. Cassen no es precisamente un Adonis y, salvo en pocas ocasiones, se dice que las mujeres vayan con él por su dinero por lo que su capacidad de seducir por su físico, por su labia o por otro motivo queda en entredicho. Con este planteamiento, la trama resulta exagerada y el film se acerca, una vez a los espectáculos arrevistados teatrales en los que todo es posible. Cassen se convierte en el centro de encuentros, desencuentros y persecuciones de mujeres despampanantes que desfilan por la pantalla mostrando generosamente sus encantos. Es tal vez la primera comedia de Iquino en que hay tantas chicas jóvenes y tan ligeras de ropa (no hace falta decir que gratuitamente). El film se adapta al erotismo *light* presente entonces en el cine español. Pero la supeditación a los dos factores –Cassen y erotismo- hace que la película no sea otra cosa que una sucesión de números pretendidamente cómicos y pretendidamente eróticos. La historia- pobladísima de personajes ni siquiera

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

esbozados- es deslavazada. El humor es tópico y simplista. La puesta en escena de Iquino es inexistente, se limita a fotografiar a unos actores que actúan en una trama incoherente y muchas veces incomprensible. Sería hasta generoso decir que se trata de teatro fotografiado.

Cine informe (12.74) escribió: <un producto de muy endeble calidad destinado a públicos muy poco exigentes apostillando que *ahora Iquino parece querer picar más alto pero lo suyo son estas comedias bufas, ahora salpicadas de erotismo fácil y de señoras en paños menores. Recuerda las que hacía en los años 40, películas fáciles, con sal gorda abundante, situaciones de comicidad desorbitada y retruécans, frases de indudable eficacia para las carcajadas. Todo supeditado al lucimiento de Cassen*>. J.V.se ocupa de ella en el apartado *Antología de películas sexy celtibéricas* (Cartelera Turia, 1974, pag.220) y después de mencionar el descarado abuso de la publicidad encubierta escribe <*guión demencial, pésimamente filmado y montado pero que permite el lucimiento de un amplio repertorio de bikinis y minifaldas retratados desde todos los ángulos posibles. Cine aberrante y para eternos adolescentes, al estilo de las peores revistas frívolas de nuestros escenarios y altamente reaccionario (las relaciones entre hombre y mujer son meramente visuales)*>.

3.5.2.2.3. Mary Santpere vista por Iquino *La minitía (1968)*.

Iquino hizo una nueva adaptación, esta vez muy libre, del clásico *La tía de Carlos*. Unos meses antes había producido *La tía de Carlos en minifalda* para Augusto Fenollar y quizá el éxito económico le hizo retomar una vez más la historia de Brandon Thomas. Esta vez la dirigió él mismo aunque, en un principio, el proyecto iba a realizarlo Manuel Tamayo con el título de *Como el perro y el gato*. Una diferencia con la obra de Fenollar es que le dio el papel de protagonista a su amiga Mary Santpere, cambiando algunos aspectos puramente accesorios de la historia. Mary interpreta una vez más su propio personaje y lo acerca a la imagen que se había labrado en las revistas del Paralelo barcelonés y muy especialmente en sus famosos duetos con Antonio Amaya, en los que se jugaba sobre sus diferencias físicas y sobre la ambigüedad sexual. Iquino le añadió, además un hipotético estilo juvenil incorporando a dos conjuntos de música ligera. A pesar de las similitudes con el film de Fenollar, los planteamientos de producción de ambas películas son muy diferentes. El film de Iquino parece tener un presupuesto más holgado y se le nota el mayor oficio del realizador. El film se estrenó como complemento de programa doble. Los periódicos ni siquiera reseñaron su estreno.

3.5.2.2.4. Cassen y Mary Santpere juntos vistos por Iquino: *La liga no es cosa de hombres (1972)*

Iquino multiplicó por dos su habitual figura de cómico protagonista. Concibió el film para Cassen y Mary Santpere. Cassen se luce hablando en argentino y travistiéndose. Mary sigue siendo fiel a sí misma. La trama es muy convencional y encaja como siempre en el tópico vodevil teatral en cuanto a situaciones y diálogos. Estos recurren siempre a las frases de doble sentido. Se busca el chiste ocurrente fácil y las

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

situaciones algo picantes. Los equívocos son muy ingenuos y el erotismo, casi siempre muy *light* e inútil, no se potencia, curiosamente, en las secuencias del fútbol femenino. Los créditos que se han recogido (más breves que habitualmente) son los únicos existentes en la copia visionada de la película.

Cine Informe (6.72) escribió: <Película cómica realizada sin pretensiones que sólo en algún momento logra que el público ría> Para Cine Asesor 1972 <Iquino siempre ha sabido aprovechar los temas más populares del momento: Oportunismo comercial del fútbol femenino, aunque poco se juega. Parece más una revista teatral – de muy poca categoría – que una película. Chistes verdes hasta límites insospechados de vulgaridad y mal gusto. Realizada con un ritmo rápido que no permite que la atención del espectador decaiga nunca>. También resume críticas ajenas: <Producción española de gusto chabacano. Plato fuerte: Cassen.(ABC); Película española que llena de sonrojo a cualquier espectador medio. Debería eliminarse del panorama cinematográfico. Nada que justifique su inclusión en la cartelera. Pseudo erotismo de mal gusto, al margen del valor cinematográfico (Arriba); Aventuras de disparatada pero efectiva comicidad. Sal gorda. Iquino ha realizado la cinta logrando plenamente su corta ambición. Los interpretes son los que provocan la risa (Hola) Iquino ha sabido siempre lo que el público pide en el aspecto del entretenimiento. Y esto es lo que persigue en esta película. Se basa mucho en Cassen (Marca)> Se estrenó en programa doble con *Un colt para cuatro cirios*

3.5.2.3. Las comedias IFI de otros directores

3.5.2.3.1. Juan Lladó / Gila. *El ceniciento*(1955).

Lladó se puso al servicio de la personalidad de Miguel Gila, una de las grandes bazas taquilleras de IFI que, sin embargo, nunca fue dirigido por Iquino. Con algunas variantes, el film no deja de ser un cruce entre la historia de *El pobre rico* y el humor de Jerry Lewis puesto al servicio de la personalidad de Miguel Gila (quien tuvo la idea y colaboró en el guión). El cómico era ya una estrella en IFI y la película se construyó a su medida dándole un personaje más cómico que trágico, muy cercano a tipos. Lewis es el protagonista de una película titulada *Cinderfella* (1960- Frank Tashlin) cuyo argumento tiene pocos puntos de contactos con la de Gila pero que tuvo que estrenarse en España con el título en inglés por ya existir ésta.

El film no llega en ningún momento a alcanzar el tono de tragicomedia que tenía *El pobre rico*. Gila- que había co-escrito el argumento y el guión y había escrito sus diálogos, busca lucirse con su tipo de humor sin meterse en dramatismos que no encajaban con su personalidad. Lluch hace un tratamiento frívolo de una historia que podía ser tremendamente dramática. Y por ello rodea a Gila con el *glamour* de la recuperada Maria Martin, la *vedette* de revista Gemma del Rio y la belleza emergente de Mercedes Monterrey. Cada una de las tres mujeres tiene por otra parte una función clara en el mensaje moralizante final del film.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

No se hizo ningún lanzamiento de la película en el momento de su estreno ni siquiera un anuncio de prensa. Sólo figura en las carteleras de los periódicos de un programa doble de reestreno. Es por ello que no aparecen críticas en la prensa diaria. Sin embargo, Iquino la había promocionado profusamente en su revista *Imágenes* destacando, entre otros aspectos, la presencia de dos figuras de la radio española Estanis González y Enrique Casademont, siguiendo así la búsqueda de sinergias publicitarias con personajes de otros medios. En su *lanzamiento* se destacan los paralelismos del film con *La cenicienta* (<*vivió un principesco sueño de amor...y despertó en los brazos de una vendedora de periódicos*>) y su comicidad (<*Una película que recomiendan los médicos...porque los espectadores enferman de risa*>)

Méndez Leite (op. cit. II- 198) escribió que *abundan las escenas vividas por seres completamente humanos, cuyos actos están vistos desde el ángulo de una amarga comicidad aunque Lladó no logró del todo lo que se había propuesto* Elogia a Gila pero piensa que necesitaba un argumento de mayor consistencia para asumir con mayores posibilidades de éxito la responsabilidad del papel protagonista.

3.5.2.3.2. Juan Lladó / Martínez Soria. *El difunto es un vivo* (1956)

Iquino también confió la dirección de esta historia, para él tan querida, a Juan Lladó, uno de sus colaboradores contratados, quien murió poco después de finalizar el rodaje a los 38 años. Es un *remake* muy libre que respeta en líneas generales el argumento y, básicamente, su estructura de vodevil musical arrevistado y al que se le nota la impronta de Iquino. Se apoya como en el film original en la vis cómica de los protagonistas (en este caso Martínez Soria, Mary Santpere y Saza), actualiza sus diálogos pero conserva su estilo revisteril del Paralelo (<*tu estas très bien pero yo sólo estoy dos bien*>) y potencia el erotismo dentro de lo permisible. No se ha podido confirmar que se hiciese una nueva versión para el extranjero tal como señalan algunos historiadores. Uno de los números musicales más logrados es aquel en que las efigies de los retratos de los antepasados de la familia se ponen a cantar y bailar. No es una idea nueva ya que en la versión inicial también cobraban vida aunque sólo hablaban.

El vapuleo crítico se resume prácticamente en la *Guía de Estrenos* (1956) <*El peor folklore con todos los tópicos que creíamos acabarían por desaparecer (...) graciosa sin gracia, que quiere ser espectacular y resulta pobre y que musicalmente no vale nada tampoco*>. Señala no obstante que, junto con *La gata* (1956 – Margarita Aleixandre y Rafael Torrecilla) es la primera película española en Cinemascope. Méndez Leite (op. cit. II – 233) piensa que <*abundan las situaciones sin gracia y en los diálogos se recurre con frecuencia a lo chabacano*>, arremetiendo ferozmente contra el sistema Ifiscope, <*que ensancha demasiado las figuras con notorio perjuicio para la esbeltez de las damas que aparecen excesivamente abultadas*>. Gómez Tello (PP 4.57) se extiende en una larga crítica en la que después de destacar que <*no se han escatimado medios*> juzga que <*no siempre con fortuna y buen gusto*>. Señala que <*los decorados estilizados y con un sentido modernista, incurren a veces en lo pretencioso y la coreografía desdice del*

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

resto del film>. Elogia que <la farsa es alegre, desenfadada y desenvuelta>, añadiendo que <Martínez Soria recuerda a Valeriano León> y que <Mary Santpere hace una gran parodia de las vampiresas>. Concluye preguntándose: <¿Qué ha faltado a la película para responder más a sus ambiciones?. Evidentemente haber trabajado más el guión considerando que la coreografía de la danza andaluza de Rafael de Córdoba es lo mejor de la película>

3.5.2.3.3. Miguel Lluich / Duo Dinámico. Botón de ancla (1960)

IFI puso al día el *Botón de ancla* (1947- Ramón Torrado), una exaltación patriótica de la Marina Española y que fue uno de los grandes éxitos de su época. Antonio Casal, Jorge Mistral y Fernando Fernán-Gómez habían sido sus tres protagonistas y los grandes artífices de su éxito. La fórmula era muy simple y estaba calcada de films norteamericanos de academias militares. La amistad de tres cadetes llega hasta el sacrificio, una situación que sirve de excusa para proclamar una inquebrantable adhesión a las fuerzas militares, a justificar el sacrificio por la Patria y, lógicamente, a una exaltación de ésta como concepto. El éxito de aquel film fue tan grande que el propio Torrado rodaría cuatro años más tarde *La trinca del aire* con los mismos protagonistas y la misma situación trasladada a la escuela de paracaidismo. En 1974, ya en plena decadencia, Torrado la actualizaría por última vez con un *remake* titulado *Los caballeros del botón de ancla*

Iquino vio la oportunidad de poner al día el film en 1960, no sólo su parte argumental sino su *mensaje*. Tuvo el acierto de elegir exactamente la misma historia y a los mismos guionistas - Azcárraga., Valdés y el propio Torrado – y le añadió tres números musicales para el lucimiento del Dúo Dinámico, entonces en la cresta de la popularidad, aunque curiosamente no les hizo cantar ninguno de sus éxitos quizá por cuestiones de derechos de autor. El film resulta representativo de cómo se podía dar el toque IFI a un clásico popular perfectamente conocido, añadiéndole además unos personajes propios de la comedia costumbrista española, toques románticos y de humor, notas de vodevil, cierto erotismo *light* y los ya mencionados números musicales. Todo ello sin perder su ideología inicial.

En los títulos de crédito, ya quedan muy claras sus intenciones: <Esta película está dedicada a la gloriosa marina de guerra española. A los que en la paz se sacrificaron bajo el ademán imperativo de la disciplina. A los que en la guerra sacrificaron su vida bajo la bandera victoria de la Patria>.. Aun estando en tiempos de paz, subyacen las mismas consignas del film de Torrado. Sin embargo, Lluich (aunque supervisado al parecer por Iquino) no estuvo a la altura de la vieja película de Torrado. Los gags cómicos parecen incompletos y se diluyen sin sacárseles provecho. El guión peca de falta de elaboración lo cual conduce a la falta de claridad en el desarrollo de la historia. Es una realización que pretende ser funcional pero que no acaba de sacar partido del guión.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

La *Guía de estrenos (1960)* la considera <un excelente documento de la vida en la Escuela Naval de Marín> destacando lógicamente: <lo aleccionador de las virtudes castrenses y su espíritu íe sacrificio>, mientras que Méndez Leite (op. cit. II – 448) escribió que era <una cinta ágil y de buena plástica que se ve con gusto> afirmando incluso que <entretiene tanto o más que la que diera lugar a uno de los mayores éxitos del cine nacional>. La crítica, sin firma, de ABC (6.1.90) considera que <se presenta como un ejemplo idóneo de la oscurantista misoginia de la cultura española de la época>. En líneas generales, las críticas coinciden en que no se superó la versión anterior, ni siquiera con el color y la modernización de la historia y que, en algunos momentos, se desvirtuaba su sentido incorporándole elementos propios de personajes y situaciones del musical norteamericano. De su estreno francés, el anuario *Analyse générale des films 1963* dice que <este melodrama forma una mezcla de sentimientos y alegres farsas> y que <a pesar de sus buenos sentimientos y una conclusión moralizante, el climax casi siempre frívolo de la película la hace una obra para adultos>. Siguiendo en su habitual línea de buscar caras nuevas, Iquino le dio el papel protagonista femenino a Angela Bravo, una modelo de Pertegaz. Aunque oficialmente se titule *Botón de ancla*, en los cines se estrenó como *Botón de ancla en color* ya que legalmente no podía tomar un título ya existente.

3.5.2.3.4. Agustín Fenollar/Cassen. *La tia de Carlos en mini-falda (1967)*

En los títulos de crédito figura que <Ignacio F. Iquino ha realizado una adaptación libre y diálogos de la obra millonaria de Brandon Thomas>.. Y, efectivamente, ésta fue hecha en libertad casi total. En el argumento figuran una vez más dos de las constantes de la mayoría de comedias vodevilescas y de bastantes melodramas de Iquino: el travestismo y las confusiones de personalidad. Todo el film está pensado para el máximo lucimiento de Cassen, de quien ya se dicho que entonces era un cómico de la casa y una estrella del humor español. Pero también se aumentó la presencia de los cómicos que le acompañan, todos ellos con mayor experiencia en las pasarelas de las revistas que en el cine. Este es el pesado lastre que Fenollar potencia más que intenta sacarse de encima. Las situaciones propician actuaciones gandilocuentes de tono teatral y siempre se tiene la sensación de que aquella historia hubiese funcionado mejor en el teatro que en el cine. A destacar la presencia de dos jovencísimas actrices –Silvia Tortosa y Marisa Paredes- en los inicios de su carrera, llamadas posteriormente a protagonizar mejores empresas.

T. Marton (DB 30.9.67) escribe que <esta vez el personaje está en manos de Cassen. Ya queda dicho todo. Los que están, en esto de la comicidad, en la 'línea Cassen', a buen seguro que ocupan una butaca por esta sola circunstancia>. E.T. en el Noticiero Universal (26.8.70) coincide en que Cassen es el centro de todo, <bajo la sin duda liberal de Fenollar>, pero añade que <contra lo que se esperaba, Cassen incurre en extremosidades de caracterización o de gesto, ni en los detalles de gusto a que se presta la fase femenina del personaje>. Pero, en definitiva, la película no engaña

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

3.5.2.3.5. Bosch/Cassen. *El terrible de Chicago* (1967)

Esta fue la tercera película de las cinco que rodó Cassen para IFI. Su éxito en taquilla fue tan importante que las primeras cinco se rodaron consecutivamente para aprovechar el tirón de la popularidad del caricato. Al actor se le había subido el estrellato a la cabeza y tuvo problemas de excesivo protagonismo con el resto de los intérpretes, suavizados por los buenos oficios de Bosch. El film fue realizado como todos los demás dejando a Cassen en completa libertad para que desplegara todos sus recursos y toda la personalidad que le había hecho famoso. La historia incide una vez más en el travestismo y en la confusión de personalidades. La realización es simplemente funcional y cae en las formas teatrales ya mencionadas de sus films anteriores.

Una parte de la campaña del film se basó en fotografías de Cassen, caracterizado en los diversos tipos que compone en el film. Se recogen dos de ellos con sus textos. Uno: *<Soy un gangster. Mi época de acción, los felices 20. Mi especialidad, el whiskey a base de agua sucia. Mi tipo de mujer, las rubias, las morenas y las pelirrojas (nada de calvas). Mi hobby, la caza de moscas con ametralladora. Mi madre, muy bien gracias (y cuidado con nombrarla)>*. El segundo: *<Soy una monjita. Pongo cara de bueno (o de buena, que aún es más difícil. Hago obras de caridad (la mejor empieza por uno mismo). Doy inyecciones (sobre todo de optimismo) y si me dan calderilla no insulto al sinvergüenza que me tomó por tonto)>*. A pesar de que esta publicidad parece seguir la línea del humor de Cassen, el día de estreno del film apareció está nota en la prensa: *<Aclaración: Referente a unos anuncios aparecidos en este mismo periodo de la película 'El terrible de Chicago, hemos de manifestar que son obra de un publicitario y que en modo alguno pueden ser atribuidos al propio Cassen>*.

S. (Guillermo Sánchez) (NU 27.2.68) centra su crítica en Cassen escribiendo que *<se prodiga a lo largo de hora y media de proyección, hace sus gracias con la gracia de siempre y todo aquel que es partidario de su humor, se ríe>*, una opinión que comparte C.D.(DB 28.2.68) , quien después de destacar que la película se estrenó nada menos que en cinco salas, añade que *<podríamos terminar aquí porque Cassen tiene una personalidad arrolladora. Los que gustan de su estilo, de sus gestos, de sus 'salida', de sus recursos cómicos, lo pasan en gran viéndole constantemente en pantalla>* finalizando con *<las películas en las que interviene son películas de Cassen>*. Es la mejor definición del film. J. R. (Jesús Ruiz) /CC 29.9.67) está en la misma línea de sus colegas, dice que el film está al servicio de Cassen pero que no aporta nada nuevo, *<ni tan siquiera la mayoría de los gags y trucos>*

3.5.2.3.6. Bosch/Mary Santpere. *La viudita ye-ye* (1968)

Entresacado del *press book*: *<Ella había sido, en los años treinta, una famosa cantante de minorías. Un rico propietario del Prat de Llobregat, que no reparaba en gastos, la conquistó. Ella tuvo una hija tan loca como su madre. El tuvo que fastidiarse, y un buen día del mes de julio se fue al otro mundo para no oírla*

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

más. El testamento era un poema. Las cosas más nimias estaban previstas, hasta el marido que debía ocupar su puesto. ¡Uno que sea más feo que yo!, si no, la herencia se iba al cielo. A los cuarenta y cinco días hubo boda a gusto del marido.. ¡Qué remedio! Y la cantante siguió cantando hasta el día en que su flamante marido explotó. Fue un ¡boom!.. tan fuerte, que aun se oyen las carcajadas>.

Es toda una declaración de principios suficientemente ilustrativa. Al parecer se trata de una adaptación de una obra teatral de Prada e Iquino, según rezan los títulos de crédito, pero no se ha podido relacionarla con alguna de ellas. Como que los dos son los autores del guión, éste conserva su habitual estructura teatral que se basa indefectiblemente en equívocos provocados por el travestismo y suplantaciones de personalidad. La historia queda encerrada en interiores y se construye alrededor de un cómico central (Mary Santpere) a quien dan la réplica, principalmente Alady, conocido como *el ganso del hongo* (repetiendo así lo que estaba sucediendo entonces en sus revistas en los teatros barceloneses de revista) y, después, en segundo término Kiko. La presencia de Monchi como galán-cantante respondía a la política de la productora de incorporar a sus películas gente popular de la canción buscando el público joven. La película entra de lleno en el género vodevilesco con canciones y sigue la línea de IFI en aquellos años. Busca el éxito popular apoyándose en la sinergia provocada por la popularidad de los cantantes.

La crítica fue unánimemente negativa: He aquí resúmenes recogidos por *Cine Asesor* (1968) <Película pensada y creada para una actriz con fama y personalidad. Son los inconvenientes del anti-cine> (ABC); <Una de las más chabacanas películas llamadas cómicas. Transcurre entre payasadas y exageraciones. Rudimentariamente dirigida> (Dígame); <La popular Mary Santpere vuelve con comicidad bufona, disparatada y chabacana. Film de sal gruesa, excesivo y poco elegante pero eficaz. Mary Santpere sigue teniendo un público que disfruta con ella>. Alady falleció durante el rodaje del film y fue sustituido, filmado de espaldas, por su propio hijo.

3.5.2.3.7. Bosch/Bruno Lomas. *Chico, chica, ¡boom!* (1969)

Las constantes de las comedias musicales de Iquino, -malentendidos, enredos, confusiones- puestas al servicio de un vodevil desenfadado al servicio de Bruno Lomas, entonces un cantante de cierta popularidad, y del cómico Kiko. Juan Bosch se limita a narrar de una manera bastante rutinaria un guión lleno de tópicos y de situaciones bastante desmadradas que en algunos momentos alcanzan caracteres de humor codornicesco, aunque a considerable distancia cualitativa del de *La Codorniz*. Autor del argumento, la adaptación y el guión, Iquino se impuso claramente al director el cual tuvo que luchar además con un presupuesto particularmente exiguo.

Cine-Asesor (1969) escribió: <Poco gancho de la estrella (..) Es de destacar el esfuerzo de producción en filmar a 70 m/m ya que no se ha cuidado mucho el argumento ni realización que carece de personalidad y

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

estilo (..) Obra facilona y poco importante, dirigida con habilidad y oficio>. También sintetizó algunas de las críticas aparecidas: <Comedia de enredo. Todo es amable y hace pasar un rato ameno> (ABC) <No hay ningún descubrimiento ni una sola nota original en esta película. pero cumple con el propósito de distraer al público> (Arriba). <Algunas cosas buenas sueltas compensan de otros instantes menos afortunados >(El Alcázar). El origen del film está en un proyecto presentado anteriormente al Ministerio (sign. 60459) con el título de *Dímelo cantando*.

3.5.3. Las comedias eróticas

Iquino produjo y dirigió 6 comedias eróticas, una fue clasificada para mayores de 18 años (*La zorrilla en bikini* (1976)) y cinco como S (*¿Podrías con cinco chicas a la vez?*(1979), *La caliente niña Julieta* ((1980), *Jóvenes amiguitas buscan placer*(1981), *Inclinación sexual al desnudo* (1981) y *Los sueños húmedos de Patricia* (1981)). Aprovechó la progresiva apertura de la censura pero ir poniendo al día sus viejos temas de siempre.

3.5.3.1. La zorrilla en bikini (1976)

En una línea muy desenfadada , Iquino dirigió una comedia que se beneficiaba de la tolerancia aperturista de aquellos momento. Es fácil deducir, por su obra posterior, que hubiese hecho una película eróticamente muy diferente si la hubiese realizado un año después con la abolición total de la Censura. Desde una perspectiva actual resulta una comedia erótica muy *light*, con algún desnudo parcial de las tres mujeres (incluso de Amparo Moreno) pero sin escenas claras de sexo. Iquino aprovechó el éxito popular de *Zorrilla Martínez* (1975- Vicente Escrivá con Nadiuska) para apropiarse de un nombre que no dejaba de ser un calificativo cariñoso de prostituta. De entrada, el autor ya deja claro con el título que va sentir simpatía por sus amorales personajes, que lo mismo atracan a un noble que ejercen la prostitución para darse mejor vida.

El film está, en este sentido, en las antípodas de la trilogía anterior (cronológicamente hablando) de films denuncia en que arremetía contra la sociedad que abocaba las chicas a la prostitución aunque no las eximiera de sus culpas. Las tres mujeres protagonistas – Esperanza Roy, Celia Marcia e incluso Amparo Moreno- utilizan el sexo para conseguir todo lo que quieren. Pero Iquino no las ataca con sus críticas. El único hombre con peso en la historia, José Sazatornil, es una víctima de sus encantos. Ha dedicado toda su vida a conquistar mujeres –en la mejor tradición del macho hispano de la comedia española de la época- pero en los otros aspectos de la vida está condicionado por la moral tradicional. Es una de las pocas, y la última, de las comedias en que Iquino trata de igual a igual a hombres y mujeres. Normalmente, y sobre todo después, los hombres siempre son juguetes en manos de ellas.

Es evidente que Iquino no iba a analizar los problemas éticos del protagonista.. Quería llegar hasta el público a través de un vodevil erótico, con situaciones picantes y que permitiese el lucimiento de la

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

anatomía de las dos actrices protagonistas. Esperanza Roy (41 años) estaba entonces en la cumbre como vedette de revista, actividad que alternaba con apariciones en el cine erótico y en representaciones teatrales dramáticas. Celia Marcia era una escultural y desconocida muchacha brasileña que ponía el toque exótico al erotismo del film. Pero aumentó la dosis de erotismo para todos los gustos con unas insólitas y reveladoras transparencias de la oronda Amparo Moreno. Iquino se las sabía todas.

Antes de los títulos de crédito, Iquino inserta este cartel que anuncia sus intenciones: *<Aviso. Esta no es una película eminentemente cómica, ni dramática, ni sentimental, ni sexy... Ustedes verán abundantes disparates y situaciones absurdas. Es una especie de cóctel. Se le ha echado un poco de humor, de romanticismo, algo de comicidad, unas gotas gruesas de sentimentalismo y, de refilón, una pizca de drama. Eso sin olvidar un poco de erotismo para no desentonar. Una película de Iquino que para muchos será una Iquinada>*.

Dejando aparte las intenciones- más o menos sinceras del enunciado- el resultado es un vodevil erótico clásico, con situaciones disparatadas, en el que se trata más de provocar la carcajada fácil que buscar la lógica de la historia o la evolución de los personajes. Las elipsis poco trabajadas, y basadas principalmente en los diálogos, crean confusiones en el argumento. Sucede lo mismo con la jerarquía de los elementos fílmicos utilizados en la puesta en escena. Iquino utiliza insertos o conduce la cámara hacia aspectos irrelevantes de la trama aunque, para él, sean imprescindibles en su constante búsqueda de la complicidad del público. En esta línea, hace incluso que en algunos momentos los actores se dirijan al espectador directamente a través de la cámara o que cierre la película en esta misma forma con la inesperada aparición del pato Norman que pone su colofón mirando también al público..

Como es habitual en sus comedias, Iquino se apoya principalmente en la pareja protagonista. Roy y Saza se imponen en muchos momentos a la endebles de sus personajes en el guión. La cámara se recrea especialmente en el atractivo físico de Esperanza- incluso con desnudos casi frontales- y en sus dotes de veterana actriz de revista, aunque sólo insinúa sus probadas habilidades como cantante y bailarina. Saza compone un personaje que recuerda al español eternamente insatisfecho sexualmente, en la línea de los de López Vázquez. No obstante, el guión (en su afán de hacer reír al espectador) exagera en exceso el estereotipo. La exageración- siempre en búsqueda del humor fácil a través de diálogos y situaciones- es el principal lastre de la película y alcanza su peor grado en las escenas entre Amparo Moreno y el insaciable marqués. La revista *Sexy-cine* (num. 2 – 1997) le dedicó un número completo a la película con su argumento profusamente ilustrado por fotografías sexy.

