

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad  
Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación  
Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

Tesis Doctoral

**ANTONIO DROVE.**

**RETRATO DE UNA GENERACIÓN PERDIDA DEL CINE ESPAÑOL**

Autor: Miguel Zozaya Fernández

Director: Santos Zunzunegui Díez

Leioa, 2017

**ANTONIO DROVE.**  
**RETRATO DE UNA GENERACIÓN PERDIDA DEL CINE ESPAÑOL**

Miguel Zozaya Fernández



## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quisiera agradecer a Santos Zunzunegui por haber aceptado dirigir esta tesis doctoral, por haberme permitido aprender tanto (en sus clases, en sus conferencias, en sus escritos y en nuestras conversaciones) y por su paciente atención. Sin todo ello, este trabajo nunca habría podido llegar a buen puerto.

En segundo lugar, quisiera mostrar mi gratitud a todas las personas que, a lo largo del extenso camino que ha dado lugar a esta investigación, han contribuido a hacerla posible. Desde mi primera visita a Madrid, Asier Aranzubia se convirtió en un guía inmejorable, facilitándome contactos y aportando siempre valiosas indicaciones. Trinidad del Río, Luis López Carrasco, Antonio Santamarina, Alicia Potes y sus compañeros en Filmoteca Española me atendieron siempre con gran amabilidad. Un lugar destacado merece Jos Oliver, custodio y encargado de la catalogación del legado de su amigo Antonio Drove, que me acogió en las oficinas de Rosebud Films en distintos momentos y durante largos días para la consulta de dichos archivos, respondiendo diligentemente a todas mis preguntas. Julia Hernández, del Fondo Documental de RTVE, facilitó mis consultas en Prado del Rey. Durante mi estancia en París, Gilles Rousseau me ayudó a contactar con los Archives Françaises du Film y la productora Argos Films. Ferrán Alberich, Víctor Erice, Manuel Palacio, Alberto Morais, Alberto Úbeda-Portugués y Pedro Medina atendieron amablemente mis llamadas y correos electrónicos; mientras que Ignacio Armada (Fundación SGAE) y Alberto Cañada (Filmoteca de Navarra) me facilitaron algunos materiales. Quisiera añadir una especial mención a Carlos Muguiro y Josetxo Cerdán por ponerme hace años, sin ellos saberlo, tras la pista de Antonio Drove. Por último, sin la inestimable ayuda y paciencia de Teresa Martínez de los Ríos, secretaria todoterreno del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la UPV y solucionadora de problemas profesional, ni yo ni muchos otros hubiéramos llegado a ninguna parte: mi más sentido agradecimiento por tantos años de cariñosa atención.

En tercer lugar, quiero dar las gracias a los amigos y familiares de Drove que aceptaron entrevistarse y dialogar conmigo: Julio J. Drove, Javier Rebollo y Susana Lozano. Ingeborg Azevedo no solo se prestó a largas conversaciones sobre los últimos

años de Antonio, sino que me abrió las puertas de su casa parisina y me facilitó guiones inéditos y otros materiales.

Para terminar, mi más profundo agradecimiento va para mi familia y mis amigos, por su incondicional apoyo durante estos años. Especialmente a Maialen, “culpable” de que tomase este camino, sin cuya amistad nada de esto tendría sentido; a mis padres, por haberme aguantado (en todos los sentidos: son la única institución que tuvo a bien “becar” a este aprendiz de investigador) y por su infinita paciencia y cariño; y a Laura, inagotable lectora y correctora, por confiar incomprensiblemente en mis posibilidades y estar siempre a mi lado. Sin ellos, no habría llegado hasta aquí.

INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO 1: LOS AÑOS DE APRENDIZAJE	13
1.1. Infancia y cinefilia	13
1.2. La Escuela Oficial de Cinematografía	23
1.2.1. La vida en Montesquín	25
1.2.2. Las Jornadas de Sitges	31
1.2.3. Prácticas de Antonio Drove en la EOC	37
1.2.3.1. La primera comunión	40
1.2.3.2. La caza de brujas	43
1.3. La Escuela de Argüelles	57
1.3.1. “ <i>Lo argüellero</i> ”. Orígenes de la Escuela de Argüelles	57
1.3.2. Argüelles y la crítica cinematográfica	64
1.3.3. La generación bloqueada	67
1.3.4. Conclusión	71
1.4. Breve recorrido por el cine independiente español (1964-1970)	75
1.4.1. Artesanal, <i>underground</i> , marginal, pobre... primeros años del cine independiente en Madrid	75
1.4.2. ¿Qué se puede hacer con una chica?	80
1.4.3. Punto de inflexión: El Festival de Benalmádena de 1970	91
CAPÍTULO 2. LOS COMIENZOS EN LA PROFESIÓN. PUBLICIDAD, TELEVISIÓN Y GUIONES	95
2.1. Primeros pasos y precariedad laboral	95
2.2. Despegue profesional	109

2.3. Guiones para otros cineastas	114
1.3.1. La leyenda del alcalde de Zalamea (Mario Camus, 1972)	114
1.3.2. El cine de Howard Hawks	120
1.3.3. Al diablo con amor (Gonzalo Suárez, 1973)	121
2.3.4. Hay que matar a B. (José Luis Borau, 1974)	214
2.4. Remando por el “canalillo”	131
1.4.1. Pura coincidencia	131
1.4.2. Velázquez, la nobleza de la pintura	136
CAPÍTULO 3: PRIMEROS LARGOMETRAJES. ETAPA ARTESANAL	147
3.1. José Luis Dibildos y la “tercera vía”	149
3.2. Tocata y fuga de Lolita	156
3.3. Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe	173
CAPÍTULO 4: UNA TRANSICIÓN PROBLEMÁTICA	187
4.1. Curro Jiménez y otros proyectos televisivos	187
4.1.1. Aquí durmió Carlos III	193
4.1.2. La gran batalla de Andalucía	201
4.1.3. El destino de Antonio Navajo	211
4.2. Nosotros que fuimos tan felices y otros proyectos cinematográficos	224
4.2.1. Nosotros que fuimos tan felices	224
4.2.2. Hablemos a calzón quitado	237
4.2.3. Reina Zanahoria	243
4.3. La verdad sobre el caso Savolta	245
4.3.1. Una producción caótica	245
4.3.2. Un rodaje conflictivo	253

4.3.3. Análisis de la película	265
4.3.4. Estreno, recepción y polémica con la versión extranjera	292
CAPÍTULO 5: LA LUZ AL FINAL DEL TÚNEL	301
5.1. Proyectos frustrados	301
5.2. Antonio Drove, actor	305
5.3. Directed by Douglas Sirk	311
5.4. Archivo expiatorio y otros trabajos alimenticios	324
5.5. El túnel	331
CAPÍTULO 6: EL ÚLTIMO REFUGIO	351
6.1. El asilo televisivo	351
6.1.1. Cuba, encrucijada de culturas	352
6.1.2. Eurocops	355
6.1.3. El crimen de Don Benito	361
6.1.4. Su juguete preferido y otros trabajos	370
6.1.5. Documentales culturales	377
6.2. Guiones no realizados	385
6.3. Antonio Drove, escritor	394
6.4. Réquiem	397
CONCLUSIONES	403
FILMOGRAFÍA	409
BIBLIOGRAFÍA	427





## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación en torno a la trayectoria profesional y la obra cinematográfica y televisiva de Antonio Drove Shaw pretende contribuir, humildemente, a un proyecto mucho más amplio y enriquecedor: la construcción de una nueva memoria del cine español, un largo camino al que algunos historiadores llevan dedicando ya unas décadas de ingentes esfuerzos y valiosos trabajos. Especialmente en los últimos veinte años (desde la aparición de esa piedra angular para la nueva historiografía del cine español que es la *Antología crítica* coordinada por Julio Pérez Perucha), han aparecido numerosos estudios parciales sobre nombres y aspectos poco conocidos de nuestro cine (directores, productoras, guionistas, movimientos, etc.) que han venido a alumbrar un panorama que permanecía oscuro e inexplorado en muchos casos. Este es el marco en el que pretende inscribirse nuestro trabajo.

Antonio Drove (Madrid, 1942 – París, 2005) estudió en la Escuela Oficial de Cinematografía durante su época dorada y comenzó su carrera cinematográfica en los últimos años del franquismo. Siendo, sin lugar a dudas, una de las mayores promesas de su generación de directores, por distintos motivos –que analizaremos a lo largo de este trabajo– nunca consiguió desarrollar una carrera estable. Si bien tiene trabajos de notable interés, tanto para el cine como para la televisión, e incluso contando en su haber con una de las prácticas de fin de carrera mejor valoradas y más recordadas de la historia de la EOC, algunas exitosas incursiones en el cine comercial y una obra capital del cine de la Transición como lo es su adaptación de **La verdad sobre el caso Savolta**, Drove nunca consiguió alcanzar un estatus que le permitiese desarrollar su talento con la suficiente libertad. Por el contrario, su fama de director problemático y rebelde (que le granjeó el apelativo de “el Drove feroz”) le condenó definitivamente al consabido *malditismo*. Pese a ser un caso muy singular, su figura resulta a la vez un claro ejemplo de toda una generación (“bloqueada” y, a la postre, podríamos decir “perdida”, al igual que la conformada por sus admirados escritores norteamericanos de entreguerras) que encontró serios problemas a la hora de comenzar y desarrollar sus carreras cinematográficas durante el tardofranquismo. Esta investigación pretende dilucidar cuáles fueron dichos obstáculos en el caso concreto de Drove.

Por otra parte, entre distintos encargos y trabajos alimenticios, su obra alberga una serie de películas y guiones de marcado carácter personal, muchas de ellas poco conocidas o directamente ocultas para el público, al tratarse de prácticas de la Escuela, cortometrajes o trabajos para televisión (o, simplemente, por llevar años sin ser programadas en la gran o pequeña pantalla ni conocer edición doméstica por el momento). Un notable dominio de las herramientas de la narración cinematográfica (con predilección por ciertas fórmulas provenientes del cine clásico americano) y su fijación por algunos temas concretos (principalmente el funcionamiento de los mecanismos represivos del poder y la interiorización de la moral de los opresores por parte de los oprimidos; pero también la máscara y la representación –especialmente en el mundo teatral–) dotan a sus trabajos realizados con mayor libertad de evidentes conexiones, que, lejos de permitir la defensa entre nosotros de un “autor” –máxime tratándose de uno de los escasos ejemplos dentro del cine español de empeñada voluntad por convertirse en un artesano a la manera hollywoodiense–, sí revelan una fuerte identidad y su vocación de *cineasta con estilo*. Drove siempre reconoció su voluntad de trabajar como un director profesional capaz de bregar con todo tipo de géneros y encargos, siempre y cuando tuviese la opción de llevarlos mínimamente a su terreno o abordarlos desde su particular enfoque –con la mala fortuna (y, tal vez, algo de ingenuidad) de pretenderlo en una raquítica industria que raramente podía dar opción a ello–. Mediante el detenido análisis de sus películas, este trabajo intentará dar cuenta de las estrategias formales utilizadas por Drove para construir el sentido de sus filmes o para reconducir o doblar el de los encargos en cuyos guiones no pudiera intervenir, según el caso.

El estudio de la trayectoria profesional y vital de Antonio Drove permite, además, abordar una serie de hechos de indudable interés en la historia del cine español, en el periodo que transcurre desde mediados de los años sesenta hasta finales de los años ochenta: desde los agitados años de su promoción en la EOC hasta la época de las grandes producciones amparadas por la “ley Miró”, pasando por su participación en las convulsas Jornadas de Sitges; su implicación en el grupo conocido como la “Escuela de Argüelles”; el surgimiento y desarrollo del cortometraje independiente a finales de la década de los sesenta; la “generación bloqueada” que se vio obligada a comenzar su carrera profesional en la incipiente segunda cadena de Televisión Española; el proyecto

de producción de José Luis Dibildos denominado “tercera vía” a mediados de los años setenta; los conflictos con la censura (tanto en cine como en TVE); la puesta en evidencia de la picaresca de la industria cinematográfica española, etc.

Que un cineasta con la sólida formación y el apreciable bagaje profesional de Antonio Drove fuese dejado de lado por el aparato cinematográfico español y relegado al olvido, viéndose forzado a un temprano refugio en la televisión, la publicidad, la docencia y la escritura desde finales de los años ochenta hasta su muerte, resulta francamente inquietante en el seno de una profesión que, en nuestro país, no ofrece precisamente un superávit de talento. Un trabajo de estas características, en consecuencia, supone una necesidad dentro del panorama de la historiografía del cine español, tan dada a olvidar figuras clave del mismo como puede ser la de Drove, que pese a no haber conseguido levantar una carrera cinematográfica estable, o precisamente por este motivo, resulta de innegable interés para arrojar luz sobre los problemas que ha arrastrado el cine español desde tiempos inmemoriales.

Hasta la fecha, el único trabajo que se ha esforzado en levantar acta sobre la importancia de la figura de Antonio Drove es el libro publicado por el historiador (y colaborador del cineasta) Ferrán Alberich, al abrigo del homenaje que le dedicó la 32ª Edición de ALCINE, Festival de Cine de Alcalá de Henares, en el año 2002. En el catálogo de dicha edición, Alberich decía: *“Es la primera retrospectiva que se realiza a Antonio Drove. Conviene mantener fresca la memoria, ya que quedan pocos cineastas de su calibre. Él fue un personaje clave de su generación y de la difícil etapa de la transición. (...) Este es un libro más apasionado que racional; solo pretende ser una aproximación a su obra. Pero queda un trabajo por hacer, que es un repaso histórico y preciso”*. Alberich entiende su publicación como *“el comienzo de la reivindicación de un gran cineasta que no debe ser olvidado nunca. Porque él es mucho más que el responsable de obras tan cruciales como **La caza de brujas** y **La verdad sobre el caso Savolta**. Antonio debe figurar, por méritos propios, en un pedestal de oro por su decisiva contribución a la historia del cine español”*.

Aun teniendo en cuenta que estas afirmaciones pertenecen a un amigo y compañero de trabajo de Antonio Drove, no falta razón en sus palabras: la de Drove es una figura clave para entender la larga y compleja etapa que nuestro cine atraviesa

desde los últimos años del franquismo hasta la primera década de la frágil democracia española. Así mismo, se presenta como personaje extremadamente singular y, no obstante, paradigmático de toda una generación de cineastas a la que le tocó lidiar con algunos de los momentos más difíciles, industrial y políticamente, de la historia de nuestro cine. Sin embargo, la complicada y algo errática deriva profesional de Drove le ha situado en una injusta zona de sombra, tanto en la memoria de muchos espectadores como en la propia historiografía del cine español. Este trabajo se propone recoger el guante lanzado por Ferrán Alberich, abordando la obra cinematográfica y televisiva de Antonio Drove en su contexto y tratando así de llevar a cabo ese “repasso histórico y preciso” que reclamaba Alberich.

La rigurosa investigación histórica, la detallada reconstrucción del contexto que rodeó a sus trabajos y la nueva mirada a una serie de cuestiones relevantes de la historia de nuestro cine (para las que Drove nos sirve de privilegiado hilo conductor) se completan y complementan con el análisis filmico de su obra, que pretende arrojar luz sobre sus métodos de trabajo y valorar sus resultados en su justa medida, para poder así colocar su aportación en el lugar que merece (ni más, ni menos).

## CAPÍTULO 1: LOS AÑOS DE APRENDIZAJE

### 1.1. Infancia y cinefilia

Antonio Drove Shaw nace el 1 de noviembre de 1942 en la calle Buen Suceso, nº 6, del madrileño barrio de Argüelles. Lo hace en el seno de una familia acomodada que presenta una curiosa mezcla de sangres, pese a lo cual (o precisamente por ello, como él mismo señaló) se considera un madrileño típico: “Decía que me considero un madrileño típico. Mi madre también: su padre Fred Howard Shaw era británico. Su madre, Rosa Schneider, era suiza alemana. Mi padre nació en Vich, Cataluña, y era en parte asturiano y en parte vasco-navarro. Por eso soy un madrileño típico”<sup>1</sup>. Su padre, Antonio Drove Aza, era ingeniero eléctrico de RENFE, trabajo del que se jubiló pronto para dedicarse a su verdadera vocación: la canaricultura; concretamente, la cría y educación de canarios en el canto estilo “roller”. No obstante, la relación con su padre parece ser bastante fría ya desde la niñez, siendo con su madre con quien aprende a hablar y a leer.

Como muchos niños durante la inmediata posguerra, Drove pasa la infancia nutriendo su imaginación a base de programas dobles en los cines de su barrio y las novelas que encuentra en su casa. “De pequeño viví entre los libros de la biblioteca de mi abuelo. Dickens, Stevenson, Chesterton, Trollope, Las aventuras de Huck Finn, literatura anglosajona. Y por otra parte tenía la tradición germánica, de Goethe, y de los románticos como Von Kleist y sobre todo pintores como Caspar David Friedrich”<sup>2</sup>. Entre las cosas de su abuelo también encuentra “un viejo proyector Pathé Baby en el que vi la primera película de mi vida: **Charlot en la calle de la paz** [Easy Street, Charles Chaplin, 1917]. La debí de ver muchas veces”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> DROVE, Antonio, “Nacidos para perder”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 9, primavera-verano 1991, p. 15.

<sup>2</sup> LLINÁS, Francisco; PÉREZ PERUCHA, Julio, “Nunca estuvimos en el río Mississippi. Entrevista con Antonio Drove”, *Contracampo*, nº 12, mayo 1980, p. 17.

<sup>3</sup> ALBERICH, Ferrán, *Antonio Drove. La razón del sueño*, Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares-Comunidad de Madrid, 2002, p. 9.

Su mayor influencia cinematográfica durante la niñez es el cine americano de los años 40 y 50, como ilustran dos de sus primeros recuerdos cinéfilos importantes. Uno es el visionado de **Murieron con las botas puestas** (*They died with their boots on*, Raoul Walsh, 1942):

*“ver a los 7 años en el cine Argüelles (...) a Errol Flynn, disfrazado de general Custer, abrazando a Olivia de Havilland, aquella neblinosa madrugada de Little Big Horn, camino de una muerte india –aunque ninguno de los dos lo menciona, ambos saben que es el adiós final– mientras suena el himno anglo-imperio-hindú del Séptimo de Caballería: «cabalgar a su lado por la vida ha sido un placer, señora», es algo que marca para toda la vida”<sup>4</sup>.*

El otro recuerdo está protagonizado por **Duelo al sol** (*Duel in the sun*, King Vidor, 1947), aunque se trata de una experiencia muy particular, que parte del relato de unos vecinos suyos alemanes:

*“su hermano mayor, Fritz, de diecinueve años, que estudiaba en Alemania y había venido de vacaciones, había visto una película que le había gustado mucho, **Duelo al sol**, me contaron la escena en que Perla Chávez se baña en la charca y Gregory Peck la espera para verla desnuda, que se la ve a ella tiritando desnuda en la charca, que luego llegan por la noche al rancho y se nota que se la ha tirado, la escena en que ella le araña cuando la viola..., me contaron la película prácticamente escena por escena.*

*Esa película la ponían en el cine Urquijo, pero era 4<sup>5</sup>, no nos dejaban entrar, verla era pecado mortal hasta para mi padre. Nosotros decidimos que teníamos que ver **Duelo al sol** como fuera. A mí se me ocurrió una idea: cuando la gente saliera de la sesión nosotros tiraríamos una bomba fétida y, con el follón que se organizaría, aprovecharíamos para colarnos. Lo hicimos, tiramos la bomba*

---

<sup>4</sup> DROVE Antonio, “Nacidos para perder”, *op. cit.*, p. 14.

<sup>5</sup> Clasificada como gravemente peligrosa, según los criterios eclesiásticos de la Oficina Nacional Clasificadora de Espectáculos. De manera paralela a la clasificación por edades regulada por la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, las divergencias morales de los sectores eclesiásticos más conservadores en materia sexual llevaron a la creación de dicha Oficina en 1950, dependiente de la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad, que estableció la siguiente clasificación para los espectáculos públicos: 1. Autorizada para todos, incluso niños; 2. Autorizada para jóvenes; 3. Autorizada para mayores; 3R. Para mayores, con reparos; 4. Gravemente peligrosa. Véase: GUBERN, Román, *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo, 1936-1975*, Barcelona, Península, 1981, pp. 105-106.

*fétida y ellos consiguieron colarse, pero a mí, que la había tirado, me cogió el acomodador y me encerró en una habitación al lado de la taquilla, a oscuras, desde donde podía oír la banda sonora de la película.*

*Yo iba visualizando la película, imaginando las escenas. Me habían contado que moría la madre, el personaje que interpreta Lillian Gish, la mujer de Lionel Barrymore. Yo oí que el viejo cabrón sollozaba diciendo: «Ay Laura Bell, Laura Bell, Laura Bell». ¡Dios mío, cómo puede ser esa imagen!, me pasé años pensando en cómo podía ser esa imagen, hasta que vi la película, cuando ya estaba en la Escuela de Cine: la cámara va hacia la ventana, el viento mueve los visillos y lo que se ve es la inmensa pradera. Un plano maravilloso.*

*Fue una película muy importante en mi vida, porque no la pude ver y me obligó a imaginarla, a visualizarla”<sup>6</sup>.*

Estas dos citas son ilustrativas tanto del imaginario en el que se va formando Antonio Drove, como de su privilegiada memoria para recordar cada imagen y palabra de las películas que le han influido o conmovido fuertemente.

En cuanto a su educación, estudia en el colegio de los jesuitas de la calle Alberto Aguilera, donde también acuden futuros amigos y compañeros como Luis Ariño y los hermanos Ubaldo y Emilio Martínez Lázaro. En su mismo curso está Juan Tamariz, el famoso prestidigitador, que tendrá especial importancia en el devenir posterior de Drove, con quien en esos momentos comparte cierta afición por la magia.

*“Cuando tenía doce años, mi tío Julio me enseñó un juego de manos con cartas, y yo, después de hacérselo a algunos amigos, le enseñé el truco a un compañero de colegio que se llamaba Juan Tamariz. A partir de ese momento, a Tamariz y a mí nos entró una fiebre frenética por la magia y el malabarismo y todas las tardes, después del colegio, nos íbamos a su casa o a la mía y practicábamos con cartas, dados, monedas, pañuelos, bolas, dedales y cuerdas hasta que conseguimos tener rotando en el aire tres pelotas de tenis o bien lanzar a dos metros una carta y que volviera a nuestra mano como un boomerang. Poco a poco fuimos dominando la baraja, aunque nuestras manos eran todavía demasiado*

---

<sup>6</sup> ALBERICH, Ferrán, *op. cit.*, p. 14.



*pequeñas para controlar algunas manipulaciones. Pronto nos profesionalizamos y dábamos sesiones de magia a vecinos, en cumpleaños y en primeras comuniones. Pensándolo bien, el ilusionismo tiene mucho que ver con el cine: se trata de conducir la mirada y la atención del espectador a donde uno quiere; en el caso del cine, por medio del encuadre y del montaje, y en el del ilusionismo, hacia el sitio donde no se está haciendo el escamoteo o la manipulación. También es cuestión de ritmo o de timing y de crear una expectativa: siempre hay que hacer el truco un poco antes de cuando el espectador cree que lo vas a hacer o, por el contrario, después de que crea que ya lo has hecho. No en balde, Méliès y Orson Welles fueron magos. Pero eso, entonces, nosotros no lo sabíamos.*

*Un año después, Tamariz ingresó en la Congregación Mariana y yo que, con gran sentimiento de culpa, no sentía nada por la Virgen del colegio y sí cierta aversión a un Dios capaz de crear un infierno infinito de aquí a la eternidad, me convertí en un solitario frecuentador de billares donde conocí el mundo de los parias, de los no elegidos Ad Maiorem Dei Gloriam, y dejé los juegos de manos, entre otras razones porque era muy peligroso hacerles un truco a los golfos de billar”<sup>7</sup>.*

Más tarde comienza la carrera de ingeniero electromecánico en el ICAI, también de jesuitas, donde conoce a Luis Megino, Manolo Marinero y Ubaldo Martínez Lázaro, que estudiaban ICADE en el mismo edificio. Este último le presentará a su hermano Emilio, más joven que ellos y ya muy aficionado al cine. Por aquellos mismos años conoce a Fernando Méndez-Leite: *“era compañero de Derecho de una vecina mía, un día bajé a verla y estaba con Fernando, él ya tenía sus cosas de números a las películas y hablaba mucho de cine”<sup>8</sup>.*

A decir verdad, a Drove no le entusiasma su carrera, probablemente elegida sin ganas bajo la influencia de su padre. Lo que sí le apasiona, durante los años del bachillerato y la escuela de ingenieros, es el cine.

---

<sup>7</sup> DROVE, Antonio, “Cómo ingresé en la E.O.C.”, en LLINÁS, Francisco (ed.), *50 años de la Escuela de Cine*, Cuadernos de la Filmoteca nº 4, Filmoteca Española, ICAA, 1999, p. 62.

<sup>8</sup> FARRÉ BRUFAU, María Soledad, *La Escuela de Argüelles. Una aportación al cine español*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Salamanca, 1989, p. 307.

“Hubiera querido estudiar arquitectura o ciencias exactas pero conseguí una beca para selectivo de ingeniero. Los dos primeros cursos, que eran básicamente de física y matemática pura, los llevé bien; pero cuando empezaron las asignaturas prácticas y, en los viajes de estudios, veía lo que era el trabajo en una fábrica, se me caía el alma a los pies. Dejé de asistir a las clases y a los exámenes parciales y me lo jugaba todo a una carta en los finales de junio o septiembre. Iba todos los días al cine”<sup>9</sup>.

“Cuando ya estudiaba ingeniería, quedábamos para estudiar en casa de Solana, o de Solís, dos compañeros, o en la mía. Quedábamos, por ejemplo, a las cuatro de la tarde y nos estábamos hasta las ocho de la mañana estudiando. Pero a mí me ocurría una cosa: una vez que había tomado la centramina<sup>10</sup>, de repente me daba cuenta de que me resultaba sumamente aburrido eso de los malditos motores trifásicos, la resistencia de materiales y todo eso. Entonces les decía: mira, yo no me presento al examen trimestral, me lo juego todo en el final, a todo o nada, así que me voy. Y me iba al cine. Así vi **El hombre que mató a Liberty Valance** [*The man who shot Liberty Valance*, John Ford, 1962], en trance absoluto. Así vi **Siempre hace bueno tiempo** [*It's always fair weather*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1955], **La verdadera historia de Jesse James** [*The true story of Jesse James*, Nicholas Ray, 1957], **M, el vampiro de Düsseldorf** [*M*, Fritz Lang, 1931]. Luego supe que, por lo visto, la centramina, como la cocaína, produce paranoia”<sup>11</sup>.

Drove siente una gran afición por el cine, pero no se puede decir que lo suyo sea vocación. No se plantea el cine como una profesión a la que se pueda dedicar, de hecho desconoce la existencia de la Escuela de Cine. Lo que sí prueba en el ICAI es el teatro, como actor, interpretando obras de Strindberg, Casona, Chejov, una adaptación de *El motín del Caine*...

Tampoco conoce las revistas de cine, ni siquiera ha ido nunca a la Filmoteca. Drove recorre la infinidad de cines de sesión continua y programa doble existentes en

---

<sup>9</sup> DROVE, Antonio, “Cómo ingresé en la E.O.C.”, *op. cit.*, pp. 62-63.

<sup>10</sup> En el colegio, en cuarto curso, un profesor falangista les dijo que “en la farmacia vendían una cosa que se llamaba centramina, muy barata, que si nos la tomábamos estaríamos despiertos toda la noche, así podríamos estudiar el libro y, a la mañana siguiente, examinarnos” (ver ALBERICH, Ferrán, *op. cit.*, pp. 16-17). Al parecer, Drove siguió su consejo también en los años posteriores.

<sup>11</sup> ALBERICH, Ferrán, *op. cit.*, p. 17.

Argüelles en aquella época buscando las películas no en función de sus directores, sino de sus intérpretes.

*“Al ir al cine, yo no seguía la política de autores de André Bazin, yo no sabía que era Cahiers du Cinéma, ni Nuestro Cine, ni Film Ideal, aunque sí leía las críticas de cine de los periódicos. Yo iba a ver las películas por los actores y las actrices. Seguía la pista sistemáticamente de dos actrices, Jean Simmons y Cyd Charisse, de las que me enamoré, y de dos actores, uno era James Stewart, que a mi manera de ver tiene la mejor filmografía de toda la historia del cine (...). El otro actor era Kirk Douglas, que también tiene una filmografía muy buena”<sup>12</sup>.*

Sin embargo, pronto comienza a notar ciertas similitudes, puntos en común entre algunas películas, y así se va dando cuenta de que reconoce el estilo de algunos cineastas. Quitando a directores como Chaplin, Hitchcock o Cecil B. De Mille, a quienes todo el mundo conocía, Drove comienza a distinguir a gente como Nicholas Ray, Fritz Lang, Jacques Tourneur o John Ford y a buscar sus películas. Son los años en los que ve una serie de filmes que le marcarán profundamente, como **Misión de audaces** (*The horse soldiers*, John Ford, 1959), **El buscavidas** (*The hustler*, Robert Rossen, 1961), **Chicago años 30** (*Party girl*, Nicholas Ray, 1958), **La bella de Moscú** (*Silk stockings*, Rouben Mamoulian, 1957), **Retorno al pasado** (*Out of the past*, Jacques Tourneur, 1947), **Martín el Gaucho** (*Way of a Gaucho*, Jacques Tourneur, 1952) o las ya citadas **El hombre que mató a Liberty Valance**, **M, el vampiro de Düsseldorf**, **La verdadera historia de Jesse James...**

Junto a todos estos referentes cinematográficos, es necesario destacar la gran influencia literaria que supone para Drove la denominada “generación perdida” y sus grandes historias sobre perdedores.

*“Este mundo de la generación perdida norteamericana, era el mundo de Faulkner (...), el mundo de Hemingway, de Scott Fitzgerald, de Steinbeck, de James M. Cain, de Dashiell Hammett, por supuesto, un mundo que junto con las películas –entre ellas las de Sirk– tanta importancia había tenido en nuestra niñez*

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 15-16.

*y adolescencia para formar una mítica, la de los outsiders y los nacidos para perder*<sup>13</sup>.

Es notable la gran atracción que ejerce sobre el futuro cineasta ese universo norteamericano, especialmente las historias de parias, de venganza, de derrota, de autodestrucción... En definitiva, historias de las heridas causadas por el enfrentamiento y la guerra, algo que en España se estaba viviendo con gran intensidad en aquel momento, donde la penuria y la represión no permitían recrearse en posibles relatos heroicos propios, conduciéndole a refugiarse en estas grandes ficciones yanquis. El propio Drove lo explicaría muy bien años más tarde:

*“Una mítica literaria y cinematográfica que influyó en nosotros, los de mi generación, nutriéndonos de ella y, así, arraigamos en una tierra que no era la nuestra, pero que nos valía para rebelarnos con causa contra los valores establecidos por el franquismo, ya que la Guerra Civil había supuesto (entre otras muchas cosas) un colapso tan grande en la tradición cultural, que carecíamos de una base actual y propia (excepto en política, donde también arraigamos en tierra de perdedores) sobre la que edificar un sistema de valores mítico-culturales que suplieran al oficial, que no compartíamos, y al vacío que había dejado la pérdida de la fe en los valores de una religión cristiana que conocíamos en su abyecta forma de nacional-catolicismo”*<sup>14</sup>.

El momento clave que marcaría el futuro de Antonio Drove tiene lugar cuando está cursando 3º de carrera. Una tarde de mayo de 1964, se encuentra en un bar de Argüelles con su amigo de la infancia, Juan Tamariz, que pese a estudiar Físicas sigue practicando la magia e incluso gana premios. Pronto se dan cuenta de que coinciden en su gran pasión por el cine, y Tamariz le comenta su intención de matricularse para los exámenes de ingreso en la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), que Drove desconoce.

*“Tamariz me lo explicó rápidamente. Eran tres cursos y se podía repetir hasta tres veces. Y se hacían películas. Los exámenes de ingreso para la especialidad de Dirección eran muy difíciles. Había que tener 21 años y el*

---

<sup>13</sup> DROVE, Antonio, *Tiempo de vivir, tiempo de revivir. Conversaciones con Douglas Sirk*, Murcia, Filmoteca Regional de Murcia, 1994, p. 86.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 86.

*bachillerato. Consistían en varias pruebas en las que se iba descartando gente. Se presentaban 600 o 700 y solamente pasaban seis o siete. Tamariz, que es unos meses mayor que yo, se había presentado por primera vez en septiembre del año anterior y lo habían suspendido. Ahora iba a Montesquinza para inscribirse en las pruebas del próximo septiembre.*

*Nos fuimos andando hasta el viejo caserón de Montesquinza esquina a Génova y Tamariz me prestó el dinero de la inscripción. Pensé, por un momento, que en septiembre yo tendría los exámenes de ingeniero y que no podría presentarme en la EOC, pero estaba tan entusiasmado que olvidé al instante aquel inconveniente”<sup>15</sup>.*

Tamariz no solo le descubre la Escuela de Cine sino que le lleva por primera vez a la Filmoteca, que por aquella época funciona solo una noche a la semana y está programando un ciclo de Erich Von Stroheim. “*Allí vi mi primera película muda no cómica, **Queen Kelly** [Queen Kelly, Erich Von Stroheim, 1929], que me deslumbró”<sup>16</sup>.*

Ese verano, además de prepararse para las tres asignaturas que le quedan para septiembre, tiene tiempo para hacer un viaje en autostop a Bélgica y París, donde ve por primera vez películas como **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941), **El silencio** (*Tystnaden*, Ingmar Bergman, 1963) o **Un perro andaluz** (*Un chien andalou*, Luis Buñuel, 1929), que le causa una fuerte impresión. Pronto se arrepiente de haber dejado esos tres exámenes que le impedirán presentarse a la prueba de ingreso de la EOC.

A su regreso, tras un final de verano de estudio intensivo, consigue aprobar las asignaturas de ingeniero. Al terminar, llama a Tamariz para preguntarle si ha ingresado en la EOC y descubre que los exámenes han sufrido un retraso y no se han convocado todavía. Cosas del azar, la primera prueba será definitivamente el 2 de noviembre, el día siguiente de cumplir los 21 años requeridos.

Ese día, en el gran vestíbulo del edificio de Montesquinza se encuentra gente “conocida” como Jesús Martínez León y Carlos Gortari de *Film Ideal*, Iván Zulueta, que

---

<sup>15</sup> DROVE, Antonio, “Cómo ingresé en la E.O.C.”, *op. cit.*, p. 63.

<sup>16</sup> LLINÁS, Francisco; PÉREZ PERUCHA, Julio, *op. cit.*, p. 17.

era hijo de un ex-director del Festival de Cine de San Sebastián, o Ángel Fernández Santos, entre muchos otros anónimos como Drove, temerosos del duro *numerus clausus* de la EOC. Él mismo relata aquellas pruebas detalladamente:

*“La primera prueba consistía en una conversación con los miembros del tribunal. (...) entré en la sala donde me esperaban los que luego serían mis profesores: Berlanga, Borau, Fernández Cuenca, Maesso y Serrano de Osma. Me preguntaron qué tipo de cine me gustaba y me pidieron que les relatara un argumento para un cortometraje. En esta primera prueba cribaban ya a la mitad, más o menos, porque la verdad es que se presentaba gente muy estrafalaria. (...)*

*La segunda de las pruebas consistía en hacer la crítica de una película aún sin estrenar.*

*La tercera era muy ingeniosa. Nos daban diez fotos de una película desconocida y teníamos que ponerlas en un orden y escribir un argumento que encajara con ese orden y el contenido de las fotos. Lo mismo había que hacer con otras diez fotos para un supuesto documental.*

*Y por fin la cuarta prueba, la definitiva. Nos daban una frase como el titular de un periódico y había que desarrollar un tratamiento cinematográfico en cinco horas. A mí me tocó lo siguiente: «Vuelve un cohete de un viaje espacial y al abrirlo se encuentran con un pájaro». Años más tarde desarrollé en guion aquel tratamiento e hice una serie de TV con Tip y Coll que se llamó **Pura coincidencia**.*

*Así es como ingresé en la EOC. De los cientos que nos presentamos pasamos ocho”<sup>17</sup>.*

Por tanto, en noviembre de 1964 Antonio Drove abandona su carrera a un curso de terminar, para disgusto de su padre, e ingresa en 1º de Dirección junto a Iván Tubau, Iván Zulueta, Ángel Fernández Santos, Jesús Martínez León, Carlos Gortari y Miguel Hermoso. El octavo estudiante es Juan Tébar, que había ingresado el año anterior y se encuentra repitiendo curso. Su amigo Tamariz entraría el año siguiente.

---

<sup>17</sup> DROVE, Antonio, “Cómo ingresé en la E.O.C.”, *op. cit.*, pp. 64-65.

En la vuelta a casa en autobús coincide con los hermanos Martínez León, José María Carreño y Luis Revenga, todos ellos también del barrio de Argüelles, con quienes entabla amistad de inmediato. Así, prácticamente de manera simultánea al inicio de su andadura en la Escuela de Cine, comenzará a fraguarse el grupo conocido como “la Escuela de Argüelles”.

## 1.2. La Escuela Oficial de Cinematografía

La EOC será un eslabón clave para la formación profesional y personal de Antonio Drove. En primer lugar, por el aprendizaje del oficio, de los conocimientos técnicos necesarios para hacer cine. En segundo lugar, la Escuela le brinda la posibilidad de conocer a personas afines y relacionadas con el mundo del cine: tanto los profesores, muchos de ellos reputados directores y profesionales del sector; como los alumnos, una representativa muestra de la cinefilia de la época, entre los cuales se encontraban algunos críticos de las revistas señeras de los años 60: *Nuestro Cine y Film Ideal*.

Por último, la EOC supondrá un revulsivo para Drove en muchos sentidos. Rápidamente se liberará de su complejo de inferioridad frente a sus compañeros para pasar a ser una voz propia y respetada dentro de la Escuela. En seguida destacará por dos aspectos: por un lado, se destapará como una de las personas con más talento de su generación; por otro, y pese a tener amistades con gente de diversos entornos de la escuela, se descolgará como alguien independiente, ajeno a las disputas del momento entre parte de los alumnos. También despertará su vena más política, al abrigo de la agitación reinante en ese reducto antifranquista que supone la Escuela en aquellos años, como él mismo recuerda: “*En mis tiempos, la EOC era maravillosa y teníamos una libertad extraordinaria. No había censura y funcionaba el Sindicato Democrático de Estudiantes, que era ilegal y prohibido en el resto de las universidades*”<sup>18</sup>.

Pero antes de profundizar en el paso de Drove por la EOC, es preciso esbozar el contexto en el que todo esto se desarrolla, tanto de la propia Escuela como de la Industria del cine español en aquel momento.

Para cuando Antonio Drove ingresa en la EOC, esta ya lleva 17 años funcionando. Fundada en 1947 con el nombre de Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), después de algunos cambios de localización, directores y planes de estudio, en 1962 pasa a denominarse Escuela Oficial de

---

<sup>18</sup> DROVE, Antonio, “*Cómo ingresé en la E.O.C.*”, *op. cit.*, p. 65.



Cinematografía, ya ubicada desde el curso 1960-61 en el que sería su emplazamiento más carismático: la antigua sede del Ministerio de Información y Turismo de la calle Montesquiza de Madrid.

Entre finales de los años 50 y principios de los 60 pasan por sus aulas los directores que conforman el núcleo fundamental del llamado Nuevo Cine Español: Carlos Saura, Mario Camus, Miguel Picazo, Basilio Martín Patino, Julio Diamante, Francisco Regueiro, Manuel Summers, Angelino Fons, Antonio Eceiza...

Todos ellos, al igual que otros directores, consiguen realizar su debut cinematográfico –y algunos incluso más de una película– entre 1963 y 1965 (Saura un poco antes, Fons al año siguiente), al amparo de una política promovida por José María García Escudero, el Director General de Cinematografía, que facilitaba la producción y realización de un tipo de obras más ambiciosas estéticamente y formalmente, con voluntad renovadora. El objetivo de esta política no era otro que contribuir a la nueva imagen de apertura de España que la dictadura franquista se esmeraba en proyectar de cara al exterior, en este caso mediante la participación con este “cine de calidad” en festivales internacionales. Medidas como la creación de la categoría del “interés especial”, la elaboración de unas normas de censura o un nuevo sistema de subvenciones permitirían a productores y directores embarcarse en proyectos que antes no habrían sido posibles por su poca viabilidad comercial y la limitada libertad de que disponían. Este caldo de cultivo va a ayudar a muchos diplomados de la EOC a incorporarse a la profesión, aprovechando las facilidades y libertades que esta política *posibilista* les brinda<sup>19</sup>.

En general y salvo excepciones concretas, las películas adscritas al NCE no gozarán de respaldo popular ni crítico, a excepción de la plataforma de lanzamiento que será la revista *Nuestro Cine*, formada en gran parte por alumnos de la EOC que se erigen en portavoces teóricos del movimiento.

También es necesario situarnos en el debate crítico de la época. En España, la crítica cinematográfica se encuentra polarizada entre la postura de *Nuestro Cine* y la de

---

<sup>19</sup> Para profundizar en estas y otras cuestiones sobre el cine español durante la década de los 60, ver: ZUNZUNEGUI, Santos, *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Barcelona, Paidós, 2005.

*Film Ideal*, las dos principales revistas de cine, un poco a imagen de lo ocurrido en Francia con *Positif* y *Cahiers du Cinema*. Los primeros abogan por un realismo crítico desde un compromiso político de izquierdas (influidos especialmente por la italiana *Cinema Nuovo*<sup>20</sup>); los segundos se preocupan más por valorar las películas “por sí mismas” y defienden la *cahierista* “política de autores”, mostrando especial predilección por el cine americano que los otros atacan.

En la EOC predominan las ideas de *Nuestro Cine*, ya que prácticamente todo su consejo de redacción, militantes del Partido Comunista en su mayoría, pasa por sus aulas: Antonio Eceiza, Jesús García de Dueñas, César Santos Fontenla, José Luis Egea, Víctor Erice y Santiago San Miguel.

### 1.2.1. La vida en Montesquín

Cuando Drove aterriza en la Escuela se encuentra rodeado por este ambiente:

*“En el primer trimestre yo estaba acojonado, porque todos los que estaban allí sabían mucho de filmografías, de nombres y hablaban continuamente de Lukács y de Bertolt Brecht; yo estaba más callado que un muerto. (...) Le pedí prestados los libros de Lukács a Manolo Gutiérrez, que estaba en segundo curso, y yo me los agencié para leerme los libros de Brecht. Entonces me di cuenta de que aquellos tíos de Lukács, se habían leído la contraportada, como mucho, pero no el interior del libro, y empecé a perderles un poco el respeto. Pensé que yo iría a lo mío, me pasara lo que me pasara, si no me salía lo del cine siempre podría volver a lo que había querido ser antes, misionero jesuita o estratega militar.*

*En aquella época no se podía decir que te gustaba **Siempre hace buen tiempo** o **Cantando bajo la lluvia** [Singin’ in the rain, Stanley Donen y Gene Kelly, 1952] porque te llamaban enemigo de la clase obrera, directamente”<sup>21</sup>.*

---

<sup>20</sup> Revista que practica una crítica marxista bajo la dirección de Guido Aristarco, quien tradujo el pensamiento de Geörgy Lukács al ámbito cinematográfico.

<sup>21</sup> ALBERICH, Ferrán, *op. cit.*, p. 25.

Pero Drove no es el único en esa situación. Entre los recién llegados hay otra personalidad singular que tampoco encaja en los distintos bandos del debate ideológico y cinematográfico en el que se encuentra inmersa la Escuela. Se trata de Iván Zulueta, con quien comparte muchos gustos e inquietudes: *“El gusto por determinado cine americano, una cierta vena antiacadémicista y ecléctica, una tendencia innata hacia la experimentación y una fuerte valoración de la inventiva visual”*<sup>22</sup> hacen que conecten rápidamente.

Por otra parte, ambos llaman especialmente la atención de uno de sus profesores, José Luis Borau, quien recuerda que *“Zulueta y Drove expresaban con sinceridad y apasionamiento sus puntos de vista, al margen de todo posible alineamiento y con total independencia del ambiente que entonces era mayoritario en la Escuela, así que conecté con los dos porque eran muy imaginativos y porque nunca me ha gustado la gente que sigue las modas de forma obediente y acrítica”*<sup>23</sup>. No por casualidad los dos llevan a cabo algunos de sus primeros trabajos profesionales de la mano de la productora de Borau, El Imán: ambos realizan spots publicitarios y Drove, por su parte, escribirá junto a Borau el guion de **Hay que matar a B.** (José Luis Borau, 1973), pero será Zulueta quien conseguirá dirigir su primera película, **Un, dos, tres, al escondite inglés** (Iván Zulueta, 1969), al abrigo de dicha productora. Pese a ello, el donostiarra considera, no sin cierta envidia, que *“respecto a José Luis, el ‘elegido de los dioses’ era Antonio Drove”*<sup>24</sup>. Lo cierto es que, pese a su insobornable individualidad, Zulueta queda seducido por la arrolladora personalidad de Drove: *“Nadie hablaba como Drove, ni sabía tanto ni explicaba las cosas de forma tan didáctica. Me quedaba boquiabierto al escucharle y me entraba un complejo... De hecho, existía una secreta admiración hacia él en varios círculos de la Escuela”*<sup>25</sup>. Ambos entablan amistad con un tercer compañero de curso, Juan Tébar, aficionado al cine de misterio y terror. Los tres se pasan prácticamente todo el día juntos durante aquel curso.