Dos comentarios sintetizan la opinión general de la crítica: Cine informe (12.76) escribe. *<Están de moda las zorritas sean simplemente en bikini o Martínez. Iquino retorna a sus viejos tiempos de películas divertidas más abiertas en todos los aspectos que cuando las hacía en los años 40 (...) en la línea de las*

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

cuales puede incluirse ésta. El propio director la conceptúa como una iquinada (...) se pretende que el público se ría y si además le dan generosas anatomías, que en otros tiempos no se le podían dar, miel sobre hojuelas>. El de Cine Asesor 1976 decía: <Película que con sólo el título ya puedes imaginar lo que hay que esperar de ella: el consabido destape, por chicas que dejaron atrás su juventud, la consabida sal gorda y dosis de chabacanería. Iquino últimamente no ha hecho aportaciones positivas al cine, ha confeccionado una película que no tiene nada de lo que se entiende por cine, ni tan siquiera oficio, lo se podría esperar después de muchos años de profesión>. Más dura fue la opinión de Octavi Martí TX 7.10.77) <Poco dinero, menos talento y aun menos respeto al público (..) Iquino siempre fiel a sí mismo>

3.5.3.2 ¿Podrías con cinco chicas a la vez? (1979)

El expediente de la Junta de Calificación recoge la opinión sobre la película de uno de sus miembros, Eduardo Moya: <A Iquino habría que ofrecerle un homenaje de despedida ...del cine español, con la condición de que no volviera a pensar en producir, dirigir o escribir una película, cosa que viene haciendo con singular, esforzada e increíble tozudez durante los últimos 30 años. Este bodrio cursi y repugnante, soez e inenarrablemente mentecato supera, si cabe, a todos los anteriores. Ofende a todos>.

Es una opinión compartida parcialmente, aunque de forma más tolerante, por la mayor parte de la crítica. Se ha elegido como muestra representativa la de *Cine informe* (12.79) <En unas declaraciones de Iquino decía que iba a dejar esa clase de temas sexuales (..) para volver al cine de antes. Parece que estamos ante una de las últimas películas de tono menor, divertida y refrescante. El espectador no sabe en verdad a quien atender entre aquel montón de carne femenina> . Más dura es la de Luis Bonet (LV 26.10.79) quien, después de calificarla como de *subcine* dice que es <una antigualla digna del mejor período CIFESA pero con desnudos y numeritos execrables amén de unos diálogos alucinantes> Y también la de José Luis Guarnier (EL 2.11.79): <Asmática y senil farsa erótica (..) De la acción sólo cabe decir que parece tartamuda –un chiste alargado sin piedad más de hora y media- y de los gags que lucen abundante caspa>. Por su parte, el lanzamiento publicitario de IFI la define como <la primera película cómico-erótica producida en esta bendita tierra> e insinúa el lesbianismo con esta frase: <Ellas son más que amigas: es la moda>. Se eligen otras frases: <5 ninfómanas (es broma) en marcha, las 5 pervertidas y su pervertidor ¡será un tío machote!. El pervertidor que pervirtiera a cinco doncellas buen pervertidor será por pervertir a tan perversas criaturas ¡qué pena con lo rica que están!>. Es definitoria la que describe a los personajes femeninos: <Carol, la joven y ardiente esposa de un científico; Beatriz, la hija sensual y caprichosa hija de mamá; Catalina, la enfermera romántica, frenética y besucona; Daniela, la pervertida del Drugstore ¹¹⁰ tiene todo en cantidad; Angela, la solitaria maestra que busca habitación y se queda con la de Daniela>.

¹¹⁰ El Drugstore de Barcelona era un establecimiento situado en el Paseo de Gracia que empezó abriendo las 24 horas del día y que por ello se hizo famoso como lugar ideal para ligues

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

En efecto, *¿Podrías con cinco chicas a la vez?* apunta una vez más a glorificar las relaciones homosexuales en primera instancia y a las bisexuales como el *summum* del placer. Las mujeres buscan consuelo entre ellas- aunque no desdeñen un macho bien dotado- y los hombres o son homosexuales –en su vertiente de mariquita (y aquí Iquino utiliza una vez más los referentes de sus comedias cinematográficas que procedían de sus vodeviles teatrales- o cambian de bando por interés o porque descubren sus inclinaciones naturales.

El film encaja con los esquemas narrativos de las películas *S* o del *softcore* (que no dejan de ser los mismos que los del *hardcore* aunque ligeramente menos explícitos). El argumento es el de un vodevil tradicional que justifica (es un decir) ir sumando escenas de sexo de lo más variadas, tratando de sorprender con novedades al espectador aficionado al género. De lo que se trata realmente es de rizar el rizo para no caer en repeticiones aunque, en definitiva, las posibilidades de diversificación no dejan de ser más bien escasas. Iquino ambienta la historia principalmente en Sitges –quizá para que las chicas puedan ir siempre casi completamente desnudas- y se recrea a fondo en las situaciones de sexo. Hay escenas de onanismo, *ménages-à-trois* lésbicos (en la playa, en una canoa, etc.), sexo a dos en un automóvil, chicas que se duchan de forma muy sugerente, etc. Cualquier situación es buena para iniciar una relación sexual. Lo importante es sacar partido de los talentos eróticos de las chicas. Todas ellas son sexualmente insaciables, están liberadas –no conocen los celos, tienen su personal concepto de la fidelidad y no tienen ningún reparo en practicar cualquier número sexual- y, por añadidura, están completamente desocupadas. El hedonismo parece ser su única razón de existir. Las actrices elegidas cumplen perfectamente con su cometido, consiguen transmitir su sexualidad de forma fulminante, la lleva a flor de piel. Hay que destacar la facilidad con que inician cualquier relación.. *<¿Porqué me miras de esta manera?>* – le pregunta la chica inocente (aunque se intuye que pronto va a dejar de serlo) a su lanzadísima seductora: *<Es una muestra de deseo>* le contesta mientras se la come con los ojos.. Otra constante que se repite es la consumación de la seducción lésbica de la protagonista: siempre se le hace beber para que pierda su mundo de vista. Y tres constantes más: en las escenas de sexo siempre hay *voyeurs* que permanecen primero pasivos antes de incorporarse al grupo; Eva Liberten siempre da unos pasos de baile semidesnuda con música discotequera, y los hombres protagonistas suelen ser unos insaciables superdotados. Con todos estos ingredientes –forzados por la supeditación al género- Iquino alterna los números eróticos con escenas cómicas directas- una de ellas es la rotura de una cama mientras se practica el sexo- o con la aparición de personajes *normales* para contrastar la actitud de los protagonistas (vecinos, tenderos, oficinistas, etc.) Y finaliza con una de sus secuencias preferidas en sus comedias: la pareja (en este caso homosexual) que desaparece por el fondo en automóvil mientras aparece la palabra FIN. Las futuras comedias eróticas de Iquino (*La caliente niña Julieta*, *Jóvenes amiguitas buscan placer*, *Inclinación sexual al desnudo* y *Los sueños húmedos de Patrizia*) parten de esquemas parecidos al de *¿Podrías*

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

3.5.3.3. La caliente niña Julieta (1980)

Iquino declaró repetidamente que el argumento se lo había inspirado el film *Seis destinos* (1942 – *Tales of Manhattan* - Julien Duvivier) en el que un frac pasaba de mano en mano y se convertía en el hilo conductor de diversas historias. Como puede apreciarse, las similitudes son más bien escasas ya que el visón se convierte únicamente en objeto de deseo de dos mujeres aunque es, eso sí, el elemento desencadenante de situaciones divertidas en el más puro estilo vodevil. Provoca confusión y sorpresa entre las protagonistas y acelera el descubrimiento de cada una de ellas de un oculto intercambio de parejas entre dos matrimonios. La irresistible atracción que sienten las mujeres de Iquino por un visón ya aparece en su novela *¡Gua..gua!* y aparece en diversas de sus películas.

Como sucede en la mayoría de las películas *S*, el argumento es lo de menos. Lo de más son como siempre las escenas eróticas. La película ha sido considerada por especialistas en cine erótico como la mejor de todas las que se han hecho en España según Bassa y Freixas (1996, pag. 151), y junto con *La desnuda chica del relax* (1981, que no es una comedia), *<son dos títulos fuertes que marcan la senda por donde transitará el género, cada vez más comprometido con sus demostraciones de la carne, cada vez más explícitos zooms dedicados a desvelar las zonas públicas. Y a Iquino, pues, cabe otorgar la condición de precursor. Con todo, la homogeneidad temática aún está gestándose>*, Algunas de las frases de lanzamiento sitúan al film en su contexto: *<3 calientes lesbianas y sus maridos (?) al frenesí erótico de Julietta y Rita se unió Silvia. Julietta y Rita eran amantes pero se les unió Silvia y fue un trío a la francesa. Los dos matrimonios eran muy amigos, tanto que el amigo de Julietta era el marido de Rita. ¡todo quedaba en casa!>*

Se han seleccionado dos críticas de tendencia diversa: *Cineinforme* (5.81) dice: *<La trama no es nada nuevo con no es nada nuevo el jaleo de parejas y de lesbianas que acompañan la acción pero para los amantes del plato fuerte no cabe la mejor duda de que incluso con ingenio argumental, Iquino les da ocasión de parar un buen rato y saciarse de carne que es el origen principal de todo esto (...) realización de género porno en donde Iquino vuelve otra vez a lo que decía haber abandonado para siempre>*. Por otra parte, Santos Zunzunegui escribía en *Contracampo* (20.3.81)¹¹¹. *<resulta ser un curioso híbrido de casposo documental turístico y divertido film porno a caballo entre el soft y el hard debidamente adobado con citas completas de poemas de Safo.(...) es en determinadas escenas porno (..) donde Iquino planea con una claridad impropia de este tipo de cine toda una reflexión en estado práctico sobre la barrera que separa el blandoporno del cine hard tomando como punto de apoyo la especial ambigüedad de los elementos que definen el porno duro (erección, introducción, eyaculación) se consigue dejar en suspenso todo juicio sobre*

¹¹¹ Esta es una de las escasas críticas de un film de Iquino aparecidas en revistas especializadas, al margen de los fans magazines.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

el carácter real o prefabricado de los arrebatos amoroso a que se entregan los protagonistas. Juega pues con la Censura y con el espectador especialmente mayoritario. Levísimo esquema argumental. Apunta en el futuro una continuación en que el lesbianismo ocupe la totalidad de la escena redondeado por el consabido moralismo del que nuestro autor hace gala y que viene a justificar el dispositivo abierto por el film: la progresiva eliminación de las relaciones heterosexuales a favor de las homosexuales. –textualmente: si las mujeres son lesbianas (perversas) es porque los hombres son maricones>.

La crítica de Zunzunegui resulta interesante como punto de partida para el análisis no solamente de *La caliente niña Julieta* sino también de futuras películas *S*, tanto de Iquino como de otros realizadores. Ya se ha apuntado en un comentario anterior las escasas diferencias formales (únicamente mostrar la penetración) a nivel de estructura entre los films *S* y los pornos. Sugiriendo, pues, más que mostrando la totalidad del acto sexual, Iquino, *blanquea* el género transmitiendo la sensación de que cualquier práctica de sexo (excepto las violaciones) es limpia y permisible. Y como ya se ha dicho, promociona principalmente el lesbianismo mostrando a los hombres como unos incapaces de satisfacer sobre todo a la mujer propia, por sus propias limitaciones o por su homosexualidad reprimida pero latente. Las numerosas escenas de sexo de la película son larguísimas y, como en films anteriores, Iquino ofrece un repertorio variado para todos los gustos (cunilinguis, onanismo, lesbianismo en grupo, sexo en el mar, excitación ante un espejo y hasta consigue una escena muy divertida con la figura del travestí. Hay incluso cierta dosis moderada de sadismo y una escena de sexo homosexual masculino. Aparece también el inevitable número pseudo musical de la Liberten y, tal vez, para darle empaque al film, se permite sobreimpresionar versos de un poema de Safo en la secuencia del baño en el mar aunque, por otra, establece paralelismos bastante burdos entre los pechos de la mujer y los de unas vacas. Para darle el tono de comedia vodevilesca que parece buscar, utiliza a sus habituales mariquitas y sus personajes secundarios complementarios. A destacar la utilización de la cámara oculta en las secuencias exteriores.

3.5.3.4. Jóvenes amiguitas buscan placer (1981)

Pocas cosas pueden decirse de este nuevo film que no se hayan dicho de las anteriores comedias eróticas. Esta vez los protagonistas son de la clase política (un diputado, un alcalde y sus respectivas esposas). Iquino despliega los variados números habituales de sus films *S* predominando como siempre los lésbicos, los de sexo en grupo y los intercambios de pareja, todo ello dentro de su tono habitual de vodevil.

Resulta ilustrativo destacar algunos slogans publicitarios del lanzamiento del film: <¿Juntitas en la cama porque hace frío?...Si..Si; La sensualidad desnuda de las cuatro caliente amiguitas. ¿Dónde están?; El vicio y el placer de las niñas. ¿Todas juntas?, Tres hombres con seis hermosos cuernos

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

*¡Toma castaña!>. Y se aprecia las intenciones comerciales de Iquino de siempre de en <¿Perdió la cabeza con La caliente niña Julieta?. Pues con estas amiguitas perderá la razón>. También es ilustrativa una de las frases de los diálogos: <Arriba las manos, abajo los calzoncillos>. Cine Asesor 1981 escribió: *Aprovechamiento de La caliente niña Julieta El tema deja bastante que desear, dejando al fin un puro muestrario de habilidades eróticas dedicadas casi en exclusiva al lesbianismo (...). Las actrices ya han pasado por las páginas sexy de 'Interviú' Iquino se ha vuelto especialista en retratar desnudos femeninos (...)* Diálogos de corte cómico. Cineinforme (6.82) solamente explica el argumento*

3.5.3.5. Inclinación sexual al desnudo (1981)

En el tercero de los cuatro films de aquel año, Iquino repite la misma fórmula de sus comedias eróticas anteriores. El ambiente de playa propicia de nuevo el erotismo en una comedia vodevilesca de tono ligero y desenfadado. Los personajes femeninos –liberados y hedonistas- son quienes manejan todas las situaciones. El hombre es un ser secundario dominado por las mujeres. Utiliza una vez más el personaje del travestí y en una escena final que recuerda la resolución de un *Con faldas y a lo loco (1959- Some like it hot- Billy Wilder)* pseudo post-moderno, el protagonista masculino se casa con el travestí, convencido de que va a encontrar la felicidad plena que hasta entonces no había encontrado en las mujeres. Conceptualmente no era, evidentemente, una novedad en el cine erótico de Iquino. Lo nuevo era que pusiese a un homosexual en esta disyuntiva cuando hasta entonces se había centrado en las mujeres. Ni que decir tiene que la película ofrece muchas y más variadas escenas de sexo que los anteriores de la casa. Onanismo, *mènage à trois*, lesbianismo en generosas dosis y en secuencias muy largas, etc. Apareciendo también los personajes complementarias y las situaciones de siempre: mariquitas, equívocos, puritanas.... aunque con bastante más desmadre que el habitual.

Los slogans publicitarios no dejan a lugar a dudas en cuantos a las intenciones del film y el público al que va destinado: <Una nueva S que le inquietará en su butaca por sus chascos divertidos, sus equívocos sexuales y los impresionantes desnudos. Desviación sexual, lesbianismo, descarrio de un señor y desnudas situaciones de risa. Una película que le abrirá los sentidos por las eróticas escenas y los chascos entre las mini braras de sus protagonistas. Una divertida y nueva línea de films 'S' con las inclinaciones sexuales más fuertes y apasionantes de la fauna humana>.

El film está situado en tercer lugar entre las mejores películas españolas S y los autores de esta clasificación (Krankol y Pérez, pag. 54-55) consideran que <Iquino dio otro paso más para la consolidación del cine erótico en España con este film, muestra excelsa de aberraciones sexuales resuelta con vicio y disposición creativa (...) da lugar a las escenas más calientes y atrevidas del cine S, en un prodigio de síntesis

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

cinematográfica> Juan María Company en *Contracampo* (4.6..82) va en otra dirección: *<Iquino se revela como director más adecuado para abastecer con sus productos las salas X que se avecinan. Se permite ciertas sofisticadas incursiones (..) la fellatio que una de las embarazadas mozas del film ejecuta sobre el hipertrofiado miembro viril de un travestí con vocación transexual. La codificación empleada es casi de porno duro>* En *Cineinforme* (2.82) sólo se explica el argumento.

3.5.3.6 Los sueños húmedos de Patrizia (1981)

En el dossier de la Junta de Calificación, se recoge una valoración de sus miembros. *<lesbianismo y homosexualidad; vocabulario fuerte y muchas escenas promiscuas>*, que definen perfectamente lo que es el film. La publicidad de IFI complementó la visión del comité: *<El primer film español dedicado al lesbianismo y al homosexualismo. Escenas fuertes a tope. Cristine, la bella transexual llevada desde las Ramblas al cine. Un desbordante film sobre las pasiones carnales>*. En el lanzamiento, los *slogans* estaban escritos en primera persona: *<Vivo increíbles aberraciones sexuales. Soy una mujer joven, casada y virgen. Mi afecto es para mi marido, mi amor para la amiga y mi cuerpo para quien llegue antes. Me persigue una lesbiana, un hombre y un travestí. No puedo huir>* porque una fuerza sexual me atenaza

En su última comedia erótica, Iquino sigue ofreciendo platos nuevos o repite algunos de los antiguos que le funcionan. Aquí la novedad está en el matrimonio que necesita del video para excitarse (Iquino demuestra así que está al día en cuanto a nuevas tecnologías) y en la sorpresa de que el marido, teóricamente heterosexual, prefiera un travestí a su esposa. Dentro de la tónica general del film, Iquino consigue alguna escena digna de mención. En plan comedia, la del marido (que está retozando con su travestí) que telefona a su mujer (que está en la cama con otro hombre), y también la de la esposa cuando descubre la homosexualidad de su marido con su secretaria-travestí. Y en plan erótico, la preparación sexual de las dos mujeres repitiendo cada una los movimientos de la otra como si estuviesen frente a un espejo. De fondo, no faltan los aderezos habituales de Iquino para sus vodeviles eróticos, los mariquitas, las criadas estupendas semidesnudas por la casa y que se integran fácilmente a los juegos eróticos de sus dueños, etc.

Cine asesor 1982 escribió: *<La productividad de Iquino es sólo comparable a la de Mariano Ozores.(..) Deja bastante que desear (..). Esta vez parece más una recopilación de descartes que en un film verdadero. Guión espantoso. Inclinación hacia descaradas escenas de cama, casi el 85% (..) Como siempre Iquino nos presenta al travestí de turno, Christine, bien conocido en Barcelona>*. *Cineinforme* (4.82) sólo explica el argumento.

3.5.4. Resumen: Comedia y erotismo

El erotismo siempre había estado presente en las comedias de Iquino tanto teatrales como cinematográficas. Iquino llegaba a los límites permitidos de la trasgresión de las reglas de juego *<El erotismo nunca ha sido*

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

aceptado por todo el mundo. En el cine siempre se han buscado toda suerte de subterfugios y explicaciones sinceras para justificar una escena erótica no por sus propios méritos sino también sobre premisas artísticas >(Wortley, pag. 8-10). De hecho siempre había jugado con la permisibilidad de la Censura para trasladar a su cine planteamientos eróticos parecidos a los de sus vodeviles teatrales. Mujeres ligeras de ropa, situaciones equívocas y humor de doble o triple intención. La suavización de la Censura primero y su eliminación total después, le permitieron una constante escalada hasta poder hacerlo con libertad total. Resulta curioso no obstante este doble intento (*Un millón por tu historia* y *Dos pillos y pico*, ambas de 1980) de volver a la comedia tradicional después del notable éxito de *¿Podrías con cinco chicas a la vez?* (1979). Pero en esencia, y sin traba alguna, en las cinco comedias eróticas Iquino estaba volviendo de hecho a sus orígenes en CIFESA. *La zorrilla en bikini* (1976), es un caso aparte. Fue rodada antes de la supresión de la Censura y se hizo en torno a la personalidad de Esperanza Roy y de Saza. Su erotismo es propio de la etapa aperturística del tardofranquismo. Como detalle, hay que destacar la diferencia de impacto erótico que producen las fotografías fijas de la película (publicadas por las revista de la época) respecto a las imágenes en movimiento. En el cine, el erotismo se consigue con la sucesión en movimiento de una serie de imágenes fijas, acercándose así a la realidad máxima (siempre evidentemente asumiendo la manipulación del realizador, mientras que en lo impreso, es una simple fotografía la que puede sugerir –más que mostrar en detalle- toda aquella secuencia. En el caso de los films de Iquino se consigue el efecto deseado en los dos medios. En las películas sabe crear el climax erótico y sus fotografías consiguen el mismo efecto desde premisas diferentes. Se aprecia así su calidad como fotógrafo.

Las cinco comedias eróticas dirigidas desde 1979 a 1981 (con los paréntesis ya mencionados de comedia tradicional y *cine denuncia*) tienen un gran número de puntos de contacto:

- Son comedias de acusada tendencia coral con pocas protagonistas que destaquen. Además, solamente Raquel Evans gozaba de cierta fama, aunque algunas de ellas serían después primeras figuras del cine S (Eva Lyberten, Vicky Palma, Andrea Albani, Concha Valero, etc.) y otras no pasarían de ser vistosas secundarias (Linda Lay, Judith Jamber, Patricia Becker, etc.)
- Aunque en algunos films parece que los hombres sean los protagonistas, siempre son las mujeres las que dominan todas las situaciones. De ahí que estos films no fuesen cantera de actores. Carlos Martos, Alfredo Alba, Antonio Maroño, etc. son los más destacados. Las mujeres llevan la iniciativa en cuestión de sexo y, si les apetece (que es casi siempre), prescindan de los hombres para practicarlos (onanismo o con otras mujeres). De hecho, Iquino narra estas películas desde la perspectiva de las mujeres pero dirigiéndola al público consumidor masculino. En aquella época en España, la liberación de la mujer era demasiado incipiente para formar un mercado consumista de este tipo de cine. El paso del tiempo no lo ha modificado de forma apreciable.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

- Ambientación en escenarios playeros (Sitges, Costa Brava, etc.). Ello justifica (aunque tampoco hiciese falta) el destape habitual de las actrices. Se eligieron por motivos económicos pero se convirtieron en elementos diferenciadores formales. La cámara se mueve con mucha libertad y los films tienen en algunos momentos, en sus exteriores, formas documentales.
- Historias de corte vodevilesco. Equívocos. Parejas que se engañan pero no lo saben o no les interesa saberlo. Apariciones y descubrimientos sorprendentes. Humor muy sencillo, directo y sin complicaciones
-
- Apabullante cantidad de escenas de sexo, especialmente lésbicas. Cada una de las películas es un ir más allá buscando números sorprendentes. Iquino las narra desde perspectivas de *voyeur*. Las historias argumentales son simples y con mínimos puntos de unión para justificarlas, algunas veces sin ninguna lógica. Ello se pone de manifiesto en la facilidad con que se inician todas las relaciones (especialmente entre mujer y mujer): una mirada, un acercamiento, la mano en el pecho desnudo, y rostros jadeantes..
- Presencia del travestí como elemento distorsionador de relaciones tradicionales entendiendo incluso como tópicas las lésbicas. Iquino lo utiliza como generador de situaciones divertidas propias de las comedias de situaciones.
- Presencia de personajes secundarios utilitarios para *ambientar* el tono de vodevil: mariquitas, camareros enterados, criadas dispuestas a participaciones eróticas, choferes, etc.
- Glorificación de las relaciones homosexuales (aunque no se desdeñen las bisexuales) exclusivamente femeninas. De hecho lo que propugnan estas comedias son una libertad sexual total. Todos los caminos son justificables si conducen al máximo placer. El acto sexual (en cualquiera de sus variantes) se muestra limpio y, sobre todo atractivo, porque siempre son atractivos sus protagonistas. Se elimina así el concepto tradicional de la fidelidad y los celos, aceptándose sin ningún reparo la promiscuidad total. No se muestra nunca la hipotética sordidez del sexo.¹¹²
- Las iniciaciones sexuales. Se limitan prácticamente a las de las mujeres y hechas por otras mujeres. Se eliminan sus previsibles inhibiciones y reticencias haciéndolas beber.
- Ausencia total de todo tipo de perversiones, especialmente las sadomaquistas o las fetichistas. Se podría incluir en este apartado el voyeurismo. Dado el tono de estas

¹¹² Después de haber estado presente de forma implícita en films de diversos géneros en diversos países, el lesbianismo se puso de moda explícitamente con la aparición de las Emmanuelle de Silvia Kristel y Laura Gemser.. Fue un tema recurrente en el cine S español e italiano.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

comedias, tampoco hay violaciones.

Estas comedias eróticas culminan la no alineación de IFI respecto a las llamadas comedias celtibéricas ya puesta de manifiesto en sus *iquinadas*. Su ya mencionado origen de vodeviles teatrales trajo consigo un alejamiento conceptual de personajes base de esas comedias. Tomando como punto de referencia el estudio de Alvaro del Amo puede apreciarse como sus análisis sobre la mujer (la casada, la que acabará casándose, la prostituta); el hombre (el casado, el que acabará casándose con el chulo) o las situaciones (la conyugal, la social), etc. no tienen nada que ver con estos films de Iquino. En lo que sí se parecen es en la utilización del erotismo gratuito como gancho comercial.

La importancia de Iquino en el cine *S* español – a través de sus comedias y sus films denuncia- es fundamental, tanto por su influencia en el género (conocido también como *blandiporno*) como por el número de películas. Rodó once y junto con Jesús Franco (con todos sus numerosos pseudónimos) es el responsable de más de un tercio del más de un centenar de *S* españolas que llegaron a estrenarse. Según Bassa y Freixas, (2000, pag. 149) <En el chileno Enrique Guevara (con el pseudónimo de Paul Benson) recae el 'honor' de inaugurar la clasificación – el 6 de marzo 1978 en Barcelona- con *Una loca extravagancia sexy* (1977) (...) y el cierre corresponde, sin plena seguridad al mencionado Jesús Franco (...) con *Furia en el trópico* y *Lilian la virgen pervertida* (1983. Dos títulos de Iquino de 1980 (*La caliente niña Julieta* y *La desnuda chica del relax*) se atrevieron a mostrar zonas femeninas consideradas hasta entonces como tabú siendo imitados inmediatamente sus reveladores *zooms* (lógicamente ésta era la forma más barata para acercarse a cualquier zona del cuerpo femenino). Iquino es también el descubridor o potenciador de las grandes estrellas del género (algunas de ellas incluso saltaron a otros géneros como Patrizia Adriani) y el creador de las escenas sexuales más tórridas y más atrevidas.

Alfonso Balcázar se apropió del estilo Iquino en algunos de sus cuatro films *S* (*Las lesbianas y la caliente niña Julieta* (1982- *Las viciosas y la menor* (1982), *La ingenua, la lesbiana y el travestí* (1982) y *Colegialas lesbianas y el pacer de pervertir* (1982)) así como de dos sus principales descubrimientos, Andrea Albani y Concha Valero y del personaje del travestí. La gran pregunta al analizar las películas *S*- sobre todo a medida que se iba consolidando su estilo- es dónde terminaba lo simulado y dónde empezaba lo real.

Resulta curioso recoger una noticia de prensa (DB 11,9,80) sobre una de sus repercusiones oficiales <Por escenas lésbicas, Sitges contra Iquino> se leía el titular. Y en el texto: <Por la comisión municipal permanente en moción de urgencia ha sido acordado por unanimidad en el ayuntamiento de Sitges, a expresar a Producciones Iquino el más profundo desagrado por el hecho de que al amparo de la licencia que se le concedió para filmar actos de la pasada fiesta mayor, filmara mediante artistas profesionales escenas de lesbianismo en las playas de esta villa (...) sin perjuicio de las acciones penales procedentes en el supuesto de que tales escenas se proyecten en público>.