Al margen del ya citado Borau, que imparte clases de Guion y pasa por ser uno de los profesores más queridos y recordados por los alumnos de la Escuela, otros

---

<sup>22</sup> HEREDERO, Carlos F., *Iván Zulueta. La vanguardia frente al espejo*, Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1989, p. 51.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 51.

conocidos profesores dejarán huella en Antonio Drove. Entre ellos, cabe destacar al que fuera el director de la EOC entre 1964 y 1968, Carlos Fernández Cuenca, quien daba clases de Historia del Cine. “Como era una ‘maría’ no iba nadie, pero yo sí, porque era maravillosa la cantidad de cosas que contaba. (...) a mí me gustaban mucho sus clases<sup>26</sup>”.

Mención aparte merece Luis García Berlanga. El inclasificable cineasta valenciano acostumbraba a llevarse a los alumnos a una cafetería, y allí mantenían sus debates.

*“A Berlanga le teníamos mucho respeto. Con Berlanga era muy difícil meterse, porque a ver quién le toma el pelo a Berlanga; inmediatamente le salía una respuesta que le dejaba a uno enmudecido. Pero el que nos pusiera una película era la excepción, normalmente nos decía: «Vámonos a la cafetería Manila de Génova», y nos íbamos allí y nos sentábamos a hablar. En la cafetería Manila comentábamos las noticias del periódico y luego nos enseñaba fotos pornográficas que le mandaban de París, que a Zulueta le escandalizaban muchísimo (...)”<sup>27</sup>.*

También será recordado, aunque por motivos completamente distintos, el padre Staehlin, un jesuita que daba clases de Deontología cinematográfica, a quien, como cabe imaginarse, todos llamaban “padre Stalin”. “Él me puso el único cero que tuve en la Escuela de Cine, pero lo hice a propósito”<sup>28</sup>. Conviene destacar que, dejando a un lado su actitud rebelde, Antonio Drove fue un alumno modelo en lo académico, superando todos los cursos a la primera y con el mejor expediente.

Hay dos cuestiones relevantes para comprender a esta generación de aspirantes a cineastas. Por un lado, debe tenerse en cuenta que, en general, todos llegan a la EOC con cierta experiencia intelectual y vital, debido al requisito de tener 21 años de edad para ingresar en la Escuela. Por tanto, al igual que Drove, la mayoría han tenido ya experiencias universitarias para entonces, e incluso algunos han tenido sus primeros contactos con el mundo del cine, ya sea como ayudantes o meritorios en algún rodaje, o bien realizando alguna práctica amateur. Por otro lado, como ya se ha comentado antes,

---

<sup>26</sup> ALBERICH, Ferrán, *op. cit.*, p. 26.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 29.

la ocasión de conocer gente con similares inquietudes, tanto cinematográficas como vitales, con quienes discutir sobre pasiones y fobias, era tal vez el mayor estímulo de todos. Así lo ve otro compañero de aquel curso, Carlos Gortari: *“independientemente de los grandes profesores (...), de quienes más aprendías era de tus propios compañeros. En nuestro curso, la revelación de Antonio Drove e Iván Zulueta, dos de los más importantes malditos del cine español”*<sup>29</sup>.

Pero el principal atractivo de la Escuela, lo que realmente seducía a la mayoría de aspirantes a ingresar en ella, era la posibilidad de rodar. Junto a las clases teóricas, los alumnos realizaban numerosos ejercicios prácticos ya desde el primer año, que luego eran comentados en clase. *“Normalmente realizábamos 8 o 9 prácticas al año, de 100 mts. y mudas”*<sup>30</sup>, recordaba Drove. Esto suponía una verdadera ganga para los estudiantes: según un dossier publicado por la revista *Cinestudio* en 1965, *“calculando aproximadamente sobre un alumno que repita un solo curso, lo cual es bastante normal, el coste viene a ser de medio millón de pesetas, mientras la matrícula anual que paga el alumno asciende a 400 pesetas”*<sup>31</sup>. De hecho, había quienes suspendían a propósito para poder rodar más cortometrajes, teniendo cuidado de no repetir más de tres cursos, lo que suponía la expulsión definitiva.

También intervenían, desde el primer curso, en los trabajos de los alumnos de segundo y tercer curso, ya fuera como ayudantes de dirección, secretarios de rodaje o en otros puestos. Junto a la oportunidad que suponía para los recién llegados el trabajar en un rodaje organizado y conocer su funcionamiento, era igualmente importante la ocasión para establecer relaciones con alumnos de otros cursos y especialidades.

En su primer año, Drove ejerce de ayudante de dirección en los cortometrajes **El profesor de matemáticas** (Víctor Vadorrey, 1965), **El Jarama** (Julián Marcos, 1965) y **Todo alrededor** (Álvaro del Amo, 1965), en este último junto a su amigo Zulueta. A lo largo de la carrera intervendrá también como actor en prácticas de amigos, como **La banda** (Jesús Martínez León, 1965), **El camerino, la gran actriz y la admiradora**

---

<sup>29</sup> GORTARI, Carlos, “La E.O.C. en la memoria”, en Francisco Llinás (ed.), *50 años de la Escuela de Cine*, Cuadernos de la Filmoteca nº 4, Filmoteca Española, ICAA, 1999, p. 78.

<sup>30</sup> GARCÍA FERRER, J. M.; ROM, Martí, “Marginales y fronterizos. Antonio Drove: Nosotros los de entonces ya no somos los mismos”, *Dirigido por*, nº 84, junio-julio de 1981, p. 52.

<sup>31</sup> LÓPEZ TAPIA, Luis Mamerto, “La Escuela Oficial de Cinematografía”, *Cinestudio*, nº 40, diciembre de 1965, p. 27.

(Juan Tamariz, 1966), **Muerte S.A.** (Juan Tamariz, 1967), **Sherry querida** (Jesús Martínez León, 1967), **Néstor no corre** (Manolo Marinero, 1969), **El gran amante** (Jaime Chávarri, 1969) o **El paraíso ortopédico** (Patricio Guzmán, 1969).

Sin embargo, no ve con buenos ojos el cine que se está haciendo en la Escuela:

*“En aquella época la tónica dominante en la EOC era un cine que yo caracterizo como naturalismo degradado, una tradición cansina y autocomplaciente, que contaba una y otra vez la historia del pobre chico de izquierdas –o vista por el pobre chico de izquierdas–, que era bueno por víctima, víctima del malvado alférez provisional con bigotito. Para mí eso no ponía en tela de juicio la comunicación entre la película y el espectador. Más tarde hubo una reacción estilista, con la moda de la ciencia-ficción o los mecanismos de la imagen, pero en el sentido más mecánico para mi gusto. Había que hacer ejercicios de estilo, demostrar que se era un buen pastelero del celuloide. Como yo no creía ni en una cosa ni en otra, me planteé que había que hablar de nuestra vida y no hacerlo de forma complaciente. Yo creo que la ética está unida a la política y preferí hacer cine vitalmente, no académicamente”<sup>32</sup>.*

Este será el camino que Drove intentará seguir en sus prácticas, frente al aire victimista y las referencias cómplices que achaca en parte al Nuevo Cine Español y sus acólitos.

Esta opinión de Drove no es un caso aislado. Poco a poco va cogiendo fuerza dentro de la Escuela una postura crítica hacia la línea que defiende la revista *Nuestro Cine* y, en consecuencia, a las películas enmarcadas en el NCE que se van estrenando.

Por un lado, el debate entre posturas cinematográficas opuestas tomará mayores dimensiones durante esta época. Durante los dos años siguientes a su ingreso aumenta el número de personas cercanas a *Film Ideal*, lo que dará lugar a considerables trifulcas durante las proyecciones de películas, que venían a ser una reproducción a pequeña escala del enfrentamiento entre las dos revistas. A su vez, tras la salida del “grupo

---

<sup>32</sup> LLINÁS, Francisco; PÉREZ PERUCHA, Julio, *op. cit.*, pp. 17-18.

donostiarra” formado por Eceiza, Erice y Egea (San Miguel repetirá algún curso), el núcleo duro de *Nuestro Cine* pierde su hegemonía en la Escuela.

Por otro lado, en un plano más ideológico y político, surge en esa época un sector que rechaza el Nuevo Cine Español como modelo a seguir, en tanto en cuanto supone entrar en el juego del aparato cinematográfico franquista. Por tanto, se sitúa todavía más a la izquierda de la doctrina de *Nuestro Cine*, condenando el *posibilismo* al que se acoge la nueva generación de directores y dando lugar a un choque frontal con la industria, lo que origina una serie de conflictos con la organización de la EOC. En este grupo estaría gente como Antonio Artero, Pedro Costa, Bernardo Fernández o Manolo Revuelta. Este último lo recuerda así:

*“Se plantea un conflicto cada vez mayor con la Dirección de la Escuela y por otra parte se va planteando también una crítica contra lo que fue el primer modelo de Escuela, el modelo Salamanca, el modelo de integración dentro del proyecto franquista, el modelo de la pequeña burguesía para entrar en el cine y que va a significar en la práctica el Nuevo Cine Español.*

*Dentro de la Escuela surge un sector, en el cual estaba yo, que estábamos en contra de este modelo y camino de un planteamiento que de alguna manera iba a coincidir con el Mayo francés. (...) La crítica a ese modelo de cine neocapitalista es lo que empieza a plantearse en esos momentos en la Escuela y el rechazo a ese modelo, de una manera un poco difusa cuaja en el 67 en Sitges”<sup>33</sup>.*

Es en esta temporada cuando Drove lleva a cabo un “azaroso inicio en el *activismo político*” (en palabras de Manolo Matji)<sup>34</sup>, llegando a tener relaciones muy estrechas con el anarcosindicalismo. Lo cierto es que nunca antes se había involucrado en política. Según su amigo Luis Ariño, “Antonio Drove pasó de ser un chico de los jesuitas al que la política le importaba un rábano a ser un activista metido en todo”<sup>35</sup>. “Drove era un exaltado, más exuberante en su manifestación que izquierdista. En la Escuela era de los que tiraban piedras a los guardias”<sup>36</sup>, recuerda Jesús Martínez León.

---

<sup>33</sup> BLANCO MALLADA, Lucio, *IIEC y EOC. Una escuela para el cine español*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1990, Vol. II, p. 105-106.

<sup>34</sup> FARRÉ BRUFAU, María Soledad, *op. cit.*, p. 378.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 403.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 429.

Sea como fuere, Drove participará activamente en esta etapa de la Escuela y acudirá con este grupo a las Jornadas de Sitges.

### 1.2.2. Las Jornadas de Sitges

Entre el 1 y el 6 de octubre de 1967 se celebran en Sitges las Primeras Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía, dentro de la I Semana de Cine-Foto-Audio-Visión. Estas jornadas vienen a continuar la labor realizada en el Festival de Cine de San Sebastián donde, siendo Carlos Fernández Cuenca director del certamen, se celebraban unas reuniones internacionales de directivos de escuelas de cine, acompañadas de la proyección de las películas más sobresalientes de las distintas escuelas; con la diferencia de que en Sitges son los propios alumnos, esencialmente, quienes elaboran y organizan las Jornadas.

Ante la ausencia de alumnos extranjeros, el grupo venido desde Madrid en representación de la EOC (entre los que se cuentan Artero, Revuelta, Costa, Fernández, Drove, Julián Marcos y José Luis García Sánchez), junto a algunos de los representantes de la llamada Escuela de Barcelona, especialmente Joaquín Jordá, tomarán la iniciativa convirtiendo las conversaciones previstas en torno al tema “Escuela y Profesión” en una serie de asambleas libres, en las que *“se discute sobre la función del realizador dentro de la sociedad capitalista, el carácter mercantil de todo film, las relaciones de este con la sociedad, la función ideológica del cine, su carácter opresivo frente al espectador, el posibilismo como perpetuador del sistema, la Escuela de Cine como válvula de control, etc.”*<sup>37</sup>.

La temática tratada deja bien claro el carácter que adquieren dichas jornadas, convertidas en plataforma de denuncia y reivindicación que planteaba *“una enmienda a la totalidad del establishment cinematográfico”*<sup>38</sup>, como se puede comprobar en sus polémicas conclusiones:

---

<sup>37</sup> HERNÁNDEZ, Marta, *El aparato cinematográfico español*, Madrid, Akal, 1976, pp. 213-214.

<sup>38</sup> VIDAL ESTÉVEZ, Manuel, “Jinetes en la tormenta: In memoriam. Cine español: 1967-1973”, en HEREDERO, Carlos F.; MONTERDE, José Enrique (eds.), *Los “nuevos cines” en España. Ilusiones y*



1. Se propugna la creación de un cine independiente y libre de cualquier estructura industrial, política o burocrática.

Para lo cual son condiciones indispensables:

- a) Libre acceso al ejercicio de la profesión con las implicaciones siguientes:
- b) Supresión del Sindicato Nacional del Espectáculo y creación de un sindicato de base democrática.
- c) Supresión del cartón de rodaje y cualquier clase de permisos de rodaje anejos.
- d) Libertad de expresión no sujeta a controles gubernativos ni administrativos directos o indirectos.
- e) Supresión de la censura previa, a película completa y para exhibición.
- f) Supresión del Interés Especial y de cualquier otra clase de subvención como mecanismo de control y su paso al control del Sindicato Democrático.
- g) Control de los mecanismos de producción, distribución y exhibición por el Sindicato Democrático.
- h) Todos los medios de formación profesional deben estar en poder del Sindicato Democrático, lo cual implica la transformación de la estructura actual de la Escuela Superior de Cine.

En esta nueva Escuela, los alumnos serían miembros del Sindicato Democrático con pleno derecho.

2. Se han acordado los siguientes puntos:

- a) Continuar con estas jornadas en años sucesivos.
- b) Informar a todos los centros del transcurso y resultado de las Jornadas.
- c) Organizar las próximas Jornadas con base democrática y efectiva, así como una nominación de los diversos comités pertinentes.<sup>39</sup>

Es evidente la ruptura radical con los postulados de las Conversaciones de Salamanca, el modelo del NCE, el funcionamiento de la EOC y todo el sistema en general, lo que por entonces se denominaba el “Aparato Cinematográfico”, adentrándose en aspectos sindicales, industriales y políticos. En este sentido, no deja de

---

*desencantos de los años sesenta*, Valencia, Festival Internacional de Cine de Gijón/IVAC/CGAI/Filmoteca de Andalucía/Filmoteca Española, 2003, p. 196.

<sup>39</sup> Recogidas en HERNÁNDEZ, Marta; REVUELTA, Manolo, *30 años de cine al alcance de todos los españoles*, Madrid, Zero, 1976, pp. 90-91.

sorprender cómo las Jornadas de Sitges se adelantaron al “Mayo del 68” francés, con cuyas propuestas guardan ciertas similitudes.

La explosión *sitgista*, que desarticula de raíz el Nuevo Cine Español, también alcanza a la Escuela de Barcelona, presente durante las Jornadas mediante el citado Jordá, Carlos Durán o Ricardo Bofill. Según el propio Artero, principal cerebro del *sitgismo*, “*acudieron allí en busca de una plataforma para relanzar su opción frente a la proveniente de Madrid y la EOC y se vieron desbordados por una revuelta a la que acabaron sumándose. Joaquín Jordá, siempre tan sagaz, se percató de que se habían metido en el ojo de un ciclón que traería consecuencias: así me lo manifestó a través de una agorera profecía: «Antonio, tú no vas a hacer mucho cine, pero a los demás nos has jodido también, ninguno vamos a coger la cámara tras esto»*”<sup>40</sup>.

Como era de esperar, las conclusiones “*cayeron como una bomba, provocando que la oficina de prensa fuese clausurada, el material de las Jornadas secuestrado, y que solo se autorizase la distribución de un limitado número de ejemplares de las Conclusiones (multicopiadas). Durante la cena de clausura, presidida por las autoridades locales, y directivos de la EOC, se produjeron algunos altercados, que terminaron con la detención de algunos participantes*”<sup>41</sup>.

Antonio Drove, que había acudido para presentar su cortometraje de 2º curso **Historia del suicida y la monjita** (1966) dentro de las proyecciones de películas de escuelas de cine, lo recuerda de esta manera:

*“Sitges tuvo un aspecto contestatario, en el mejor sentido de la palabra, cuando en un acto muy oficial, organizado por el Ayuntamiento, se sacaron las conclusiones, en las que se pedían sindicatos libres, la desmembración del sindicato fascista, se pedía todo. Como eclosión, como ruptura, creo que estuvo muy bien. Yo, que había participado activamente en todo aquello, me separé de Sitges en tanto que lo veía como utopía –con todo lo positivo que tiene en su lado combativo–, pero creía que nos engañábamos a nosotros mismos y podíamos*

---

<sup>40</sup> HERNÁNDEZ RUIZ, Javier; PÉREZ RUBIO, Pablo, *Yo filmo que... Antonio Artero en las cenizas de la representación*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1998, p. 60.

<sup>41</sup> PÉREZ MERINERO, Carlos y David, *Cine español: algunos materiales por derribo*, Madrid, Editorial Cuadernos para el Diálogo, S.A., Edicusa, 1973, p. 26.

*engañar a otros. La idea de un cine libre, de un cine independiente, con los costos que tenía una película y teniendo en cuenta que proyectarlo era ilegal, con grave riesgo de incautación de las copias y con las consecuencias económicas que ello implicaba, me parecía inalcanzable. Todo lo más podía ser un cine en 16 mm, hecho con dinero de la familia, lo cual me parece estupendo, pero no es lo que preconizábamos en Sitges. Yo no veía clara la continuidad”<sup>42</sup>.*

Efectivamente, los planteamientos predicados en Sitges no solo resultan un utópico desafío al régimen, sino que dan lugar a un callejón sin salida, como sus propios instigadores reconocerían<sup>43</sup>.

Pese al gran impacto de las Jornadas en determinados círculos, apenas tienen repercusión en los medios, limitándose a veladas alusiones en algunas publicaciones que silencian el verdadero alcance de las mismas. Como muestra, la reseña de Maruja Torres en *Fotogramas*, ceñida a una somera descripción de las películas proyectadas, se cerraba con estas palabras: “*Tanto las proyecciones, como las conversaciones celebradas –con la participación de críticos, realizadores y alumnos de cinematografía de varias nacionalidades– confirmaron la necesidad de la existencia de estas Jornadas (...)*”<sup>44</sup>. En el artículo, que destaca el “*inteligente chiste*” de Drove entre lo mejor de la representación española, no se hace mención alguna a lo realmente acontecido en Sitges. Según los hermanos Pérez Merinero<sup>45</sup>, la trascendencia de Sitges es impedida tanto por la Administración, que no puede digerir semejantes presupuestos, como por la “*izquierda pactista*” vinculada al NCE, a la que no le interesa dejarlo morir todavía.

Un mes después se organiza una asamblea en la Escuela de Ingenieros Industriales de Madrid en la que se informa de lo ocurrido en Sitges, y en los meses siguientes se seguirán desarrollando actos de difusión y discusión en universidades de diferentes ciudades como Barcelona, Madrid, Santiago, Salamanca y Oviedo.

Es en esta última donde, en el transcurso de unos cursos de iniciación cinematográfica, Antonio Drove, Pedro Costa y Alfonso Gil Oliveres son detenidos en

---

<sup>42</sup> LLINÁS, Francisco; PÉREZ PERUCHA, Julio, *op. cit.*, p. 18.

<sup>43</sup> Ver entrevista a Manolo Revuelta en BLANCO MALLADA, Lucio, *op. cit.*, vol. II, p. 105.

<sup>44</sup> TORRES, Maruja, *Fotogramas*, nº 991, 13 de octubre de 1967, p. 3.

<sup>45</sup> PÉREZ MERINERO, Carlos y David, *op. cit.*, p. 26.

plena calle por pertenecer a “un grupo titulado «Cine Independiente», que actúa ilegalmente y dentro de la línea de actuación aprobada en Sitges”<sup>46</sup>. Según el informe policial, las intenciones de estos eran las de “provocar conflictos y dar a conocer, no las técnicas de orientación cinematográfica adquiridas en la Escuela Oficial, sino sus ideas propias acerca de un cine independiente y libre, de verdadero fondo inmoral”<sup>47</sup> y se recalca que “en las reuniones se trató especialmente de la juventud española y su educación sexual”<sup>48</sup>. La acusación va más allá, afirmando que los detenidos pretendían rodar allí películas pornográficas. Una carta intervenida a Gil Oliveres revela que llevaban una cámara y pretendían rodar aprovechándose del dinero facilitado por el SEU (Sindicato Español Universitario), cosa que Artero les echaba en cara. En el artículo aparecido en el diario *Fuerza Nueva*, titulado “Intento de cine pornográfico en Oviedo”, se achaca la autoría de los guiones a Antonio Drove, de los que afirma que “están llenos de lodo en lo más sucio de la pornografía. Verdaderamente asquerosos”<sup>49</sup>. El recuerdo de Drove es el siguiente:

“A principios de 1968 fui detenido en Oviedo, junto con Pedro Costa y Alfonso Gil Oliveres, por miembros de la Brigada Político-Social, por defender el Sindicato Democrático. Nos trajeron a Madrid y tuve el dudoso privilegio de ser interrogado por el comisario Yagüe. Después pasé a la cárcel de Carabanchel. En la D.G.S. se perdió la única copia existente de **Historia del suicida y la monjita**, que había proyectado en Oviedo. Nunca rescaté el negativo y perdí la película para siempre”<sup>50</sup>.

En la práctica, se dieron muy pocos casos de aplicación del *sitgismo* y el grupo pronto se fue reduciendo a los nombres de Costa, Revuelta, Marcos y, por encima de todos, Artero. Este último continuará elaborando toda una serie de documentos teóricos y será casi el único en llevar a la práctica filmica dichas ideas, especialmente en sus dos “películas no rodadas”, **Del tres al once** (un bucle de colas desechadas) en 1968 y **Blanco sobre blanco** (la luz del proyector sobre la pantalla, sin celuloide de por medio) en 1969, que constituyen una “reflexión crítica sobre el Discurso representativo filmico,

---

<sup>46</sup> *Fuerza Nueva*, nº 64, 30 de marzo de 1968, pp. 16-17.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>50</sup> DROVE, Antonio, “Cómo ingresé en la E.O.C.”, *op. cit.*, pp. 65-66.

*desde los presupuestos de que toda cultura vehiculada en la representación, es una reificación del Poder jerarquizado*<sup>51</sup>.