.6.Películas con niño

3.6.0. Introducción

Hacia ya muchos años que Hollywood había creado el modelo de las películas *con niño* cuando Iquino rodó *El golfo que vio una estrella* (1953). El cine norteamericano había popularizado desde siempre los films de estrellas infantiles como Mickey Rooney, Freddie Bartolomew, Jackie Coogan, Judy Garland, Shirley Temple.....Unos cantaban y bailaban. Otros se limitaban actuar. En España ya se habían imitado este tipo de películas –casi un subgénero- desde los tiempos del mudo aunque se habían hecho cintas de forma discontinua pero no fue hasta principios de los 50 cuando se convirtió en un auténtico *boom*. Los historiadores coinciden en que fue *Marcelino, pan y vino* (Ladislado Vajda) estrenada el 24.2.55, la película que inició el ciclo. Y es cierto que lo fuera por el arrollador éxito obtenido, aunque no lo es ni por la fecha de su realización ni la de su estreno. La petición de rodaje de *El golfo que vio una estrella* es del 11 mayo 1953 y se estrenó en Barcelona el 4 enero de 1954, aunque no llegó a estrenarse en Madrid hasta el 24 diciembre 1956. El hecho de que ningún historiador la haya tenido en cuenta se debe quizá a su tardío estreno en Madrid. Dada la personalidad de Iquino, y su permanente puesta al día en lo que se hacía cinematográficamente fuera de España, es posible que importase modelos que empezaban a ponerse de moda en cine mexicano o francés de *películas con niño* o incluso se acordase de films neorrealistas italianos. En Italia triunfaba entonces Cigliola Miglarini. El escaso número de estos films realizados por IFI, únicamente tres, hace suponer que no creyese demasiado en ellos o que quizá no tuviese ni la suerte- ni los medios- de encontrar una estrella como Pablito Calvo, Joselito o Marisol, que eran las que habían marcado la tendencia en el cine español, y que IFI buscó tenazmente mediante anuncios de prensa. Sin embargo, Iquino ya había utilizado a niños como personajes, si no protagonistas sí importantes, de películas como *El tambor del Bruch* (1948) o *La familia Vila* (1949).

En este tipo de films se implantaron dos modelos: el de los niños que sólo interpretan y el de los que cantan y/o bailan. El tratamiento de los niños en IFI se hace dentro de los convencionalismos de los melodramas para convertirlos en vehículo de un mensaje moralista o religioso. De hecho, la fórmula de la casa se aplicaba igualmente a los films con niño que a los films de adultos. En los films de cantantes, los números musicales surgen para el lucimiento de los intérpretes, muchas veces sin que posean función específica alguna. En *El golfo que vio una estrella*, IFI lanzó a José Moratalla (cuya carrera como actor-niño protagonista duró prácticamente un par de años volviendo posteriormente en los setenta de forma ocasional).. Moratalla encarna a un pillete de barrio bajo madrileño redimido al conocer a unos niños de profunda formación religiosa en la que incluso están incluidos los milagros. Y no canta.

IFI no fue pionera en *niños cantaores*. Hacia años que Joselito y Marisol habían empezado a hacer millonarios a sus productores cuando Iquino se decidió a imitarles. Quizá por aquello de *dos mejor que uno*,

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

en sus dos películas del género duplicó a los niños protagonistas. Juan José apareció en las dos mientras que los niñas fueron también dos, Morucha (con quien rompió el contrato al parecer con discrepancias con sus tutores) y Marisol Ayuso. Juan José tuvo una cortísima carrera en el cine (sólo cuatro películas) prosiguiéndola después en los escenarios, especialmente en América del Sur. La de Morucha, todavía fue más corta. Únicamente hizo dos películas más, ninguna de ellas como protagonista. La comparación de sus imágenes hace pensar que Juan José se parecía demasiado a Joselito y que Marisol Ayuso y Morucha quedaban a mucha distancia de Marisol. Iquino dejó de hacer películas con niño simplemente porque no le funcionaban comercialmente..

3.6.1. Iquino/Moratalla: *El golfo que vió una estrella* (1953)

El punto de partida es muy parecido al de *El niño de las monjas* (1959), al de muchos folletines populares españoles y al de *Marcelino, pan y vino* que haría un año después Ladislao Vajda: el niño abandonado. La diferencia está en que las monjas han sido sustituidas por un bienintencionado sereno que malcría al bebé tanto o más que las monjas y que los ambientes, habitualmente rurales y de otra época, han sido sustituidos por los urbanos y época presente. Después, la historia se va transformando poco a poco en una retrato costumbrista nada desdeñable de una parte del Madrid de los 50. Finalmente, va encaminándose poco a poco hacia un final moralizante. Si en algunos momentos tiene influencias del neorrealismo, el desenlace lo alinea con los films religiosos.

Colilla y los dos niños de Lleida que aterrizan en su vida son los auténticos protagonistas de la película. El guionista Bengoa contrasta sus dos formas antagónicas de entender la vida para justificar la respuesta final. *Colilla* es víctima de las circunstancias –niño abandonado, abuelo supliendo a los padres, entorno conflictivo, libertad sin control- mientras que los dos hermanos, aun viviendo con penurias y con su madre enferma, han sido educados en el seno de una familia y en las normas de la iglesia católica. Lo más interesante es indudablemente la descripción de ambientes de un Madrid hasta cierto punto castizo y sainetesco: el charlatán, el timador, el soldado buena fe, el farmacéutico gruñón.... Lo menos logrado es la mezcla de este realismo con el tono, a veces fantástico, de la historia.

Méndez Leite (op. cit. II –255) escribió que *<hay en la obra una bella idea que pudo haber dado lugar a una plasmación de hondo contenido humano. Colilla (...) es un personaje de identidad fácil como los que pueblan el teatro de Arniches>* concluyendo con *<el estudio psicológico de tan importante figura ha sido llevado por Iquino con cierta precipitación que repercute desfavorablemente sobre el resultado final>*. Después de analizar a Iquino, elogiándole pero reprochándole su falta de ambición, Jaime Picas (Fot. 10.54) escribió *<es un cuento de hadas para mayores, lleno de vivacidad, de fantasía, de imprevistos y espolvoreado generosamente de risa y lágrimas>*. Reconoce que *<la parte formal no admite un solo fallo>* pero reprocha a los guionistas y al propio Iquino esta tendencia hacia la facilidad, hacia el éxito asegurado

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

de antemano finalizando así *<con más rigor, la película pudo haberse remontado a alturas comparables con aquellas en que de Sica aspira y suele situarse, Es lástima que Iquino no aspire a tanto>*. T. Marton (DB 5.10.54) destaca la sencillez de la realización y la ingenua utilización de los lugares comunes, mientras que *Guía de estrenos 1956* la considera *<una película amable que constituye un cuento infantil con su secuencia aleccionadora>*. Todas las críticas destacan la gran interpretación de Pepito Moratalla, que se presentaba como actor en esta película y a quien se auguraba un brillante porvenir. Sin embargo, IFI basó toda su publicidad en Gila, a pesar de que su personaje es episódico. El actor acudió personalmente a reforzar la película la noche del estreno en Barcelona.

3.6.2. Iquino/Morucha – Juan José. *Las travesuras de Morucha (1962)*.

IFI se apuntó a la moda de los niños cantores con una película con la que, igual que con todas las suyas, Iquino trataba de imponer un modelo estructural para que lo siguiesen otros directores de la casa. Pero no lo consiguió ya que, por falta de una respuesta comercial positiva, únicamente produjo un film más (*Un demonio con ángel (1963)*). El film es un melodrama clásico conservador con los ingredientes habituales para resaltar el amor al prójimo, la religión, la familia... e incluso se elogia a la guardia civil. Se busca el clásico contraste de clases sociales, por la procedencia desigual de los dos niños protagonistas, demostrando así que todo el mundo es bueno y que es posible la convivencia.. La novedad es lógicamente la presencia de los dos niños protagonistas debutantes, Morucha y San José, tratando de aprovechar el tirón comercial de las películas *con niño* del cine español

Iquino hizo el lanzamiento de los dos niños protagonistas, contraponiéndolos a los que triunfaban entonces en el cine español. Aireó sobre todo la carrera de Morucha desde que había debutado en los teatros de Andalucía hasta llegar al festival de la Canción Mediterránea de Barcelona. Sus *slogans* principales eran *<Morucha baila como un demonio; Juan José canta como un ángel. Morucha, un pequeño demonio con mucho ángel y Juan José un golfillo simpático y trapisonda>*, anticipando el film que ya tenía en mente.

T. Marton (DB 30.8.62) escribe que se hizo a la medida de *<estos dos chicos>* y considera que *<aunque la película no brille por la originalidad de su trama, posee suficientes virtudes para distraer al espectador>*. Guillermo Sánchez (NU 29.8.62) la elogia, *<puede pecar de cualquier cosa menos de jovialidad>* y va mucho más lejos de Marton en su comentario sobre la pareja infantil: *<Son dos chicos simpáticos que, en términos generales, pueden soportar la comparación con los demás divos infantiles de nuestro cine como Marisol, Joselito, Estrellita, etc.>*

3.6.3.Lluch/Juan José *Un demonio con angel (1963)*

Esta fue la última vez que IFI se acercó a la fórmula de *película con niño folklórico*. Confió una vez más en el oficio de Lluch quien puso en imágenes la típica historia de niños de clases sociales diferentes pero todos

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

con buenos sentimientos, complementada con la no menos típica situación de padres que no quieren que sus hijos sean artistas. Esta concienciación juvenil la contrastó con la de los propios adultos, tomando por ejemplo el del padre de Maribel. Y lo ambientó en una parte de la Barceloneta, el barrio marítimo de Barcelona. Para acabar de redondear sus *atractivos*, incluyó un mano a mano interpretativo entre Luchy Soto (en un personaje muy de Jardiel y de Guadalupe Muñoz Sampedro) y Matilde Muñoz Sampedro que, en algunos momentos, quedaba forzado y excesivamente teatral y vodevilesco. Por si fuera poco, la historia se completó con los típicos equívocos, en este caso los de Antoñita Oyamburu (primeriza Sonia Bruno) que se hace pasar por diseñadora de modas ante sus padres cuando en realidad es maniquí. La supeditación a las modas del momento y a los niños cantores (Juan José va peinado igual que Joselito) hace proliferar las canciones (de folklore español en su totalidad), la mayoría de las veces metidas sin tono ni son, con calzador. La realización es ingenua, el humor muy simple y la puesta en imágenes se supedita prácticamente a los diálogos.

La *Guia de estrenos 1964* escribió: <Nuevo niño que canta pero no baila y niña que baila pero no canta calificándola de historia nada original *La gracia no abunda. Interpretación corriente*>, destacando las escenas rodadas en el Zoo. Méndez Leite (op.cit. II – 623) dijo que <el argumento dulzón y sensiblero no carece de matices simpáticos pero que abundan los convencionalismos (...) alternan, sin lógica y en forma precipitada, canciones y apuntes cómicos o dramáticos sin interés>. Sin embargo considera que Juan José es <uno de los cantantes o cantaores juveniles con más completas facultades de cuantos actuaron hasta ahora en nuestras pantallas>. En cuanto a la puesta en escena de Lluçh, escribe que <se advierte que ha hecho cuanto ha podido por salvar los escollos de un guión, concentrando su atención en el trabajo del joven protagonista debutante>. Aquí Leite se equivoca ya que Juan José ya había debutado un año antes con *Las travesuras de Morucha*. A. L. G. (DB 2.8.63) La considera <un buen entretenimiento para los amantes del folklore andaluz> y que Lluçh consiguió lo que quería <distraer al público y dar un nuevo empujón hacia la fama a Juan José que con su arte es quien lleva los mejores triunfos en el reparto>

3.7. IFI y el Nuevo Cine Español

3.7. 0. Introducción

El crítico barcelonés Joan Francesc de Lasa se inventó el término y la revista *Nuestro cine* lo promocionó. Lo construyó García Escudero en su segunda etapa como Director General de Cine gracias a la *apertura* (fue realmente una apertura para la época) del Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga que buscaba un lavado de imagen del país cara al exterior especialmente para atraer inversores extranjeros. Según Doménech Font (En Font/Gubern pag. 199) : <se alimentaba en el 'nuevo cine español' recién salido de la Escuela Oficial y recién alimentado con los postulados críticos de las reuniones de Salamanca>. Se buscaba así mismo, según Font, abastecer un mercado interior hasta entonces desatendido, burguesía y capas medias, y dar una imagen posibilista y aperturista cara al exterior. Las nuevas normativa oficial lo beneficiaría principalmente a través del llamado *Interés especial*¹¹³. Aunque estéticamente no constituyese un movimiento homogéneo, el origen de la mayoría de sus jóvenes directores, la Escuela Oficial de Cinematografía, le confería una cierta esperanza de cambiar los anquilosadas moldes del cine español. Caparrós Lera (1990, pag. 247) sintetiza así las características del *Nuevo Cine Español*: <Un estallido más elaborado a nivel de creación. Cierta postura anticonformista, que intentó dar 'la otra cara' de la España oficial. Mayor libertad de expresión en relación con el cine español de la primera postguerra. Una crítica un tanto comprometida de la sociedad del país pero de carácter más costumbrista que política>

El apoyo oficial –que cubría el déficit de esas películas – permitió que desde 1962 hasta 1967, 46 nuevos directores realizasen 86 películas. Es por ello que las productoras españolas se volcaron en contratar a jóvenes recién salidos de la Escuela para beneficiarse de la política de García Escudero. Iquino le dio a la oportunidad a Mario Camus para que dirigiese su primer largometraje y quizá la poca respuesta popular de sus dos films en IFI le hicieran cancelar futuras contrataciones con la etiqueta *Nuevo cine español*. Sin embargo, al parecer, se contrató otro alumno, Javier González, de la IIIEC para dirigir *Crimen (1963)*, pero después de una semana de trabajo se le despidió pasándosela a Lluç. Anteriormente Iquino había aireado en la prensa que tenía previsto realizar en 1963, *Jimena*, con guión de Camus, Paco Regueiro y Picazo que dirigiría Miguel Angel Picazo.

Es por ello que la repercusión de los films de Camus en IFI fuera escasa. No figuran en el libro de Manuel Villegas López, *Nuevo cine español*, editado por el XV Festival Internacional de Cine de San Sebastián ni tampoco en los *Cuadernos de Formación Cinematográfica, Nuevo cine español*, editado por Cinema

¹¹³ En esencia, el film clasificado como de interés especial se beneficiaba de una valoración doble a efectos de protección, distribución y cuota de pantalla; un régimen especial de anticipos y un tratamiento especial a efectos de crédito. Por el contrario, su programación era obligada en *salas especiales*.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Universitario. *Nuestro Cine* solamente se ocupó críticamente de *Young Sánchez* (1963). Ahora resulta curiosa la confusión creada en torno a la contratación de Mario Camus, ya que algunos medios publicaron que Iquino había contratado al francés Marcel Camus, famoso por su *Orfeo negro*. Iquino declaró jocosamente a Valentín García en *Primer Plano*: <Pues mira, no creo que tenga nada que ver con Marcel, el francés, pero se lo preguntaremos en la primera ocasión>.

3.7.1. Mario Camus. Los farsantes (1963)

Camus estaba aterrado por tener que trabajar con Iquino, un hombre que gozaba de fama de muy duro. Pero primero se encontró con que todo el mundo del estudio hablaba catalán recibiendo después el bautismo de fuego cuando le pasó los primeros *rushes* a Iquino y a todo su equipo directivo. <Este señor goza de toda mi confianza y no necesito ver ni un plano más>- proclamó Iquino después de verlos y Camus pudo rodar su film con total libertad. En lo que no tuvo tanta libertad fue con la Censura que, a pesar de las tan cacareadas libertades, le obligó a cambiar sustancialmente algunas escenas consideradas como críticas, especialmente religiosas.

La película (y también *Young Sánchez*) se desmarca por completo del estilo IFI. Detrás de un planteamiento realista muy cercano al de los primeros films de Saura y del cine italiano (*Luci de varietà* de Fellini, especialmente), se ofrece un segundo nivel de lectura en el que se va mostrando la sociedad española de entonces, proponiendo veladamente una reflexión sobre aquel momento social y político. Camus- a partir del relato de Sueiro- establece paralelismos y múltiples lecturas a través de las miserias de una compañía de cómicos de la legua. Va confrontando sus conceptos de vida con los de la hipócrita sociedad burguesa de provincias poniendo de manifiesto la posibilidad de su integración en el orden constituido. Se le nota a la película la inexperiencia del realizador, sobre todo, en la jerarquización de sus escenas. Posee alguna secuencia aislada sorprendentes – la del bailarín que enloquece- junto con otras lastradas por el afán de dar más importancia a lo conceptual sobre lo real. Es particularmente interesante la forma cómo se dibujan los personajes, desde el empresario oportunista hasta el último parásito provincial. Habría que añadir en el haber de Margarita Lozano (y en el de Camus naturalmente) la patética escena del *strip-tease* en casa de los millonarios vallisoletanos. Y también la inteligente utilización de la elipsis, forzada lógicamente por la Censura

Sueiro era un escritor gallego nacido en 1931 cuya obra se adscribe al llamado *realismo social* literario de los 60. Quesada (op, cit, pag. 133) considera la película como <un trabajo de principiante> añadiendo que <está mal contada y se separa considerablemente del cuento original>. Es una opinión que no coincide en absoluto con la de la *Enciclopedia del cine español*:. <La facundia sensible y sensual de Daniel Sueiro había logrado en su novela *Fin de fiesta* un obra vigorosa que pedía a gritos su trasposición cinematográfica. Mario Camus, que ya ha trabajado con Sueiro en el guión de 'Los golfos', de Carlos

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Saura, y que es un degustador literario de primera magnitud, realiza con Sueiro un preciso, agrio, sensual guión cinematográfico; que pone en escena con sencillez y rara sabiduría para un debutante. La atmósfera de los cuentos de Ignacio Aldecoa -del que ambos (Sueiro y Camus) son amigos y admiradores- palpita plano a plano en cada secuencia del filme. La ternura, la rabia, la ambigüedad sexual, la avaricia y la miseria son como ondas de un mar plasmado con realismo lírico. La interpretación de Margarita Lozano es conmovedora, sutil y emocionante>. El film no se estrenó ni en Madrid ni en Barcelona.

3.7.2. Mario Camus. *Young Sánchez* (1963)

Según Frugone (pag. 58-61), *Young Sánchez* era un viejo proyecto de Mario Camus, que gracias a su buena colaboración con Ignacio F. Iquino en *Los farsantes* pudo llevar a cabo. El film plantea un tema muy caro al cine norteamericano, el boxeo como salida de la pobreza. Se encuentra en films como *Marcado por el odio* (1956 - *Somebody up there likes me* – Robert Wis), en *El ídolo de barro* (1949 – *The champion*- Mark Robson), y la mayoría de films de boxeo estadounidenses—con personajes reales y ficticios- e incluso lo trató *Rocco y sus hermanos* (1960- *Rocco e i suoi fratelli*- Luchino Visconti). Camus no ignora los modelos estructurales de los films norteamericanos pero se acerca más a las formas italianas en la descripción del entorno social.

Saca la cámara a la calle, a los gimnasios y a los cuadriláteros buscando el máximo realismo y trata de describir en profundidad los problemas morales del protagonista. Muestra sus relaciones con su entorno inmediato, especialmente con la familia y amigos, reduciendo a simple anécdota un posible noviazgo. El film se centra en la personalidad del protagonista, egoísta y dispuesto a todo para ganar dinero con el boxeo. Su *manager*, el boxeador destruido por el sistema o el contraste entre el manager honrado y el corrupto, son personajes y recursos funcionales para mostrar su conflicto moral. Mateos consigue una excelente interpretación con claras influencias del *Actor's Studio* y con una mediocre composición en sus combates donde se demuestra que el boxeo no es lo suyo. El guión resulta en algunos momentos un tanto reiterativo- y las contradicciones y la evolución del protagonista tienen un punto de inflexión poco convincente- pero la puesta en escena está siempre cuidada en función de la historia. Camus busca composiciones de los planos y angulaciones diferentes de la cámara en interiores y exteriores (y sobre todo en las escenas de combates) y no cae en concesiones sentimentaloides o moralistas. Da autenticidad al mundo del boxeo utilizando boxeadores y escenarios auténticos Y muestra un mundo poco explorado en el cine español de la época. Según Frugone: <*Lo que más destaca es la honestidad y claridad con que Camus enfrenta a sus personajes, siendo un buen cuadro suburbial español, pero alcanzando ecos universales en el sentido final de la historia*>

A raíz de su presentación en la Semana de Cine Religioso y de Valores Humanos de Valladolid (después Festival de Cine de Valladolid), el entonces comentarista y futuro realizador Claudio Guerin Hill escribió

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

una crítica en *Nuestro Cine*(5.64)de la que destacamos algunos párrafos: *<Paco es un personaje representativo de parte de la temática que están abordando los jóvenes realizadores españoles. Sobre este personaje actúa una serie de condicionamientos que le empujarán a ese llegar como sea (...) llega a convertirse en la aceptación lúcida de un estado de alienación (...) el tema de la explotación del hombre por el hombre se enlaza con el de la amistad. 'Young Sánchez' rebasa los límites de un caso concreto y alcanza una significación de tipo genera>* Después de estas consideraciones, Guerin destaca *<la honradez de planteamiento, falta de pretensiones y afán epatante tan común en la primera película de un director joven, el tono sombrío de una realización preocupada fundamentalmente de servir a la historia que cuenta con la mayor eficacia posible y sin florituras innecesarias>*. Guerin considera sin embargo como factores negativos que *<la historia tarda en arrancar>* y *<la tremenda frialdad de una manera de hacer que sólo en contadas ocasiones esboza tímidamente ciertos atisbos de calor humano>* pero concluye afirmando que *<de todos los films que conozco de la gente joven del cine español, uno de los más positivos e interesantes>*. No estuvo nada de acuerdo Antonio Martínez Tomás (LV 5.8.64): *<Cuando un tema es viejo y ha sido repetidamente explotado por el cine, se hace inevitable que el nuevo planteamiento posea estas dos condiciones: una cierta originalidad en la realización y una interpretación sobresaliente. Por desgracia ninguna de estas dos condiciones se ha dado en 'Young Sánchez', película que resulta un modelo de mediocridad y monotonía>*. Estos fueron los únicos comentarios que *Nuestro Cine* dedicó a los films de Nuevo Cine Español de IFI.

Según Raufast y Chico (op. cit. pag. 57) , Camus cobró 125.000 por cada una de las películas y, en la presentación de *Young Sánchez* en Argentina, Iquino le propuso seguir dirigiendo para IFI pero rebajándole 25.000 pesetas, justificando la rebaja por la crisis del momento. Camus la rechazó..

3.8.El cine de aventuras

3.8.0. Introducción

Quizá por motivos presupuestarios son escasísimas las producciones de IFI en el campo del cine de aventuras. Para una productora de sus características- moviéndose siempre en los límites de los presupuestos mínimos - resultaban excesivamente caras por su relación coste beneficio. Las reconstrucciones de épocas pasadas – habituales en el cine español de la época o los efectos especiales – recomendables para darle atractivo al género - resultaban prohibitivos para IFI, una productora con vocación de films de serie B y además baratos. Por otra parte, una gran parte de los films de aventuras de serie B de Hollywood solían hacerlos divisiones especiales de las *majors* los cuales, además de servir de preparación de las futuras estrellas, utilizaban decorados ya construidos. IFI sólo planteó dos films de aventuras con presupuestos relativamente holgados, *José María*(1963) y , sobre todo *El primer cuartel*

3.8.1. Un western andaluz. *La montaña sin ley* (1953) (Miguel Lluch)

Curiosa película de aventuras que en su momento fue calificada de *western andaluz* un apelativo bastante certero por la continua sucesión de cabalgadas, peleas, historia romántica... en escenarios abiertos. Es un film sencillo, sin grandes ambiciones que se exhibió en programas dobles pero que parece inspirarse lejanamente, no exactamente en la figura pero sí en las situaciones de los films del Zorro, un personaje que Hollywood había convertido en leyenda gracias a Douglas Fairbanks con *La marca del Zorro* (1920 -*The mark of Zorro*- Fred Niblo) y su continuación, *Don Q. Son of Zorro* (1925 – Donald Crisp) y a Tyrone Power con *El signo del Zorro* (1940, *The mark of Zorro*- Rouben Mamoulian).(los distribuidores franceses la titularon *Zorro se démasque*) Sin embargo, no hay que buscarle demasiados parecidos al film de Lluch con los norteamericanos, teniendo en cuenta además sus concesiones folklóricas (hay toros y baile flamenco). Las diferencias de presupuestos son abismales aunque el director sabe sacar un excelente partido de sus limitaciones dinerarias gracias a un rodaje hecho casi totalmente en exteriores. Dentro de su sencillez, Lluch le da un agradable toque de acción y de humor sin olvidar el esperado folklore ni los tópicos de la españolada ya que la película transcurre en Sierra de Ronda. Es por ello que aparecen los bandoleros, novia raptada al pie del altar, rasgueos de guitarra... pero también cabalgadas y luchas. Uno de los pocos puntos de contacto con el Zorro es que ni el héroe ni el villano son lo que parecen. IFI siguió apostando por José Suárez e Isabel de Castro, dos estrellas entonces menores pero en franca progresión pero los arropa con el personaje cómico imprescindible en este tipo de films, encarnado por Paco Martínez Soria, a quien se utiliza para descargar las escenas de acción con diálogos y situaciones tópicas. Los dos protagonistas- igual que el resto de actores- componen unos personajes que tienen más de estereotipos que de seres reales pero que encajan con los propósitos del film. Una frase de su lanzamiento lo define, aunque algo exageradamente. <*Aventuras y emoción sobre un fondo de desbordante humorismo*>. Hay que destacar que era la opera prima del director.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Suárez era un caballista experto y resultaba ideal para el personaje aunque en un reportaje (PP 26,12,52)(se describiera con pelos y señales el <Accidente sin consecuencias de José Suárez en plena sierra> informando que; <el caballo se desbocó y se tiró por un terraplén desde bastantes metros de altura. Felizmente Suárez supo manejar diestramente las bridas y sujetarse sobre la silla, no pasando de un susto el percance que pudo haber sido grave. Ripoll ha conseguido plasmar con todo el realismo dicha secuencia que logró filmar gracias a una cámara portátil que llevaba>. Eran recursos publicitarios muy bien manejados por Iquino en la sombra. Según Joan Francesc de Lasa (ent. cit.), los exteriores de la película fueron rodados por el pionero Ramón de Baños ya que Iquino quiso ayudarle porque ya se encontraba muy lejos de su plenitud física y profesional.

Desde *Carne de horca* (1953 –Ladislado Vajda) se había abierto en España un debate sobre que las películas de bandoleros andaluces fuesen los equivalentes españoles de los westerns norteamericanos considerándose que podían tener elementos similares, pero estas posibilidades no se consolidaron, ni siquiera cuando en 1963 Saura rodó *Llanto por un bandido*. Lo único que aportó España a los westerns fueron sus paisajes en el *boom* europeo del género. Es por ello que los comentarios críticos hicieran referencias a esta opinión. Jaime Picas (Fot. 9.53) escribió que era un film <sin pretensiones pero lleno de aciertos en lo técnico> aunque los limitaba <Claro está que los modelos de Lluçh están a la vista de todos. Sigue punto por punto el estilo de los westerns americanos pero el traslado del Farwest a Sierra Morena se ha hecho con gracia y con tino, Lo fundamental- las cabalgatas, las peleas, el asalto y el vuelco de la diligencia- tienen una auténtica calidad que proviene no sólo de la imagen sino de la excelente planificación de la película y del ritmo vivaz y lógico que se le dado en el montaje. Ha salido al exterior y ha logrado algunas de las mejores secuencias en campo abierto que nos ha ofrecido últimamente el cine español> Picas criticaba la baja calidad de la partitura. Méndez Leite (op.cit. II – 129) considera que <la puesta en escena no ofrece méritos destacables> y que es <un film que nada significa>. Lasa (pag. 371) la considera una película mediocre, <como otra muestra de aquel pobre cine más o menos comercial que se hacía en Cataluña, sin ningún pequeño contacto con la realidad de nuestro país>. L. Sáinz (DB 11.8.53) cree que <es una película comercial y apta para exportar a los países nórdicos>. Porter Moix (op. cit. pag. 261) destaca las buenas condiciones del director. Con sus limitaciones, el film demuestra la gran intuición de Iquino para contribuir a la creación de un género autóctono español pero finalmente el género solamente tuvo continuidad en *José María* (1963).