Para los hermanos Pérez Merinero, *“La euforia que derrocharon los participantes en las Jornadas, especialmente en la aprobación de las Conclusiones, no tuvo una real asunción de las mismas por la mayoría de aquellos, para los que su aprobación fue un mero acto de afirmación «izquierdista»<sup>52</sup>”*. Drove, desde luego, nunca fue uno de los artífices del *sitgismo* y cuesta pensar que se llegase a plantear alguna vez la aplicación de dichas ideas en su carrera, aunque tampoco parece que la “afirmación izquierdista” fuera su intención última. Más bien da la impresión de que, dada su personalidad extremadamente pasional y su cercanía al anarcosindicalismo por aquel entonces, atravesando una fase de activismo político, se dejó llevar momentáneamente por la corriente, pero poco a poco se iría distanciando de sus compañeros:

*“Recuerdo que hubo una asamblea en una Facultad para informar sobre Sitges y me invitaron a sentarme en la mesa, encontrándome con unas conclusiones que no eran las elaboradas en Sitges. No es que me las ocultaran, no había mala fe; simplemente, yo había estado al margen. Por ello no me quise sentar en la mesa, porque además, dado que me joden los inquisidores, me molestaba que automáticamente se excomulgara a quienes no estaban de acuerdo con la alternativa del cine independiente. Un estudiante se levantó y dijo que si nuestra posición era similar a la suya, que defendía la existencia del SDEUM [Sindicato Democrático de Estudiantes de la Universidad de Madrid] dentro de la Universidad. Yo tuve que intervenir diciendo que no era así, no era como montar el SDEUM contra el SEU, sino como intentar montar una Universidad al margen de la existente. Estas cosas me llevaron a tener algunos altercados con mis compañeros y a desvincularme del movimiento «sitgista»<sup>53</sup>”*.

Tras estas Primeras Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía (por supuesto, no habría una segunda edición: en 1968 se transformaron en el Festival Internacional de Cine Fantástico de Sitges), la EOC entra definitivamente en barrena.

---

<sup>51</sup> LLINÁS, Francisco (comp.), *Cortometraje independiente español*, Bilbao, Certamen Internacional de Cine Documental y de Cortometraje, 1986, p. 53.

<sup>52</sup> PÉREZ MERINERO, Carlos y David, *op. cit.*, p. 26.

<sup>53</sup> LLINÁS, Francisco; PÉREZ PERUCHA, Julio, *op. cit.*, p. 18.

Carlos Fernández Cuenca, tras los abucheos durante la ceremonia de clausura de Sitges, abandona la dirección del centro a mitad de curso. Tras el breve paso por el puesto de Antonio Cuevas, será el director de fotografía Juan Julio Baena quien dirigirá la Escuela hacia la extinción<sup>54</sup>.

### 1.2.3. Prácticas de Antonio Drove en la EOC

De los ejercicios realizados por Antonio Drove durante su primer curso, tan solo se conserva en Filmoteca Española el negativo (no accesible) de una práctica titulada **La banda**, que tiene como posible variante del título “Jueves 13”. Filmada en 16 mm sin sonido, interpretada por Mariví Muela, Javier Gil, Carlos Pereira y Francisco Villarín, y con Alfonso Gil Oliveres y Antonio L. Ballesteros (hijo) como directores de fotografía, su sinopsis dice lo siguiente: “En un atraco fallido a un almacén, una banda de delincuentes mata al vigilante”. Curiosamente, Jesús Martínez León dirigió en aquel curso una práctica de idéntico título (aunque distinto equipo técnico y artístico) en la que Drove intervino como actor, como ya se ha citado anteriormente.

Entre los archivos personales del cineasta también se conserva un breve guion de una práctica de primer curso basada en la novela “San Manuel Bueno, mártir”, de Miguel de Unamuno. Así mismo, Drove guardaba especial recuerdo de otro ejercicio:

*“En la práctica de dirección de actores de primero hice la primera escena de Galileo Galilei y la convertí en un musical. Cuando Galileo enseña a su discípulo que la tierra gira alrededor del sol, van moviéndose los dos con una coreografía de musical, y cuando entran los inquisidores, van vestidos con corbata blanca, camisa negra y sombrero de gánster, tirando una moneda al aire con la música de la pandilla de **West Side Story** [West Side Story, Robert Wise y Jerome Robbins, 1961]. También metí una cosa, que no era de Brecht claro: cuando el discípulo despierta a Galileo, lo primero que hace Galileo es buscar sus gafas, eso lo copié de una película de Fernandel. El tío se ha hecho una marca con tiza en la*

---

<sup>54</sup> Para una explicación de los sucesos que sumen al centro en una profunda crisis, se puede consultar el artículo “La situación de la EOC” de Ángel Fernández-Santos y la entrevista a Baena y los alumnos publicados en *Nuestro Cine*, nº 103-104, noviembre-diciembre de 1970, pp. 23-29.

*pared hasta donde están sus gafas, la sigue a ciegas y cuando llega se pone las gafas y empieza a cantar “Good morning, good morning to you”. Pero quitando eso, el resto del diálogo era exactamente el de Brecht”<sup>55</sup>.*

Ya en segundo curso realiza, como práctica de diálogo, una pieza titulada **Oh, sí, sí, sí, tengo una mujer que está loca por mí** (1966). Se trata de un desaparecido corto en 16 mm de tres minutos de duración protagonizado por Pedro Costa, que tres años más tarde conocería un remake en forma de *sketch* para el programa televisivo “Último grito”. En Filmoteca Española se conserva el material original sin montar (35 mm, blanco y negro) de otro trabajo suyo de segundo curso, con el título facticio de **Práctica 100 metros** (Antonio Drove, 1966), cuya sinopsis dice: “*Una pareja discute en su casa. Él piensa ahogarla con una media, pero ella le clava un cuchillo*”.

De otra de las prácticas de aquel año, Drove recuerda una anécdota:

*“en una de ellas en la que un general acompaña a su mujer paralítica a la cama, aproveché para hacerle cerrar la luz de la habitación, puse cola negra y grabamos sobre ella el sonido; yo doblé a la Generala para que el juego fuera limpio, para oponerme con desfachatez a la mentalidad burocrática académica y riéndome del seguro suspenso. De este modo ahorré un material que luego me facilitó la realización de **Historia del suicida y la monjita**”<sup>56</sup>.*

Precisamente este último cortometraje es el primer trabajo del que Drove se siente completamente satisfecho, paseándolo por el Festival Internacional de Escuelas de Cine celebrado en Sitges el año siguiente y por varios cine-clubs, hasta que es requisado tras la citada proyección en Oviedo en 1968, desapareciendo también “misteriosamente” el negativo del laboratorio y la copia que había en la EOC. “*Posteriormente, Juan Julio Baena (director de la Escuela) ha afirmado que este film era un invento mío, que nunca había existido... pues, ¡en Sitges lo vio bastante gente! Nunca he podido recobrar ninguna copia, ni el negativo, que fue destruido*”<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> ALBERICH, Ferrán, *op. cit.*, pp. 25-26.

<sup>56</sup> GARCÍA FERRER, J. M.; ROM, Martí, *op. cit.*, p. 52.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 52.

Originalmente titulado “Historia del suicida, la monjita, el militar y el cura”, su argumento era el siguiente:

*“la cosa iba de un tío que apuntándose con una pistola se quería matar porque no tenía una razón para vivir, entre la gente que lo rodea y pretenden hacerle reconsiderar su decisión están un cura y un militar, sus razones son Dios, la virgen, la patria, el honor, Franco... una monjita que pasa por allí (mirando a la cámara dice: yo lo salvaré), se quita los hábitos y resulta ser una tía maravillosa, se le acerca y le dice que ella también quiere matarse; pero cuando el presunto suicida, convencido por la monjita accede a que si ella no se mata, él tampoco lo hará... sí, sí, claro al final ella le cuenta la verdad y el tío se mata”<sup>58</sup>.*

El suicida estaba interpretado por el propio Drove y, en las proyecciones, él mismo hacía la voz del narrador en directo con acompañamiento de piano.

*“Era una comedia muda, con música y una voz en «off» como las que tenían las películas de Chaplin. Intenté retomar ese lado de barraca, de alegría vital que tenía el cine mudo. Es una película muy autobiográfica, no en el sentido de que yo me haya suicidado alguna vez o de que tenga algo en contra de las monjitas; es más, como diría Groucho Marx: «¡Mis mejores amigos son monjitas!»». La historia que contaba era la de la sustitución de la religión por otra religión nueva que era el cine, pero se trataba de un cine que no era nuestro..., por eso termina mal. (...) Fue mi primer trabajo total”<sup>59</sup>.*

De esta manera llegamos ya al que sería su trabajo final de segundo curso: **La primera comunión**, que en palabras de Miguel Marías constituirá “*un ensayo general de La caza de brujas* (1968)”<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>59</sup> HEREDERO, Carlos, “El caso Savolta. Antonio Drove: hacer cine para aprender a vivir”, *Cinema 2002*, nº 61-62, marzo-abril de 1980, p. 61.

<sup>60</sup> MARÍAS, Miguel, “De la última promoción de la E.O.C.: La caza de brujas”, *Nuestro Cine*, nº 83, marzo de 1969, p. 11.



### 1.2.3.1. La primera comunión

**La primera comunión** (1966) es un cortometraje de 15 minutos, el primero que realiza Drove en 35 mm, rodado en febrero de 1966 con un presupuesto cercano a las 20.000 pesetas.

En él se esboza ya un tema que Drove tratará de forma más abierta en su siguiente cortometraje: el de la represión desde el propio individuo, de cómo el sentimiento de culpa inculcado por la educación católica franquista puede ser el mejor elemento de control. Tras probar en sus anteriores prácticas con los mecanismos de la comedia, en su primera oportunidad de realizar un corto de mayor duración y con más medios, y por tanto, de desarrollar una historia con mayor densidad, Drove da el salto al drama. Según cuenta Miguel Marías, “*La primera comunión* tiene su origen en un recuerdo escolar de Drove; un compañero no dejó de llorar durante la ceremonia. Años después, Drove hace una hipótesis que justificara este hecho, e intenta verificarlo haciendo un film. El cine es así, como en Rossellini, un método de conocimiento, y esta práctica cobra un doble sentido, sirviendo para aprender a hacer cine y para comprender mejor la vida”<sup>61</sup>.

La historia ideada por Drove para resolver el misterio de aquel inexplicable llanto presenciado en su infancia resulta tan desoladora como real. El argumento, en palabras de su autor, “*es la anécdota de un niño que va a hacer su primera comunión, se acaba de confesar y en casa de su madrina ve accidentalmente unas fotos de unas tías en pelotas (entre las páginas de un tebeo de «Las aventuras del FBI») que eran del hijo que ha muerto atropellado por un tranvía. A partir de este momento, el niño luchará infructuosamente por volverse a confesar o bien impedir la comunión; finalmente al comulgar llorará, es muy emocionable, dirá su madre*”<sup>62</sup>. De nuevo en palabras de Marías, “*Esta investigación sobre recuerdos de infancia recurre a un mecanismo –muy eficaz– de suspense e identificación hitchcockianos (entre «Falso culpable» y «El hombre que sabía demasiado») para analizar, a través de un drama individual, los defectos de un sistema educativo y moral*”<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>62</sup> GARCÍA FERRER, J. M.; ROM, Martí, *op. cit.*, p. 52.

<sup>63</sup> MARÍAS, Miguel, “De la última promoción...”, *op. cit.*, p. 11.

De esta forma, realiza un retrato triste y gris de la infancia en la posguerra, tal y como él la vivió. Sin ser necesariamente autobiográfica, y al margen del recuerdo personal en el que se basa, la historia tiene algunos elementos identificables con su niñez: desde detalles concretos, como la atracción del niño por los tebeos de aventuras, hasta temas más generales, como la estrecha relación con la madre frente a la ausencia del padre, o la mezcla de respeto y desconfianza hacia una religión que no comprende.

La película arranca en la capilla del colegio, durante la oración. Ya en la primera escena se nos muestra al protagonista como un niño tímido e inseguro. Vemos como mira a los lados para levantarse sin llamar la atención y dirigirse al confesionario, dubitativo y cabizbajo. De manera algo torpe y atropellada, sin saber si arrodillarse o apoyarse, comienza su confesión olvidándose del “Ave María Purísima” con el que inmediatamente le interrumpirá el padre. Durante el relato de sus pecados, consistentes en insignificantes *chiquilladas* como mentiras, insultos o distraerse en misa, se nos muestra una serie de pinturas religiosas, ilustraciones de los mandamientos, imágenes de penitencia, etc., entre las que llama especialmente la atención, por su significación dentro del relato, la correspondiente a Judas el traidor ahorcado. Mientras, el cura le pregunta por su inminente primera comunión y recalca la capital importancia de confesarse, ya sea con él o con su preparador, puesto que la muerte en pecado le condenaría para siempre. Tras este diálogo aparecen los títulos de crédito sobre la música de iglesia y las estampas religiosas, que están colocadas por la pared de una clase.

Ya en este prólogo se ha descrito, breve pero eficazmente, la psicología del personaje y todo el ambiente de la película. Un espacio frío y oscuro, una atmósfera claustrofóbica creada mediante encuadres cerrados y una sensación de sometimiento, de incapacidad de escapar a la vigilancia de Dios, que deja al niño en una situación de fragilidad y aislamiento (nunca le vemos con otros niños salvo en la misa; siempre está solo o con su madre).

Otra escena significativa es la que tiene lugar en casa de su madrina. Allí acude el niño con su madre, a la salida del colegio, para recoger el traje de comunión que pertenecía al fallecido hijo de la señora, tema por el que muestra gran curiosidad. Una

vez visto el traje, las mayores salen a conversar al salón dejando al niño solo en la habitación del difunto, para que juegue. Al curiosear entre las pertenencias del chico encuentra un tomo de tebeos encuadernados, y mientras lo hojea descubre un papel doblado con la foto de una mujer desnuda. Se queda atónito y mira el retrato del niño muerto. Al volver la mirada a la foto prohibida, se pone nervioso y guarda todo rápidamente. Sale en busca de su madre y trata de convencerla para irse, pero ante su negativa vuelve a la habitación. Pese a su intento de resistir, no podrá ignorar el anterior hallazgo e inevitablemente buscará de nuevo la foto.

Es llamativo como resuelve Drove esta escena clave que encierra el detonante de la trama, componiéndola de planos largos (ese ejemplar plano secuencia del niño paseándose por la habitación, con las madres en profundidad de campo a través de la puerta abierta) y en total ausencia de diálogos. Hay un inteligente uso de la música, una melodía ensoñadora que solo se verá interrumpida cuando descubra la foto, momento en el que se detiene abruptamente para dar paso a las voces de las mujeres en la otra habitación, devolviéndonos a la realidad. Cuando vuelva a coger el tebeo, sonará una música oscura, turbadora: ha sucumbido al pecado.

A partir de este momento, el niño tratará de arreglar la situación confesándose antes de la ceremonia, pero le será imposible. Tras unos recados con su madre se acercan al colegio, pero cuando llegan ya es tarde y no se atreve a interrumpir la cena del cura. Una vez en casa, el niño pide a su madre que le despierte una hora antes para ir al colegio y se acuesta entre rezos y lágrimas. Al día siguiente se despierta sobresaltado al decirle su madre que se ha parado el despertador y la misa es en media hora. El niño, angustiado, no sale de la cama y se niega a hacer la comunión. Una vez vestido, intenta comerse un pedazo de pan para no poder comulgar, pero su hermano se lo impide.

Ya en la iglesia, aparece junto a los otros niños de primera comunión, llevando cada uno su vela. Durante la ceremonia intenta escabullirse por una puerta, pero tropieza con un cura y finge ir al baño. El cura lo lleva de vuelta a la capilla y, desesperado, rompe a llorar entre sus compañeros. La madre, manteniendo las apariencias, se acerca y trata de calmarlo. Finalmente el cura le ofrece la hostia y, tras comulgar, vemos al niño taparse la cara con sus manos enguantadas y el rosario colgando, mientras una música fatalista sepulta los cánticos del coro.

Para ilustrar esta historia, el autor opta por una planificación clásica, muy funcional, poniendo el énfasis en la imagen, en narrar visualmente más que con los diálogos. Esta decisión responde, en parte, a que *“El sonido de las películas de la EOC siempre quedaba mal, quizá por no utilizar profesionales para el doblaje. Por eso intenté hacer películas lo más visualizadas posibles, en las que el diálogo y la puesta en escena por medio del ritmo del diálogo no fueran elementos importantes y en cambio la planificación fuera muy analítica y narrativa”*<sup>64</sup>. Pese a ello, la estrategia resulta adecuada al argumento.

En general, la factura técnica es aceptable, y evidencia ya un conocimiento de las estrategias narrativas y buena mano en la dirección de actores, consiguiendo una notable interpretación por parte de un actor no profesional como es el niño protagonista. Aun con ciertos fallos y limitaciones, lejos de ser un corto brillante, demuestra el aprendizaje realizado por Drove y supone una buena preparación para **La caza de brujas**.

### 1.2.3.2. La caza de brujas

Su práctica final en la EOC es un medimetroraje de 35 minutos, de presupuesto estimado en 70.000 pesetas, y fue calificada con un ocho y medio, una de las notas más altas de la historia del centro. Pese a tratar un tema similar al de **La primera comunión**, y transcurrir en el mismo ambiente escolar, se trata de un proyecto mucho más ambicioso.

Así introduce Drove la película:

*“En **La caza de brujas** se presenta un colegio religioso nacional-católico, cuya misión es formar militantes y futuros dirigentes de la sociedad. Su «estilo de vida» queda explicado por el Padre Espiritual: «Dios, al crearnos, no nos dotó a*

---

<sup>64</sup> MARTÍNEZ TORRES, Augusto; MARÍAS, Miguel, “Antonio Drove sobre «¿Qué se puede hacer con una chica?»”, *Nuestro Cine*, nº 95, marzo de 1970, p. 5.

*todos por igual: dio a unos más y a otros menos en una diversidad admirable». Los alumnos son los privilegiados, los elegidos por Dios para Su Gloria y para perpetuar esa «diversidad admirable» que niega la lucha de clases. Un oscuro incidente se produce en los lavabos. Los protagonistas son niños de trece años y la ideología del colegio mantiene que «castidad viene de casta y no podemos permitir que el pecado eche sus amargas raíces entre nosotros». La persecución comienza. **La caza de brujas** es la historia de unos interrogatorios, de unas delaciones, de unas traiciones, hasta que se restablece la Moral de los opresores. Intenté mostrar cómo la represión puede ejercerse casi sin violencia. Los perseguidores, los verdugos, no necesitaban ser unos monstruos, ni siquiera malas personas. Simplemente sucedía un hecho trágico, sin salida: los perseguidos se defendían, pero la represión estaba interiorizada. Los perseguidos comulgaban con la Moral de los perseguidores, aceptaban como bueno el Código de sus enemigos y, sintiéndose culpables, su lucha solo podía terminar en la autodestrucción”<sup>65</sup>.*

**La caza de brujas** no solo es una radiografía de la educación católica durante el franquismo, sino que emerge como todo un tratado sobre los mecanismos represivos del poder. El tema de la represión interiorizada será una constante en parte de la obra de Drove, al menos en la que realiza con mayor libertad: se puede apreciar en sus guiones para **Hay que matar a B.** y **La leyenda del alcalde de Zalamea** (Mario Camus, 1972), en sus trabajos televisivos **Velázquez, la nobleza de la pintura** (1974) y **La gran batalla de Andalucía** (1976, de la serie **Curro Jiménez**) y, especialmente, en **La verdad sobre el caso Savolta** (1978-1980).

La película se abre con los siguientes versos de Antonio Martínez Sarrión:

*“Un día  
Pintaremos ya calmados  
Quién sabe qué paisaje  
Qué corza  
Qué pez en una pieza de cerámica  
Trazos  
Que volverán a ser humanos tiempo  
De la alegría*

---

<sup>65</sup> Texto de presentación de la película escrito por Antonio Drove en 1980.

*Pero dejadme ahora  
Dejadme hablar a tiros  
De estos paseos de estas tardes de estas  
Cuatro paredes tan inhabitables  
De la vieja maldita fruta amarga  
Que se nos ha podrido muy adentro  
Hasta contaminar el corazón”.*

La primera imagen que vemos es un contrapicado del tenebroso colegio, a pesar de estar iluminado por el sol. Ya desde los créditos, la opresiva música de Antonio Pérez Olea (autor de la banda sonora de **La primera comunión**) crea una atmósfera entre desasosegante y terrorífica, haciendo que esta presentación del colegio pueda llegar a recordar (salvando grandes y evidentes distancias) al castillo de Xanadú en la apertura de **Ciudadano Kane**. Irrumpe en pantalla el reglamento del colegio, del que se nos muestra su *fin primordial* (“la formación de hombres que, por su amor a Jesucristo y a la Santísima Virgen, sean católicos militantes al servicio de la Iglesia y de la Patria”) y su normativa de exclusión, avanzando rápidamente por una retahíla de motivos hasta detenerse en el último: “Los que incurran en faltas de moralidad, *conversaciones y modales* escandalosos, dentro o fuera del Colegio”. Al instante, la cámara sigue mediante *travelling* a un cura que saca a un chico de la fila de alumnos para llevarlo por el pasillo hasta el despacho del padre prefecto de disciplina.

A través de una ventana, entramos en un aula en donde el padre espiritual (interpretado por el cineasta Miguel Picazo) reúne a unos alumnos para hacer examen de apostolado, entre los que se encuentran Alberto, el protagonista, que escucha con cierto desagrado e incomprensión, y Felipe, que se perfila como el alumno predilecto entre una serie de niños aburridos. A la salida, Felipe trata de entablar conversación con Alberto, que se muestra poco receptivo y se acerca a dos amigos, Manuel y Jaime, que juegan en las escaleras. El niño detenido al principio sale llorando del colegio; mientras todos miran consternados sin saber qué ha pasado, Felipe explica que le van a expulsar por haber hecho algo malo, sin mostrar la menor compasión.

El grupo de amigos acude a unos billares, donde se burlan de Alberto por sujetar el palo entre las piernas, dando la impresión de tener una erección. Manuel, al enseñarle

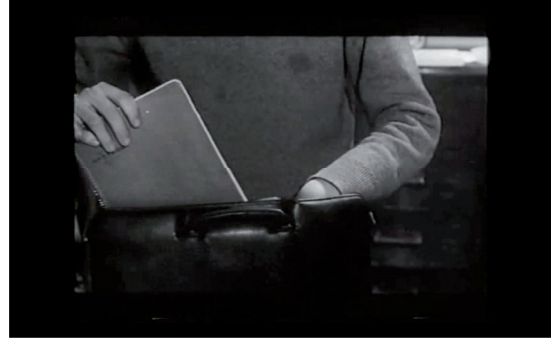
a coger el taco, simula frotarlo como si se estuviera masturbando. A la vuelta, en el tranvía, Jaime conversa con Alberto, quien muestra una gran inocencia, y le invita a estudiar a su casa para enseñarle lo que hacen él y sus amigos.