3.8.2. El bandido generoso. Jose Maria (1963) (José María Forn)

Para su director, *José María* era una película de coste muy elevado teniendo en cuenta los baremos habituales de IFI. Iquino se la propuso para que la dirigiese con toda urgencia ya que prácticamente todo estaba ya montado. Forn aceptó pero con la condición de que se sustituyese al protagonista elegido,

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Antonio Vilar, con quien Forn había llegado hasta las manos en el rodaje de *El inocente* (1959). Finalmente fue el actor italiano Raf Baldassarre quien hizo el protagonista (luego se especializó en westerns italo-españoles, aunque ninguno de ellos de Iquino). Luego surgieron problemas. Forn (ent. cit.) comenta algunos de ellos <*Fuimos a rodar a aquella pequeña explanada que hay frente al castillo de Montjuic en Barcelona. Allí había de formar una compañía de escopeteros del rey. Cuando los vi sentí vergüenza. Habían muchos extras pero iban vestidos de forma infame. Yo siempre busco soluciones porque siempre he rodado ligado a la producción. Pero allí vi que no había nada que hacer. Así que dije que renunciaba a la película, que la dirigiese Iquino como estaba en principio planeado*>. Iquino se lo solucionó a su gusto y Forn se fue a rodar a Andalucía y allí tuvo problemas con los planteamientos y la actitud de la directora general de producción (principalmente por el vestuario) y del jefe de producción. No fue un rodaje plácido. Como anécdota definitoria de la personalidad de Iquino, Forn comenta: <*Tenía que salir como fuese una escalera que cerraba el decorado en los estudios del palacio del gobernador. La escalera y el decorado eran dos maravillas. Iquino se gastaba mucho dinero cuando lo consideraba necesario. Y como que se había gastado tanto dinero con aquella escalera quería que saliese fuese como fuese. Finalmente no salió e Iquino no dijo nada*>.

Forn rodó la película bajo las formas de un western tradicional. En 1949, Adolfo Aznar ya se había aproximado por vez primera al mítico bandolero, aunque explorando sus motivaciones, algo que Forn elude. El mismo Iquino, en su segundo largometraje, también se había interesado por el bandido generoso en *Diego corrientes* (1936

El Tempranillo aparece como un hombre noble del que no se conoce el porqué se ha apartado de la ley. Tiene su propia ética y moral y se siente un justiciero a quien le gusta la buena vida y las mujeres. Forn (ent. cit.) le busca paralelismos con las actividades de los *gangsters* norteamericanos ya que <*ambos tienen sus territorios y lo que hacen realmente es vender su protección incluso al mismo rey*>, lo que le elimina peligrosas tentaciones a romantizarle. El film alterna cabalgadas con escenas románticas y algunos de sus personajes parecen inspirarse, igual que *La montaña sin ley* (1953) en los films norteamericanos del Zorro. Hay que destacar la actitud liberal y conciliante de Fernando VII alejada por completo de la de otros films españoles y, quizá también, de la propia realidad.. Pero un rótulo al principio del film ya lo advierte: <*Esta película no pretende ser la biografía de José María el Tempranillo, sino que se ha inspirado en las aventuras del popular bandolero andaluz*>. Sucede igual con su entorno histórico. Forn afirma que hizo una doble versión con castos desnudos aunque no especifica las escenas.

La falta de confianza sobre el éxito de la película, se pone de manifiesto en el inicio de la crítica de J.M^a.S en el Correo (20.11.63) Catalán cuando señala que la fachada del cine estaba engalanada ya para el estreno siguiente. El crítico da mucha importancia a la forma principalmente visual de la película pero censura que <*acaso no haya calado muy hondo en lo que a la descripción de personajes se refiere,*

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

supeditándolo todo a la acción, a la usanza de los antiguos westerns> señalando que igual que éstos, tiene asaltos, peleas, cabalgadas, tiroteos y todo cuanto representa movimiento y dinamismo.

El crítico (s/f) del *Diario de Barcelona* (20.11.63) considera que es muy difícil llevar al cine la figura del legendario bandolero pero que Forn *<lo ha hecho con mucha habilidad (..) nos ofrece una narración echando mano de eficaces recursos que no pueden por menos de despertar el interés del espectador>*. Considera que la máxima preocupación del director es ofrecer un relato dinámico y ameno destacando que otro de sus aciertos es *<haber sabido rodear toda la narración y situarla en el ambiente preciso sin caer en excesivas concesiones al tipismo>*). El *Analyse general de films 1966* dice: *<Aventuras de serie ni peores ni, sobre todo, mejores que muchas otras El bandido-justiciero presentado con simpatía y un cierto número de violencias hacen de este western un espectáculo para adultos>*.

3.8.3. Exaltación patriótica. El primer cuartel (1966) (Ignacio F. Iquino)

Es uno de los films más ambiciosos de la historia de IFI. Iquino narra la creación y los primeros años de la Guardia Civil con una fórmula habitual en el cine norteamericano y que el propio realizador había empleado también en algunos de sus films de Emisora. En principio es la historia de una familia y en segundo plano aparecen sus relaciones- directas o indirectas- con la naciente Guardia Civil. El argumento hasta aquel momento es un melodrama pasional clásico. A medida que avanza se invierten estas dos jerarquías narrativas. Y en la media hora final, la película se convierte en una exaltación de la Guardia Civil, de sus hombres y por extensión de la patria.. Dando un espectacular salto en el tiempo, culmina en un final sobre su importancia en los años 60 –hablando incluso de sus logros sociales enlazándolos con la problemática de un niño huérfano de la época anterior. Formalmente, finaliza con escenas de un desfile propias de noticiario documental que se mueve entre el estilo NO-DO y la última secuencia de *Raza* (1941- José Luis Sáenz de Heredia). Es una concluyente afirmación de patriotismo a través de la guardia

civil. El mimetismo habitual de Iquino respecto al cine yanqui se manifiesta en aspectos formales muy cercanos al western y, curiosamente - sus afinidades con el cine clásico criminal (e incluso de algunas de sus propias películas) en la situación de los dos hermanos, uno a cada lado de la ley.

Es significativo que el film exalte a la Guardia Civil –y por derivación a los representantes de la ley y el orden (*<la guardia civil empieza a poner orden en las tierras de la patria- dice un personaje>*) y que arremeta ferozmente contra los políticos, los parlamentarios, inexistentes entonces en España y atacados no menos ferozmente por los medios franquistas. Se alinea sin duda alguna con la filosofía gubernamental. Y

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

por encima de todo, se alinea con su misma filosofía de exaltación de la patria destacando las virtudes –siempre oficiales- de la guardia civil y silenciando su leyenda negra.

Para su rodaje Iquino contó con toda la colaboración que necesitaba de la Guardia Civil y después consiguió que su proyección fuese, según Ulloa (ent. cit.) *<casi obligatoria en todos los cuarteles de la Benemérita>*. Es por ello por lo que, aunque oficialmente no lo sea, (sería muy difícil de cuantificarlo) pueda ser la película más vista de Iquino. Al estreno asistieron el capitán general, altos oficiales y una compañía entera de la Guardia Civil.

Iquino se volcó en el rodaje de la película. La cuidó como una gran superproducción dentro, lógicamente, de sus esquemas habituales invirtiendo mucho más dinero de lo habitual en su lanzamiento. Una gran parte se rodó en los terrenos lindantes con un ex palacio de Santa Perpetua de Moguda. Era un casona semi derruida que descubrió José Ulloa (ent. cit.) mientras buscaba exteriores y que después se utilizó en varios westerns. Se construyó un edificio para representar el primer cuartel de la Guardia Civil y *<rodamos también el patio con azulejos de la Biblioteca Central de Barcelona>* dice Ulloa *-y también en Córdoba, en aquella plaza en que está el Cristo de los Faroles>*. Iquino demostró sus grandes dotes de director en todo tipo de escenas. Le dio espectacularidad y ritmo y supo imprimir a las partes dramático-pasionales una gran fuerza. Después cayó en los maniqueísmos propios de este tipo de cintas de exaltación patriótica. De hecho, y en principio, el film tiene las formas de un western típico. Argumentalmente, los protagonistas son el *gunman* del oeste y el sheriff metamorfosados en bandolero y un guardia civil, que además son hermanos. Ya en su etapa de Conexión Films, Iquino intentó realizar infructuosamente, *Los hombres de Veciana*, una historia sobre la creación de los *mossos d'esquadra* que, a juzgar por su guión, tenía prácticamente la misma estructura que *El primer cuartel*.

C.D. (DB 19.2.67) escribió la elogia: *<una película con un tema de exaltación de justos valores de una milicia tan adentrada en el espíritu español y con cuyo argumento ha mantenido Iquino una factura clásica cien por cien, siempre con rúbrica de gran discreción y formalidad expresiva>*. Resultaba difícil entonces hacer una crítica sin que el mensaje político la condicionase. Jesús Ruiz (CC 19.2.67) habla de que existían dos opciones posibles para hacer el film: la épica y la anecdótica señalando que *Iquino se inclina por la anecdótica pero sin renunciar a algunas pinceladas épicas totalmente imprescindibles dada la índole del tema* añadiendo que *<a la forma se le ha dado un tratamiento de western>*. Guillermo Sánchez (NU 18.2.67) también considera que tiene elementos de los westerns y que *<Iquino ha conseguido salir con bien de una empresa que entrañaba tanto riesgo, desarrollándola del modo clásico>* porque, según el crítico *<el propio Iquino acaba de manifestar con toda sinceridad que hubiese dado cualquier cosa por no haber tenido que hacer la películ>* por el riesgo de su tema. Sin embargo, Iquino siempre afirmó en público que era una de las suyas que más le gustaban, una opinión no compartida por Ulloa; *<Lo decía públicamente pero no era cierto>*.

3.8.4. La guerra. *Aquel maldito día (1971)* (Siro Marcellini)

Admiral International, el entonces coproductor italiano de IFI, le dio la oportunidad de participar con otro productor griego en un film que trataba de rentabilizar el cine de aventuras bélicas muy popular entonces en Europa. El objetivo era hacer una película de presupuesto modesto destinada a programas dobles. Su modestia se advierte en las escenas bélicas en las que se utilizó material documental, insertándolo con planos de los actores, con un mezcla nada cuidada. Si se hubiese utilizado el documental para ambientar la historia –como sucede en la mayoría de películas- el recurso hubiese sido eficaz pero formando parte de un montaje dramático los resultados fueron risibles. Los *raccords* no funcionan en absoluto ni tampoco se tienen en cuenta las texturas de los materiales. Por otra parte, tampoco debió cuidarse demasiado el guión –incoherente y en algunas partes incomprensible, ni mucho menos la realización, que parece estar hecha de prisa y corriendo. Pese a su condición genérica, el film no tiene ni ritmo, ni intriga ni acción. Es posible que se pasaran versiones diferentes en otros países.

Crítica de *Cine Asesor 1971*: <Similar a tantas cintas de iguales características. No hay nada en ella que la haga digna de mención. Se abusa de los planos de documentales reales de la época. Dirección e interpretación vulgares>. *Cine informe* (9.73) señala la falta de medios económicos, destacando negativamente las diferencias cromáticas entre el material documental y el dramático, añadiendo que *la película tiene todas las características de la producción de Iquino, o sea una comercialidad indudable con un presupuesto bastante reducido (...) y que tiene alguna concesión sexy*>

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

3.9.El western

3.9.0 Introducción.

Aunque en algunos de los films producidos en IFI resulta patente, aunque de forma parcial, la influencia de los modelos del western norteamericanos (*La montaña sin ley (1953)*, *Fuego en la sangre(1953)*, *José Mari (1963)*), no fue hasta 1965 en que produjo el primer western total. El gran *boom* taquillero de *Por un puñado de dólares* (coproducción hispano-italiana dirigida por Sergio Leone en 1964) había abierto los ojos a los productores sobre los beneficios de trasplantar al Viejo Continente el género norteamericano por excelencia. *Por un puñado de dólares* era, no obstante, la película más taquillera de una tendencia genérica en aumento en los dos años anteriores, aunque los orígenes del western europeo se remontasen incluso hasta los años 20. Los productores alemanes primero y, sobre todo, los italianos, implantaron un modelo de producción (y de coproducción) con presupuestos baratos complementados por las ayudas estatales. Salvo algunas excepciones eran films rodados rápidamente que utilizaban como escenarios los paisajes principalmente españoles, curiosamente similares a los habituales norteamericanos.. Las denominaciones populares del género – *spaghetti-western; paella-western o western-salsicha (sauerkraut western)*- lo calificaban como sub-producto aunque con el paso de los años algunos de sus films han merecido reivindicaciones críticas. Para simplificar, el término *spaghetti-western* representa a la práctica cualquier western realizado fuera de Estados Unidos.

Sin embargo, y a pesar de modelos comunes sacados del western norteamericano, cada uno de los tres países aportaban elementos diferenciales. Los alemanes se basaban preferentemente en novelas del norteamericano Fenimore Cooper y del alemán Karl May mientras que los italianos y los españoles partían de guiones pretendidamente originales o adaptaban novelas populares. Evidentemente, la calidad dependía de sus presupuestos igual que sucede en todos los géneros. En los westerns de serie ínfima, sus historias solían ser acumulaciones de situaciones y tópicos de los westerns mayores. La presencia de viejas glorias de Hollywood (Joseph Cotten, Eli Wallach, Van Heflin, John Ireland, Guy Madison, etc.) o de actores emergentes (Lee Van Cleef, Clint Eastwood) como cabeceras de reparto era otro de sus denominadores comunes. E incluso hubieron directores del cine norteamericano que encontraron uno de sus últimos refugios en westerns europeos (Robert Siodmak, John Sturgess, Hugo Fregonese, Arthur Lubin, etc.). En los de presupuestos menores se americanizaban los nombres de españoles o italianos.

El género creó una auténtico mitología con héroes (los más populares *Django. Sartana, Ringo,*) cuyo nombre se utilizaba sin limitación alguna, sin que al parecer existiesen derechos de autor. Uno de los ejemplos más elocuentes es el de Django. Pues bien.- Django apareció en 26 westerns. Y lo interpretaron los siguientes actores: George Ardisson (5 veces); Antonio de Teffé (3) George Eastman (2) Terence Hill (2), George Hilton (2), Tomas Milian (2), Franco Nero (2), Gianni Garko, Sid Haig, Tab Hunter. Tony Kendall, Glenn Saxson. Andreas Schindelholz, Norbert Bauhuber y Maurice Poli. Estos personajes

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

aparecían a veces únicamente en los títulos como simple gancho y luego no se les encontraba en la película. El único intento serio de IFI en este sentido fue la fallida promoción del de John Dexter (*Oeste Nevada Joe*) aunque puso a Sartana en *La diligencia de los condenados* y utilizó el nombre de los Trinidad como gancho de dos de sus films. De todas formas, es difícil rastrear la exactitud de estos aspectos por los cambios que solían hacerse en las diferentes versiones internacionales.

En España, los primeros productores que se dieron verdaderamente cuenta de las posibilidades del género fueron los Balcázar (Michael Carreras ya había iniciado el subgénero rodando en Hoyo de Manzanares en 1961 *Tierra Brutal*) quienes en septiembre de 1964 inauguraron sus estudios en Esplugas de Llobregat, población cercana a Barcelona, con el nombre de Esplugas City. En Andalucía, Almería se había consolidado, no obstante, como el lugar preferido por productores italianos o españoles. El género fue evolucionando desde el modelo de los films iniciales (marcado principalmente por Leone pero también por Sergio Sollima (*La resa dei conti*; Sergio Corbucci (*Compañeros*(1970) - y *Django*(1966)), Giulio Petroni (*Da uomo a uomo- De hombre a hombre* (1967), Tonynò Valeri (*I giorni dell'ira – El día de la ira*(1967)), Damiano Damiani (*¿Quién sabe? – Yo soy la revolución* (1968) o Eugenio Martín (1966 *El precio de un hombre*) hasta el humor burdo y vulgar de la serie iniciada por *Le llamaban Trinidad* (1970 – *Lo chiamavano Trinità- E. B. Clucher*). Thomas Weisser (pag. ix i x) establece que durante el periodo 1961-1977 se rodaron unos 600 *spaghetti westerns*, algunos de ellos en países como Yugoslavia, Australia o Argentina aunque la mayor parte lo fueron en España e Italia. Puede situarse el final del género poco después de la arrolladora irrupción de las películas de artes marciales de Hong Kong a principios de los 70 aunque se produjeron mestizajes entre los dos géneros (*Kung Fbu nel pazzo West-* (1973- *Yeo Ban Yee*), por ejemplo). Brian Garfield (pag. 367) define el western europeo como <una filmación de un guión escrito por un equipo francés e italiano, dirigido por un alemán, producido por una compañía italiana y rodado en España con un reparto de actores ingleses, italianos, americanos, alemanes franceses y españoles>. Desde el punto de vista artístico resulta más que significativo lo escrito por Gofredo Fofi en *Positif* (9.67): <El fenómeno más impresionante de pobreza cultural, artesanal y mental está representado por el western a la italiana. Los westerns venidos después de los primeros ensayos de Leone y Tessari son simplemente mierda, una invasión de tiroteos y torturas, un muestrario de sadismo grosero y gratuito. El western italiano se caracteriza por el plagio más desvergonzado, más deformante, en un delirio de violencia nauseabunda¹¹⁴

3.9.1. Los westerns de IFI

IFI se apuntó a la moda del western en 1965 (*Oeste Nevada Joe*) y produjo un total de 11 películas (tres de ellas dirigidas por Iquino) desde entonces hasta 1972, todas ellas en co-producción con Italia. Los motivos

¹¹⁴ Recogida por Cine Español, cine de subgéneros. Pag. 80

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

eran claros: aprovechar la oportunidad del momento de un género no prestigiado pero muy rentable a nivel popular y que se beneficiaba además de subvenciones (por su condición de coproducción) y por su difusión a nivel internacional. Sin embargo, y a pesar del número relativamente elevado de producciones, se aprecia cierta falta confianza de Iquino en el género si se compara su producción con los 65 westerns producidos por Balcázar. A través de las empresas italianas *Filmar* o *International World Sales* se realizaban montajes especiales –con genéricos norteamericanizados- que se vendían principalmente a países sudamericanos o asiáticos con denominación de origen, y genéricos, norteamericano. Paradójicamente, y ya en la etapa del vídeo, se comercializaron en España algunas de estas versiones para la exportación en lugar de las originales españolas. Ello es explicable por la gran confusión sobre derechos que existió en los inicios del video.

A diferencia de los de Balcázar, los *spaghetti-westerns* de IFI eran en general de producción barata y su evolución presupuestaria era siempre a la baja. Sin que los primeros tuviesen un presupuesto precisamente holgado, en los últimos se ahorraba hasta el último céntimo, buscando así una mayor rentabilidad apurando al máximo las inversiones. Para bajar los costes se dejó de rodar en escenarios lejanos (?) como los de Fraga sustituyéndoles por los más próximos de Garraf a pocos kilómetros de Barcelona. E incluso se reciclaban secuencias, especialmente las de persecuciones o las de *saloon* en que aparecía siempre un inefable pianista encarnado por Enrique Escobar, músico primero, montador guionista después y siempre hombre de confianza de la empresa. Es muy posible que, tal como se ha recogido de algunos testimonios, IFI sufragase sus costes de producción con las aportaciones de los italianos y realizase sus beneficios con su exhibición en España (muy notable, aunque todos se pasasen en programas dobles) y sus exportaciones. Parece lógico suponer que volcarse principalmente en estas producciones fuese un factor de peso para decidir el cierre de los estudios del Paralelo. En aquellos momentos, era más rentable alquilar los estudios de Esplugas City o rodarlo todo en exteriores.

Estas bajas inversiones se reflejan en los once westerns de IFI. y resulta más que evidente su nula su aportación al género. Menudea la utilización del *zoom* (más barato que el *travelling*); se repiten escenarios (el rancho de Castelldefels propiedad de Iquino que cambiaba de color según la película) y se realizan prácticamente tomas únicas que repercutían invariablemente en la falta del mínimo material para el montaje. Se va sobre seguro siguiendo al pie de la letra las historias o las situaciones de otros westerns de éxito, especialmente norteamericanos, tanto si se adaptan novelitas baratas o se parte de guiones propios. En el terreno interpretativo se utilizan las fórmulas de los spaghetti-westerns aunque, por motivos presupuestarios, se pasase en seguida de contratar como protagonistas a norteamericanos desconocidos a italianos o españoles (norteamericanizados) arropándolos con los secundarios de siempre de la casa

El mestizaje de géneros dentro del género se va imponiendo poco a poco. Se introducen números musicales sin que vengan a cuento y se potencian las situaciones

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

de comedia hasta llegar a los Trinidad en que, paradójicamente, estas notas cómicas no tienen nada que ver con las del film de Clucher y no encajan en unos films de planteamientos mucho más dramáticos. Un leve erotismo va apareciendo en las últimas producciones.

Es precisamente en esta etapa de los *spaghetti-westerns* cuando empieza a forjarse la leyenda de los pseudónimos atribuidos a Iquino. La norteamericanización de los géneros ha hecho que un estudio, por otra parte tan notable, como el de Thomas Weisser (op. cit.) atribuya a Iquino todos los westerns de Juan Bosch (quien por otra parte, es el realizador que ha dirigido el mayor número de euowesterns aunque sólo hiciera dos para IFI), considerando que el director del genérico John Wood era el propio Iquino.

Lo cierto es que no puede hablarse de un *estilo Iquino* de los *spaghetti westerns*. Es en este género donde aparece más acusado su probado mimetismo el cual se acentúa a buen seguro al tratarse de co-producciones. Sus historias son tópicas, llenas de convencionalismos y lugares comunes. Sus personajes están hechos de una sola pieza para ajustarse a los estereotipos. El rigor histórico brilla por su ausencia. Y la rapidez en las filmaciones trae como resultado algunos productos de baja calidad, repletos de errores de todo tipo. De todos los géneros cinematográficos que produjo IFI, éste fue sin duda alguna el más mimético, el más impersonal, pero paradójicamente su rentabilidad fue muy alta.

3.9.2.Sin modelos de Iquino

Iquino se apuntó al nuevo filón de los westerns europeos cuando el género ya estaba consolidado a nivel popular. Aquel mismo año, Leone estrenaría *La muerte tenía un precio* y ya se hacían westerns en Italia, Alemania y España. José Ulloa (ent. cit.) recuerda que un día Iquino llamó a su gente de confianza y les dijo: *<Vamos, chicos, os invito al cine>*. Les llevó al Kursaal donde se proyectaba un *western* de Andrew McLaglen (1963- *El gran McLintock*) pero, según Ulloa, se equivocó de película. Quería que viesen un western norteamericano puro y que lo tomasen como modelo para la producción del primer western de IFI, pero el film de McLaglen era más bien una comedia, una versión libre de *La doma de la bravía* de Shakespeare. *<Después de verla>*- sigue Ulloa- *<me encontré buscando libros por todas partes, en la Casa Americana, en las librerías de viejo.. y también lugares donde rodarla>*. El ayudante de dirección –que además hacía infinidad de oficios y que ya estaba en nómina- cuenta un hecho que define la personalidad de Iquino: *<Montó un referendun para elegir el título y salió 'Pistoleros en Golden Hill' . Este fue el título de trabajo hasta que Iquino decidió unilateralmente que fuese 'Oeste Nevada Joe', un título absolutamente delirante pero, que a decir verdad, resultaba entonces bastante moderno>*.

A diferencia de otros géneros, Iquino no construyó un determinado modelo de western para IFI. Algunos de

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

los que dirigió son incluso peores cualitativamente que los de algunos de sus directores. Dan la sensación de estar hechos buscando la máxima velocidad en el rodaje y el mínimo gasto dado que, con ayudas oficiales, el dinero de los co-productores y un público fiel relativamente alto ya tenían asegurado su beneficio.

3.9.2.1. Oeste Nevada Joe (1965)

Una parte del rodaje del film se realizó en un rancho que construyó en terrenos propiedad de Iquino en Castelldefels y que utilizó para cuatro o cinco películas más, Según Ulloa, *<era un rancho precioso, corpóreo, macizo, con espacios interiores incluso pero no se le ocurrió otra cosa que hacerlo pintar de verde y amarillo, colores que no tiene nada que ver con un rancho del Oeste>*. Ulloa cuenta también que Iquino y John McDouglas (Giuseppe Addobbati) no se llevaban nada bien y que el actor estuvo a punto de abandonar el rodaje. Cuenta también que fue mucho más grave el incidente que protagonizó George Martin (Francisco Martínez Landeiro) en un parón en el rodaje en Fraga. Se armó un cisco cuando Martin acusó a Iquino de que quería seducir a la actriz Adriana Ambesi diciendo, además, que la había drogado. Sucedió en el comedor del restaurante en que cenaba todo el equipo y estaba presente además, en otra mesa, la segunda unidad de José Antonio de la Loma que rodaba allí *Pistoleros de Arizona*. La cosa no pasó a mayores en aquel momento pero Martin no volvió a trabajar nunca más con Iquino.

Oeste Nevada Joe no ha resistido el paso del tiempo, sí es que en su momento pudo tener algún atractivo. Tiene el valor histórico de que se trata del primer western de IFI y, como era norma de la casa, fue, de alguna manera (al menos como producto industrial y con todas las salvedades comentadas) el modelo a seguir por el propio Iquino y por los otros realizadores de la casa (estos últimos con presupuestos menores). Se trata de un film muy menor repleto de los estereotipos que ya había consolidado el western europeo. Por si fuera poco, el guión es deslavazado, se buscan cómo sea las escenas de acción y los personajes no tienen ninguna entidad. A destacar, entre lo malo, el personaje de Katia Loritz. Como prueba del carácter de Iquino hay que destacar que un caballo le pisó y le rompió una pierna. Estuvo sin dirigir únicamente el tiempo que se necesitó para vendársela dirigiendo el resto de la película sentado y con la pierna rígida.

J. S. (José Sagré) (NU 29.1.66) escribió: *<Tiene por tanto la perfección formal de nuestro veterano realizador (...) cinta de corte clásico con el justiciero que desface entuertos, los buenos y los malos perfectamente etiquetados y las bellas que se enamoran de Nevada Joe>* añadiendo que *<tiene momentos de auténtico virtuosismo, pero esa falta de calor que caracteriza a todas las realizaciones del Ignacio F. Iquino>* J. R. (Jesús Ruiz) (CC 1.12.66) opinó que *era una variante más de la figura quijotesca situada en los precisos escenarios del Oeste aunque no añada nada ni al western de Hollywood como al que se hace dentro de nuestras fronteras*. Se estrenó en programa doble.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

3.9.2.2. *Un colt para cuatro cirios (1971)*

Un colt para cuatro cirios pasará a la historia de IFI por ser su primera película producida en España sin sus estudios del Paralelo. Por economía, ya no se rodó en Fraga sino en emplazamientos más cercanos, en un campo militar de tiro cerca de Castelldefels. El ayudante de dirección, José Ulloa, explica que un día Iquino le entregó una novela barata de *gangsters* (muy populares entonces en España) con el encargo de que lo trasformase todo para que la convirtiese en un argumento del Oeste. Coches por caballos. Ametralladoras por pistolas. *Night clubs* por *saloons*.

Se trata de una película muy difícil de juzgar desde una perspectiva actual ya que se hicieron varias versiones insertándose en cada una de ellas escenas con actores de cada país en que exhibía. La versión española visionada peca de confusa en su guión y sus diálogos resultan ridículos. Iquino aprovecha secuencias de *saloon* que ya habían aparecido en *Oeste Nevada Joe (1965)* y *Un dólar de fuego (1965)*. A destacar la presentación de estos salones como auténticos burdeles y la aparición de leves toques de erotismo. El director sigue utilizando el *zoom*, sistemática y machaconamente, como sustitutivo barato del *travelling*.

D.M. escribió en su estreno en Francia (Saison 1973): <un film muy banal que ni vale la pena que nos aburra durante 90 minutos> mientras que en *Cineinforme (6.72)* la consideraba como <un western en el que no faltan escenas de saloon de cierta crudeza y violencia, discretamente dirigido>. Comentario de *Cine-Asesor 1971*: <Modesto western. Típica película de relleno, realizada a toda prisa y sin demasiado cuidado. Tópicos habituales de westerns de imitación. Iquino ha hecho un relato embarullado. Conjunto: cinta agobiante por el ritmo forzosamente rápido que se le ha dado>. Se estrenó en programa doble con *La liga no es cosa de hombres* producida y distribuida por IFI.

3.9.2.3. *Los fabulosos de Trinidad (1972)*

Con celeridad pasmosa, pocos meses después de la aparición del *boom* Trinidad, Iquino cerró su ciclo de westerns con una nueva incursión a la figura de los taquilleros hermanos Trinidad (el gran éxito del cine italiano). Era el remate de *Ninguno de los tres se llamaba Trinidad*, que produjo dos meses antes para Pedro L. Ramírez, y el remate de un género por el que Iquino no pareció sentir nunca demasiadas simpatías y que, en declaraciones posteriores, consideró que ya había pasado de moda.

De los Trinidad, e igual que en el film de Ramírez, queda únicamente el título y el nombre de tres personajes. Iquino se apuntó al humor aunque sin caer en las vulgaridades de los films de E. B. Clucher. El suyo tenía poca inspiración, era muy directo y sencillo (recordando en algunos momentos incluso sus

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

vodeviles teatrales) pero no era un humor de mal gusto. Fue un film realizado aparentemente deprisa y corriendo en el que no se apreciaba siquiera el oficio del realizador.

Cine informe (5.73) consideró que era <un film de endeble calidad en el que nada hay que señalar más que la rutina habitual en esta clase de producciones> agregando que <no tiene el menor punto de contacto con la serie de este nombre. Es sencillamente aprovechar un éxito de taquilla a base de ese nombre>. Crítica de *Cine Asesor 1973*: <Las aventuras de Trinidad están al origen de esta película. Intenta hacer reír, pero la intención no es suficiente. La película resulta aburrida salvo en algunos momentos. Argumento manido, con lugares comunes y poca chispa. La realización es tosca>.

3.9.3. Los otros westerns de IFI

De los ocho westerns restantes producidos por IFI el único firmado por un director extranjero fue *El puro se sienta, espera y dispara (1971)* del italiano Edoardo Gubina. Incluso, *Un dólar de fuego (1965)*, en cuyo genérico figura el italiano Nick Nostro, fue dirigido realmente por José Luis Madrid ya que, por discrepancias, Nostro ni inició el rodaje. Ninguna de las películas aportó nada nuevo a uno de los más efímeros pero más rentables subgéneros del cine español.

3.9.3.1. Los westerns de Joan Xiol

Bilbaíno afincado cinematográficamente en Barcelona (1921-1977), dirigió únicamente dos películas en IFI (los dos westerns comentados en este apartado) especializándose posteriormente en cine erótico. Su *Río maldito* es uno de los mejores westerns de IFI.

3.9.3.1.1. Cinco pistolas de Texas (1965)

Un nuevo producto coyuntural. El argumento se inspira en una novelita popular española, firmada con pseudónimo norteamericanizado (curiosamente este *western* se atribuye internacionalmente a Iquino, lo cual se ha podido comprobar que es falso) y es una mezcla de infinidad de historias de *westerns* pero muy especialmente de *Johnny Guitar (1954 – Nicholas Ray)* y *Rio Bravo (1959- Howard Hawks)*. La balada inicial (cantada en inglés) recuerda las de Frankie Lane. Esta era una de las habituales concesiones de la mayor parte de los *westerns* hechos en Europa. Según José Ulloa (ent. cit.), al protagonista lo recomendó él. <Iquino no tenía protagonista masculino y yo le recomendé a Julio Pérez Tabernero, que vivía en Madrid que tenía pinta de John Wayne, sabía montar a caballo y le caía muy bien la ropa del Oeste>. Sus habilidades como caballista eran efectivamente muy buenas pero sus habilidades como actor eran nulas. Pero tampoco hay que dramatizar ya que el film solamente busca entretener dentro de los parámetros de un presupuesto modesto, rodaje en escenarios naturales (especialmente en Fraga, <descubierto por los

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Balcázar para los westerns>, según el mismo Ulloa) y destinada a un programa doble de cine de barrio o de pueblo. Al film se le nota la escasez de presupuesto. Sólo hace falta destacar dos secuencias; las del *saloon* (algunas partes recicladas de films anteriores y las del ataque final de la caballería (con escasos figurantes). A resaltar, dos números musicales (uno de los cuales como parte de una acción paralela) cantados por Vicky Lagos. En Italia está registrado oficialmente (v.c. n. 47408 del 22.07.66 - m. 2700 - ppp: 23/07/66). como codirigido por Ignacio F. Iquino y Juan Xiol. Esta es un resumen de la breve crítica publicada en ABC (21.1.90), sin firma, para un posterior pase televisivo: <Es un spaghetti western más, esté de cosecha catalana (...) modesto subproducto de consumo inmediato y no menos inmediato olvido>. C.D (DB 21.6.67). la menciona, al hacer la crítica de *Varsovia situación desesperada*, base del programa que complementó el film de Xiol, destacando la participación de Gila.. G.S. (Guillermo Sánchez) (NU 20.6.68) la considera como <una película más, un western europeo que no aporta nada al género> destacando que <hay que agradecerle al director Xiol Marchal que haya sido el primero en tomarse a broma la película> así como <la estimable música de Enrique Escobar>.

3.9.3.1.2. Río maldito (1966)

Se trata. tal vez, de uno de los mejores westerns de la factoría IFI. Es muy posible que se debiera a la capacidad de Xiol para saber narrar la historia controlando las irregularidades interpretativas de los actores, muy habitual en otros westerns de la casa. O quizá a las bondades de un proyecto que había preparado Miguel Iglesias (quien lo abandonaría por discrepancias con Iquino). José Ulloa, que trabajó en el film como ayudante de dirección dice que la dirigió Xiol porque el director previsto, Miguel Iglesias, dejó plantado a Iquino en el último momento¹¹⁵.

Aunque el guión peque de algunas ingenuidades, el arranque es excelente, con la escena del linchamiento del padre de Dan, después de que, sobre los títulos de crédito, se escuche una balada *western* al estilo Elvis Presley. Después, la realización resulta irregular, aunque más por las concesiones argumentales y por la impavidez del protagonista que por la puesta en escena. Hay las típicas escenas de *saloon* – con número musical incluido- las peleas, las cabalgatas y hasta aparecen indios, hecho insólito en los westerns de IFI. Uno de sus aspectos más destacables es la adecuada utilización del paisaje consiguiendo en algunos momentos que se asemejase a un western, eso sí muy de serie B, hecho en Hollywood. Ulloa cuenta la anécdota de que Don Harrison (Pino Mercanti, procedente de los *peplums*) se peleó con Iquino mientras rodaban en Castelldefels. Sin decir nada, el hombre abandonó el rodaje y se fue andando hasta Barcelona. *Nunca más le vimos y tuvimos que ponerle un doble para las escenas que faltaban..*

¹¹⁵ En una entrevista realizada por Esteve Rimbau para su tesis doctoral (op. cit. pag. 373), Iglesias afirma que después de trabajar dos o tres meses en la película se enfadó con Iquino y abandonó el proyecto pero que *fue tan imbécil que les dejó el guión*. Iglesias afirma que es el utilizado, y firmado por Xiol

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

J. P. escribió en el Noticiero Universal (6.6.67): <La película se salva en buena parte gracias a la magnífica interpretación de estos dos actores (Landy y Harrison)> señalando que <largas cabalgatas, luchas desenfrenadas y toda la violencia de un puñado de hombres cegados por la ira son la base que da fuerza argumental a Río maldito>. Se estrenó en programa doble.

3.9.3.2. Los westerns de Juan Bosch

Bosch era ya un director de la casa desde 1967. Era un director todo-terreno que se había sumado a la corriente de *comedias de playa* y en IFI a los films de Cassen. Está considerado como el director español que ha dirigido el mayor número de westerns europeos, una afirmación difícil de comprobar dada la confusión existente en los títulos de crédito de estas películas que cambiaban o se adulteraban de país en país. En algunos de sus westerns distribuidos internacionalmente se le traducían su nombre presentándole como John Wood, un pseudónimo que, además, se atribuyó al propio Iquino. Los dos westerns de Bosch rodados para IFI fueron artesanalmente correctos..

3.9.3.2.1. Abre tu fosa amigo, llega Sabata... (1970)

Bosch utiliza los estereotipos del género y de IFI pero se le nota que empieza a dominar sus peculiares recursos narrativos. Su realización es muy correcta, con escenas de acción muy bien logradas, destacando un especial sentido del humor –que puede tomarse como distanciador - para suavizar algunas secuencias. Crítica de *Cine Asesor 1970: Otra película del Oeste, fabricada en Cataluña, en clave de comedia amable. Cine directamente encaminado a un público muy popular. Dirección suficientemente hábil, dentro de un tono medio*>. Crítica de *Cineinforme (9.73)*: <No pasa de discreta (...) normal realización del género western que incide una vez más en las situaciones que son normales en este tipo de películas>. Se estrenó en programa doble.

3.9.3.2.2. La diligencia de los condenados (1970)

Fue la última película rodada en los estudios IFI del Paralelo. Joan Bosch /ent. cit.) recuerda el último plano: <Piñero llevaba la cámara. Fernando Sancho tiraba un reloj al aire y disparaba. No había truco>. La historia juega con relativa habilidad sobre tres ejes clásicos: uno es el pistolero retirado que no puede sustraerse de su pasado; el segundo, el detenido en espera de juicio pendiente de un testigo adverso, y el tercero el secuestro de un grupo en un edificio cerrado. Ambos han sido utilizados en infinidad de ocasiones por el cine de *gangsters* y el *western*. Bosch hizo una película muy irregular. Parece sentirse muy a gusto en los escenarios exteriores –el asalto a la diligencia, el duelo- pero, quizá por culpa de un guión excesivamente esquemático, no saca partido de las tensiones que surgen durante el secuestro. Son situaciones resueltas de forma muy simplista sin un dibujo claro de los personajes –cayendo en el

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

estereotipo exagerado- ni mucho menos de sus relaciones y evolución. J.M.S.(Saison 1975) escribió en su estreno en Francia <La realización de Bosch, llevada más hacia la acción (la violencia de ciertas secuencias es abiertamente sádica) que hacia la concentración dramática, no consigue cimentar elementos demasiado híbridos> Se estrenó en programa doble..

3.9.3.3. Los westerns de otros directores

3.9.3.3.1.Nick Nostro/José Luis Madrid. *Un dólar de fuego (1965)*

Lo más interesante de este *western* es hablar de su presunto director Nick Nostro (Nicola Nostro) ya que un gran número de historiadores señalan que se trata de un pseudónimo de Iquino. Nada más lejano de la realidad. Nostro era un director italiano de películas de serie Z (terror, aventuras, espionaje, etc.) que vino a España contratado por IFI para este *western* ya que se trataba de una co-producción con aquel país.. Pero en realidad ni siquiera llegó a dirigirlo. Su director real fue José Luis Madrid (extremos firmados por Julia San José y el ayudante de dirección José Ulloa- ents, cits,.). El título de trabajo era el mismo que se presentó al Ministerio *Hay que matar al sheriff*. Según Ulloa, *Nostro vino por el plató un par de días y luego desapareció*. Después dirigió algunas películas en España para Balcázar y volvió a Italia.

Poco hay que comentar sobre la película. El argumento es el de siempre y las situaciones no tienen ningún relieve especial. Quizá únicamente destacar la presencia de un patético Robert Font- en las postrimerías de su carrera- en un personaje muy parecido a los que hacía entonces Fernando Sancho. Se observa otra vez el reciclaje de material rodado para otras producciones, especialmente en las secuencias en el *saloon*, con las mismas coristas, el mismo público, el mismo pianista (que es realmente el propio maestro Escobar) y un hombre que sube las escaleras con una chica. También aparece el rancho pintado de amarillo ya utilizado en *Oeste Nevada Joe (1965)*. Hay que destacar negativamente la utilización de pseudo música de *jazz* en una de las persecuciones. Como señala Ulloa <no era lo mismo una película dirigida por Iquino que otra de otro director. Los presupuestos eran completamente diferentes>.

La crítica de J.Z. (Saison 1967) en el estreno francés es demoledora: <errores de guión groseros: personajes que resucitan de una bobina a la otra, gigantescos falsos raccords...>.La crítica española se resume en la de T.Morton (DB 31.3.66) quien considera que se ajusta a los patrones clásicos del *western* y que < cumple su misión , como una más del género, con todos sus peros y pros>. Se estrenó en programa doble.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

3.9.3.3.2. Manuel Esteba. *Veinte pasos para la muerte* (1970)

El propio Iquino adaptó una de aquellas novelistas baratas del Oeste tan populares en aquella época. El nombre de Lou Carrigan escondía realmente a un escritor español. Este tipo de novelitas –de cuyos autores se ha rescatado como símbolo a M.L. Estefanía– solían escribirse a destajo (casi siempre como pluriempleo, como trabajo complementario de otras profesiones) y nadie se estrujaba demasiado la imaginación para hacerlas. Se copiaban literalmente historias o escenas de modelos norteamericanos, especialmente de las películas del Oeste de serie B. La película se resiente de los mismos defectos que quizá tendría la novela original: buscar la acción antes que profundizar en la psicología de los personajes. No se explican demasiado ni sus reacciones ni sus cambios de actitud. Weisser (op. cit. pag. 332) la califica como <una nueva versión de *Romeo y Julieta*> que, por otra parte, ya había inspirado otro *spaghetti western* titulado *El piombo e il carne* (1965- Fred Wilson)

Hay una anécdota del rodaje que define cómo eran en algunos momentos las relaciones entre Iquino y sus colaboradores. La explica José Ulloa (ent. cit.), ayudante de dirección de Manuel Esteba en este film: <El primer día de rodaje se pone a llover. Y a Esteba se le ocurre una cosa. Vamos a hacer un ensayo general de todo lo que teníamos que rodar pero en un solo plano. Igual que Antonioni. Lo rodamos todo en un solo plano. Era un duelo. Lo hicimos incluso cámara en mano. Siguió lloviendo pero seguimos rodando. Cuando Iquino lo vio dijo que era una mierda. A mí me pareció que no era ninguna mierda. Creo que estaba muy bien. Recuerdo que, con Esteba y nuestras dos mujeres, nos fuimos al bar la Bohemia, en el Paralelo, y allí empezó a tomar cervezas y más cervezas. Pienso que no paró de tomarlas hasta que terminó el rodaje. El plano inicial se pasó pero troceado. Creo que aquí Iquino fue injusto. Manolo Esteba era un hombre gracioso, muy vivaz, casi brutal... Pero se quedó acojonadísimo con Iquino. Y ya no dio pie con bola en toda la película. Cuando llegaba borracho por la mañana y se quedaba allí dormido, tenía que dirigir yo. Además tampoco se llevaba nada bien con Reed. Manolo trataba mal a cierta gente y para él Reed era un señor comunista. Cuando se metía con Cesar Ojinaga y le decía que era un mal actor, Reed le defendía hasta que al final acabaron casi a ostias. Una gran parte de la película está dirigida por mí y esto Esteba no me lo ha perdonado nunca. Por su parte, Iquino no sabía si la dirigía Manolo o yo. El se limitaba a ver en el laboratorio lo que se había rodado> Según Thomas Weisser (op. cit. 332) surgieron muchos problemas en el rodaje y ya apunta a que el film fuese terminado por el propio Iquino.

Es precisamente este duelo a pistolas final lo más destacable del film desde un punto de vista de puesta en escena. Dean Reed fue actor norteamericano de ínfima fila que hizo algunos protagonistas en España e Italia en westerns y films de aventuras *La banda los tres crisantemos* (1969 – Ignacio F. Iquino); *Los corsarios* (1970 – Antonio Mollica); *Veinte pasos por la muerte* (1970 – Manuel Esteba), (*La ley del kárate en el Oeste* (1974 – Tonino Ricci)...). Lo curioso es su historia: Reed había sido, a principios de los 60, un

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

cantante pop que, para no combatir en Vietnam, se exilió en la Unión Soviética y desde allí vino a España contratado por Iquino. Murió en circunstancias misteriosas en 1985 ya de regreso en su país. Su caracterización como mestizo-hijo de blanco y piel roja- no resulta nada convincente. Se le notaba el maquillaje y no dio el personaje. Es muy posible que, a pesar del relativo éxito de la película- se abortase la posible continuidad de una serie basada en el mestizo Saranda. Con su pragmatismo habitual, parece seguro deducir que Iquino había pensado en seguir utilizando el personaje tomando como modelos a Django o Sartana. Se desconoce porque no lo hizo.

Cine Asesor 1970 resume el tono de las críticas aparecidas: <Película que repite una vez más todas las situaciones y problemas a que los films del oeste nos tienen habituados a ver. Quizá su mayor originalidad sea la falta de violencia. La interpretación es discreta y la realización es de una artesanía normal>. En una crítica hecha para su pase por televisión, C.S.F. (César Santos)(ABC 17.1.90) consideraba que su trama era rocambolesca y que era <un trabajo rodado con cierto entusiasmo, que tiene algún momento afortunado>. Para *Cineinforme* (3.72) era <una nueva película del Oeste con las características de costumbre y si se hubiese de destacar alguna peculiaridad es que la violencia es necesaria>. Para T. Marton (DB 29.8.70) es un western con ribetes raciales del que destaca la violencia y las virtudes humanas <que merecen premiarse en unos y con vicios acusados en los que están para llevar la peor parte>. P. En el Noticiero Universal (26.8.70) menciona el tema de la discriminación racial y considera que <está bien llevada de la mano de su realizador y que está muy bien lograda>, elogiando la fotografía mientras que Félix Fanés (TX 26.8.70) destaca que <por la mayor mesura en el momento de distribuir en el guión los porcentajes de violencia y muertes en plena flor de la juventud, es un western más catalán que hispano italiano>

3.9.3.3.3. Edoardo Mulargia. *El puro se sienta, espera y dispara* (1971)

Aunque evidentemente se hizo para seguir el estilo, y repetir los beneficios en taquilla, de los *westerns* hechos en Europa, tiene algunos aspectos diferenciadores, sobre todo en el arranque. Este es mucho más lento, parsimonioso, apenas hay diálogos, parece buscarse el *climax* a través de una ruptura estilística de los cánones asumidos del género. Después, todo cambia repentinamente. Y se imita a Leone descaradamente, especialmente en el personaje central que, con su iconografía, recuerda a Clint Eastwood. Sólo faltan escuchar los típicos silbidos y la música imitando a Morricone para darse cuenta de que las escenas iniciales fueron puro espejismo. Se le notan los escasos medios económicos en su producción. Ulloa figura en el genérico como ayudante de dirección únicamente por cuestiones administrativas.

Después de informar que se estrenó en Madrid en programa doble, *Cine Asesor* 1971 dice que es <otra producción del género western. No sucede nada nuevo, ni nada que no se haya visto en otras muchas películas del género. Dirigida con sencilla técnica y buen ritmo, abusando de los tópicos>, una opinión compartida por *Cineinforme* (3.72): <Obra menor realizara para cubrir un hueco en un programa de

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

producción en serie /..) no hace esfuerzos para salirse de la rutina>.

3.9.3.3.4. Pedro L.Ramírez. *Ninguno de los tres se llamaba Trinidad (1972)*

A pesar del título, lo curioso es que el film tiene muy poco que ver con la serie Trinidad de Clucher. Es cierto que los personajes de los tres hermanos Palmer poseen rasgos de la tipología propia de algunos de los protagonistas de aquella serie pero las similitudes son escasas. Ramírez hizo un *western spaghetti* típico sin ninguna concesión al humor. Ni burdo ni no burdo. Es una película muy elemental con un argumento muy simple pero muy embarullado, bastante ilógico e incomprensible, en el que no se trabaja a fondo ningún personaje. La gente aparece y desaparece sin que venga a cuento y se malogran incluso los lugares comunes y los estereotipos de estos westerns. Para colmo, la interpretación prácticamente no existe. Puede considerarse como un pseudo *rip off* para beneficiarse del tirón taquillero de aquella serie.

Cine Asesor 1972 escribió: <La sombra del célebre Trinidad está presente en toda la película, pero no para su bien. Pobrísimo y desangelado producto de la serie de fabricación Iquino: incongruencias y vulgaridades, recurso a la zafiedad. No faltan escenas de violencia y ligeramente eróticas pero sin derramamiento de sangre. El director parece querer quitarse la película de encima lo más rápido posible y con el menor gasto de material, recurriendo a planos de archivo para secuencias de masas>. Se resume así la crítica aparecida en ABC (4.1.90), sin firma, para un posterior pase televisivo: *Este producto no roza ni de lejos el original (...) un subproducto, en suma, emanado del filón original de uno de los títulos del spaghetti- western más revisado y con más imitaciones.*

3.10. Los films-denuncia y de autor

3.10.0. Introducción

En 1973, Iquino produjo y dirigió *Aborto criminal*, una de sus películas más famosas, más polémicas y más taquilleras. Es un film que dio un vuelco total a su futuro cine. Iquino aprovechó aquella paulatina apertura que se permitía al cine español, aumentando las dosis de sexo y de violencia justificándolas por su condición de film denuncia.

Desde 1973 hasta el final de su carrera, Iquino produjo y dirigió otros 10 films que él consideraba de *denuncia* y también *de autor*. (*Chicas de alquiler* (1974), *Las marginadas* (1975), *Fraude matrimonial* (1976), *La máscara* (1977), *Los violadores al amanecer* (1978), *Emmanuelle y Carol* (1978), *Las que empiezan a los 15 años* (1978). *La basura está en el ático* (1979) y *La desnuda chica del relax* (1981) mientras que la última de sus películas en IFI, *Esas chicas tan pu...* (1982) era una suavización de estos films con importantes elementos de sus comedias sexy. Además produjo uno (*¿..Y ahora que, señor fiscal* (1977)) a León Klimovsky. En aquellos momentos, el realizador solía añadir a la *denuncia* el calificativo de *cine de autor*. *Aborto...* dio a IFI un trascendental cambio de orientación empresarial y artístico. La importancia que concedió Iquino a estos films –que marcaron una de sus peculiaridades- se advierte en el tiempo empleado en su producción. Excepto en 1978 en que se realizaron tres, cada una de esas películas necesitó todo un año.

En una declaraciones realizadas al autor de este trabajo durante el festival de San Sebastián de 1973, y difundidas por radio, Iquino definía su concepto de *cine de autor*. *<Es un cine muy creado desde el inicio pasando por todo, la fotografía, etc.>*.¹¹⁶ Definía su cine en aquel momento, el de denuncia, como de *<cine positivo, cine muy serio, aleccionador, de mensaje...>* añadiendo que *<no era un cine sencillo sino que era un cine funcional para hacer llegar mensajes importantes a todos los espectadores>*. Según el director lo estaba aplicando a las películas que hacía entonces y que había iniciado con *Aborto criminal* (1973). De hecho, pueden encontrarse indicios de esos mensajes sociales moralistas en una gran parte de los films policíacos de IFI (como ejemplos: *Almas en peligro* (1951) y *La canción del penal* (1954) ambas dirigidas por Antonio Santillán o *¿Pena de muerte?* (1962- José María Forn) y con planteamientos de *sexploitation movie* (al menos para su versión internacional) en *Juventud a la intemperie* (1960), dirigida por el propio Iquino. En 1961, había declarado en una encuesta (Nuestro cine, 12.61) que uno de los deberes del cine era la crítica constructiva de la sociedad refiriéndose a *Juventud a la intemperie*.

¹¹⁶ Para una valoración de Iquino como autor véase *III, 1. Iquino autor de cine.*,

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Según Raufast y Atanes (op. cit. pag. 75) <era un intento de aprovechar la atracción que un elemento como el erotismo tiene en estos momentos, pero con la novedad de enfocarlo desde una postura inicialmente crítica (...) Se trataba de abordar temas conflictivos.- siempre en torno al sexo: aborto, prostitución, violación- para, a través de su exposición, desarrollar una postura crítica al respecto>. Sin embargo, la asunción de sus objetivos críticos, resulta como mínimo discutible ya que habría que calibrar cuáles eran las intenciones reales de sus películas: el erotismo o la denuncia. Por otra parte no era nuevo en el cine. Los *films* denuncia de Iquino entran claramente en los llamados *exploitation movies* y más concretamente en los *sexploitation movies*. Una de las definiciones más acertadas de este tipo de películas la recogen Bassa y Freixas (1996, op. cit. pags. 53-54). La dijo Herschell Gordon Lewis, uno de los directores norteamericanos especializados en ellas. <Un film de 'exploitation' es una película en la que los elementos del 'plo't y los actores se subordinan a otros elementos que se quieren promocionar>. En su ejemplo clarificador, Lewis va mucho más lejos señalando a *Parque Jurásico* (1993- *Jurassic Park*- Steven Spielberg) en la que los elementos que se quieren promocionar son los dinosaurios, hagan lo que hagan, y se imponen a los humanos y a la historia como centro de atracción. Habría que añadir a lo que propone Lewis que los elementos a promocionar realmente no son los dinosaurios sino los efectos especiales.

Los *sexploitation movies* existen desde que el cine es cine. Junto con la violencia, el sexo es el elemento más utilizado en la *exploitation*. Estos dos elementos- juntos o por separado- aparecen en casi todos los géneros clásicos, la comedia, el terror, el fantástico, etc. e incluso el western. Para sintetizar, hay que señalar que pueden considerarse así, además, una gran parte de films de educación sexual¹¹⁷, los naturistas¹¹⁸ o, por su proliferación, aquellos que, asumiendo las premisas de Lewis, pretenden denunciar supuestamente aspectos humanos, sociales o políticos. Como ejemplo que pueden resumir estas tendencias hay que señalar los llamados *Women in prison* (*WIP films*), siempre de moda en Estados Unidos (y en aquella época confinados prácticamente a los circuitos de serie B), los *reportes de colegialas* alemanes o los llamados *porno-nazis* de apabullante éxito en toda Europa durante los años 70. Habitualmente, los *sexploitation films* (igual que ocurre con los films porno) se basan en modelos consolidados del *mainstream cinema*, invirtiendo sus valores y sus finalidades e iniciando modas más o menos efímeras de films de tendencias similares. He aquí dos ejemplos de estos mecanismos: Si Visconti rueda *La caída de los dioses* (1970- *La caduta degli dei*) surgen *La svástica en el vientre* (1977- *La svastica nel ventre*- William Hawkins) o *Tren especial para Hitler* (1977 - James Gartner). Si Pasolini dirige *El Decamerón* (1971 – *Il Decamerone*) surge *El último cuerno del Decamerón* (Mario Sequi).

¹¹⁷ *Helga, el milagro de la vida*, (1967- *Helga*, Erich F. Bende, quizá no nació como un sexploitation movie pero funcionó así a la práctica, al menos en España.