Al día siguiente Alberto acude a casa de Jaime. Mientras espera en el salón, observa un canario que hay enjaulado sobre la mesa y una foto del difunto padre de Jaime. Este se pone las enormes gafas del padre, explicando que tenía muchas dioptrías. Aparece la madre a saludar, vestida de luto y embarazada. Una vez solos, bastará un cruce de miradas y sonrisas para dar paso a una escena que realmente no se nos muestra: en un plano del cuarto de baño situado a baja altura, vemos como entran las piernas de ambos muchachos y se funde a negro. Acto seguido, Alberto se encuentra recogiendo sus cosas con lágrimas en la cara. Sin mediar palabra se dirige a la puerta; Jaime le propone (sin darle ninguna importancia) ir a confesarse pero Alberto lo rechaza. Como indica Ferrán Alberich, esta frase “*resulta muy efectiva para caracterizar al personaje de Jaime (...). Aquí se empieza a marcar que la moral del colegio ha sido asumida por los alumnos, incluso por aquellos más transgresores*”<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> ALBERICH, Ferrán, *op. cit.*, p. 36.



La siguiente escena será la desencadenante de la acción: un chico vigila la puerta de los lavabos del colegio y al advertir la presencia de un cura avisa a sus compañeros y se marcha a toda prisa; estos, encerrados a oscuras en un retrete, salen corriendo y tropiezan con el padre, a quien tiran y pisan sus gafas en la huida. Durante la misma, pasan por la capilla en la que se encuentra Felipe, rezando con los brazos en cruz. Aquí hay otro gesto muy significativo: pese a la urgencia, los fugitivos no pueden huir de la obligación de arrodillarse ante la virgen [en un inequívoco guiño a la escena de **Río Grande** (*Rio Grande*, John Ford, 1950) en la que Victor McLaglen y su sobrina no pueden evitar hacer el mismo gesto durante su huida de la iglesia mexicana].







A continuación vemos a todos los alumnos reunidos en el patio frente al padre prefecto, que informa del suceso y amenaza con un castigo general si los responsables no confiesan. De nuevo, un cruce de miradas entre Alberto, los culpables y el testigo basta para que todo quede explicado entre ellos. En el pasillo, Felipe le cuenta a Alberto que sabe quiénes han sido; este trata de convencerle de que no los delate, pero Felipe acude a consultar al padre espiritual (que, en la reunión inicial, abogaba por la delación de compañeros). Los chicos le esperan de camino al despacho del Prefecto con intención de intimidarle, comenzando una discusión que deriva en forcejeo. Alberto, quien protege las gafas de Felipe durante la pelea, da un falso aviso para que liberen a este, creyendo que viene un cura. Tras esto, y pese a pedirle de nuevo que no lo haga, Felipe se dirige al despacho del Prefecto.

Durante la cómica clase de gimnasia, impartida por un militar (interpretado por Fernando Vivancos y doblado por Drove), Alberto pide a Jaime que no diga nada de lo que pasó en su casa. A lo largo de la clase de francés comenzarán a llamar por megafonía a los culpables. Alberto, nervioso, intenta averiguar algo pero es castigado a copiar el dictado en la pizarra, quedando aislado de sus compañeros en una tensa espera mientras el altavoz (en un primer plano, situado bajo un crucifijo que da la impresión de ser el mismísimo emisor) sigue llamando a los chicos. En el recreo, Alberto vaga a la deriva en busca de Jaime mientras Felipe trata de reconciliarse con él; cuando por fin le encuentra, un cura se lo lleva del brazo.

A continuación hay una escena onírica que rompe un poco con el tono del resto del film; en ella vemos a Jaime y Alberto en un amplio cuarto de baño, riendo, inflando un globo, estallándolo con unas tijeras... hasta que aparece el padre de Alberto recriminándole por sus actos, mientras su madre llora amargamente. Será este sueño de Alberto la única ocasión en que veamos a sus padres.

Al día siguiente, de camino a clase, ve a Jaime y a su madre salir del despacho del Prefecto con gesto compungido. Al llegar al aula Manuel le informa de que les han echado, y acto seguido le envían a él también al despacho. Allí, el padre Prefecto lee su ficha y comienza su interrogatorio, que se nos muestra a saltos. Tras algunas negaciones y evasivas, Alberto termina por confesar entre lágrimas; “demasiado tarde”, sentencia el cura. De nuevo, coincidimos con Alberich en su apreciación:

*“Esta escena es esencial para culminar la película. Está rodada en dos únicas posiciones de cámara, el Prefecto por un lado y Alberto por otro. La precisión está acompañada por unos encadenados sobre el mismo plano de cada uno de los personajes. Se remarca así que se han eliminado frases, para dejar solo aquellas que convienen al narrador: no es un diálogo «natural», sino la exposición de un método. Es una escena espléndida, dialogada de manera que se explica el derrumbe del niño, no por sus palabras o gestos, sino por las frases del interrogador”<sup>67</sup>.*

---

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 39.

La siguiente escena es idéntica a la inicial, salvo que esta vez es Alberto el niño excluido de la fila. Un plano secuencia nos muestra de nuevo el recorrido hasta el despacho del Prefecto; al llegar y comprobar que sus padres se encuentran sentados con él, Alberto, desesperado, huirá corriendo del colegio.

El film se cierra con un discurso del padre espiritual informando a los alumnos de la expulsión de los cuatro chicos que “han traicionado nuestro estilo de vida”, para concluir con una oración por los culpables. El último plano de la película es una panorámica de los niños entonando la *Salve Regina*, hasta que entran en cuadro varios niños con gafas, Felipe entre ellos, momento en que una música estridente empaña la oración. Al llegar al último niño del banco se funde a negro abruptamente y se escucha un disparo. A continuación aparecen estos versos de Rafael Alberti:

*“Ahora,  
Cuando ya no hay remedio,  
O si existe es tan solo el de la bala que conspira  
En la mano, se me ocurre invitarte,  
Proponerte esta ingenua conquista o toma de poder de las pizarras  
De los serios pupitres donde yacían de pronto,  
Empañados,  
Coléricos,  
Los ojos de las gafas que nos odiaban siempre”.*

Este poema, que da sentido al disparo, pone de relieve un elemento constante en la película: la presencia de las gafas asociadas a los personajes que ejercen la represión, como Felipe, el cura de los lavabos, el padre espiritual o el Prefecto.

De nuevo, Drove recrea una realidad que ha vivido de cerca pero sin ceñirse a un retrato de recuerdos escolares, ya que en el fondo está mostrando la misma vida en la que siguen inmersos en esos momentos; parte de una historia particular para pasar a lo general. Utiliza este drama para “hablar de su vida y no hacerlo de forma complaciente”, tratando de mostrar una realidad de forma honesta y evitando caer en el victimismo.

En cierto modo, es su reacción contra las ficciones de izquierdas que proliferaban en aquel momento y que él aborrecía. Pero es una reacción desde la izquierda, rechazando esa actitud autocomplaciente:

*“si somos víctimas no es porque seamos buenos, sino por ser débiles, por no luchar, por recrearnos en la derrota. (...) Yo creo que los perseguidos tienen tendencia a magnificar a sus perseguidores, y eso es una actitud no combativa. Es evidente que la película terminaba mal, pero eso no quería decir que hubiera que narrarla de forma cansina, tirando la toalla. El complacerse en la miseria y la derrota me parece, como actitud moral, indignante”<sup>68</sup>.*

En el film, esta idea está reflejada en Alberto, un personaje escéptico pero sumiso, que desconfía de la moral a la que están sometidos pero se ve incapaz de rebelarse ante ella, limitándose a llorar y a seguir dentro del juego. En él está representada esa *“imagen crítica de la pasividad e impotencia del «intelectual», que si bien no se solidariza con la opresión, al no afectarle –dada su posición privilegiada– tampoco la combate”<sup>69</sup>.*

No obstante, debido a la edad de sus personajes, la película encierra también una reflexión sobre la dificultad de la toma de conciencia, la inmadurez, el temor y la cobardía ante la vida que les lleva a asumir las normas de sus opresores, dando lugar a una represión sin violencia, interiorizada, que por ello mismo resulta más implacable todavía y les avoca a la autodestrucción.

Al igual que en su anterior trabajo, Drove recurre a una planificación clásica, de gran sobriedad, que permite realizar una fría descripción del mecanismo represor. No obstante, en momentos dados es capaz de pasar del tono distante que predomina en la película a auténticas secuencias de acción (la persecución) o terror (la tensa escena del megáfono) sin que resulte chirriante, dando también espacio a pequeños toques cómicos (las interrupciones de Felipe en la capilla).

---

<sup>68</sup> Antonio Drove en HEREDERO, Carlos F., “El caso Savolta...”, *op. cit.*, p. 61.

<sup>69</sup> MARÍAS, Miguel, “De la última promoción...”, *op. cit.*, p. 12.

Haciendo gala de una gran economía narrativa, el autor resuelve las escenas con diálogos precisos y una puesta en escena tan sencilla como eficaz, como se puede comprobar en el comentado ejemplo del interrogatorio del Prefecto. Al igual que en **La primera comunión**, Drove se sirve principalmente de la imagen para narrar, utilizando gestos y miradas para transmitir el pensamiento de los personajes. Mediante encuadres cerrados y la oscura fotografía del interior del colegio crea una atmósfera opresiva, ayudándose de la incisiva música de Pérez Olea. La factura técnica, por otra parte, no está exenta de ciertos fallos, especialmente en algunos fundidos y encadenados.

Es destacable, de nuevo, la selección y dirección de actores, dando unos resultados excelentes en el trabajo con los niños, en este caso por partida doble. Después de un proceso de búsqueda de varios meses en los que hizo pruebas a infinidad de niños, Drove tuvo que recorrer de nuevo varios colegios buscando nuevas voces para el doblaje. El problema fue una interrupción en el proceso de sonorización de la película, debido al traslado de la EOC al nuevo centro en Dehesa de la Villa, donde todavía no estaba preparada la sala de sonorización. La espera no solo hizo a Drove perder un año, sino que para entonces a los niños les había cambiado la voz, y dada su negativa a doblar con locutoras tuvo que buscar nuevos niños. Su método de doblaje no fue menos curioso:

*“En **La caza de brujas** me valieron mucho las cosas que yo había hecho como actor. Si un actor profesional se mecaniza al doblarse, imagina un niño. Entonces me inventé un método: puse a los niños de espaldas a la pantalla, con lo cual no veían al personaje que estaban doblando, yo miraba la imagen y les indicaba cuándo tenían que hablar con una seña. Era como un director de orquesta. Ahí aprendí mucho de doblaje”<sup>70</sup>.*

Pese a su buena calificación, la realización y el posterior recorrido de **La caza de brujas** no estuvieron exentos de problemas, ya desde la fase de guion:

*“En la Escuela de cine, en la clase de guion de Florentino Soria, leí las noventa páginas que había escrito, con toda la documentación y toda la historia de **La caza de brujas**, en forma de guion. A la salida, Pilar Miró, que no estudiaba*

---

<sup>70</sup> ALBERICH, Ferrán, *op. cit.*, p. 40.

*dirección sino guion, me dijo: «Antonio, no presentes eso como guion». Yo le dije: «Pero si no hay censura en la Escuela de Cine...». Me repitió que no lo presentara y yo seguí su consejo, presenté el guion de **¿Qué se puede hacer con una chica?**, con el título de **Una historia de Argüelles**. (...) En el rodaje de **La caza de brujas**, en las claquetas ponía **Una historia de Argüelles**. Presenté un guion y rodé otro»<sup>71</sup>.*

En cuanto a la producción, al margen de los comentados avatares en cuanto al casting y la sonorización, la película sufrió una serie de interrupciones y denuncias burocrático-policiales durante el rodaje, para cuya resolución contó con la ayuda de su profesor y director del centro, Carlos Fernández Cuenca.

*“(...) Fue un rodaje muy accidentado, había chivateos al Ministerio, de repente me cortaban la película, rodé en diez días pero nunca pude rodar más de dos días seguidos, al tercer día pum, me lo suspendían, cuando ya conseguía que me dejaran seguir rodando, los niños tenían un examen y no podían dejar el colegio, con lo cual los diez días de rodaje se prolongaron desde justo después de Semana Santa hasta el último plano que lo rodé en junio. Entonces al equipo nos llamaban «los de Argüelles», en la película aparecen: como guionista Waldo Leirós, como script Ramón Gómez Redondo, Manolo Matji, venían por el rodaje Emilio Martínez Lázaro, Juan Tébar pone la voz a uno de los actores, Miguel Rubio hace un personaje, la mujer de Juan Cobos, que es una gran actriz, Conchita Gómez Conde hace otro personaje... bueno, pues nos empezaron a llamar «los de Argüelles»<sup>72</sup>.*

Una vez finalizada, en 1968, se hacen algunas proyecciones privadas dentro de la EOC para alumnos y algún crítico, como su amigo Miguel Marías. No obstante, ese curso no se lleva a cabo la habitual proyección de los trabajos de fin de curso en el Palacio de la Música, acto que ya no volvería a tener lugar en esta fase de declive de la Escuela. Pasados varios meses desde la calificación del cortometraje (la máxima de su curso junto al de Álvaro del Amo), el mayor sinsentido reside en que la EOC no permite su proyección fuera del centro por no haber sido estrenada todavía. Sorprendentemente, se hizo una excepción a esta norma de la que, en cambio, **La caza de brujas** no pudo

---

<sup>71</sup> *Ibidem*, pp. 45-47.

<sup>72</sup> FARRÉ BRUFAU, María Soledad, *op. cit.*, p. 313.

disfrutar, lo que pone de relieve el carácter problemático de la cinta de cara a las autoridades:

*“En el último Festival de San Sebastián se proyectaron tres películas de las seis de la última promoción y no estaban las de más alta puntuación. Me parece muy bien que se pongan las películas que sean en el festival que sea, eso beneficia a los autores y a la Escuela, pero ¿por qué las otras han sido obstaculizadas en otras ocasiones, alegando que no habían sido estrenadas? Y sobre todo ¿cuándo se estrenarán? Últimamente he sido invitado a la Bienal de Arte Joven de París y concurre con **La caza de brujas**. Como pasa siempre, la película se conocerá, si es que se conoce, antes fuera que dentro”<sup>73</sup>.*

Ese temor que el propio autor deja entrever en su última frase finalmente se cumplió, ya que finalmente tampoco se permitió su exhibición en la VI Bienal de Arte Joven de París, celebrada en el Museo de Arte Moderno de la capital francesa a lo largo del otoño de 1969, ni en ninguna otra parte: la película estuvo desaparecida durante años, hasta el punto de que su autor llegó a temer por su pérdida definitiva, como había ocurrido con **Historia del suicida y la monjita**. Así lo relataba años después: *“A raíz del cambio en la Dirección de la EOC, la película fue prohibida y secuestrada ilegalmente, es decir, incumpliendo el reglamento académico. Ni yo mismo pude verla ni enseñársela a ningún posible productor. Así me encontré con que tenía un título pero ninguna prueba de que sabía hacer cine”<sup>74</sup>.*

Esto último era lo más grave, la imposibilidad de mostrar su obra a potenciales productores en busca de una primera oportunidad laboral. Ni siquiera en la época en la que pudo exhibirla dentro del centro tuvo mucha suerte en este aspecto, ya que los pases solo podían ser matinales (por las tardes la sala se ocupaba con las clases) y había que solicitar la proyección con 24 horas de antelación dando un listado con los nombres de los asistentes:

*“he perdido oportunidades de enseñar la película a productores que no podían ir a la Escuela o que no podían esperar 24 horas porque se marchaban. En*

---

<sup>73</sup> MORALEJO, Gabriel, “Entrevista con Antonio Drove”, *Joven Crítica Cinematográfica*, Circular ordinaria, nº 40, julio de 1969, p. 7.

<sup>74</sup> DROVE, Antonio, “Cómo ingresé en la EOC”, *op. cit.*, p. 66.

*un caso concreto, un productor, antiguo profesor, no podía ir a la Escuela y solicitó una proyección privada, encargándose del transporte y la devolución de la copia. La respuesta de la dirección fue que no era costumbre de la Escuela dejar salir las películas que no han sido estrenadas”<sup>75</sup>.*

Al contrario que con **Historia del suicida y la monjita**, finalmente la historia de **La caza de brujas** tiene un final feliz. Tras varios años desaparecida, en 1977 Drove recupera una copia del film mediante la cual puede reconstruirlo y estrenarlo públicamente en septiembre de 1980, en el Festival de Figueira da Foz en Portugal (cumpliendo así otra de sus premoniciones, “antes fuera que dentro”).

\*\*\*

Tras salir de la Escuela, con su diploma pero sin sus cortometrajes, Antonio Drove tiene una visión muy negativa del centro. Habría que precisar que no tanto de la EOC que él vivió y disfrutó en sus primeros años, durante la dirección de Fernández Cuenca, como de la que dejaba al marcharse bajo la batuta de Juan Julio Baena, en un ambiente de caos y descontento generalizado, con enfrentamientos y altercados frecuentes e incluso con policías de paisano infiltrados en las aulas; un clima de vigilancia muy distinto a la libertad imperante poco tiempo atrás. En cualquier caso, pese al aprovechamiento que pudiera hacer de sus años en la EOC, su opinión sobre el sistema docente que él mismo cursó es extremadamente crítico:

*“En la Escuela conocí gente. Aprendí poco porque el sistema docente era malo, retrógrado, despilfarrador de los medios de aprendizaje con que se contaba. A nivel teórico y práctico la enseñanza era canija, deformadora y muy antigua. Se oscilaba entre el diletantismo amateur teórico y las rancias recetas pasteleras profesionales. Tuve algunos buenos profesores, pero eran devorados por el caos docente. La incultura cinematográfica de la Escuela era insultante. (...) Sin embargo, en la escuela aprendí mucho. Gracias a las películas que pude rodar con el dinero del contribuyente. El único e importante aprendizaje se debía a esta práctica, sobre todo al dinero que la hacía posible”.* Preguntado por la validez de la Escuela como única forma de hacer películas para aprender, responde tajante que

---

<sup>75</sup> MORALEJO, Gabriel, “Entrevista con Antonio Drove”, *op. cit.*, p. 7.



*“en este momento pienso que ni siquiera esto es cierto. Que la Escuela no compensa. No compensa el luchar contra la deformación, el perder los años en un clima de inapetencia y de invernadero, el verse obligado a rodar las películas según directrices caducas, según métodos de trabajo estancados por los años, no compensa, para a cambio, poder hacer unas películas. Yo pienso que, en mi caso, si en lugar de haber perdido el tiempo en la Escuela hubiera trabajado, hubiera conseguido en menos tiempo el dinero suficiente para rodar en 16 mm las películas que he hecho en la Escuela. Y las hubiera rodado en mejores condiciones, más a mi gusto, con más libertad, con menos disgusto y quemándome menos que en la Escuela. Se me puede responder que queda el asunto de la difusión de las películas, que las de la Escuela pueden llegar a más público, pero en mi caso y en el de la última promoción ha sucedido todo lo contrario. La Escuela no solo no promociona las películas, sino que impide su difusión. La Escuela es solo un título. Esto es muy triste. Supongo que la elección Escuela o no Escuela depende de las posibilidades individuales. Lo peor del asunto es que esta crítica negativa que hago de la EOC se basa en mi creencia en la posible eficacia, en lo positivo de una Escuela de Cine. Yo creo en las escuelas de cine. Pero habría que cambiar muchas cosas para que la Escuela de Cine sea una Escuela de Cine”<sup>76</sup>.*

Con la perspectiva que da la distancia temporal, aunque también con la inevitable nostalgia de unos años de juventud especialmente eufóricos, Drove concluye el repaso a su estancia en la Escuela afirmando lo siguiente: *“A pesar de todas estas contrariedades e injusticias, recuerdo mis días en la EOC como el periodo más feliz de mi vida desde que entré en el colegio hasta entonces”<sup>77</sup>.*

---

<sup>76</sup> MORALEJO, Gabriel, *op. cit.*, pp. 4-5.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 66.

### 1.3. La Escuela de Argüelles

Durante sus años en la EOC, la mayor parte del tiempo de Antonio Drove y sus compañeros transcurre entre los cine-clubs y cines de barrio y, especialmente, los bares. Como recuerda Drove, “*los sitios de reunión que teníamos eran, básicamente, Bentaiga, Manila o los bares de al lado de la Escuela de Cine y, algunas veces, por la noche quedábamos en uno de los bares de Argüelles, (...) La Verdad, Castropodame o Hermanos Díez*”<sup>78</sup>.

En estos bares se encontraba mucha gente de diversa procedencia y relación; se juntaban los compañeros de la EOC con amigos del barrio, críticos de *Film Ideal*, conocidos de cine-clubs, antiguos compañeros de carrera... De este entramado de relaciones surgirá la posteriormente conocida como “Escuela de Argüelles”.

#### 1.3.1. “Lo argüellero”. Orígenes de la Escuela de Argüelles

“El “argüellero” –hablamos de los años sesenta– ha de vivir en Argüelles, o vivir como si viviera en Argüelles. Es, preferentemente, hijo de militar, clase media, varios hermanos, colegio religioso, carrera inacabada –e inacabable–, otrora buen estudiante, lecturas caóticas, nocturno y callejero, arrogante, un punto misógino, otro punto dipsómano, generoso hasta la prodigalidad, egoísta hasta la ratería. Proclive a la épica –¿quién sabe si para ocultar un adolescente y vulnerable corazón de alcachofa?–, ama a Mozart, a la música brasileña, al jazz y a Henry Mancini –ahora ya no–, y se tima con Sinatra. Odia cordialmente el cine de Visconti, el de Antonioni, el de Kubrick. Jamás, por supuesto, ha cometido la estupidez de aprenderse de memoria los diálogos de una película –solo algunas frases de *Cleopatra* [*Cleopatra*, Joseph L. Mankiewicz, 1963]–, pero ha hecho de las salas de cine su escuela de vida. Hitchcock, Renoir, Rossellini, Hawks, Ford, Lang, Walsh, Mamoulian, Mankiewicz, Sternberg, Wilder, Preminger, Minnelli, McCarey, Cukor, Dreyer, Mizoguchi, Mann, Ophuls, Becker, Vigo, Keaton, Griffith, Von Stroheim, Murnau, Lubitsch, Welles son sus maestros. Donen, Ray,

---

<sup>78</sup> FARRÉ BRUFAU, María Soledad, *op. cit.*, p. 309.

*Quine, Lewis, Fuller y Edwards, sus compinches. Pronto Godard será un hermano*<sup>79</sup>.

Esta significativa cita de Ramón Gómez Redondo pasando revista a lo que fue la denominada Escuela de Argüelles, con marcado tono irónico, define gran parte de las características que compartían todo un grupo de personas (o, al menos, buena parte de ellas) que se junta en dicho barrio a mediados de los años sesenta.