¹¹⁸ Tuvieron un gran auge en Europa, especialmente en Francia, durante los años 50. En España no llegaron a estrenarse por la Censura.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Los *films denuncia* de Iquino –y los de otros directores que se movían en parámetros similares-- tenían asegurada una buena acogida del público. El sexo –cada vez más explícito– era materia tremendamente vendible. Por otra parte, la Administración respaldaba fervientemente aquellos films. Con ellos podía presumir de aperturista (por las formas) y sus mensajes moralistas le proporcionaban la coartada perfecta de cara a los sectores conservadores, especialmente católicos. Entre los innumerables directores que se apuntaron a aquella tendencia hay que destacar, asumiendo ambiciones y resultados diferentes, Eloy de la Iglesia, José Antonio de la Loma, Juan Xiol, Miguel Iglesias, José Antonio Barrero, Francisco Lara Polop, etc. La acogida crítica a este subgénero puede resumirse en una parte del editorial de Angel A. Pérez Gómez en el número de 1974 de *Cine para leer* bajo el título de *<A grandes temas, grandes engendros: El número uno de estos tratantes de temas fuertes es Iquino. A este señor, por lo que se ve, no se le puede pedir un mínimo de rigor. Ni siquiera posee una rudimentaria técnica artesanal cinematográfica. Si carece de talento no es culpa suya. Pero lo que no se puede permitir es que campee a sus anchas por problemas como éstos derrochando mal gusto, obscenidades y sensacionalismo. Un análisis de los guiones o de la planificación de 'Aborto criminal' o 'Chicas de alquiler' muestra sin lugar a dudas las turbias y deshonestas intenciones de este negociante. Y todavía se pretende pasar estos 'engendros' como obras de denuncia social. El suyo es un cine amarillo de la peor calaña>*.

3.10.1. Aborto criminal (1973)

Iquino montó su estrategia publicitaria presentándola, tal como seguiría haciendo después, sobre los dos ejes ya mencionados: *film denuncia* y *film de autor*. Insinuó además su lucha contra la Censura en su lanzamiento para los exhibidores presentando *<Los únicos siete slogans que están autorizados para publicidad>*. Detallándolos: *<Las crueles consecuencias morales y físicas del aborto. Una denuncia del aborto en toda su dimensión. Más de treinta actores y asesores jurídicos, científicos y policiales dan a la película el nivel crítico que usted necesita para enjuiciar el 'Aborto Criminal'. Con todo su contenido de vicio y corrupción. 27 mujeres en el banquillo acusadas de aborto. En todas las clases sociales un problema: el ABORTO. ABORTAR ES ASESINAR>*. En este mismo lanzamiento se utilizaban juicios de valor tanto del argumento como en la descripción de los personajes e incluso en los pies de las fotografías (*<Patrizia Reed pagará muy caros sus errores>*). En la introducción de *<A modo de sinopsis>* se dice: *<Pocos temas despiertan tanto el interés en el mundo como aquellos que tratan del aborto. En el nuevo film de Iquino, se intenta narrar la tenaz búsqueda por parte de la policía, de una extensa red, muy bien organizada, de delincuentes especializadas en tal crimen>*. De la galería de personajes se entresacan: *<Simón Andreu, Alias el Guapo. Chulo, procaz, Valiente sólo con las mujeres;. Maria Reno, 17 años. La peor, drogadicta y degenerada. Incalculable número de amantes, casi todos del sexo masculino; Carmen de Lirio. No le importa el aborto de su hija. Sólo le interesa divertirse y vivir>*. En un octavo slogan para la prensa se decía: *<De manera cruda, brutal, salta a la palestra un problema de tipo social>*. En sus

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

declaraciones,¹¹⁹ Iquino corrobora sus ejes publicitarios: *<Es un film denuncia contra esa plaga social. Es una película católica pero no de sacristía. Creo que para que una película sea positiva, hay que mostrar el vicio y la corrupción existente. En este filme se muestra el crimen del aborto para llegar a conclusiones positivas expuestas de una manera muy sutil>*.

Según Tony San José (ent. cit.) la idea de hacer la película surgió durante un viaje a Roma. Ella leía el ABC y vio una noticia sobre un aborto clandestino en Valencia. *<Se lo comenté a Ignacio, le interesó y me dijo que íbamos a hacer una película sobre aquello (...) por otra parte, nosotros siempre hacíamos las películas teniendo muy en cuenta lo que se hacía en cada momento y acertamos>*. Iquino debió creer tanto en sus posibilidades que se volcó en confeccionar un reparto con actores más conocidos que de costumbre y cuidó la calidad de producción mucho más que en sus últimas producciones. Las mencionadas declaraciones ayudaron a crear la polémica: *<Es una película católica pero no es una película de sacristía. Creo que para que una película sea positiva hay que mostrar el vicio y la corrupción existente. En este film se muestra el crimen del aborto para llegar a conclusiones expuestas de una manera muy sutil. Con sus palabras estaba, quizá sin saberlo, justificando las premisas de su condición de *sexploitation film*. Formalmente dice que ha utilizado *<una técnica diferente. Es un estilo de reportaje. Cada escena es un latigazo sin continuidad clásica. Es un film hiriente, violento y atrevido>*. Eran frases propias de un *press-book**

Argumentalmente, Iquino estructuró toda su película de cara a su mensaje moralista final aunque formalmente fuese por otros caminos. En cierto modo es una película coral unida precisamente por esta moraleja condenatoria. Cada una de las historias – lógicamente protagonizada por una mujer- constituye un ejemplo parcial antiabortista. La casada infiel, la chica engañada, la adolescente que vive a tope, etc. El film está construido sobre un argumento marcado por escenas impactantes (para la época) cuidadosamente dosificadas en cuanto a erotismo y violencia, la combinación infalible más potenciada de lo habitual. Las ilustraciones musicales de Bach le dan mayor empaque y gandrilocuencia. Hay momentos realmente brillantes como los *flashbacks* (concisos, funcionales y colocados en el momento oportuno) y un par de secuencias realizadas con cámara oculta desde lo alto de un edificio (el desmayo inicial de Emma Cohen es una de ellas). En la descripción de los personajes y en la evolución de la historia, Iquino se apoya principalmente en los estereotipos ya anunciados en el lanzamiento publicitario: el chulo, las prostitutas de las más diversas condiciones, las mujeres casadas infieles, la juventud rica y viciosa, etc. En la puesta en imágenes hay un evidente salto cualitativo respecto a sus últimos films, Iquino se esmera buscando encuadres innovadores y un ritmo narrativo en consonancia con la historia. Es una producción mucho más cuidada, pero es evidente que, en muchos momentos hace concesiones más propio de un productor que de un director.

¹¹⁹ Entrevista de Lolita Sánchez en *El Noticiero Universal*. Se desconoce la fecha exacta.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Hay en el film una conversación entre los personajes de Loli (Jackie Lombard) y Marga (Silvia Solar) que define claramente tanto el mensaje antiabortista como el estereotipo de la relación sadomasoquista que normalmente se establece entre la prostituta y su chulo:

<Loli- ¿Porqué tengo que hacerlo?...Es un crimen

Marga- Vamos, no seas cursi. ¿quieres que 'El guapo' te mate a palos?

Loli- Para mí, él lo ha sido todo en la vida...el primer amor, el primer hombre. Por él conocí al segundo... y a todos los demás

Marga- No es más que un chulo indecente. Mira cómo te ha dejado la cara....

Loli- Yo lo quiero así y me da igual. Pero sé que me dejará pronto; y cuando lo haga me quedaré sola, sin nadie a mi lado... Un hijo suyo habría sido....>

La utilización de palabras más que imágenes en las elipsis añaden cierta confusión a las acciones de los personajes (por otra parte, muy bien explicadas en los *pressbooks* o en el número 18 de la revista *Nuevo film Sex* dedicado enteramente a la película) que pone en evidencia una mayor calidad fotográfica que cinematográfica. Las imágenes fijas (fotos de prensa o de la mencionada revista) resultan para este autor más impactantes que las de la propia película.

Igual que el guión, Iquino supedita también toda su puesta en escena al mensaje final (un ejemplo: hay un montaje paralelo que se repite entre una taladradora y un aborto) lo cual resulta hartamente discutible por que deshace la lógica jerárquica de sus valores formales. La violencia y el sexo se convierten en los elementos visuales principales que oscurecen el pretendido mensaje. Su impacto visual es superior a sus intenciones éticas y morales. De ahí la calificación que se le ha dado de *sexploitation movie*. Sin embargo, la Administración acogió con agrado el film. La calificó de interés especial y recibió un premio del Sindicato. *'Aborto criminal' supone una nueva salida a flote de IFI Debía 30 millones a los bancos>.- declaró el director- <<Tras 'Aborto criminal' pude ingresar esa cantidad en ellos>>.*(Raufast y Atanes, op. cit. pag. 76).

La crítica de Jaume Picas (Fot. num. 1313) va más o menos por estos derroteros: *<Iquino no defrauda. Lo que anuncia lo cumple. Su película anima y colorea las páginas de 'El caso'. Haciendo un alarde de un auténtico arte 'pop', el director catalán vuelca sobre la pantalla lo más extremo en situaciones, tonalidades y técnica fotográfica. Cine Asesor 1974 considera que <Denuncia duramente el problema del aborto> señalando su efectismo y lo alinea en la corriente del <actual cine policíaco italiano>. El propio Cine Asesor recoge y sintetiza como positivas las críticas de Marca (<Auténtico documento de crónicas negras>) y HLB de Madrid (<Interesante film de denuncia>) y de negativas como las de Nuevo Diario (<No se entiende que este film, melodramático, folletinesco, privado de rigor, haya tenido la calificación 'interés especial' y el premio del Sindicato. Le falta calidad>) o la de YA (<Toca un problema importante,*

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

pero en la película no hay esta reflexión sino el impacto del espectáculo al servicio de la intención industria> Entre las críticas despectivas hay que señalar la de Pancho Bautista (pag. 56) <Había (Iquino) iniciado una etapa de cine de 'denuncia', postura que lleva consigo una descarada explotación del físico de las actrices, a las que el señor Iquino tan sólo utiliza como 'carne de cine' (...) concretamente en 'Aborto criminal', que más de un crítico subtítulo como el 'aborto cinematográfico' de Ignacio F. Iquino (..) con el firme propósito de denunciarlo todo 'en la cama' o en minibraga, o en minisostén>. Y refiriéndose a la doble versión: 'Esto en España, porque en el extranjero, la denuncia era 'al desnud' con despelote total>. Resulta como mínimo curiosa la opinión de Roger Mortimore (International Film Guide, 1976, pag. 321) que califica a Iquino como una especie de Andy Warhol católico, opinión en las antípodas de J. M.C. (Cartelera Turia, 1974, pag. 220) quien después de destacar su falso tono moralizante se ocupa de la forma que le ha dado Iquino. <El tono cotidiano, real como la vida misma y lleno de tremenda denuncia, quedaba sublimado por la música de Bach que le da al asunto un cariz épico y mayestático, ambientando adecuadamente, de pasada, el sermón cuaresmal que, en definitiva, Iquino nos ha enjarretado> señalando finalmente su carácter reaccionario ya que no se estudian las causas reales del aborto, se condena la excesiva libertad de los jóvenes y se aboga por el papel pasivo de la mujer.

3.10.2. Chicas de alquiler (1974)

Iquino estaba lanzado con sus presuntos *films-denuncia* y con su no menos presunta condición de *autor*. En una declaraciones (Bautista, op. cit. pag. 58) dejaba clara sus intenciones: <La voy a rodar en la misma línea de 'Aborto criminal'. Quiero decir en una línea de verdad y de denuncia. Porque lo mismo que el aborto, considero que otra de las lacras de nuestra sociedad es la prostitución>, concluyendo con <Y yo como católico tengo la obligación de denunciar estas cosas>.

Nada mejor para ilustrar su posición que seguir recogiendo frases del lanzamiento publicitario Se inician con <Tras el éxito arrollador de la película española más taquillera, Aborto Criminal, su productor y director Ignacio F. Iquino se ha enfrentado valientemente con otro tema hasta ahora tabú>. Y siguen con: <¡¡Una película de escándalo desde el rodaje hasta el estreno!! Un film descarado, violento y de polémica. Película atrevida por su tesis, su desarrollo y su forma de ser contada> o <Ignacio F. Iquino se lanzó con ímpetu a filmar a través de los tabiques y las puertas cerradas>. Insinúa su mensaje: <Las que no son perdonadas son las personas decentes. Unas por hambre. ¡Mentira! (fregando el suelo se puede vivir). Otras por ignorante (hay que abrir los ojos a las chicas). Otras por vicios y malas compañías... el resultado es 'Chicas de alquiler'>. Culpabiliza incluso al espectador: <Oiga: ¿Puede usted tirar la primera piedra?> o a ciertos estratos sociales: <Algunas 'juntas generales' se celebran en los apartamento de las 'chicas de alquiler'> y más veladamente a la sociedad: <Una galerna lanzó sobre una calle de Madrid a centenares de 'chicas' que se aferraron a las barras de los clubs, para no ahogarse. Un poderoso vehículo de lanzamiento fue el especial que le dedicó la revista erótica *Nuevo film sex*(num. 21, 1977), que publicó su

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

argumento completo ilustrado con fotografías eróticamente mucho más explícitas que la propia película. Hay que insistir de nuevo en la mayor eficacia fotográfica que cinematográfica en lo que se refiere al erotismo de aquella época.

En el argumento oficial difundido por IFI se van comentando los actos de los personajes. Así, al presentar a Elisa se dice que *<busca afanosamente un trabajo decente. Sufre muchos chascos y disgustos. Es como si la ciudad entera deseara empujarla hacia 'Costa Fleming'. Es nuestra esperanza para que triunfe la virtud en medio de un ambiente tan sucio>*. Según Tony San José (ent. cit.), Iquino se vio obligado a cambiar el título inicial (*Chicas de alquiler en Costa Fleming*), mucho más comercial ,después de la aparición de la novela 'Madrid Costa Fleming', *<porque en Madrid hay una calle que se llama Costa Fleming en la que vivía el director general de cine por lo que en el Ministerio dijeron que aquellas cosas no podían suceder en aquella calle>*. Las intenciones de la película podrían resumirse también a partir del óleo pintado expresamente para el film por Enrique Navarro. Se ven en él a dos muchachas jóvenes que escuchan atentamente en un sofá lo que les dice un señor de edad, con monóculo, calvo, y vestido al estilo años 20. Ellas son evidentemente dos jóvenes prostitutas de un burdel de lujo que encajan con los estereotipos de la literatura, el cine y la memoria popular.

El film actualizó estereotipos idénticos , ampliándolos con otros personajes puestos al día como el del *macarra* proxeneta, las drogas, las nuevas *madames* y, evidentemente, el señor mayor millonario a quien le gustan las jovencitas. Esta culpabilización del hombre pudiente en la perdición de las mujeres (decentes pero en situaciones difíciles) está presente, no sólo en este film sino en todos los *films denuncia* de Iquino. Resulta curioso el cambio conceptual que existe entre estos films y sus comedias contemporáneas en las que, igual que desde '*Gua.. guau*, los hombres son unas víctimas en manos de las mujeres. En los *films denuncia*, casi todas las chicas, incluso las más corrompidas, siguen teniendo un corazón de oro y se culpabiliza así mismo de su degradación al entorno familiar y a la sociedad excesivamente materialista que no ofrece alternativas a la gente honrada, especialmente a las mujeres.. Siguiendo su paseo por las *taras* de la sociedad, Iquino ofrece en el film su personal visión de la prostitución urbana, un tema presente tangencialmente en algunos de sus films anteriores.

Desde el punto de vista formal, *Chicas de alquiler* es una película casi calcada a *Aborto criminal*. Está estructurada sobre diferentes historias que se entrecruzan y también resulta maniqueista y melodramática en la puesta en imágenes para transmitir el *mensaje* moralizante. En este caso, incluso utiliza equívocos que recuerdan sus comedias. Hay también mucha violencia física y bastante erotismo bordeando los límites de lo permisible legalmente, introduciendo por primera vez en su cine escenas lésbicas. Algunos de los graves defectos del guión son la escasa evolución de los personajes, elipsis poco informativas que provocan confusión y un desenlace demasiado precipitado. Iquino utiliza como centro de su galería de *chicas* a la alemana Nadiuska, que había despuntado como *sex-symbol* en aquella incipiente apertura erótica del cine

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

español, sobre todo gracias a *Lo verde empieza en los Pirineos* (1973- Vicente Escrivá). El film de Iquino contribuyó a su lanzamiento.

Cine informe (12.74) escribió: *<Si en 'Aborto criminal' (la película anterior a ésta y que inició su tendencia) lograba darnos una imagen más exacta de la realidad, ahora no lo consigue, porque todo se va en un continuo ofrecer escenas y situaciones manidas, buscando descuidadamente la comercialidad en taquilla (...)la apertura le ha servido para moverse en un universo canalla y hacer casi continuo alarde de exhibicionismo femenino>*. Las críticas de diversos medios de Madrid sintetizadas por *Cine Asesor* (1993) abundan en conceptos parecidos: *<Caos tremendo. Llamar guión a tal acumulación de estúpidos horrores, tener el valor de llamar diálogos a lo que dicen los personajes...la temeridad de llamar cine a este producto incalificable, hecho sin la más mínima idea de nada, es pura lírica (...)Película que no hay por donde cogerla, aunque la intención sea buena y virtuosa (Arriba); No hay ninguna denuncia. Infimo producto que carece de todo valor cinematográfico y del menor interés (Ya)>*, opiniones que coincidían prácticamente con las del propio *Cine asesor*: *<El estreno en un cine de categoría es inexplicable por no tener ni un solo motivo que la haga digna de ello, sólo el éxito del anterior estreno, 'Aborto Criminal'. El guión, la dirección, la interpretación, son pobres, falsos, embrollados, faltos de realidad>*. Raufast y Atanes (op. cit. pag. 72) escribieron: *<Su distanciamiento de una postura eminentemente crítica, unido a su mayor contenido erótico, venían a confirmar el real interés de Iquino: aprovechar el filón del erotismo para, a través, de un encubrimiento aparentemente crítico, conseguir una propuesta original y atrayente (...)su pretendido acercamiento a temas conflictivos como el aborto y la prostitución se revelaba tremendamente superficial y alejado de la realidad.. Ni la Censura permitía que fuera de otro modo ni Iquino iba, en realidad, más allá de unos planteamientos básicamente comerciales>*. En líneas generales, la crítica española la tildaba de oportunista, de falta de la crítica social que propugnaba y de utilizar el erotismo como gancho. Algunos comentaristas creyeron ver en las confusas elipsis de la cinta los efectos de las lagunas dejadas para la doble versión. Roger Mortimere (International Film Guide 1976, pag. 321) escribió que *<justificado como denuncia de un sector del Madrid contemporáneo es realmente un despliegue flagrante de mal gusto>*.

En torno del rodaje de la película surgieron una serie de pequeños escándalos que, aunque parezcan propios de la prensa del corazón, conviene sintetizarlos porque demuestran de qué manera se montan campañas publicitarias encubiertas en beneficio propio (productores o estrellas) o cuáles solían ser a veces las relaciones de Iquino con sus estrellas. Primero fue Nadiuska quien declaró (Bautista, op. cit. 132-136) que *<en cierto modo quiero olvidar mi participación en esta película del señor Iquino>* aunque se contradice diciendo *<es una película que personalmente no me ha hecho ningún daño, sino todo lo contrario>*, agregando: *<Mis relaciones con Iquino fueron de al naturaleza que jamás volveré a rodar una película con este señor. Aunque tengo que decir que el señor Iquino, bajo un punto de vista personal, me trató como una reina pero, por el contrario, bajo el punto de vista profesional, el señor Iquino director de cine, me trató*

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

muy mal>. Lo sucedido realmente fue que Nadiuska, un indiscutible *sex-symbol*, era una pésima actriz e Iquino se enfadaba continuamente con sus errores. Más resonancia tuvo el abandono del rodaje de Emma Cohen, la cual se negó a desnudarse aunque su contrato estipulaba que cobraba un plus por hacerlo. En la decisión de la actriz influyeron al parecer otros problemas fruto de una supuesta doble versión. <Rodé dos días> – declaró (Fot. 4.3.77)- <Y no pude más. Tuve que internarme en una clínica para que no me pidiera indemnización. Quería un millón. Me metí en un chalet para depresivos>

3.10.3. Las marginadas (1975)

Alentada por el éxito en taquilla de sus dos films anteriores, Iquino repitió en su nuevo film la fórmula coral, fue más allá en la violencia (que raya en el sadismo en algunas escenas) y el erotismo – aunque redujo el exhibicionismo gratuito de las actrices- y siguió con su mensaje de supuesta denuncia de las taras de la sociedad de los 70. Para no cargar absolutamente todas las tintas sobre las culpas de la clase adinerada en la perdición de aquellas mujeres, las suavizó con la introducción del personaje del hombre de negocios interpretado por Eduardo Fajardo que se enamora y redime a una prostituta potencial (interpretada por Agatha Lys), una chica que huye de su puritana ciudad de provincias y se encuentra perdida en la gran ciudad donde sus convicciones morales se tambalean ante la falta de perspectivas.

No hay sorpresas en la elección del mosaico de chicas prostituidas. Otra vez, cada una de ellas es una pieza del eslabón que conduce a justificar el mensaje moralizante. Pepa se escapa de su casa y es abandonada por su novio; Emilia está de vuelta de todo y se gana la vida con un bar que ha montado con sus ahorros cuando estaba en activo como prostituta; Pepa, alcohólica y encinta; Marga, rechoncha ex tanguista que venida a menos por la edad...

El film muestra una absoluta simpatía hacia las *marginadas* e introduce como auténticos ángeles de la guarda a dos mujeres acomodadas, despechadas y cansadas de sus vicios, que se dedican a ayudarlas y a tratar de redimirlas como medio de redimirse a sí mismas. Resulta curiosa, por lo que representa como generosidad de una mujer de clase alta, la utilización de la mansión de una de éstas –María José- como auténtica clínica de *desintoxicación* pero todavía resulta mucho más curiosa la intuitiva terapia utilizada para curarlas, timbas de cartas en las que se juega con garbanzos y que monta una tía millonaria (María Isbert) de María José, que no se entera de nada de lo que está pasando y que trata a las chicas recluidas con absoluta normalidad. Es un personaje que recuerda a los interpretados en films anteriores de Iquino por Guadalupe Muñoz Sampedro.

En el otro lado de la balanza están los personajes negativos, prácticamente todos hombres, desde el chulo sin escrúpulos hasta los clientes adinerados que las empujan a la prostitución. Formalmente el film sigue la línea de los dos films anteriores; erotismo y violencia dentro de lo permitido. Iquino utiliza como *gancho* a

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

la argentina Analia Gadé –quien a sus 44 años ya había dejado de ser una actriz taquillera en el cine y se dedicaba preferentemente al teatro- la cual compone un personaje insólito en las antípodas de su imagen de *sex-symbol*. A Gadé no le importa afearse, vistiendo primero humildemente como una campesina y después perdiendo un ojo tras una paliza. Ella es, sin embargo, una mujer más en una película absolutamente coral que repitió con éxito la fórmula.

Los slogans publicitarias confirman la nueva línea emprendida por Iquino: *<Solo podrán encontrar consuelo en su arrepentimiento pero ya será tarde. Deja la prostitución y yo te enseñaré el camino. Marginadas del amor, de la ley, de la familia, de la gente decente>*. La revista *Sex-cine* (num 3, 1977) reprodujo el argumento con fotografías.

Las críticas estuvieron también en la misma línea de los últimos films de IFI Pueden resumirse en la de *Cineinforme* (7/8-77) *<Iquino sigue con sus temas clásicos de los últimos tiempos con una especie de cine que quiere ser de denuncia pero que, en el fondo, le sirve de estupendo vehículo para satisfacer los gustos de un público que quiere carne fresca y cuantas mayores libertades se le puede ofrecer, el film resulta en el fondo bastante falso y abunda en secuencias con lo puramente pornográfico, no ya erotizante o simplemente de destape.(...) Al final, como colofón moralizante, todo se arregla en pro de las buenas costumbres quizá por aquello de que un punto da contricción a un alma la salvación para toda una eternidad, como se decía en el Tenorio>*. Por su parte, José María Latorre (*Dirigido* 7/8-75) escribió: *<Las insistencias temáticas se unen a la misma falta de fluidez, a una misma inexistencia de la dirección de actores, a la idéntica torpeza de montaje de sus obras anteriores y, sobre todo, a la abyección de su planteamiento y al descaro comercial con que la raíz temática es sustituida por un pintoresco folklore imaginero de duchas, bragas, cambios de ropa, muslos, encuadres represivos y todo aquello que hace de su visión un continuo sentimiento de vergüenza ajena>*. Tampoco fue favorable la crítica de M.G. en *Mundo Diario* (3.1.76) *<Varias historias atropelladas a conciencia (...) la cámara arriba y abajo con ahorro de fundidos>* ni la de Angeles Masó (*LV* 1.1.76): *<Iquino ha emprendido una etapa de cine moralista dentro de unos esquemas que deben lograr arrancar más de una lagrimita a quienes se conmueven con este mundo maniqueista, lleno de gente mala y gente buena>*. *Film Guía* (num. 11, 12/75 – 1/76) escribió: *<el inefable Iquino, afortunadamente para nuestras diotriás ya ha concluido su trilogía sobre el vicio y la perversión. Menos mal. Nuestros tímpanos ya no se sensibilizarán ante tanta demagogia barata>*

Sin embargo, y a pesar del vapuleo crítico, las tres películas representaban un cambio claro en la trayectoria de IFI, que dejaba de lado –al menos provisionalmente - sus comedias intrascendentes y apostaba por un tipo de cine, muy discutible, pero más interesante por sus presuntas preocupaciones sociales. Y además los resultados en taquilla eran espectaculares.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

3.10.4. Fraude matrimonial (1976)

Después de haber hecho tres películas corales sobre las taras de la sociedad de aquellos años, Iquino se tomó un pequeño respiro y rodó dos comedias *La dudosa virilidad de Cristóbal* (1975), que confió a Juan Bosch y *La zorrilla en bikini* (1976) que dirigió él mismo. La orden ministerial de 19.2.75 trajo una tibia apertura oficial y, aunque los criterios finales de valoración, no dejaban de ser subjetivos, se detallaba lo que podía y lo que no podía hacerse, y sobre todo, en su artículo num. 9 se legislaba un hecho importante en cuestiones eróticas: <Se admitirá el desnudo siempre que esté exigido por la unidad total del film, rechazándose cuando se presente con intención de despertar pasiones en el espectador normal o incida en la pornografía>. En Febrero de 1976 se suprimiría la Censura previa de guiones, <una medida muy arriesgada para los productores ya que se dejaba la aprobación para la película finalizada con la posibilidad de perder todo el dinero de la inversión y arruinarse> (Juliana San José, ent. cit).

Eran, sin embargo, tiempos de confusión. Nadie estaba seguro del terreno que pisaba. No existían normas precisas y los productores iban con pies de plomo. Blanca Estrada, una estrella de los films eróticos declaró (Fot. 23.4.76): <La gente ya no sabe que es lo que puede hacer y lo que no. Y ésta es la peor situación en que se puede estar>. Este desconcierto hacía que, según el artículo *Destete, des-taco y desconcierto*. (Fot. 9.4.76). <se prohíbe como en los mejores tiempos y secuencias que pasaron hace un año son imposibles en la actualidad (...) todos se guardan el material en espera de bonanza política, de libertad en definitiva. En el artículo se pone como ejemplo *La zorrilla en bikini* (1976), afirmándose que había pasado la Censura pero a costa de dejarse en el Ministerio todo un rollo, en concreto 15 cortes. Estos pactos eran cada vez más habituales en ausencia de normativas claras.

Ocurrían imprevistos como el de *La dudosa virilidad de Cristóbal* (1975) que se había concebido como *film denuncia* pero que, para aprovechar la apertura, se había convertido en una comedia, que luego resultaría inesperadamente amoral ya que una lesbiana acaba siendo el único personaje realmente íntegro de toda la historia. No se trata de que una lesbiana no pudiera ser un personaje positivo sino que Censura no se percatase de ello. Otro imprevisto fue el de *La querida* (1976- Fernando Fernán Gómez) que <ha tenido el alto y triste honor de ser la primera película secuestrada en España al modo italiano. El film había pasado Censura pero, en aplicación de la reciente circular de la fiscalía del tribunal supremo, un juez de Córdoba había decretado su secuestro por supuesto escándalo público (Fot. 26.3.76). En septiembre. de aquel mismo año a Pilar Miró le retuvieron *La petición*.