La Escuela de Argüelles no es una institución ni un colectivo organizado. Se trata más bien de un conjunto de amigos con intereses comunes, relacionados con el mundo del cine, que se aglutina alrededor de la EOC y la revista *Film Ideal* (más adelante y muy brevemente en otra revista, *Griffith*, donde se encuentra mucho más concentrada la esencia *argüellera*) entre los años 1964 y 1969, aproximadamente.

Existe una gran diversidad de opiniones en cuanto a su composición y origen. María Soledad Farré Brufau, en su tesis doctoral “La Escuela de Argüelles. Una aportación al cine español”, considera que “*el grupo se forma partiendo de dos núcleos con una intersección común. Uno de los núcleos es el constituido por José María Carreño, Jesús y Javier Martínez León, Manolo Marinero y Antonio Drove, estos dos últimos forman parte también del otro núcleo compuesto por Ramón Gómez Redondo, Emilio Martínez Lázaro, Waldo Leirós y Manolo Matji*”<sup>80</sup>. También incluye en su estudio, aunque aclarando que su incorporación es posterior y discutible, a Luis Ariño, Fernando Méndez-Leite y José Luis Cuerda.

No obstante, entre todos estos nombres existen importantes divergencias sobre quiénes formaban o no parte de la supuesta Escuela. Algunos, como Drove, Méndez-Leite o Cuerda, tienen una concepción más abierta del tema. Drove, por su parte, en su entrevista para la citada tesis, a la pregunta de quiénes formaban dicha Escuela responde que “*todos los que había nombrado en la entrevista, que podían ser cuarenta*”<sup>81</sup>. Por tanto, para él la Escuela de Argüelles no es un club exclusivo, sino que por ella van pasando en distintos momentos gente como Jaime Chávarri, Antonio Gasset, Miguel

---

<sup>79</sup> GÓMEZ REDONDO, Ramón, “¿Qué fue de la Escuela de Argüelles...?”, *Guadalimar*, mayo 1978, p. 85.

<sup>80</sup> FARRÉ BRUFAU, María Soledad, *op. cit.*, p. 42.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 46.

Mariás, Luis Revenga, Augusto Martínez Torres, Iván Zulueta, Juan Tébar, Miguel Cordero, Alfonso Ungría...

Otros como Ramón Gómez Redondo y Manolo Matji se muestran más sectarios, reduciendo la nómina a los seis nombres que aparecen en el cartel, a la vez fundacional y de defunción, que ambos realizaron en 1969. Matji recuerda con nitidez esta anécdota:

*“Los tiempos de esplendor de la Escuela de Argüelles habían pasado y comenzaba a haber tensiones entre alguno de sus componentes. Estaba deprimido y desconcertado. Una tarde en mi habitación pegué una fotografía de una “rockette” del Radio Music Hall –ese local que aparece en Radio Days– en un cartón negro y con Letraset puse un título prolongando el movimiento de la bailarina: ¿A dónde fue la Escuela de Argüelles?, puse. Un acto de melancolía y tristeza, la verdad. Pero luego llegó Ramón y bromeó; como siempre. Decidimos hacer el cartel de una película. Mi hermana, que es mucho más Escuela de Argüelles que muchos que ahora se apuntan –como Miguel Mariás<sup>82</sup>, por ejemplo– nos había fotografiado a todos. Ramón y yo elegimos los nombres y las pegamos. Luego llegó Emilio y después Manolo. Nos reímos un rato, bebimos y supongo que después nos fuimos al cine. (...) para los puristas –como Ramón y como yo– la Escuela de Argüelles la formaron los que están en esa foto y nadie más. Ambos hacemos la salvedad de Luis (Ariño), que era más joven que los demás pero en cambio tenía la dureza de los bebedores experimentados”<sup>83</sup>.*

Las fotos que figuran en el cartel, cada una con su correspondiente título, son las de Ramón G. Redondo (El bueno), Emilio Martínez Lázaro (*The glass saxo*), Antonio Drove (*The bad friend*)<sup>84</sup>, Waldo Leirós (El investigador de ética), Manolo Marinero (El hombre de la frontera) y Manolo Matji (El que nunca volvió), acompañadas de una

---

<sup>82</sup> Llama la atención este comentario de Matji, ya que en un artículo de Mariás sobre Jaime Chávarri (*Dirigido por...*, nº 49, diciembre de 1977, p. 52) en el que habla sobre la Escuela de Argüelles, en ningún momento se incluye en ella. En cambio, en el libro sobre Godard escrito por Mariás, Carreño, Marinero y María Jesús Arévalo (*Jean-Luc Godard*, Madrid, J.C., 1981), más cercano en el tiempo a la entrevista de Farré Brufau, se reseña a los autores como pertenecientes a la “llamada en otro tiempo Escuela de Argüelles”.

<sup>83</sup> FARRÉ BRUFAU, María Soledad, *op. cit.*, p. 379.

<sup>84</sup> A Drove no le gustó nada esta etiqueta, que tomó como un insulto personal. Por lo visto había salido con la hermana de Manolo, Pilar Matji, y a este no le gustó como acabaron las cosas, lo que motivó lo de “mal amigo” (ver FARRÉ BRUFAU, María Soledad, *op. cit.*, p. 103). La anécdota es representativa de las tensiones y el distanciamiento entre los miembros del grupo.

leyenda que dice: “...Y todas las mujeres que casi estuvieron a punto de saber hacerles desgraciados!!”.

Este cartel constituirá un elemento clave para la Escuela de Argüelles por distintos motivos. Por un lado, y pese a darse por terminada la época principal de vivencias comunes de sus protagonistas, será gracias al famoso cartel como, posteriormente, el término “Escuela de Argüelles” irá adquiriendo notoriedad y acabará siendo recordado: “*como el dichoso cartelito lo pusimos en la casa que Ramón y yo compartimos los años siguientes, y aquella casa de Bretón de los Herreros fue frecuentada por muchísima gente, el nombrecito tuvo fortuna y medró*”<sup>85</sup>. Por otro, es el perfecto ejemplo de la pasión desmesurada que el grupo de amigos profesa por la mítica y la estética del cine americano, como dejan ver la cantidad de detalles repartidos por el falso cartel de película: el encabezado de “*M.G.M. presenta*” y el logo de *Cinemascope*, las imágenes de Hitchcock con una corona de santidad y de Fred Astaire bailando, y especialmente unos créditos en los que se leen cosas como “*Screenplay: John Dos Passos, Ernest Hemingway, William Faulkner, Erskine Caldwell, John Steinbeck y James T. Farrell; Music by Henry Mancini, song ‘The last chance’ by Julie London, song ‘Sea of no return’ by Frank Sinatra; Directed by Stanley Donen*”.

Al hilo de la mención que recibe Luis Ariño, llama la atención una curiosidad: este núcleo más compacto formado por gente como Marinero, Matji, Ariño o Gómez Redondo tenían la costumbre de inventarse palabras para su uso privado. Por ejemplo, este último afirma que “*se empleaba un término que era ‘la coqueluche’, para referirse a personas que, bien en función de edad o de incorporación más tardía eran argüellers, pero, digamos en la fase de ‘cadetes’ (...). Eran dos personas: Luis Ariño y Pachín Marinero*”<sup>86</sup>. Matji recuerda otras expresiones, como “*rataput, fronteras y marrón a rayas. La verdad es que fue Manolo (Marinero) quien las inventaba. Luego las propagábamos Luis y yo y al final las usaban todos los argüellers*”<sup>87</sup>. Esta peculiar característica, si bien es absolutamente endeble para darle entidad alguna al grupo, ayuda a hacerse una idea de la actitud y personalidad de parte de sus miembros.

---

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 379.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 324.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 380.

Volviendo a las diferentes versiones sobre la Escuela y su composición, entre los dos extremos expuestos encontramos las inclusiones que cada uno de ellos hace a título individual: Marinero incluye a Miguel Marías, Ricardo Franco, Jaime Chávarri y duda con Miguel Rubio, en cambio niega a Augusto Martínez Torres y Alfonso Ungría; Martínez Lázaro por su parte cita a Luis Revenga y Gonzalo Suárez; Ariño opina que Zulueta, Chávarri y Mercedes Juste no formaban parte ya que “*eran de clase más alta y tenían otra forma de vivir y relacionarse*” y que Méndez-Leite y Cuerda “*estaban más metidos en política*”<sup>88</sup>, y recuerda como única mujer del grupo a María Jesús Arévalo; Méndez-Leite, en cambio, reivindica a Mercedes Juste como “*el símbolo o la musa de la Escuela de Argüelles*”<sup>89</sup>, a la vez que hace muchas concreciones en cuanto a las distintas épocas y círculos de amistades. Por otro lado, Matji agrupa a todas esas otras personas susceptibles de pertenecer a la Escuela de Argüelles bajo el nombre de *argüellers*, remarcando así el carácter de exclusividad del grupo de amigos frente al resto de relaciones individuales: “*Toda esa otra gente que vivía en Argüelles eran Argüellers, pero en aquella época solo teníamos en común, como bloque, el hecho de que habíamos sido educados en colegios religiosos y una enfermiza relación con el cine. A lo mejor no era enfermiza, solo apasionada; pero apasionada hasta la enfermedad*”<sup>90</sup>.

En cuanto al origen del término, pese a su fama tardía, la denominación “Escuela de Argüelles” surge con anterioridad. Tampoco hay acuerdo en este aspecto, teniendo cada uno de los núcleos señalados por Farré Brufau su propia versión. Tanto Javier Martínez León como José María Carreño comparten el mismo recuerdo; en palabras de este último “*esta expresión se la inventó un día en plan de broma Antonio Drove en la cafetería La Verdad, estábamos hablando de la Nouvelle Vague o de Godard y él decía: «pues si ellos son la Nouvelle Vague nosotros somos la Escuela de Argüelles»*”<sup>91</sup>.

Drove, en cambio, al igual que Martínez Lázaro y Matji, considera que lo empezó Ramón Gómez Redondo, quien ofrece esta versión:

---

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 413.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 490.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 377.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 414.

*“Yo no vivía en Argüelles sino en el barrio de Salamanca. Mi tertulia natural se establecía a la hora del almuerzo en un comedero llamado Las Tres Rosas: Antonio Martínez Sarrión, los hermanos Molina Foix, Félix de Azua y, ocasionalmente, Terenci Moix (...). Frente a esta tertulia cotidiana, letrada y ajena, dispar en sus saberes y criterios cinematográficos y, en parte, notoriamente ciega al lenguaje de las imágenes, inventé lo de la Escuela de Argüelles, como definición demarcadora de gustos, territorio y convicciones. El invento hizo fortuna y dio lugar inmediato a la proclamación de una Escuela de Salamanca”<sup>92</sup>.*

Denominación que, en cambio, pasó a mejor vida rápidamente. Por otro lado, Gómez Redondo también afirma que *“en 1964 lo que existía realmente era «lo argüellero», concepto ambiguo que definía, no obstante, una realidad bastante precisa”*.

Veamos ahora cómo se conocen todas estas personas susceptibles de pertenecer a la Escuela de Argüelles, el entorno en que se mueven y la evolución de sus actividades. La mayoría coinciden en considerar la cafetería La Verdad como principal centro de reunión donde solía consolidarse la tertulia. Durante el curso 1964-65, su primer año en la EOC, quedaban a menudo por allí Drove, Zulueta y Tébar, juntándose con otros compañeros de clase como Gortari y Jesús Martínez León, y también el hermano de este, Javier, Luis Revenga y José María Carreño, que se habían presentado ese año pero no habían conseguido ingresar. A estos se les unía Emilio Martínez Lázaro, a quien Drove había conocido a través de su hermano Ubaldo cuando estudiaba en el ICAI. Algunos de ellos, como Carreño y los hermanos Martínez León, comienzan en esa época a escribir crítica de cine en *Film Ideal*, y con el tiempo irán trayendo a otros miembros de la revista, como Ramón Gómez Redondo y Waldo Leirós, quien a su vez traerá a su amigo de la infancia Manolo Matji.

Pronto empieza a unirse gente de otros ámbitos a la tertulia. De la mano de Gómez Redondo comienzan a aparecer su compañero de piso, el poeta Antonio Martínez Sarrión (cuyos versos abrirían el corto de Drove **La caza de brujas**), y escritores y críticos como Terenci Moix (por entonces llamado Ramón Moix) y los hermanos Juan Antonio y Vicente Molina Foix. También acuden otras corrientes

---

<sup>92</sup> GÓMEZ REDONDO, Ramón, *op. cit.*, p. 85.

pertenecientes, al igual que este último, a *Film Ideal*: es el caso de los considerados “marcianos” como José María Palá o Augusto Martínez Torres, este último rechazado también en la EOC y antiguo conocido de Drove a través de Juan Tamariz. Con el tiempo, el grupo de habituales irá aumentando con gente como Antonio Castro, Fernando Méndez-Leite, Luis Ariño o José Luis Cuerda.

Además de los bares, otro de los principales puntos de encuentro eran las salas de cine, especialmente los cine-clubs, donde muchos de ellos se conocieron al coincidir repetidamente. Como recuerda Ariño, “*nos fuimos introduciendo por Argüelles donde todos nos pasábamos el día, en alguno de los quince cines que había en Argüelles. Te encontrabas con la gente en los descansos de las películas e ibas haciendo amigos de manera que unos te iban conectando con otros y al final todos éramos amigos*”<sup>93</sup>.

Por esa época, Antonio Drove lleva el cine-club del ICAI durante seis meses y también presenta películas en otro cine-club. De esta manera se hará amigo de Miguel Marías y de Manolo Marinero, a quien conoce de su época universitaria y que había sido, además, compañero de colegio de Carreño, Revenga y los hermanos Martínez León. Estos cuatro últimos dirigían el cine-club Secuencia, mediante el cual habían conocido a los de *Film Ideal* y comenzado a escribir en su revista. Waldo Leirós, por su parte, también había montado el cine-club de su colegio a principios de los sesenta, con la ayuda de Matji.

También en esa época conoce a Antonio Gasset, Mercedes Juste, Jaime Chávarri y Miguel Cordero. Drove lo recuerda así:

*“íbamos mucho al cine-club de los Luises, de los jesuitas, (...) lo llevaban Sauquillo, Manolo Pérez Estremera, Guelbenzu, que era compañero mío de colegio también, Álvaro del Amo y Miguel Bilbatúa, era un cine-club donde ponían películas de Anthony Mann, que les gustaba mucho y donde se establecían polémicas y discusiones enormes, un poco las discusiones que había en aquella época entre Film Ideal y Nuestro Cine”*<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> FARRÉ BRUFAU, María Soledad, *op. cit.*, p. 401.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 311.



Esto nos lleva a retomar el tema de las revistas cinematográficas, otro elemento de gran importancia en el universo de este grupo de amigos y conocidos.

### 1.3.2. Argüelles y la crítica cinematográfica

Como hemos visto antes, la crítica de cine especializada de la España de principios de los 60 se puede reducir al binomio *Film Ideal/Nuestro Cine*.

La primera, fundada en 1956, había tenido en su primer lustro de vida una orientación marcadamente católica, dominada por la figura de José María Pérez Lozano. Tras la marcha de este (que, poco después, fundaría la revista *Cinestudio* siguiendo esa misma línea) comienza la etapa que Iván Tubau ha denominado como “*cahierismo militante*”<sup>95</sup>, debido a la incorporación de Miguel Rubio y José Luis Guarner. El primero venía de París, tras un contacto directo con los jóvenes críticos de *Cahiers du Cinema*; el segundo había sido uno de los pioneros en introducir el *cahierismo* en España a través de la revista catalana *Documentos Cinematográficos*. Pese a seguir con su línea católica, las críticas comienzan a incorporar las ideas importadas de la famosa revista francesa, tales como la política de los autores y una especial atención a la puesta en escena y al lenguaje cinematográfico en general.

La segunda, surgida en 1961 en la estela de predecesoras como *Objetivo o Cinema Universitario*, se suele considerar vinculada al Partido Comunista Español (muchos de sus miembros lo estaban) y se enmarca en el modelo de crítica marxista que defiende el concepto de “realismo crítico”, importado de revistas europeas como *Cinema Nuovo* y *Positif*. Básicamente, a la hora de criticar una película, lo importante era el juicio ideológico, por lo que su valoración era temática y sociológica antes que formal y estética.

Como es lógico, los supuestos integrantes de la Escuela de Argüelles se sienten mucho más cercanos a la idea del cine que encuentran en *Film Ideal*, con la que tienen

---

<sup>95</sup> TUBAU, Iván, *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años 60*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 1983, p. 33.

en común el gusto por una serie de películas y autores con los que han crecido y, en general, la pasión por el cine americano, que *Nuestro Cine* tacha de fascista y condena radicalmente. Algunos se inician en el *cahierismo* a través de *Film Ideal*, o, incluso, como es el caso de Gómez Redondo, directamente leyendo la revista francesa (que inexplicablemente llegaba a un quiosco de Albacete, su ciudad natal)<sup>96</sup>. Otros, como Drove, que no leía revistas de cine hasta llegar a la Escuela, habían formado sus ideas cinematográficas por su cuenta, a base de programas dobles.

Gran parte de los *argüellers* acabarán pasando por las páginas de la revista. Como hemos visto, en 1964 se incorporan a la redacción José María Carreño y los hermanos Martínez León, y poco después lo hace Manolo Marinero. Allí ya se encuentran Ramón Gómez Redondo y Waldo Leirós. Todos ellos contribuirán en la última fase de esa etapa *cahierista*, pese a ser cada vez mayores las discrepancias con la facción de derechas representada principalmente por Félix Martialay, cofundador y copropietario de *Film Ideal*, y otros redactores como Marcelo Arroita-Jáuregui, que ejercía también como censor. También empezaban a proliferar aquellos denominados “marcianos”, una serie de críticos como José María Palá, Marcelino Villegas, Augusto Martínez Torres o Ricardo Buceta que “*practican una crítica «behaviorista» basada en la pura y simple descripción neutra de la imagen cinematográfica, y llevan el cahierismo hasta límites que Bazin o Rivette no osaron soñar, convirtiéndolo en otra cosa*”<sup>97</sup>.

Es entonces cuando tiene lugar una escisión en el seno de la revista, a causa de las diferencias ideológicas entre Martialay y gente de izquierdas como Rubio, Gómez Redondo y Juan Cobos. Este grupo, ampliado por una nómina compuesta esencialmente de *argüellers*, formará la revista *Griffith*, cuyo primer número sale a las calles en octubre de 1965. Entre otros, “presentan” la revista Antonio Drove, Antonio Gasset, Waldo Leirós, Emilio Martínez-Lázaro, Luis Revenga, Carlos y Gonzalo Suárez, Juan Tébar e Iván Zulueta. Con una inclinación más izquierdista pero la misma línea crítica que venían manteniendo en *Film Ideal* los “disidentes”, comienza su corta andadura (solamente seis números) la que pudo ser publicación emblema de la Escuela de Argüelles. En el segundo número ya aparece Manolo Matji entre los miembros de

---

<sup>96</sup> FARRÉ BRUFAU, María Soledad, *op. cit.*, p. 66.

<sup>97</sup> TUBAU, Iván, *op. cit.*, p. 37.

*Griffith*, aunque en 1966 se incorporaría a *Film Ideal* junto a Fernando Méndez-Leite. Otros como Marinero, Carreño y los Martínez León (en general integrantes del otro núcleo de la Escuela de Argüelles, como hemos visto antes) permanecerán en la revista de Martialay, ya sea por estar recién llegados y ser ajenos al asunto, ya sea por no compartir la decisión de sus compañeros, sin ser esto motivo de fricción dentro del grupo de amigos. Es llamativo al respecto que incluso alguien como Antonio Eceiza<sup>98</sup>, una de las figuras más radicales de *Nuestro Cine*, colabora fugazmente en un par de números, lo que pone de manifiesto que los enfrentamientos cinematográficos no implicaban necesariamente enemistades personales. De hecho, pese a las diferencias existentes, Drove afirma que “*tenía muchas afinidades con gente de Nuestro Cine, con Pepe Egea, que estaba en la Escuela, con Antonio Eceiza*”<sup>99</sup>.

Pese a ser miembro fundador, Drove apenas tendrá presencia en *Griffith*. Su colaboración se limitará a seleccionar las 10 mejores películas de 1965 y redactar alguna nota anónima en la sección “cine-a-go-go” en el nº 4, y a participar en la votación a los “premios *Griffith*” del nº 5.

Tampoco escribirá nunca críticas en *Film Ideal*; su única intervención en dicha revista será la entrevista que realizó al cineasta francés Maurice Pialat junto a Francisco Llinás, Miguel Marías y Jos Oliver<sup>100</sup>. “*Yo nunca quise escribir en Film Ideal por varias razones, primero que siempre he preferido hablar a escribir, solamente he escrito una crítica en mi vida, he traducido cosas o he hecho entrevistas, pero crítica solo he hecho una, que es de «Extraños en un tren», aparte de las obligatorias que he tenido que hacer para aprobar cursos en la Escuela*”<sup>101</sup>. Manolo Marinero opina al respecto: “*Drove hacía muy buenas críticas sin publicarlas, de viva voz ya que era muy expresivo y exacto*”<sup>102</sup>. Junto a lo visto más arriba, tendrá otro mínimo escaqueo en las revistas de esta época en la recta final de *Nuestro Cine*, cuando ya esté bastante cercana a *Film*

---

<sup>98</sup> Además de director emblemático del Nuevo Cine Español, Eceiza era especialmente célebre en el ámbito crítico, recordado por su polémica declaración “*nos repugna John Ford*” que cerraba su crítica de **Río Grande** aparecida en *Nuestro Cine*, nº 22, enero de 1963.

<sup>99</sup> FARRÉ BRUFAU, María Soledad, *op. cit.*, p. 314.

<sup>100</sup> *Film Ideal*, nº 211, 1969, pp. 38-47.

<sup>101</sup> FARRÉ BRUFAU, María Soledad, *op. cit.*, p. 314.

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 373.

*Ideal*, participando en una entrevista colectiva a Roberto Rossellini<sup>103</sup> y en un coloquio sobre Eisenstein<sup>104</sup>.

En este sentido, Drove será una excepción dentro de la Escuela de Argüelles, ya que la gran mayoría del grupo comenzará en la crítica cinematográfica antes de pasar a la realización, que muchos apenas practicarán más allá de su paso por la Escuela. En el curso 1966-67, ya en los inicios de la fase de declive de la EOC, ingresan en ella Ramón Gómez Redondo, Manolo Marinero, Fernando Méndez Leite y Manolo Matji (este último en la especialidad de producción al haber suspendido la prueba para dirección), y poco después lo hará también Javier Martínez León. Sin embargo, ninguno de ellos llegaría a diplomarse, al ser expulsados, al igual que la gran mayoría de alumnos, durante la gran purga llevada a cabo por Baena en 1970.