Las fuerzas conservadoras del viejo orden no sabían como reaccionar. Un alto cargo de la Administración se refirió en unas declaraciones hechas en Andalucía a la euforia destapista como un sarampión que, según él, afortunadamente pasaría muy pronto. Mientras tanto, la revista satírica *Matarratos* fue suspendida durante cuatro meses y a la directora de *Playlady* se la procesó por escándalo público. Los españoles

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

seguían yendo al sur de Francia para ver las películas que en España seguían estando prohibidas, las cuales contrariamente a lo que se opinaba, y se escribió en cierta prensa, no eran únicamente las eróticas sino también las políticas.

Uso meses después de estas normas, Iquino volvió a retomar sus *films-denuncia* con *Fraude matrimonial*, una historia intimista sobre los problemas de un hombre que no asume su homosexualidad, y sobre todo por las consecuencias que le acarrea esta homosexualidad. En el lanzamiento del film se indica claramente su mensaje moralista: <La homosexualidad le llevó al asesinato>. Este es precisamente lo que piensa al espectador después de ver el film. Y le añade morbo al lanzamiento con: <¡El acto sexual no se produce! El amor que le juró es un fraude...¿porqué?>. finalizando con su *slogan* personal de entonces. <Un film denuncia de Ignacio F. Iquino>. Los deseos de autoría de Iquino son en esta época mucho más acusados que en las anteriores. Todas sus películas comienzan con *Un film de Ignacio F. Iquino*.

La historia está estructurada básicamente sobre cuatro personajes. El protagonista vive infelizmente porque no es capaz de responder sexualmente a lo que la sociedad espera de un hombre, aunque él no parece haber descubierto su condición de homosexual. Iquino deja patente su problema con la aparición de Daniel, el pintor (un homosexual sin problemas de identidad) y lo potencia haciéndole descubrir las relaciones de éste con un viejo amigo. Introduce dos factores de contraste, dos mujeres: Yanni, una muchacha sin ningún tipo de inhibición –seduce a Julio y a Daniel (sabiendo que es homosexual) y se insinúa con Patricia, la esposa, cuando se da cuenta que su marido no la satisface. Esta es una muchacha abnegada y comprensiva (de las que no hay) que trata de curar son sus atractivos físicos lo que ella piensa que son inseguridades y falta de confianza de Julio y su propia inexperiencia como amante. Ya en un segundo plano, el quinto personaje es el de la madre, posesiva y metomentodo, a quien se presenta como el origen de la *desviación* de Julio. La publicidad del film sigue siendo elocuente en este sentido: <el complejo de Edipo negativo. Julio amaba a su madre tanto, que llegó a odiar a su propia mujer>. El guión muestra esta dependencia- aunque no su odio- mostrando la obligación de Julio de despertarse para darle unas pastillas, o en su posesiva actitud de dueña y señora también sobre Patricia. Se apunta también el peso de los convencionalismos sociales en la conducta de los personajes.. Lo curioso es el cambio de Iquino, quien ha pasado de ser un ferviente defensor de la familia a mostrar negativamente la figura de la madre, su pilar fundamental.

Las justificaciones psicológicas están apuntadas de forma muy simplista, especialmente por un guión que, como es previsible, busca más en el erotismo gratuito que en una lógica y coherente evolución de los personajes. La exhibición de los encantos físicos de la debutante Patrizia Adriani es impresionante. Iquino se recrea absolutamente en sus desnudos, algunos de ellos totalmente frontales, y en su rostro de ingenua perversa. (Hay que señalar que hacía solamente unos meses que Jordi Grau había filmado el primer desnudo femenino frontal del cine español (María José Cantudo) con *La trastienda* (rodada en 1975 y estrenada a principios de 1976). Adriani tenía entonces 18 años y después de algunos films eróticos se acreditaría como

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

actriz muy interesante en películas más ambiciosas como *Dedicatoria* (1980 – Jaime Chávarri) o *Pasión lejana* (1987- Jesus Garay). Iquino contrasta su personaje con el de Yanni, protagonizado por Fedra Lorente, que se haría famosa unos años después con su personaje de *La bombi* en los shows televisivos de Ibáñez Serrador después de pasearse con éxito por las películas *S* y la revistas eróticas. . En cuanto a la temática homosexual, Iquino se avanzó en casi dos años a *El diputado* de Eloy de la Iglesia. Hay que destacar que, igual que en *Aborto criminal* se utilizó música clásica (adaptada por Henry Sotéh (Enrique Escobar)) como banda sonora. Iquino debió suponer que con ella conseguía un *climax* dramático de más trascendencia.

La película no tuvo el mismo éxito en taquilla que sus antecesoras, a pesar de su lanzamiento y de sus atrevimientos eróticos. La crítica siguió en su misma línea de siempre: *Cine informe* (7/8-77) escribió: *<Iquino confesaba hace poco que, por miedo a tener problemas con la Censura, se había quedado corto en lo referente al tema de la homosexualidad. Lo cierto es que el film va bien servido en este aspecto. Iquino nos presenta un tema comercial cien por cien (...) el espectador pasa un rato entre complejo de Edipo y desviaciones masculinas sin que falte la nota de erotismo más o menos gratuito. Tiene su moraleja como Iquino acostumbra a terminar sus obras, después de habernos presentado los platos más fuertes que pueden sembrar desconcierto en el espectador que esté poco avisado>*. Según *Cine-Asesor1977*: *<Iquino, con sus años de experiencia parece haberse conformado con un cine ínfimo de dudosa comercialidad. Pero, además, el paso de los años parece haber ido en su contra. Su profesionalidad ha retrocedido considerablemente y sus películas tienen los defectos más graves de los principiantes. Película realmente penosa. Personajes falsos, artificiosos, diálogos de auténtica carcajada. Actores que tienen que pechar con las estupideces del guión; mejor olvidarse. Película de ESCASO RENDIMIENTO>* Para Jorge de Cominges (ent. cit.) *<la tesis moralista brilla por su ausencia (...) las relaciones homosexuales no se presentan como algo especialmente nefando sino como creadoras de problemas psicológicos, Iquino, buen conocedor del público evita las escenas eróticas entre hombres limitándose a leves insinuaciones en este sentido>* considerando que *su estética y diálogos son de fotonovela>*. En este último aspecto coincide prácticamente con Jesús Ruiz (CC 12.1 77): *<aunque el edipismo no sea nada nuevo argumentalmente, es llevado a la pantalla de una manera primaria, elemental y por supuesto sin demasiadas preocupaciones>* Este conformismo es refrendado por Elvira Roca-Sastre (MD 12.1.77): *<Todo dentro de un orden, del tradicional orden de Iquino que se las sabe todas a la hora de dar gato erótico por liebre de denuncia auténtica>*, mientras que Antonio Martínez Tomás (LV 7.1.77) escribió que *<Iquino se ha mostrado esta vez muy inferior al tema. Lo ha empequeñecido, limitado y simplificado hasta hacerlo casi insignificante>*. Mucho más contundente fue Ruiz de Villalobos (DB 9.1.77): *<Producto que ni tan siquiera puede recibir el calificativo de cinematográfico (...) Es un film estéticamente nulo, sin ningún interés, realizado con medios tan pobres y con tan poca imaginación que su visión más que irritación lo que produce es dolor>*.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

3.10.5. La máscara (1977)

El próximo *film denuncia* sigue la misma línea de *Fraude matrimonial* pero sustituyendo la homosexualidad masculina por la femenina. Estas frases entresacadas de su lanzamiento publicitario no dejan lugar a dudas sobre sus propósitos: Justificaban su tratamiento formal: <El erotismo es algo peculiar que, en el hombre y la mujer, les distingue de la bestia>. Señalaban su condición de crítica social: <Una puñalada a los sentimientos virtuosos>. ,su mensaje moralista: <La increíble desviación de una adolescente>, su sugerente carácter simbólico: *La máscara: tras ella se escondían dos chicas trémulas de sensaciones. Creía que los prejuicios sociales se podían burlar tras la máscara, pero ésta se desintegró y quedaron al descubierto*>. La mayor parte de estas presuntas intenciones las resume este diálogo entre las dos protagonistas:

<Brigitte- He llegado a comprender que, a pesar de todo, no habrá futuro para nosotras.

Diana- La única esperanza es buscar un nuevo horizonte, siempre un nuevo horizonte.

Brigitte- Hay algo en la vida de las personas como tu y como yo que corroe y envenena, ¿comprendes?... Sería preciso que la humanidad aceptara vernos tal cual somos, que nos ayudara...La escena se remata con una frase de Brigitte: La gente cuando hable de nosotras lo hará en un tono de burla o de desprecio. Es muy raro encontrar a alguien con verdadera comprensión>

Sin embargo, este pretendido tono progresista queda invalidado por el desenlace de la propia película en la que se *castiga* el lesbianismo cuando una de las amantes mata a tiros a su pareja. Es el mismo mensaje final de *Fraude matrimonial (1976)*: se paga por elegir la sexualidad socialmente incorrecta. La vacuidad de la puesta en imágenes en relación con la complejidad de la historia- tanto en sus aspectos personales como sociales- es evidente en un buen número de secuencias eróticas que se recrean desmesuradamente en el acto sexual de las dos mujeres. Sus evidentes y apreciables alardes formales son mayoritariamente gratuitos. Sin embargo, el film demuestra una vez más el gran oficio del realizador y su gran habilidad para dirigir actrices, Las secuencias iniciales del acoso de la joven Diana para conseguir a la veterana Brigitte parten de un guión perfectamente estructurado y consiguen crear expectativas cercanas a las del clásico suspense. El accidente de moto de Diana es un ejemplo elocuente de cómo Iquino era capaz de rodar escenas difíciles con un presupuesto exiguo. En la presentación de los personajes se da la vuelta a los estereotipos juventud-inocencia y madurez-perversión.. poniendo de manifiesto su topicidad.

Si se cambiase el sexo de una de las dos protagonistas, el film sería el tradicional melodrama romántico en que una de ellas no podría desprenderse de un pasado inconfesable que le impide ser feliz en un ambiente social hostil. Iquino representa este pasado en la figura de Mery Martin –su estrella predilecta de Emisora- que se convierte en el antecedente de la situación inversa que vive ahora Rosa Valenty. Es como si insinuase que el pasado siempre se repite. De hecho, el film está estructurado sobre estos tres personajes

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

femeninos, una especie de *ménage-à-trois* con reminiscencias del pasado sin que lo altere la súbita presencia del hombre. Este se convierte en el elemento-recurso para que Brigitte compruebe de forma definitiva su consistente lesbianismo y para que se percate de que no puede integrarse sexualmente en la sociedad tradicional. Adopta de una vez por todas la utilización del simbolismo de la máscara, diciéndole a Diana: <...*Y ocultas tras ella vivir, unas veces retorciéndonos y otras conteniendo las ganas de llorar*>.

Iquino consigue crear auténtica química entre las dos protagonistas. Da credibilidad a la irresistible atracción de Diana por Brigitte. Y también a las dudas de ésta entre sus inclinaciones sexuales, sus deseos de integrarse en la sexualidad socialmente correcta y su imposible ruptura con su pasado. *La máscara* es una de las primeras películas de tema abiertamente lésbico del cine español. Se estrenó casi simultáneamente con *Me siento extraña* (1977- con Rocio Durcal y Bárbara Rey), un film-escándalo por sus escenas lésbicas. A partir de *La máscara*, el lesbianismo sería una de las constantes de los films S de Iquino y de otros directores. Fue la segunda y última película de Adriani con Iquino.

Cine informe (9.77) publicó una crítica *standard*: <*Iquino sigue en su línea de pretendidos films denuncia y ahora le ha tocado el turno a las perversiones de los internados femeninos, tema que ya se ha tratado bastante, aunque hay que confesar que no con la crudeza que el infatigable director catalán lo hace en esta ocasión. La cinta no tiene más valores que los puramente sexuales*> La de *Cine Asesor* 1977 abunda en criterios parecidos: <*En su camino hacia temas cada vez más escabrosos, el cine español alcanza aquí el lesbianismo de la mano de Iquino, especializado en un tipo de cine de muy modesta factura pero que en los últimos años busca siempre temas que puedan compensar, por lo osado, la penuria expresiva de sus películas (...)Dirección de Iquino torpe y desmañada*>. Roca Sastre (MD 11.4.77) hizo una crítica muy dura: <*Ignacio F. Iquino de profesión sus moralizantes moralejas que lo único que moralizan es su cuenta corriente (...)Don Ignacio, que es un tuno tunantísimo, aprovecha sus mensajes para satisfacer con unos cuantos desnudos o simulacros de id. al reprimido espectador hispano*>. Por su parte, Angeles Masó (LV 20.4.78) opinó que: <*podemos hablar de cine-novela, de señoritas que pueden por fin quitarse la toalla al salir de la ducha o retozar en un catre. Cualquier otro análisis es un inútil*>. Y Antonio Kirchner (TX 20.4.77): <*no puede ser comentada seriamente desde ningún ángulo, como no fuera el de profundizar en la motivación sociohistórica y cultural que ha permitido que podamos hallarnos frente a un producto como éste*>.

En esta misma línea de *films de denuncia* se alinea el siguiente film de IFI ...¿*Y ahora qué, señor fiscal?*¹²⁰ que fue dirigido por León Klimovsky. Fue la última película producida por Iquino para otros directores, quizá debido a sus graves diferencias con Klimovsky que les llevaron a la ruptura. Aunque el film venga firmado por director argentino, fue realmente Iquino quien lo terminó después de haberle despedido

¹²⁰ Véase II 3.10.12

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

(palabras de José Ulloa). En el guión tampoco habían intervenido ni Klimovsky ni el autor del libro. Las similitudes formales y temáticas con los films de Iquino son evidentes. Según Raufast y Atanes (op. cit. pag. 79) <se trataba del colofón a una leyenda negra- nunca suficientemente demostrada- que situaba a Iquino como un productor excesivamente entrometido en la labor de los directores por él contratados>. Según diversas entrevistas realizadas, Iquino se entrometía en el trabajo de los directores en quienes no confiaba- por algo exponía su propio dinero- pero dejaba en completa libertad (Forn, Lluch, Bosch, etc.) a aquellos en quienes confiaba.

3.10.6. Los violadores al amanecer (1978)

Al pasar a dirigir todas sus películas, Iquino ha abandonado definitivamente el concepto industrial que le llevó a crear IFI y a construir sus estudios del Paralelo. Cada una de las películas que hará a partir de ahora están marcadas por un concepto cada vez más artesanal buscando la constante reducción de costes. De hecho, es una pragmática adaptación a los cambios que está sufriendo el cine, tanto industrialmente como por la supresión definitiva de la Censura el 11.11.77 (decreto 3071). Esta había sido substituida por la *Calificación cinematográfica*. Este era un punto importante ya que la Administración se reservaba el derecho de negar licencias de exhibición – para películas que considerase que atentaban contra la legalidad vigente según un código penal que seguía siendo franquista- o confinarlas en salas especiales, pudiendo perder éstas sus últimas cualquier tipo de protección estatal. Estas calificaciones, que seguían haciéndose por criterios morales, propiciaron la creación de la categoría *S* en la que se incluían aquellos films que <por su temática o por su contenido puedan herir la sensibilidad del espectador medio>. Fue una coartada que justificó la inclusión en esta categoría de películas como *El imperio de los sentidos* (1976. Oshima. *Ai no corrida*) o *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975. Saló. Pier Paolo Pasolini). La calificación *S* finalizó al promulgarse en 1983 la llamada ley Miró (decreto 3304/1983 además de órdenes ministeriales para su desarrollo de febrero y mayo de 1984):

El nuevo film de Iquino, *Los violadores al amanecer* representa un nuevo endurecimiento de las escenas de sexo y violencia propiciado lógicamente por la mencionada desaparición de la Censura. El film está inspirado vagamente en hechos reales y fue realizado con aparentes intenciones críticas y moralizantes. Los desnudos gratuitos o el detalle de las violaciones ponen en duda una vez más esas intenciones aunque según el realizador se trata de un nuevo *film denuncia*. En realidad también entra en los denominados *sex-exploitation* films. He aquí algunas secuencias clave de la película, todas ellas muy largas y muy explícitas:

Desnudo inicial gratuito. La chica se saca el sostén antes que las bragas y se exhibe durante algunos momentos de esa guisa.

Violación número uno: Flagelaciones sadomasoquistas. Sodomización.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Violación número dos: En un descampado. Mireia Ross está atada mientras la violan. Sangre. Masturbación de quienes esperan

Violación número tres: Lesbianismo. Número sexual a tres. La otra chica que participa está realmente embarazada.

Violación número cuatro. Chica negra en una escalera. La matan.

Además, el film se recrea en escenas de sexo de la más diversa índoles. Sexo con la embarazada; felaciones, prostitución, incesto, etc. Se fuerza el erotismo y la violencia de las escenas y esta última va aumentando a medida que transcurre la historia.

Con la contradicción de su puesta en escena, la película busca una posición moralizante a partir de lo que, podría denominarse *la exposición de los hechos* (es decir, las violaciones y las escenas violentas). Adopta de fondo una incitación al slogan feminista de la época *contra violación castración* (que aparece incluso en una valla publicitaria) Tratándose de un problema juvenil, se muestran en el film – como antes- los infructuosos pero denodados intentos de la Policía y del Tribunal Tutelar de Menores.(con comparaciones con las de otros países) Esta supeditación al pseudo mensaje final hace que la historia caiga en los inevitables efectos melodramáticos fáciles en busca del contraste causa-efecto (un ejemplo: paralelismos entre Barcelona, ciudad de ferias y congresos con un concurso de pechos femeninos) Para haber de todo, incluso hay un suicidio y se plantea una vez más el tema del aborto. Lo que no hay que negarle al film es la excelente planificación y sentido narrativo propios de un profesional como Iquino. Todo parece perfectamente calculado para alcanzar los efectos propuestos. Hay que resaltar que Iquino se contradice conceptualmente ya que, aquí justifica el aborto. Resulta ilustrativa en este sentido la frase pro-abortista del sacerdote comparada con los mensajes antiabortistas de films anteriores, especialmente de *Aborto Criminal* (1973).

Cine informe (5.79) publicó: *Iquino lanzado por los despeñaperros del cine porno, no se para en barras y ha dirigido una de las películas más crudas y más bárbaras que hasta la fecha hayan desfilado por nuestras pantallas. El realismo es a veces incómodo; las escenas alcanzan los límites de lo repugnante pero, según el autor, se trata de seguir en la línea de acusación. Ello le da pie a las mayores libertades plásticas que uno pueda imaginarse. Bajo el pretexto de exigir del gobierno una ley que proteja a la mujer de la violación, se presentan casos escalofriante por su realismo. Resulta una de las películas más fuertes hechas hasta ahora*. Y esta es el resumen de la crítica de *Cine-Asesor 1979*: *<La frase del cura al final de la película: un aborto hubiese podido salvar una vida, es el colofón de toda la trayectoria de esta película moralista. Pero para eso hay que analizar, profundizar, justificar, etc. y esto brilla por su ausencia. Moral de pacotilla o de púlpito de pueblo idóneo para exhibir escenas de lo más arriesgado que se ha visto en pornografía. El problema de las bandas juveniles es lo más serio. Aquí solo hay comercialidad con un melodrama vulgar y blando*>. Octavi Martí (TX 31.5.78) considera que *<hay en el*

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

*discurso de Iquino una grosera mezcla de elementos y su tono es el de un populismo reaccionario- en Francia sería calificada de poujadista- expresado siempre de manera transparente, siguiendo la lógica del sentido común. Cuando abandona ésta lógica de jugar con las reacciones primarias, Iquino se pierde>. Sin embargo, el realismo de las escenas de violación fue destacado por algunos críticos: Martínez Tomas (LV 1.6.78), <Iquino ha caído en un exceso de realismo que llega a hacerse inaguantable (...) no hay necesidad de llegar a tales extremos>. Angel Finestras (La Gaceta de Manresa, 18.9.78): <auténtico realismo en las varias violaciones y brutalidades> Por su parte, Elvira Roca Sastre(MD 2.6.78) sigue en su línea dura habitual: <Iquino sabe mucho de películas de denuncia y no puede haber confundido las tragedias de la violación con un manual sado-porno>. Jorge de Cominges (NU 31.5.78) piensa que <Iquino ha oído campanas feministas> y que <ha hecho un film que incita a la violencia y que se permite tanto el reclamar la pena de muerte para los violadores (en labios de Mireia Ross) como en manifiesto a favor del aborto (por boca, nada más y nada menos, que de un sacerdote)>. Y el autor de este trabajo (CE 31.5.78) escribió en su momento: *Tras la forma simplista y falsa con que se ha tratado un tema de tanta importancia, ¿no nos encontraremos con una incitación a la violación como forma de dar salida a inhibiciones personales?>.**

3.10.7. Emmanuelle y Carol (1978)

Casi cuatro años después del estreno mundial de *Emmanuelle (1974)* de Just Jaekin, Iquino utilizó aquel nombre mágico como gancho (junto con el de Carol presente en sus últimas películas) de su nuevo *film denuncia* Según manifestó Iquino, los distribuidores le habían pedido que hiciera su particular *Emmanuelle*, aunque no se pareciese en nada a la de Silvia Kristel. Aquel nombre era un auténtico talismán de cara a la taquilla y sus films habían proliferado en todas partes *Emmanuelle negra (1975)*, *Emmanuelle viciosa (1976)*, *Emmanuelle y el imperio de las pasiones (1978)*, etc. Curiosamente, se exhibían como *Emmanuelle* (con una sola m), igual que el film de Iquino.

En la prensa se habló primero de la película como *Emmanuelle ibérica* y que la protagonizaría Andrea Berti, aunque luego lo cambiaría todo. Inmerso en aquella etapa, Iquino re-estructuró sus planteamientos de producción que ya serían los definitivos. Redujo el equipo de rodaje al máximo y asumió personalmente las funciones de dirección, guión y fotografía. El maestro Escobar siguió haciendo la música pero se ocupó también del montaje. Este equipo (con ligeros retoques en puestos auxiliares) trabajó en los restantes films de Iquino.

La homosexualidad tanto masculina como femenina son la base de un melodrama típico sentimental –pasional en el que únicamente se cambia el sexo de los implicados. La visión de un solo rollo en el Filmoteca de la Generalitat de Cataluña (por estar en mal estado todos los restantes) no permite profundizar con fundamento de causa en la totalidad del film. Sin embargo, por lo visionado, Iquino utiliza de nuevo los

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

estereotipos de films anteriores. Argumentalmente, llega a la conclusión de que la mejor relación es la homosexual –los chicos con los chicos y las chicas con las chicas- y que las mujeres van con otras mujeres porque los hombres son homosexuales (una filosofía igual que las de sus comedias eróticas). La puesta en imágenes se recrea en largas y variadas escenas de sexo protagonizadas especialmente por actrices de diferentes razas, seguramente buscando complacer al espectador con erotismo exótico. Es evidente que, excepto por su desinhibición sexual total, su *Emanuelle* no tiene nada que ver la de Silvia Kristel. A destacar que, una vez más, Iquino demostró con rapidez y con hechos su excelente olfato comercial.

Cine Asesor 1979 hizo una corta crítica: <Película erótica, de mediano a buen rendimiento, según interés el cine ‘porno’ al público habitual>. Resulta claro, no obstante, que el film no puede calificarse como porno. La prensa siguió con su tónica de vapuleo. Luis Bonet Mojica (LV 24.10.78) escribió: <Iquino repite por enésima vez los tics del cine porno pero en dosis aun mayores y con una reiteración irritante (..) el film es cargante y tedioso>. Octavi Martí /X 25.10.78) <Ensalada de secuencias sobre relaciones lésbicas que tiene como común denominador la ridiculez y el descuido. Puede que ésta sea la película más barata y más rápida de rodaje de todas las que ha hecho Iquino últimamente>. Y con parecida línea de dureza Marcelo Arroita Jáuregui (Arriba 7.11.78), quien después de valorarla con un cero escribió: <venga de exigencias de guión para ofrecer la actuación masiva de lesbianas, abundantes coitos, masturbaciones y felaciones sin fin, el asunto lleva la publicitaria S y con la sala repleta> denunciando <el carácter de endemia que va teniendo lo que se consideró in ello tempore sarampión endémico>. Jorge R. de San José (El imparcial, 29.11.78) coincide en la mayoría de estas consideraciones críticas: <es un producto ínfimo (...) ni guión ni interpretación ni dirección, ni nada hay en esta película que valga la pena, todo se reduce a una serie de escenas de sexo sin lógica ni justificación>. Va en su misma línea el crítico Interino de Avui (18.10.78): <Realizada con poco cuidado y muy deprisa (..) el tema del lesbianismo se ha tratado de forma muy pobre y muy grosera (...) ninguno de los personajes tiene una sexualidad que, podríamos decir, normal, todo es afectado y falta de naturalidad> C.A. en El Alcázar (28.10.78) corrobora la mayor parte de las consideraciones anteriores: *Es una clarísima secuela de Emmanuelle pero a lo pobre, una ‘butifarra-porno’ realizado con medos más bien escasos, con su nómina completa de numeritos varios (...) apenas existe una débil historia para dar unidad a la cosa>.*

3.10.8. Las que empiezan a los quince años (1978)

En el reportaje (TX 14.6.78) titulado <Iquino busca menor perfumada>, Iquino explicaba la sinopsis de su nueva película: <Es la historia de tres niñas descarriadas que acaban haciendo la carrera en la calle de Londres (..) Durante un mes he estado

estudiando la prostitución de la calle Londres. He hecho un estudio muy a fondo. Y he llegado a

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

conclusiones muy tristes: a la audacia de esta juventud o a la miseria de las que más o menos se dedican a la prostitución por necesidad>.

Con sus planteamientos formales habituales desde *Aborto criminal* (1973) y todavía no arrinconada definitivamente su etapa de *films denuncia*, Iquino apostó por tres chicas debutantes para componer los personajes de una película con muchos personajes, pero no decididamente coral, conducida por la historia central de Elisa. Iquino realizó una convocatoria en prensa (<SEÑORITA PARA CINE de 15 a 18 años, necesita Iquino P. Protagonista. Presentarse c/ Valencia, 233>) a las que se presentaron únicamente quince aspirantes. Según Iquino (TX 14.6.78) les pagó trescientas mil pesetas por cinco semanas de rodaje, confesando que <algunas de esas candidatas venían directamente de la escuela con los libros bajo el brazo>.

Con ellas de plato fuerte para degustadores de films S, Iquino, como siempre, se recrea más en las escenas de sexo que en las que propiciarían la denuncia hacia la que apuntan los *slogans* de su lanzamiento publicitario. Primero culpando a la sociedad: <¿Quién tiene la culpa de que tantas chicas de 15 años, al salir de la academia, se metan en los bares más oscuros?>. Después analizando la posición de los padres: <Siempre me preocupé de la educación de mi hija. Ahora estoy más preocupado porque tiene 15 años>. Pero la publicidad no descuidaba el punto de vista de las hijas: Este es el de una ellas. <No soporto la miseria, mi papá tiene un sueldo de hambre. Yo he crecido, ya tengo 15 años, zapatos, vestidos y dinero para mi academia. Me apasiona el baile.>. Otra de las protagonistas tiene un problema diferente y se pregunta. <¿Qué puedo hacer con una madrastra joven con un amante?. Yo tengo que irme de casa. ¿pero dónde voy a ir?. Sólo tengo 15 años>. La solución de sus problemas también queda reflejada en los *slogans*: <Importantes ejecutivos me siguen con sus grandes coches... ¿qué puede tener una chica de 15 años que tanto les atrae. No sé. Mis padres no pueden pagar mis estudios, ni siquiera pueden comprarme un blue-jeans. ¿Qué hago?. He leído los anuncios y me he presentado en una casa de relax... la prostitución encubierta>. De hecho, está rebajando la edad de sus prostitutas de *Chicas de alquiler* (1974) y *Las marginadas* (1975) rememorando además sus películas de problemática juvenil.