### **1.3.3. La generación bloqueada**

En 1967 ya es palpable el fracaso de la “operación NCE”. Además de la escasa aceptación por parte del público y los generalmente raquíticos resultados en taquilla – sin dejar de lado las significativas aunque desapercibidas Jornadas de Sitges–, el problema es más grave: las medidas de García Escudero han causado una inflación en la producción que provoca un colapso de los fondos de protección. A finales de año José María García Escudero es destituido y el sistema de protección que favoreció a varias promociones de la EOC desaparece con él, al igual que la Dirección General de Cinematografía y Teatro, que se transforma en la nueva Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos.

Finalizada la década de los 60, los últimos estudiantes de la EOC se encuentran un panorama desolador. El progresivo abandono de la protección estatal generalizada va a dificultar severamente el acceso a la profesión de esta nueva hornada. Ramón Gómez Redondo los definiría, en una conferencia en el Club Pueblo a finales de 1972,

---

<sup>103</sup> De nuevo junto a Llinás, Marías y Oliver, en *Nuestro Cine*, nº 95, marzo de 1970, pp. 44-60.

<sup>104</sup> Junto a Llinás, Marías, Augusto Martínez Torres, Román Gubern, José Monleón, Emilio García Riera y Ángel Fernández Santos, en *Nuestro Cine*, nº 100-101, agosto-septiembre de 1970, pp. 29-37.

utilizando el término “generación bloqueada”: *“Bloqueada porque han sido las circunstancias, y no su propia voluntad, las que la han mantenido al margen de la creación cinematográfica, siendo, como creo, la generación más capacitada para haber llevado a cabo una revolución de todos los órdenes en el cine español (...)”*<sup>105</sup>.

Poco después el colectivo crítico Marta Hernández utilizaría el mismo término para ubicar a Drove en la reciente historia del cine español y definir a este grupo de “cineastas en paro”:

*“Antonio Drove pertenece a lo que se ha dado en llamar la «generación bloqueada». El término (...) hace referencia a los hombres que, provenientes de la revista Film Ideal y de su hija natural Griffith, sucedieron en la Escuela de Cine a los directores del «Nuevo Cine Español». Estos hombres (Redondo, Drove, Marinero, Matji, Méndez-Leite, Carreño...) no han tenido un acceso normalizado a la profesión. En efecto, la caída de García Escudero en 1967, y con ella, la atenuación de la protección a las «películas de calidad», cogió a los «bloqueados» en la Escuela de Cine, algunos a punto de graduarse. Su táctica –1), entrar en la EOC para lograr el carné sindical; 2), favorecerse de la protección, vía el «interés especial», y 3), dar una alternativa al «Nuevo Cine Español» en su propio terreno– se vino abajo: llegan tarde a/en la «carrera de galgos» y, desde entonces, están, a decir de sus integrantes, «bloqueados»”*<sup>106</sup>.

El primer problema con el que se encuentran buena parte de estos “galgos” era que, al haber sido expulsados de la Escuela por Baena, no habían obtenido el necesario carné profesional. *“Luego Bardem, que presidía el ASDREC, la Asociación de Directores del Sindicato Vertical, nos consiguió el carné sindical, dándole en las narices a Baena, pero en todo caso teníamos cerrada la posibilidad de hacer películas, nada nos avalaba. Tuvimos que acceder a la profesión por otros caminos”*<sup>107</sup>, recuerda Méndez Leite. Esos otros caminos serán la producción de cortometrajes independientes, como veremos más adelante, o el refugio en televisión, así como todo tipo de trabajos alimenticios como ayudantes de dirección, realizaciones publicitarias o industriales, etc.

---

<sup>105</sup> *Pueblo*, 20 de noviembre de 1972, p. 16.

<sup>106</sup> HERNÁNDEZ, Marta, “1967-1974: Años de cambios y recambios en el cine español”, en *Contrastes*, nº 6, enero de 1975, pp. 50-51.

<sup>107</sup> FARRÉ BRUFAU, María Soledad, *op. cit.*, p. 485.

A finales de 1966, Televisión Española había comenzado la emisión regular de su segunda cadena, entonces conocida como UHF. Será en este canal, al que también se denominaba peyorativamente como el “canalillo”, donde comiencen sus carreras profesionales la mayoría de los relacionados con la Escuela de Argüelles. Uno de los primeros en llegar sería Iván Zulueta, llamado por Pedro Olea en marzo de 1968 para colaborar en un nuevo programa de carácter musical y juvenil llamado “Último grito”, que inmediatamente pasa a realizar por completo, y al que pronto se unen Antonio Drove y Ramón Gómez Redondo. Este último conseguirá trabajar largo tiempo en TVE de forma continuada, dirigiendo programas como “Galería”, y ayudará a muchos de sus compañeros a incorporarse a la cadena. Méndez-Leite, quien le sucedería en dicho programa, recuerda que “*en TVE estaban ya Guerin, Pilar Miró y Josefina Molina, yo entré como ayudante de dirección en 1967. Más tarde se incorporaron Chávarri, Emilio Martínez Lázaro, Cuerda, Antonio Castro, Drove... Carreño, María Jesús Arévalo, Jesús Martínez León, Matji y Marías escribieron guiones para series dramáticas, como Brasó y Augusto. Solo Iván Zulueta, gracias a Borau, pudo hacer un largometraje, que tampoco tuvo continuidad, y que ni siquiera pudo firmar*”<sup>108</sup>. Drove aclara esta última anécdota sobre la autoría de **Un, dos, tres, al escondite inglés**, película que él co-protagonizaba: “*al final la firma Borau, porque a Zulueta no le dejaban, él fue curso por curso conmigo pero en tercero le suspendieron, entonces no tenía carné y estuvimos mucho tiempo pensando si la iba a firmar Borau o la iba a firmar yo, al final la firma Borau, pone con letra muy grande «un film de Iván Zulueta» y con letra muy chiquitita, para el sindicato, dirigido por Borau, que ni se lee*”<sup>109</sup>.

En cualquier caso, el baile de nombres citados arriba es una muestra de cómo los *argüellers*, salidos o no de la EOC, encontraron cobijo en la televisión. En opinión de Gómez Redondo, “*la respuesta estética y cinematográfica de todo ese grupo de gente se dio en gran medida más a través de la TV que del propio cine*”<sup>110</sup>.

Como curiosidad, existe otra delirante versión de lo que fue la Escuela de Argüelles en relación con su época televisiva, que para más inri pudo influir en el “bloqueo” de estas personas. Ya durante la transición, la revista *Cambio 16* publicó un

---

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 485.

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 313.

<sup>110</sup> *Ibidem*, p. 343.

reportaje titulado “Los papeles secretos de TVE”, en el que se informaba sobre la aparición de un documento que recogía los supuestos elementos subversivos infiltrados en Televisión Española. Según este artículo,

*“El informe denunciaba la existencia de una «Escuela de Argüelles», integrada por «intelectuales marxistas» que se reunían habitualmente en la cafetería Flandes de la calle Gaztambide de Madrid, y que pretendía aupar a todos los puestos de mando en los medios de comunicación social a ideólogos de su calaña. Tal «escuela», sobre la que el informe no entra en detalles, estaba integrada informalmente por Gómez Redondo, Emilio Martínez Lázaro, Manolo Marinero, Manolo Matji, Augusto Martínez Torres, Paloma Chamorro, etc. Amantes del cine, sin apenas dinero para pagar módicos cafés con leche, discretos conversadores silenciosos, capaces todos de repetir de memoria diálogos de películas de Godard, Howard Hawks o Luchino Visconti, los escolásticos de Argüelles se habían convertido en la pista clave para la policía encargada de desmontar la confusión imperante en aquella televisión infinita. Ninguno de ellos lo sabía, pero todos eran protagonistas de una deliciosa película de Truffaut, esa en que un comisario despistado busca y no encuentra a su propia sombra en un garaje perdido”<sup>111</sup>.*

Una historia disparatada, más aún teniendo en cuenta que la política nunca fue un tema que uniese al grupo. Según Drove, *“Habíamos estado una serie de personas fichados como grupo, con lo cual no nos daban trabajo, porque éramos una célula que se llamaba la Escuela de Argüelles”<sup>112</sup>.*

En cuanto al tema del “bloqueo”, Drove opina de manera distinta que Gómez Redondo y otros de sus compañeros, pese a que él tampoco conseguiría levantar un largometraje hasta 1974:

*“Es verdad que Ramón dijo lo de la «generación bloqueada», pero bloqueada..., lo que sí es verdad es que hubo menos ocasiones que cuando era Director General de Cine García Escudero. (...) lo que pasa es que había mucho purista, por ejemplo le reprochaban a Mario Camus o a Borau que hicieran un «spaghetti western», pero el que quería rodar y trabajar en la profesión sí tenía*

---

<sup>111</sup> *Cambio 16*, nº 313, 11 de diciembre de 1977, p. 13.

<sup>112</sup> FARRÉ BRUFAU, María Soledad, *op. cit.*, p. 317.

*trabajo. Era la época en que a lo mejor no te dejaban hacer La caza (a Saura sí), pero lo que sí era cierto es que si ibas a una productora y de los veinte «spaghetti western» decías que tú hacías uno, tragando con reparto y con unas condiciones infernales de rodaje podías hacer cine, podías dirigir cine»<sup>113</sup>.*

Con una mezcla de optimismo y alarmismo, Gómez Redondo terminaba su entrevista para el diario *Pueblo* con estas palabras:

*“Pero la generación «bloqueada» no es solo historia; o, al menos, no es historia cerrada, sino historia abierta. Es una generación viva, disponible, a la que el tiempo ha tratado malamente, pero ha enseñado a vivir. En ella, en la «generación bloqueada», pienso que está la única salida posible de nuestro cine. Y en el empeño no nos jugamos solo nuestro futuro, sino también nuestro propio pasado”<sup>114</sup>.*

Lamentablemente, el supuesto relevo que los considerados miembros de la Escuela de Argüelles pretendían dar al anquilosado cine español de los años sesenta no llegaría a tener lugar.

#### **1.3.4. Conclusión**

En resumen, la Escuela de Argüelles no puede ser considerada como un grupo definido, por lo que resulta extremadamente complicado emitir juicio alguno sobre su actividad. Ni los críticos e historiadores ni sus propios protagonistas comparten una misma versión sobre qué supuso exactamente la supuesta Escuela y quiénes formaron parte de ella.

De cualquier manera, tanto si tomamos la versión reduccionista de Matji y Gómez Redondo, como si optamos por el grupo heterogéneo y abierto propuesto por Drove, parece evidente que no se puede considerar a la Escuela de Argüelles como un

---

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 320.

<sup>114</sup> *Pueblo*, 20 de noviembre de 1972, p. 16.



movimiento cinematográfico, contra lo que habitualmente se suele encontrar en la historiografía del cine español.

En el primer supuesto, tomando como base el grupo más unido y homogéneo formado por Antonio Drove, Manolo Marinero, Manolo Matji, Ramón Gómez Redondo, Emilio Martínez Lázaro, Waldo Leirós, José María Carreño, Fernando Méndez-Leite, Luis Ariño y los hermanos Jesús y Javier Martínez León, encontramos que su obra filmica es prácticamente inexistente durante la época de actividad de la Escuela, limitándose a sus prácticas en la EOC (la mayoría de ellas desaparecidas) y los cortos independientes realizados por Leirós (**Underground**, de un minuto de duración e ilocalizable), Martínez Lázaro (**Circunstancias del milagro**, 1968) y Drove (**¿Qué se puede hacer con una chica?**, 1969; el único estrenado comercialmente). Tampoco en los años siguientes aumenta su producción, siendo en televisión donde se pueden encontrar la mayoría de sus trabajos. Solo Martínez Lázaro, y de manera más irregular Antonio Drove, conseguirán dedicarse al cine. Otros, como Marinero, Matji o Ariño, se dedicarán principalmente a escribir guiones, consiguiendo estos dos últimos dirigir sus primeros largometrajes a finales de los años ochenta. Leirós se desvinculará definitivamente del mundo del cine.

Si acaso, durante el periodo analizado, este grupo podría tener cierta consistencia como “escuela” crítica, ya que es más rastreable su actividad en el campo de la escritura que en el de la realización cinematográfica. El propio Gómez Redondo afirmaba que “*lo de la Escuela de Argüelles pertenece a una etapa anterior, es la etapa crítica, es la etapa de escribir los papeles*”<sup>115</sup>. Por su parte, Marinero hacía la siguiente reflexión: “*Creo que se nos puede juzgar sobre todo como críticos porque hacer una revista era accesible, (...) creo que no se nos puede valorar bien como directores de cine o como guionistas porque no hemos tenido un medio a la altura de nuestras posibilidades, en mi opinión, creo que teníamos más capacidad que la del territorio de la industria española, que tenía un nivel bajísimo*”<sup>116</sup>.

En la segunda opción, la del numeroso grupo de amigos y conocidos que se reúnen durante aquellos años, resulta tal mezcla de personalidades y gustos que en

---

<sup>115</sup> FARRÉ BRUFAU, María Soledad, *op. cit.*, p. 313.

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 20.

muchos casos nada tienen que ver entre sí, juntándose los arriba citados con gente dedicada exclusivamente a la crítica (con actitudes a veces opuestas) y otros vinculados al llamado cine independiente. La obra cinematográfica apenas aumenta y resulta lo suficientemente diversa como para no poder agruparla bajo un mismo paraguas.

A este respecto, merece la pena citar el artículo en el que el presunto *argüellero* Miguel Marías ajusta cuentas con la Escuela de Argüelles, cuya existencia pone en tela de juicio:

*“(...) entrar en ella nos llevaría a debatir la hipotética existencia de la llamada, en algún momento, «Escuela de Argüelles», que incluía a gente tan diversa como Chávarri –que vivía en otro barrio–, Torres, Lázaro, Drove, Gasset, Matji, Ramón G. Redondo, Marinero, y un largo etcétera, que en unos tiempos fueron muy amigos y en otros poco o nada, y entre los que se daban muy opuestas concepciones del cine, que a su vez –sobre todo en algunos casos– cambiaron radical y repentinamente a lo largo del corto período en que se pretendió que existía tal «escuela», a veces motejada de cine independiente y contrapuesta al Nuevo Cine Español lanzado por García Escudero o producido por Querejeta”<sup>117</sup>.*

Esta mirada desde la distancia, negando en parte lo que algunos daban por sentado, probablemente tiene su razón de ser en declaraciones como las de Ramón Gómez Redondo en el Club Pueblo y, especialmente, en lo que algunos quisieron que significara la Escuela de Argüelles, como cierta parte de la crítica, siempre tan aficionada a dividir en compartimentos e inventar movimientos de dudosa consistencia. Emilio Martínez Lázaro apunta en esta dirección:

*“(...) Luego, como ha habido tan poco cine español, tan poco sobre lo que especular, hubo un momento, que no es el actual, en que hubo muchas más revistas casi que películas interesantes, y las revistas tenían que hablar de algo. Entonces este término fue cogido y recogido en multitud de sitios y hubo un momento en que se creyó que esto era un movimiento real, que tenía una fuerza cuando la realidad*

---

<sup>117</sup> MARÍAS, Miguel, “El cine desencantado de Jaime Chávarri, *Dirigido por...*, n° 49, diciembre de 1977, p. 52.

*es que no había nada detrás o lo que había era simplemente gente que se conocía con gustos parecidos*<sup>118</sup>.

Por tanto, sería más correcto hablar de un *espíritu de la Escuela de Argüelles*. Se trata de algo más casual, fruto del aire de los tiempos, de unas circunstancias que desembocaron en el encuentro y amistad de una serie de personas a lo largo de unos años. Porque, en definitiva, todos coinciden en que la Escuela de Argüelles es una cosa de amigos, fruto de una broma; “*se trataba de una historia de tomarse copas*”, en desmitificadoras palabras de Luis Ariño.

---

<sup>118</sup> FARRÉ BRUFAU, María Soledad, *op. cit.*, p. 389.

## 1.4. Breve recorrido por el cine independiente español (1964-1970)

### 1.4.1. Artesanal, underground, marginal, pobre... primeros años del cine independiente en Madrid

En 1964 un joven pintor llamado Adolfo Arrieta, fascinado por Cocteau, decide iniciarse en la realización cinematográfica. Tras suspender el examen de ingreso a la EOC y desechando el arduo camino de ayudantías y meritoriajes necesario para obtener el carné sindical, opta por el rodaje artesanal en subformatos como el Super 8 y las recientes cámaras de 16 mm. En este formato realiza **El crimen de la pirindola** (Adolfo Arrieta, 1964), un cortometraje de 20 minutos que le lleva casi dos años de trabajo. Esta película destaca por tratarse de uno de los escasísimos cortos de ficción realizados en España desde mediados de los años cuarenta, condenados al ostracismo por la Administración, en beneficio de los documentales turístico-propagandísticos y el inevitable NO-DO. Pero, sobre todo, es el punto de partida de una forma de hacer cine (y de aprender a hacerlo) en una cierta libertad. En este sentido, Arrieta es considerado un pionero<sup>119</sup> e influirá a un puñado de jóvenes madrileños (entre los que se encuentra Augusto Martínez Torres) que verán en su forma de trabajo un camino a seguir.

Dos años después, mientras Arrieta prosigue con su labor realizando su segundo cortometraje en 16 mm, **La imitación del ángel** (Adolfo Arrieta, 1966), aterriza en Madrid el hasta entonces escritor Gonzalo Suárez. Tras una frustrante primera experiencia cinematográfica en Barcelona, donde esperaba codirigir junto a Vicente Aranda una adaptación de un relato suyo, **Fata Morgana** (Vicente Aranda, 1965), viaja a la capital con la intención de realizar un corto en compañía de su hermano Carlos. Allí llevará a cabo **Ditirambo vela por nosotros** (Gonzalo Suárez, 1966), que será el otro revulsivo para la incipiente escena madrileña, en el que ya colabora gente como Emilio Martínez Lázaro.

Este último hace algunas precisiones en torno al orden de los acontecimientos:

---

<sup>119</sup> En pleno apogeo del cortometraje independiente, la revista *Nuestro Cine* publica una entrevista a Arrieta con el título “Adolfo Arrieta: sumo pontífice del 16 mm” (*Nuestro Cine*, nº 102, octubre de 1970, pp. 10-12).

*“Bien es verdad que la idea de hacer esto el que la tuvo fue Waldo Leirós, que sí que era de los de Argüelles, quien tuvo la idea de hacer una película –que incluso llegó a empezar– larga, entera en 16 mm. Yo creo que iba de foquista, Carlos Suárez era el director de fotografía y rodamos algunas secuencias. Pero por mala suerte, algo que ha presidido siempre la carrera de Waldo, aquello no siguió. (...) Entonces aparece Gonzalo Suárez en escena, un hombre conocido, que se incluye en la Escuela de Argüelles aunque nunca se le cita como integrante de la misma. Carlos avisó a Gonzalo que se vino a Madrid y con la misma cámara de lo de Waldo y con un equipo formado por Waldo, Carlos Suárez y yo, rodamos en una semana, en un piso vacío de un amigo de Waldo, en Alberto Aguilera”<sup>120</sup>.*

A raíz de este rodaje, comienza un período de gran actividad en el que una serie de personas se junta para rodar sus cortometrajes con la misma cámara y el mismo equipo, con más entusiasmo que medios a su disposición. Este grupo estaría formado principalmente por tres amigos: Alfonso Ungría, Augusto Martínez Torres y el citado Martínez Lázaro. Ninguno de ellos ha conseguido entrar en la EOC, por lo que deciden iniciar su propio camino de aprendizaje al margen del sistema. Realizan unas primeras tentativas en Super 8 para, a continuación, pasar a dirigir una serie de medimetrajes en 16 mm de manera muy económica, aprovechando el equipo ya formado para el corto de Suárez. El primero de ellos es **Teresa** (Augusto Martínez Torres, 1968) que pasará a ser uno de los segmentos integrantes de un largometraje en 16 mm formado por tres cortos y titulado **La mano de madera** (Augusto Martínez Torres, 1968). Paralelamente al rodaje de la película de Martínez Torres, Ungría dirige **Querido Abraham** (Alfonso Ungría, 1968) y Martínez Lázaro hace lo propio con **Circunstancias del milagro**, todas ellas realizadas simultáneamente en la misma casa en marzo de 1968. Pocos meses después, Martínez Lázaro rueda y monta un nuevo medimetraje, **Aspavientos** (Emilio Martínez Lázaro, 1970), que por diversas circunstancias no logra tener listo hasta dos años más tarde<sup>121</sup>. En palabras de este último, *“Eso significa mi desvinculación con la Escuela de Argüelles, en el momento en que me pongo a hacer cosas”<sup>122</sup>.*

---

<sup>120</sup> FARRÉ BRUFAU, María Soledad, *op. cit.*, p. 391.

<sup>121</sup> BUENDÍA, Teresa, “Emilio Martínez Lázaro y Aspavientos”, *Nuestro Cine*, nº 105, enero de 1971, p. 9.

<sup>122</sup> FARRÉ BRUFAU, María Soledad, *op. cit.*, p. 392.

En el guion de **Aspavientos** colabora Luis Ariño, otro *argüellero* muy relacionado con este fenómeno del cine independiente. Este utiliza el término “Escuela de Cine Independiente”<sup>123</sup> para referirse al grupo citado, en el que también se incluye a sí mismo y a Vicente Molina Foix, quien escribirá algún guion junto a Martínez Torres. Ariño, por otra parte, no considera tan separados ambos grupos, que incluso comparten miembros:

*“Recuerdo que a rodajes de cine independiente venía Manolo Matji o Gómez Redondo; no había tal separación: yo podía estar rodando por la mañana con Martínez Lázaro y por la noche ir a tomar una copa con Manolo Marinero, éramos los mismos amigos de por allí. Luego están las antipatías personales como, por ejemplo, la antipatía de la Escuela de Argüelles por Augusto Martínez Torres, quien era muy eficaz en el cine independiente aunque no sea de una simpatía excesiva y de que sea muy maniático, y no caía bien en la Escuela de Argüelles”.*

En el fondo, esto supone entrar de nuevo en grupos y divisiones muy personales que no pueden ser aplicados de forma generalizada. Lo cierto es que el auge de esta práctica del cortometraje independiente coincide en el tiempo con la popularización del nombre de la Escuela de Argüelles, lo que probablemente ha llevado a confundir todavía más las cosas, unido a las contradictorias afirmaciones de muchos de estos cineastas.

Por su parte, otros como Iván Zulueta o Jaime Chávarri también prueban sus primeras armas cinematográficas rodando cortos en Super 8 no menos interesantes. Este último realiza directamente dos largometrajes en dicho formato, **Run, Blancanieves, Run** (Jaime Chávarri, 1967), en el que Antonio Drove interpreta al enanito Dormilón, y **Ginebra en los infiernos** (Jaime Chávarri, 1969), preocupándose incluso de doblarlos y ponerles música, constituyendo una experiencia insólita en el cine español.