Iquino no se entretiene en justificar el comportamiento de sus personajes. No les da la dimensión psicológica que, más trabajada, podría hacer creíble su *denuncia*. Anticipando ya su etapa de *vodeviles S*, la actitud de las muchachas ante el sexo es más propia de cortesanas expertas que de niñas en edad escolar. Asoma ya la universalidad del lesbianismo incluso más pronunciada que la del bisexualismo. Sus anunciadas *denuncias* quedan en segundo plano ante una puesta en imágenes que potencia mucho más las escenas de sexo.

Cineinforme (6.79) publicó: <Iquino sigue fiel a su afán de hacer su especial cine de denuncia social y ahora le ha tocado el turno a las menores. Y como que no se anda por las ramas en cuanto al gancho

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

*comercial de sus films, no es de extrañar que haya aquí grandes y extensas secuencias donde la vista se recrea en las intimidades de esas mozalbetas (..) Realización de la serie que Iquino viene dedicando a los problemas éticos, sexuales y sociales de nuestro tiempo> En *El Periódico* (26.5.79), un crítico sin firma escribió: <Descubrir el argumento de esta película de Iquino es tarea difícil dado que apenas lo posee (..) sus films no son porno sino todo lo contrario, son un producto híbrido sin ningún interés artístico> mientras que Martínez Tomás (LV 26.5.79) opinaba: <Artísticamente el film no ofrece mayor interés ni novedad (...) las tres protagonistas nos muestran a lo grande y sin escrúpulo alguno sus desnudos>.*

Críticas adversas aparte, Iquino seguía en la brecha. Sus films ganaban dinero especialmente en los cines de barrio y de pueblo. Iquino aprovechaba cualquier ocasión para poner de manifiesto su vitalidad. <Iquino, incansable en la brecha> , era el título de un reportaje (Pueblo 16.3.79) en el que el director declaraba: <Quieren retirarme, pero no pueden. Formo parte de la historia del cine catalán y seguiré en la brecha con la cámara montada por el siguiente plano>, afirmando también que tenía otras dos películas para ese año, que las haría con gente joven y que, seguiría con su línea de cine con moraleja.

3.10.9. La basura está en el ático (1979)

Ya sin ninguna traba de la Censura, Iquino va más lejos que nunca en su erotismo. Sigue interesándole más el eficaz sensacionalismo de escenas, personajes y argumento escandalosos que profundizar en la psicología de los personajes. En su nuevo films hay desnudos frontales femeninos (no masculinos), minuciosas escenas sexuales especialmente lésbicas con un generoso destape y un desinhibido comportamiento sexual de Raquel Evans, (en la tercera de las cuatro películas que rodaría con Iquino). El director contribuyó eficazmente a convertir a la actriz chilena en uno de los grandes *sex-symbols* del cine S español. En algunos aspectos, Liliana se comporta como una *Belle de Jour* cuyas fantasías sexuales las apoya su propio esposo, dispuesto a todo para no perderla y porque a él también le gustan. El la fotografía, primero desnuda y después haciendo el amor con otras personas, y reparte las fotos a sus amigos, como si fuera la cosa más natural del mundo. La falta de credibilidad de la evolución de la historia –con un liberalismo sexual no justificado y gratuito - se manifiesta en la facilidad con que los personajes se sienten atraídos, descubren sus aficiones sexuales y las ponen en práctica. Sin embargo, en el arranque del film trata de justificar los irrefrenables deseos sexuales de Liliana presentando, a un marido muy formal que toca el piano mientras ella se excita con su música y le dice que <no le gusta la formalidad> y que está dispuesta a dejarse llevar por sus sentidos. En el rótulo inicial, Iquino siembra dudas en el espectador para que pueda pensar que aquellos hechos pueden ser habituales. <¿Una historia verdadera? Podría ser, pero ni sus personajes ni lo que acontece corresponde a la verdad, son fruto de la inspiración del autor de la película. Cualquier parecido será pura coincidencia.>. De hecho, lo que está consiguiendo es poner al día los viejos mecanismos del *star-system* de siempre, los procesos de proyección e identificación del espectador con los personajes y las situaciones que ve en la pantalla. La diferencia está en que lo lleva a límites inconcebibles

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

por el cine clásico. En otro orden de cosas, Iquino actualiza, aparentemente en serio, sus parodias de la clase acomodada de la época Campa/CIFESA.

En este incesante rizar el rizo, Iquino empieza a realizar películas en las parece que lo que importa realmente es la búsqueda de escenas cada vez más atrevidas aunque sean gratuitas. Al espectador fiel al género no parece importarle la lógica del relato con tal de que le sorprendan. Aquí el plato fuerte es mostrar el pene de una travestí – Christine- reclutado por Iquino de los espectáculos eróticos de Barcelona. Su presencia le añade morbo a las escenas de sexo. Ninguno de los personajes se sorprende de su ambigüedad sexual y no tiene ningún reparo en incorporarlo a sus juegos de cama. Iquino utilizaría un travestí en dos películas posteriores. En este sentido, el film va subiendo progresivamente de tono buscando las más sofisticadas combinaciones. En una de las escenas de sexo hay incluso un prolongado beso entre dos hombres. Después de este generoso despliegue erótico, el film lanza su mensaje moralista con unos titulares de prensa que hablan de *<tres personas de la jet-society muertas a tiros>* y un comentario que condena su conducta.

Este final condenatorio y su mensaje moralista ya venían anunciados en algunas de las frases de su lanzamiento publicitario: *<El ático del placer, del vicio y de la muerte. El travestí, la ninfómana y el marido, una mezcla difícil de digerir. El placer exasperado de los ricos. La basura a veces no está en la calle sino en lo más alto, en el ático. Una feroz crítica social. Una crítica feroz de nuestros acaudalados mamíferos. Una película cáustica como el vitriolo que quema a quien la toca>*.

Para *Cine-Asesor 1979* es una *<película de clara intención pornográfica y oportunista. Parte de un guión absurdo e increíble. La dirección del Sr. Iquino hace pensar que los áticos están junto a nosotros, pobres espectadores, que tenemos que sufrir cuanto nos echen. El único fin es hacer taquilla>*. José Luis Guarner (EP 16.5.79) la consideró *otra rutilante, descabellada y definitivamente fotonovela erótica>*.

3.10.10. La desnuda chica del relax (1981)

Con *¿Podrías con cinco chicas a la vez?*, Iquino descubre la oportunidad de conseguir pingües beneficios con escasa inversión. Pero con *La desnuda chica del relax* parece querer recuperar el estilo y las intenciones de sus *sexploitation-films*, especialmente de *Los violadores al amanecer* (la escena de la violación de la taxista es muy parecida). Por una parte presenta a un terceto de jóvenes delincuentes drogadictos capaces de las más grandes salvajadas y, por otra, se recrea en las escenas de sexo de sus comedias eróticas. Es como si quisiera aprovechar las ventajas de los dos géneros. Sin embargo, drama y comedia no casan, rompen la unidad estilística. Tanto las escenas de violencia como las de sexo, juntas y por separado, son larguísimas y quedan fuera del contexto. Son desproporcionadas por su magnitud respecto a la totalidad de la historia.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Como eje argumental, establece una relación sado masoquista entre el delincuente violador y la mujer casada violada Y no puede evitar incluir su moraleja final de quien la hace la paga. El film se mueve en un mundo muy sórdido de delincuentes y prostitutas marcados por el alcohol, la droga y el sexo pero suavizado, como se ha dicho, por toques de comedia. En muchos de sus aspectos está en la línea de sus *films denuncia*. Resultan reveladoras algunas frases de su lanzamiento publicitario: <Conozca algunas casas de relax por dentro... ¡Prostitución!, Insatisfecha en su matrimonio, goza con el atracador...¡Cuento!, Roban para drogarse, violan a las mujeres por lujuria... ¡Guillotina!>.

Santos Zunzunegui escribió (Contracampo 22.6.81) <Film collage en el que Iquino con menos fortuna que de costumbre explota la vía de la improbabilidad. Acumulación de escenas independientes. La mayor debilidad de la película se encuentra precisamente en lo que tiene de intento de estructurarla en torno a una historia central constantemente desbordada por la necesidad de cumplir con las leyes que determinan la distribución del metraje en el blandoporno desprovisto de ingenio. Sesudas reflexiones del maestro Iquino: violada que se resiste, muere ; violada que se relaja y goza no sólo vive sino que encontrará un sentido a su vida en la relación con el joven macarra y drogata que por algo proviene de buena familia>. Esta última parte del comentario resulta hartamente discutible ya que el violador es asesinado por sus compañeros. *Cineinforme* 7/8-81 solamente explica el argumento

3.10.11. Esas chicas tan pu... (1982)

Iquino finalizó las actividades de IFI con un film que mezcla otra vez las premisas de sus denuncias con la de sus últimas comedias pudiendo considerarse como un film testamento de esta última etapa. Sin embargo, en este caso, la denuncia viene suavizada, aun más que en el film anterior, *La desnuda chica del relax*, por cierto tono de comedia y por las escenas de sexo. Esta mezcla hace derivar la película desde la violenta escena de sexo a cuatro inicial hasta un final de delirante vodevil (los tres hombres convertidos en mariquitas se vuelven de espaldas a la cámara y en cada uno de sus culos hay una letra: *FIN*), pasando por descripciones pormenorizadas de actos sexuales variados (como siempre) o por secuencias de clientes de prostitutas con fijaciones o fetichismos, pero siempre en tono de comedia (como la del cliente que ha de vestirse de limpiabotas para excitarse o el que hace vestir de monjas a las prostitutas). Por primera vez, Iquino muestra con detalle el interior de un bar de lesbianas pero incurre en sus tópicos habituales (por ejemplo, la protagonista pierde su inocencia cuando bebe) Utiliza el virado en rojo para las secuencias de sexo más fuertes.

Cine asesor (1982) escribió: <Iquino vuelve a su filón, el porno suavizado. Su sistema de producción sigue siendo el mismo aunque se le nota cierto declive o falta de imaginación a la hora de elaborar sus guiones. Base: bisexualismo, tanto femenino como masculino. Donde antes había acción y hasta intriga ahora es demostración gratuita de escenas de sexo bastante aburridas y sin picardía, nada habitual en él. Aprovecha

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

su estrella de films anteriores Cine informe (11.82) explica el argumento y añade: <ello da pie a las habituales escenas del género hasta llegar a la palabra fin que aparece escrita en las nalgas de los tres invertidos>

3.10.12. El film-denuncia de Klimowsky ¿Y ahora que Sr. fiscal? (1977)

...¿Y ahora qué, señor fiscal sigue las línea de los films de denuncia dirigidos por Iquino. Con idénticos planteamientos formales (erotismo y violencia la mayoría de las veces gratuitos en detrimento de la lógica narrativa), se aplican a denunciar la problemática de delincuencia juvenil y a criticar la infalibilidad de la justicia. Con la mayor permisibilidad de la época respecto a los films anteriores, las escenas son mucho más explícitas y mucho más violentas pero siempre con parecido mensaje moralista. Se insinúan relaciones incestuosas; hay una violación y un coito sobre el cadáver, y se muestran totalmente las anatomías femeninas, especialmente la de Verónica Miriel, una actriz que nunca pasaría de papeles S. Las frases publicitarias siguen siendo un valioso punto de análisis de las intenciones del film: <¡Garrote vil! ¿Por dejar embarazada a una señorita o por robar y estrangulas a una dama?.. El bisexual, el macho, la horizontal y el orgasmo sobre una muerta. Brutalidad, sexo, amor, una mujer violada y un bisexual ejecutado>. En uno de sus reportajes habituales, la revista Lib (s/f) afirmaba que <le hará vivir uno de los problemas más candentes de la sociedad moderna y que cuestiona a fondo la equivocación de la pena de muerte, en una justicia que, como en '¿Y ahora que, señor fiscal?' puede equivocarse>¹²¹.

Cine-Asesor 1978 escribió: <Película folletinesca, dirigida por un hombre de oficio, sin muchos medios. Entretiene, no aburre ni cansa. Interpretación un tanto deslucida en ciertos momentos>. No fue precisamente ésta la opinión de otros críticos: Tomás Delclós: (MD 22.12.77) <el pretexto judicial es un mero pretexto para volver atrás en la historia y contarnos el tremendo sumario del caso (...) el film pone la oreja y la vista, ya que hablamos de cine, en la truculentísima historia del caso>. José Luis Guarner (CE 21.12.77 <Fórmula de Iquino, hermana el folletín de denuncia social con escenas escabrosas (...) Klimovsky ha fabricado un folletín inefable, adornado con jacarandosos diálogos, que acaba incluso por resultar divertido> . Octavi Martí (TX 13.12.77) coincide en que es bastante divertida, añadiendo: <es la costumbre del señor Iquino: el rodaje da la sensación de haber sido acometido con una premura de tiempo que obligó a prescindir de raccords y otros trucos de lógica narrativa que este tipo de películas no pueden olvidar>. Para el crítico, sin firma, en *El Correo Catalán* (24.12.77), <podría incluirse dentro de un cine de intenciones sociales – hay una clara referencia a la delincuencia juvenil – pero la realidad es que la película no llega siquiera a la categoría de porno. Lo malo de este cine, que no es ni carne ni pescado, es su falta de identidad>. Y Angeles Massó (LV 17.12.77) destacó que <es una especie de fotonovela que permite seguir la moda de lo erótico> así como <su carácter ejemplarizante en que el delito se justifica por

¹²¹ Lib era una revista erótica surgida con la apertura post-franquista.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

la misma naturaleza viciosa del grupo social> concluyendo con que la realización es floja <*que ha pensado más en convencer a los voyeurs que en llevar a término una elocuente crítica social*>. La revista *Sexy-cine* (num. 1. 1977) le dedicó todo su número ilustrando su argumento con sugerentes fotografías, todas ellas desnudos de las actrices y destacando en su portada un escandaloso titular <*Orgasmo sobre una muerta*>, que fue el primer título que le dio IFI.

3.10.13. Análisis

El *cine-denuncia* de IFI parte de premisas similares a los *sexploitation movies*: se utiliza el erotismo para tratar con talante supuestamente crítico temas sociales de aquel momento. Los temas de los films de Iquino son principalmente la prostitución, el aborto, las costumbres licenciosas y los problemas de la juventud por las drogas, el alcohol y el sexo. Se condena la homosexualidad tanto la masculina como la femenina y se culpabilizaba a la familia y la sociedad, sobre todo la pudiente, de lo que socialmente se consideraba entonces una degeneración. Algunos de estos temas –sintetizados en la constante pérdida de los valores tradicionales- ya habían sido tratados en IFI (por Iquino y otros de sus directores) en algunas de sus películas policíacas, en las que inevitablemente se insertaban carteles o una voz en off que explicaban sus intenciones moralistas.

Después de tres películas corales (*Aborto criminal* (1973), *Las marginadas* (1974) y *Chicas de alquiler*(1975) (con la presencia constante en las tres de la prostitución y del aborto) Iquino entró en un cine más intimista pero igual de moralizante (*Fraude matrimonial* (1976), *La máscara* (1977) y *Emmanuelle y Carol* (1978)) en que condenaba todo tipo de homosexualidad. En *La basura está en el ático* (1979) arremetía contra el libertinaje de la clase alta y volvía a su viejo tema de la juventud descarriada en *Los violadores al amanecer* (1978), *Las que empiezan a los 15 años* (1978) y *La desnuda chica del relax* (1981)). Resulta curiosa su evolución hasta llegar a *Esas chicas tan pu...* (1982) en que su denuncia se ve aligerada por las formas de sus comedias eróticas.

Su galería de personajes está formada principalmente por las siguientes tipologías, todas ellas construidas a partir de estereotipos propios de la cultura popular:

La prostituta

Aunque aparece en casi todas sus películas, la trata en casi todas sus facetas en los tres films mencionados sobre la prostitución. Maduras desengañadas y decadentes, jovencitas que buscan dinero extra para sus caprichos, enganchadas a la droga o a su proxeneta, ingenuas como la Cabiria felliniana, etc. Normalmente son víctimas de los hombres (su novio o un *macarra* las ha engañado, las ha embarazado y las ha conducido a la mala vida), de la familia o de la sociedad. Su posibilidad de regeneración es prácticamente nula (sólo lo consigue Agatha Lys en *Las marginadas* (1975)), predominando la chica de pueblo corrompida por la gran

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

ciudad. Con o sin proxeneta, viven una existencia sórdida, marcada por la inmediatez y la provisionalidad de lo que ganan. Otra vertiente es presentar la prostitución como única salida para la supervivencia en una sociedad hostil. Como es lógico, por las premisas de sus films, las prostitutas son chicas jóvenes muy atractivas, o mujeres maduras que todavía conservan sus atractivos. De alguna manera, y con diferentes argumentos, se justifica su oficio.

El chulo (proxeneta, macarra, etc.)

Es atractivo y se supone que debe dominar a sus mujeres por una mezcla de violencia física y potencia sexual. Algunas de sus chicas establecen con él una relación sadomasoquista, no pueden dejarle aunque saben que las explota y las destruye. Las que intentan abandonarle son maltratadas con extrema violencia.

El policía

De hecho, solamente aparece uno (Máximo Valverde en *Aborto criminal (1973)*). Iquino lo presenta como un hombre íntegro que, curiosamente, siente un impulso sexual casi irresistible por Maria Reno (una adolescente de casa buena atrapada por la droga). Se intuye (quizá no se materializa por los cortes propios de la doble versión) que Iquino trató de profundizar en esta relación, limitado eso sí por la pobre interpretación del actor.

La abortadora

Iquino carga las tintas en este personaje. Lo presenta con tonos sombríos. Aunque sea sólo una pieza de todo el engranaje social que conduce hasta el aborto, la presenta como la mala de la película, la que consume con su acción toda la situación. Personaje sórdido, sin matices humanos, y que sólo busca beneficiarse con el mal ajeno.

El cliente

Hay en esencia, tres tipos de clientes: el que realiza únicamente una simple transacción comercial, el que pide numeritos sexuales (que Iquino muestra con estilo de comedia) y el depravado insatisfecho que busca jovencitas (Alejandro Ulloa en *Chicas de alquiler (1974)*). Son personajes absolutamente secundarios que forman parte del entorno social..

El benefactor

Aparecen dos tipos de benefactores: el interesado que contrata a una chica para que acompañe a su hijo (*Chicas de alquiler (1974)*) y el que se enamora perdidamente de una prostituta (*Las marginadas (1975)*) porque intuye su problemática y la retira. Estos últimos son el débil contrapunto del concepto general de los films de que los hombres ricos conducen a las chicas a la prostitución. Tienen esta misma función, las dos protagonistas regeneradas de *Las marginadas (1975)* que, para redimirse de sus propia degeneración, acogen a prostitutas en su mansión para ayudarlas y recuperarlas para la sociedad. .

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Los principales ejes moralistas pueden resumirse en los siguientes:

Sociedad moderna:

Ha perdido sus valores positivos. Se ha corrompido primero por las influencias que vienen del exterior (materialismo, sexo libre, etc.). Las críticas se extienden hasta la democracia (aunque no profundizan) en los films de la parte final del periodo. Sin entrar ni mucho menos a analizar las clases sociales, culpabiliza a la clase acomodada de esa corrupción.

Sexo libre

Lo critica en todas sus derivaciones: homosexualidad, promiscuidad, sexo en grupo.... Lo liga con drogas y alcohol, todo ello importado del extranjero (lo avanza en el preámbulo de *Juventud a la intemperie (1961)* y lo asume plenamente en los films de esta época). Las chicas pierden siempre su inocencia después de beber.

La justicia

A diferencia de en sus films policíacos de los 60, ha dejado de creer en la justicia. Se muestra desengañado en los jueces (*Aborto criminal (1973)*) o en el Tribunal Tutelar de Menores (Las que empiezan a los quince años (1978)). Apenas aparece la policía y el único de esta etapa (*Aborto criminal (1973)*) no tiene nada que ver con el inspector Lérica de *Brigada criminal (1950)* y otros films del género criminal. Ahora lo presenta como un hombre que puede ser también corrompido por el sexo.

La mujer

Es la víctima del hombre y de la sociedad de los hombres. En esta etapa ya aparece el lesbianismo como solución para las frustraciones que les provocan los hombres. *La máscara (1977)* y *Emanuelle y Carol (1978)* son dos ejemplos de su aparente denuncia de su aspecto pecaminoso y corruptor de la moral. Es una solución que aparece también sus comedias eróticas.

El hombre

Salvo escasas excepciones (los dos benefactores antes mencionados) presenta al hombre como el mal de todas las mujeres ya que, los únicos que tienen un peso específico son el proxeneta o el vicioso acomodado.

La tónica general formal de este cine viene marcada por la creciente permisibilidad de la Censura primero y por su desaparición después. Las secuencias eróticas son cada vez más largas y cada vez más explícitas. Igual que en la mayor parte del cine o literatura eróticos, las películas buscaban la complacencia del espectador masculino (sólo se desnudaban las mujeres) convirtiendo al espectador en un simple *voyeur* que solamente se implicaba en las escenas de sexo y no en la hipotética problemática que los films planteaban.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

Aunque Iquino fuese uno de los pioneros, después se sumó a una impresionante invasión de este tipo de cintas procedentes de España e Italia principalmente.

3.11. Los cortometrajes

3.11.1. Introducción

En sus comienzos, Iquino utilizó los cortometrajes como experiencias formativas. Después de la guerra los siguió haciendo para rentabilizar las *colas* de los largometrajes que rodaba o para aprovechar – por su temática – posibles ayudas estatales. En la etapa de IFI, se sumaron estos tres planteamientos, aunque Iquino renunciase prácticamente a ellos dejándolos libremente en manos de sus directores que, con contrato fijo, justificaban su salario.

En su etapa de aprendizaje, Iquino rodó un combate de boxeo (*Combate Eloy-Pineda (1934)*); una comedieta (*Sereno.. y tormenta (1934)*) y un documental turístico (*Toledo y el Greco(1934)*). Ya contratado por CAMPA/CIFESA, aprovechó sus momentos libres para producir para su Emisora, dos cortos musicales (*Concierto Costa (1940)*- un concierto de violín y piano y *Música de hot (1940)*, un concierto de música ligera del momento).

Experimentó con la comedia con *Buscando estrellas (1941)* mezclando sus ingredientes tradicionales con música de baile (algo después habitual en sus films de género). No fue fácil la gestación de este proyecto. Se había presentado ya el 13 marzo de 1940 (con un metraje de 300 metros). Pero tuvo dificultades con la Censura principalmente por parte de los diálogos. Un ejemplo de las sugerencias de los censores: debía corregirse: <Lo de idiota lo decía por mi padre>. Puso una de las primeras piedras de su futuro cine criminal con *Pánico en el trasatlántico (1942)* que, por el título con que se presentó el proyecto, *El enigma policíaco número 1* podría anunciar una serie de casos policiales aunque luego no tuviera continuación.

Ya en Emisora llenó los escasos tiempos muertos de apretado *timing* con cuatro documentales folklóricos *Fiesta andaluza, Noche flamenca, Zambra gitana* (los tres en 1946) y *Fiesta en el Sacromonte (1948)*, un género que repetiría en IFI, con *Bailes y canciones de España (1949)*, y especialmente con otros directores, para aprovechar sus desplazamientos a Andalucía para rodar largometrajes. En 1950, con *Isabel la Católica, la reina andariega* aprovechó el aniversario del nacimiento de Isabel la Católica y finalmente en 1970 rindió uno de sus últimos homenajes a los estamentos militares con *Plaza de Armas*.

En IFI, la mayor parte de los documentales de sus otros directores fueron folklóricos y turísticos (aunque hubieron intentos diferentes como los dos protagonizados por Gila) los empresariales e incluso algún corto de cine publicitario. Se habla también, pero no se ha podido confirmar, el rodaje de piezas musicales que supuestamente irían a parar a los *juke-boxes*. José María Nunes, por lo menos, se refiere a ellos aunque no puede precisar ni intérpretes ni títulos.

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

3.11.2. Filmografía (cortometrajes) de Iquino como director y productor

Se relacionan por orden cronológico de su teórico rodaje. Las fuentes son las declaraciones de Iquino, listas de material, José Ulloa, Enrique Escobar, Juliana San José, expedientes de censura (se indican entre paréntesis su referencia, etc. La escasa información que se da a los cortometrajes impide afirmar categóricamente que todos ellos fuesen estrenados o, incluso, que fueran rodados. Junto al título se indica el director a excepción de los dirigidos por Iquino. De los dirigidos por éste se encuentran más detalles en <VIII. Fichas de todas las películas dirigidas y producidas por Iquino>

Orígenes (diversos productores)

1934. Sereno y tormenta, Iquino
1934. Combate Eloy-Pineda, Iquino
1934. Toledo y el Greco, Iquino

Emisora Films

(Los cuatro primeros fueron realizadas simultáneamente mientras trabajaba para Campa /CIFESA)

1940- Música de hot, Iquino (000016-40-05497)
1940- Concierto Costa.. Iquino (000009-40-02310-05497,32847)
1941. Buscando estrellas, Iquino (000086-40-03094-32855, 05501)
1942. Pánico en el trasatlántico (El enigma policíaco n.1. Iquino (03596, 32863)
1946. Fiesta andaluza, Iquino (000166-46-07634)
1946. Noche flamenca, Iquino (000165-46-07634)
1946. Zambra gitana, Iquino (000167-46-97634)
1948. Fiesta en el Sacromonte, Iquino (000120-48-13115)

IFI: 1949- 1982)

1949. Bailes y canciones de España., Ignacio F. Iquino (000171-49)
1950. Isabel la Católica la reina andariega, Ignacio F. Iquino (000070-50)
1950. ¡Gas!, Xavier Setó (000185-50)
1951. Festival español (clasif. 3ª), Xavier Setó.(000186-50)
1951. Documental (Publicitario sin título), Xavier Setó (000194-51)
1951. Pentagrama español, Xavier Setó (000192-51)
1952. Mosaico español, Xavier Setó (000006-52)
1952. Rapsodia española, Miguel Lluch (clasific. 2ª)(000039-52)
1952. La rosa blanca, Miguel Lluch (clasif. 3ª) (000053-52)
1952. Retablo gitano, Juan Lladó (000105-52-13803)
1952. Noche gitana, Manuel Bengoa (000084-52-13803)
1953. Danzas y canciones de España
1953. Sevilla en color, Xavier Setó (000169-53-13811)
1953. Bailes andaluces, Miguel Lluch (000161-53 – sign. 13811)
1953. Delirio andaluz, Miguel Lluch (000070-13818)
1954. Universidades laborales, José María Nunes (000001-54-13815)
1954. Ballet, Miguel Lluch (000113-54 13819)
1954. Ballet español, Miguel Lluch (000019-54 sig. 13815)
1954. Barcelona artística (AKA Barcelona gótica), Miguel Lluch (000078-54- sign. 13818)
1954. Barcelona gran ciudad, Miguel Lluch (000076 – 54- sign 13818)

II. IFI EMPRESA CINEMATOGRAFICA Y ESCUELA DE CINEASTAS

1954. Cincuentenario de Pirelli en España (Publicidad), Ramón Viadiu (000040-54-13816)
1954. Córdoba, Miguel Lluch (00077-13818)
1954. Retablo español. Miguel Lluch
1954. De Barcelona a Montserrat, Miguel Lluch (000079-54-13818)
1955. El éxodo de San Román de Sau, Nunes (000148-55-13831)
1957. El toro, José María Nunes (clasif. 2ªA) (000211-55-13834)
1957. Pueblo español, Luis García (000063-57-16188)
1959. Feria española, Miguel Lluch (000188-59-18754)
1961. Gila con música.(Una de Gila nº 2) Rafael Romero Marchent. 000139- 60-18764)
1961. Gila en la guerra.(Una de Gila num. 1) Romero Marchent (000138-60-18764)
1963. Dos cruces (Miguel Lluch) (000085-63-26532)
1969. Fuerza y belleza,. Magín Tarruella (000177-68-54842-44821)
1971. Plaza de armas. Ignacio F. Iquino (000145-71-65466- 55770)

Conexión Films

No se produjo ninguno