En 1968, cuando apenas tiene un par de años de recorrido, Molina Foix esboza ya un temprano retrato del movimiento en las páginas de *Nuestro Cine*<sup>124</sup>, en un artículo que entierra definitivamente el NCE a la vez que celebra la aparición de estos nuevos

---

<sup>123</sup> *Ibidem*, p. 402.

<sup>124</sup> MOLINA FOIX, Vicente, “Cineastas independientes. Una tendencia del cine español”, *Nuestro Cine*, nº 77-78, noviembre-diciembre de 1968, pp. 68-90.

cineastas no solo en Madrid, sino en ciudades como Barcelona, Santander, Zaragoza o Bilbao. Desde ese momento y hasta su cierre, *Nuestro Cine* se encargará de anunciar y promocionar el denominado cine independiente.

En el citado artículo de *Nuestro Cine* ya se alude a cuestiones problemáticas como la difusión y amortización de estas películas. El entusiasmo inicial ante las ventajas de realizar un cine en libertad, al margen de cortapisas censoras, sindicales e industriales, pronto se verá amortiguado por las dificultades a la hora de darle una salida real. Como señala Julio Pérez Perucha,

*“la continuidad de este preliminar y débil movimiento pronto se vio hipotecada ante la imposibilidad de amortizar incluso el exiguo costo de sus obras, a causa de las dificultades que obstaculizaban su exhibición pública, tanto por la práctica inexistencia entonces de canales de difusión alternativos, como por la descomunal suspicacia del diverso funcionariado cultural y sindical franquista, que impedía su conocimiento hasta en los cine-clubs. Todo ello condujo a la práctica extinción de este no por anémico menos interesante movimiento”*<sup>125</sup>.

A partir de 1969, mientras los cineastas más radicales y combativos se enclavan en la marginalidad, otros optan por la integración en la industria, procurando, en la medida de lo posible, no coartar en exceso su libertad. En los años siguientes, el número de cortometrajes de ficción crecería enormemente. Este incremento en la práctica del cortometraje industrial se debe a diversas razones; entre ellas, la posibilidad de conseguir la calificación del “Interés Especial”, la oportunidad de estrenar en salas Especiales o de Arte y Ensayo (creadas en 1967), así como la distribución en cine-clubs. A partir de entonces, tratándose de obras legalmente existentes, estos cortometrajes adquieren también un carácter de carta de presentación, de trampolín para la posterior realización de largometrajes industriales.

De esta manera, Martínez Lázaro decide en 1970 ampliar a 35 mm **Circunstancias del milagro**, consiguiendo presentarlo en el Festival de Valladolid renombrado como **El camino del cielo**.

---

<sup>125</sup> PÉREZ PERUCHA, Julio, “Cortometrajes 1969. El retorno de la ficción”, en LLINÁS, Francisco (ed.), *Cortometraje independiente español*, Bilbao, Certamen Internacional de Cine Documental y de Cortometraje de Bilbao, 1986, p. 13.

Pronto empiezan a aparecer pequeñas productoras, constituidas normalmente por cineastas, que se dedicarán a sacar adelante este tipo de cortometrajes tratando de acogerse a subvenciones. Entre ellas, destaca especialmente In-Scram, puesta en marcha por el ex-alumno de la EOC Francesc Betriú, que presentará un ambicioso proyecto consistente en la producción de trece cortometrajes de realizadores noveles. La experiencia de In-Scram era ciertamente novedosa, no solo por la idea de levantar una empresa para producir películas cortas de ficción, sino por hacerlo en forma de sociedad por acciones en la que los directores presentaran un proyecto y se buscara financiación con NO-DO o con posibles sponsors. En cualquier caso, la barrera censora tumbó siete de sus proyectos iniciales, llevándose a cabo en un primer momento tan solo cuatro de las trece películas previstas, dos de ellas (**Gente de mesón**, 1969, y **Bolero de amor**, 1970) dirigidas por el propio Betriú. Los otros dos cortos se cuentan habitualmente entre lo más interesante de esta época: **El último día de la humanidad** (Manuel Gutiérrez Aragón, 1969), que servirá a su director para llamar la atención del preciado productor Elías Querejeta; y **¿Qué se puede hacer con una chica?**, que supondrá la primera película comercial de Antonio Drove. En cambio, la intención de Betriú de integrar en su plan a los *argüellers* Martínez Lázaro, Ungría y Martínez Torres no fructificaría, y también quedarían fuera otros proyectos previstos de cineastas como Julián Marcos, Manuel Esteban, Gustavo Hernández y Llorenç Soler. Poco después, mediante una alianza con José María González Sinde y la productora X Films (con los que también estaba asociado en la distribuidora Zootropo, junto con Borau, Torán, López-Tapia y sus respectivas compañías), aún conseguiría producir otros seis cortometrajes.

En última instancia, las películas reunidas bajo la etiqueta del “cortometraje independiente” presentan unas características muy diversas, tanto en lo temático como en lo formal. Más allá de tener en común la voluntad de contar historias de ficción –si bien es cierto que algunos flirtean con lo experimental– la mayoría tienen muy poco que ver entre sí, al margen de algunas referencias comunes y posibles influencias puntuales transmitidas de un corto a otro, cosa que sí se puede apreciar en casos particulares de amigos y colaboradores muy cercanos, dentro de los minúsculos grupos de producción que se conformaron. Sus cualidades formales y estéticas resultan muy desiguales, desde los que presentan algún hallazgo interesante (los menos) hasta los que simplemente



suponen una burda práctica de principiante (los más). Las distintas etiquetas aplicadas, tanto por sus creadores como por la crítica, no agrupan realmente ninguna corriente homogénea de películas y autores, a los que solo les une, en la mayoría de los casos, cierto espíritu generacional y una voluntad de hacer cosas de espaldas al cine imperante.

#### 1.4.2. ¿Qué se puede hacer con una chica?

En 1969, Francesc Betriú propone a Antonio Drove la realización de un cortometraje para la productora In-Scram. Drove recupera entonces el guion que había utilizado en la EOC para encubrir el rodaje de **La caza de brujas**, titulado provisionalmente **Una historia de Argüelles**. Rodado en agosto del mismo año, el resultado es **¿Qué se puede hacer con una chica?**, un medimetraje en color de casi media hora de duración.

La historia trata de dos amigos, Íñigo y Waldo, quienes, superada la veintena, siguen manteniendo una actitud adolescente. Se nos presenta a los personajes en el interior de un cine, lugar en el que pasan la mayor parte del tiempo. Un narrador introduce a los protagonistas con una frase de Max Ophuls: “En la oscuridad de las salas de cine empezaba a lucir el único mundo que de verdad les importaba”. Les vemos obnubilados ante la luz de la pantalla, mientras, en la fila de atrás, está teniendo lugar la “vida real”: una pareja se besa de forma romántica, algo que ellos solo ven en las películas. La voz en *off* nos habla de su desencantada vida, estudiando algo que no les gusta y con malas relaciones familiares, sin tener valor ni dinero para solucionarlo.

Les vemos en sus reuniones nocturnas para estudiar, en las que hay tantos libros apilados como colillas y tazas de café. Pasan las noches hablando hasta el amanecer, quejándose, deseando tener una mujer, pero sin la voluntad de hacer esfuerzo alguno para conseguirla. En realidad no están teniendo una conversación, sino recitando un pasaje de *El retorno del soldado*, de Ernest Hemingway. Se encuentran en el mismo salón en el que estudiaban Alberto y Jaime en **La caza de brujas**, presidido por el enorme cuadro de unos jugadores de ajedrez.

Mientras se cuentan sus vidas, se suceden dos recuerdos de infancia que vemos a modo de *flashbacks* de marcado tono cómico. El de Waldo recuerda ligeramente a **La caza de brujas**, ya que gira en torno a sus problemas de vista y cómo un cura le castiga sin gafas tras verle pegar a un niño del que realmente se estaba defendiendo. El de Íñigo, en cambio, no está representado por un niño sino por él mismo, vestido de marinerito, durante una clase de Historia en el colegio. El Padre Artero, tras afirmar que “la historia de España es la más triste porque termina siempre mal” tira su sotana al suelo al grito de libertad, siendo inmediatamente fulminado por un rayo.

Unos amigos que se marchan de vacaciones les dejan su piso. En él, los dos colegas se plantean qué hacer; la idea de dar una fiesta pronto es desechada al no conocer chicas a las que invitar. Comienzan a beber, paseando por la terraza, y representan la escena final de **Dos semanas en otra ciudad** (*Two weeks in another town*, Vincente Minnelli, 1962), recitando los diálogos de memoria mientras fingen estar corriendo.

Un día, Íñigo llama a Waldo y le cita urgentemente en el bar. Le cuenta que ha conocido a una chica maravillosa, Teresa. Tras contar la historia, vemos la escena en la que Íñigo besa a la chica. Mientras ellos comienzan a salir juntos, Waldo va solo al cine. Vemos la rutina de la pareja, Íñigo recogiendo a la chica en el portal y acompañándola de vuelta por la noche, durante distintos días.

De nuevo, Íñigo llama a Waldo para verle. Una vez en el café, le cuenta su problema: no consigue que la chica hable. Él le cuenta su vida, le habla de películas y libros, pero ella apenas asiente. Se le ocurre una idea: quedar con Waldo en el mismo cine al que van a ir ellos, para provocar un encuentro “fortuito” y ver si entre los dos pueden hacerla hablar. El plan marcha según lo previsto y van a tomar algo, pero acaban hablando ellos solos mientras la chica observa y ríe. Dos días después, Teresa acude al piso que comparten, encontrándose a Waldo solo. Tras una mínima conversación y varias miradas, él se acerca y la besa.

Una vez más, vemos una conversación telefónica entre los amigos; esta vez es Waldo el que pide a Íñigo que baje al bar. Allí le confiesa lo ocurrido y trata de convencerle de que él no se entendía con Teresa y que lo mejor es que le permita salir

con ella, pero Íñigo se siente traicionado. Las tornas han cambiado: ahora vemos a la nueva pareja salir juntos, mientras Íñigo comienza a ir solo al cine.

Vemos una nueva conversación telefónica, en la que Waldo teme por el enfado de su amigo e Íñigo muestra ciertos celos, preguntándole si es feliz. Tras una torpe conversación, quedan en el bar. Waldo reconoce su fascinación por Teresa, pero confiesa que él tampoco consigue hacer que hable y no soporta más esa tensión, por lo que propone a Íñigo repetir el plan del encuentro casual en el cine. Los dos amigos echan a reír. A continuación, se nos muestra al trío en el piso prestado, todos en silencio: ellos leyendo cada uno un libro y ella, aburrida, tomando un café.

**¿Qué se puede hacer con una chica?** supone un cambio de registro para Drove tras sus últimos cortometrajes dramáticos de la EOC, aunque no está tan alejado de **Historia del suicida y la monjita**. En él, Drove opta por la comedia, aunque es una comedia crítica, no exenta de ironía y acidez. El film retrata una juventud inmadura, incapaz de afrontar la realidad, que esconde su cobardía en un refugio adolescente formado por películas e historias de ficción. La pareja protagonista conoce la vida a través del cine, pero luego no sabe cómo llevarla a la práctica. La escena más significativa, en este sentido, es la representación de **Dos semanas en otra ciudad**. En dicha película, el personaje interpretado por Kirk Douglas, tras pasar por enormes problemas, corre seguro hacia su avión mientras intenta convencer al otro actor de que no le necesita, relatando su historia de superación. Como apuntaba Méndez-Leite en su crítica para *Film Ideal*, “*La imagen de los dos cinéfilos moviéndose rítmicamente al compás del «quise, pude, lo hice» se hace particularmente sugerente al recordarla en los momentos en que, sentados frente a frente en la cafetería los protagonistas, se confiesan indirectamente sus impotencias (...)*”<sup>126</sup>.

---

<sup>126</sup> MÉNDEZ-LEITE, Fernando, “¿Qué se puede hacer con una chica?”, *Film Ideal*, n° 222-223, 1970, p. 295.



**¿Qué se puede hacer con una chica?**

(Antonio Drove, 1969)



**Dos semanas en otra ciudad**

(Vincente Minnelli, 1962)

A su vez, es de nuevo el retrato de una realidad cercana: la de todos esos irredentos cinéfilos *argüellers* que anteponen el cine a la vida. Esta visión crítica no está exenta de detalles autobiográficos: esa juventud descontenta con su carrera, las eternas conversaciones durante sus fraudulentas noches de estudio, la memorización de diálogos de películas y las referencias a Hemingway y a Minnelli recuerdan mucho a la juventud real de Drove y su entorno. La diferencia residiría en la edad y la maduración, ya que los protagonistas no han conseguido avanzar y permanecen en ese estado. El contacto con la chica se presenta como una oportunidad de conquistar esa madurez, pero no sabrán cómo actuar, necesitando el uno del otro ante su abrumadora cobardía e incapacidad de enfrentarse por separado a los obstáculos. En la primera aparición de Teresa, la vemos sujetando una matrioska entre sus manos, elemento que aparece repetidas veces en el film. Como si de una muñeca rusa se tratara, los protagonistas no consiguen pelar las distintas capas para llegar al fondo, para conocer verdaderamente a la chica. Este personaje se nos muestra voluntariamente opaco: así como conocemos la impotencia de los chicos, no sabemos en qué situación se encuentra ella. De ahí la relación con la matrioska, de ese carácter misterioso de una chica que se pasea cada vez con un vestido distinto, pero cuya personalidad se nos oculta.



Drove refleja una realidad cotidiana, mostrando a los personajes hablando en cafeterías, contándose sus penas, sin necesidad de involucrarles en una acción que en la vida real no siempre tiene lugar. Este retrato de jóvenes reales con actitudes y preocupaciones iguales que las de muchos espectadores, hace que la película conecte muy bien con los mismos, ya que, de alguna manera, al ser distribuida en salas de arte y ensayo, su público objetivo se identifica en mayor o menor medida con los personajes. En general, la crítica celebrará esta cercanía: “(...) *el film de Drove es tremendamente popular y llamado a causar impacto entre la juventud, porque por fin tenemos entre nosotros –frente a las mixtificaciones del equipo de Pedro Masó– unos «chicos de preu» que nos son cercanos*”<sup>127</sup>.

Las referencias cinéfilas se dan también en el apartado formal: como ha observado Ferrán Alberich,

*“El recurso de la pantalla partida no volverá a aparecer en ninguna otra película de Drove, que es un director que ha rodado muchas escenas de llamadas telefónicas. De nuevo se trata de una llamada irónica hacia el cine que consumían los protagonistas, y los espectadores, de la película. La pantalla partida, aunque*

<sup>127</sup> PÉREZ PERUCHA, Julio, “¿Qué se puede hacer con una chica?”, *Film Ideal*, n° 222-223, 1970, p. 300.

era un recurso narrativo que se había utilizado en el cine desde la época del cine mudo, se había vuelto a usar a partir de la aparición de las pantallas anchas, sobre todo en algunas comedias de Rock Hudson y Doris Day, a las que remitían directamente las conversaciones telefónicas de Íñigo y Waldo, conversaciones de almohada”<sup>128</sup>.



En el apartado técnico, la película presenta una gran novedad, no solo para su director sino para el cine español del momento: está rodada con sonido directo, sistema en desuso dentro de la industria cinematográfica del franquismo, en la que ni siquiera se utiliza sonido de referencia durante los rodajes. Drove, que ha conseguido muy buenos resultados con el doblaje en **La caza de brujas**, es consciente de que en una producción independiente no podrá repetirlo. Por otro lado, le apetece probar un nuevo método, una forma que resulte mucho más fresca y directa y que aproveche la naturalidad de sus actores no profesionales. Pero esto planteaba un problema: “*En aquel momento no había cámaras de 35 mm asequibles, cómodas y manejables, solo armatostes con un enorme blimp*<sup>129</sup>. *Betriú aceptó hacerla en 16 mm, lo que entonces no se podía decir porque el ministerio no aceptaba el hinchado*”<sup>130</sup>. En este caso, por tanto, la utilización del 16 mm no vendrá acompañada de una intención *underground*, ya que la película

<sup>128</sup> ALBERICH, Ferrán, *op. cit.*, p. 53.

<sup>129</sup> Blindaje que ahogaba el ruido del motor.

<sup>130</sup> LLINÁS, Francisco; PÉREZ PERUCHA, Julio, *op. cit.*, p. 19.

contaba con una subvención ministerial y se producía con vistas a la exhibición comercial. De hecho, Drove cuenta esta vez con un gran operador de cámara con el que se compenetra muy bien, Enrique Banet, que ya fuera foquista de **La caza de brujas**.

El cambio de tono y condiciones técnicas supone también un cambio de estilo y de concepción narrativa. La película tiene una estructura cerrada, cíclica, en la que se repiten y se invierten las mismas situaciones una y otra vez. Drove lleva a cabo una meticulosa planificación de la película, permitiéndose rodar largos planos y realizarla con un calculado plan de rodaje, finalizándola en tan solo cuatro días.

Una vez más, llama poderosamente la atención la dirección de actores, pero de forma muy distinta a sus anteriores películas: los personajes resultan muy naturales y los diálogos parecen espontáneos, lo que crea una sensación de improvisación. Sin embargo, todo está escrito y medido al detalle:

*“No creo en la improvisación. Mejor dicho, no creo en plantar la cámara y que los actores hagan o digan lo que quieran. Creo que los elementos de la escena hay que construirlos muy cuidadosamente. Estuve ensayando muchos días con los actores. Les dije: «Vamos a ensayar muy duro y a intentar conseguir un estilo que cree la ilusión de que yo he puesto la cámara y que vosotros habéis actuado haciendo y diciendo lo que se os ocurría en cada momento, como si rodáramos un documental con cámara oculta». Ensayamos maniáticamente todas las pausas, todas las vacilaciones, todas las entonaciones de los diálogos. En ese sentido, es mi trabajo más elaborado. Tuve suerte. Mucha gente alabó la frescura y el estilo improvisado de los diálogos. Creo que esto obedece a una ilusión. El cine es diferente de la vida. No creo en los diálogos «naturales», «sacados de la vida misma». Creo que unos buenos diálogos cinematográficos deben estar muy elaborados, muy contruidos: solo así pueden parecer naturales”<sup>131</sup>.*

Esta naturalidad y sencillez recuerdan a la *nouvelle vague*, en concreto a los cuentos morales de Rohmer y a las películas de Truffaut sobre Antoine Doinel, por sus personajes, diálogos y situaciones. En la propia película se hace alusión a **Pierrot el loco** (*Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard, 1965), referencia evidente en el personaje de la

---

<sup>131</sup> MARÍAS, Miguel, “Entrevista a Antonio Drove”, *Dirigido por...*, nº 20, febrero de 1975, p. 23.

chica. Drove cita también la influencia de Rossellini y de **La infancia desnuda** (*L'enfance nue*, Maurice Pialat, 1968)<sup>132</sup>.

Pese a ser, como hemos visto, radicalmente distinta en tono y estilo a sus prácticas de la Escuela, comparte una serie de elementos con ellas: el retrato de una realidad conocida, el enfoque no complaciente y la meticulosa preparación del rodaje son características comunes con los trabajos anteriores de Drove.

**¿Qué se puede hacer con una chica?** es un guion de su época en la EOC. En su primera versión, estaba pensado para ser interpretado por Antonio Gasset, Emilio Martínez Lázaro, Mercedes Juste, Pedro Costa y Antonio Artero como el cura que da clases de Historia, personaje que conservará su nombre. Los protagonistas, finalmente, serán interpretados por Íñigo Gurrea, Waldo Leirós y Teresa Fernández Muro. También, en un principio, Drove lo presenta en El Imán, la productora de Borau, sin conseguir que lo produzcan. Cuando Betriú le propone participar en el proyecto “13 nuevos directores” de In-Scram con un cortometraje, Drove le propone dos historias, saliendo elegida esta. Desde el principio, la idea es presentar el cortometraje al “Interés Especial”, que le será otorgado según lo establecido en el capítulo VI de la orden de 19 de agosto de 1964, “*a reserva de comprobar en su día las inversiones realizadas y a condición de que dicho cortometraje no sea explotado en la televisión en el plazo mínimo de cuatro años*”<sup>133</sup>. El 2 de julio de 1969, la Comisión de Apreciación había autorizado el guion para la obtención del “Interés Especial” con la intención de que se realizasen ligeros cambios en el mismo. Según las palabras de Marcelo Arroita-Jáuregui,

*“Lo malo, desde el punto de vista de la censura, es la existencia de dos recuerdos colegiales, protagonizados por curas, en los que los curas quedan ridiculizados y befados: creo que tiene el fácil arreglo de que sean dos profesores laicos. Si no estuviera ese problema de censura, y tratándose de un «corto» y de un diplomado en la EOC, estaba claro el «interés especial». En la situación actual caben las dudas, pero aplicando el principio «pro reo», estimo que debe concedérsele”*<sup>134</sup>.

---

<sup>132</sup> MARTÍNEZ TORRES, Augusto; MARÍAS, Miguel, *op. cit.*, p. 6.

<sup>133</sup> Archivo General de la Administración, Expediente de rodaje 141-69, caja 36/5019, signatura (03) 121.

<sup>134</sup> *Ibidem*.



Dichos cambios nunca llegaron a tener lugar.

El film recibió en 1970 el Cóndor Especial al mejor mediodmetraje en el Festival Internacional de Mar del Plata, en Argentina (premio que Drove no pudo ir a recoger, dado que “*no está previsto pagar el viaje de los autores de una película corta*”<sup>135</sup>). Dicho galardón no solo trajo cierta repercusión en prensa, sino que dio una última vuelta en cuanto a su financiación: finalmente, tras un premio en un festival internacional, la subvención aumenta del 30% al 50%, cubriendo 460.000 de las 920.000 pesetas del coste comprobado. Así mismo, la película obtendría otros reconocimientos como el Premio San Jorge de la crítica de Barcelona, el Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos, el Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo y el Primer Premio en el Festival de Cine de Huesca.

Pese a sus reconocimientos posteriores, el cortometraje causó pérdidas a In-Scram. En primer lugar, su larga duración respecto a las dos primeras producciones de la compañía –exactamente el doble que **Gente de mesón** y **El último día de la humanidad**– excedió económicamente el proyecto de Betriú, que tuvo que interrumpir temporalmente la previsión de futuras producciones. Pero no era ese el único problema:

*“Además lo había rodado en 16 mm y fue todo un problema, porque este formato, junto a su duración excesiva, hizo que fuera muy difícil exhibirlo. El corto, sin embargo, tuvo mucho éxito, pero nos hizo perder dinero. Cada vez teníamos que hincharlo y hasta que no hicimos diez copias no resultaba rentable hacer el internegativo. Entonces si una copia de un corto de 10 minutos costaba 15.000 pesetas, la hinchada costaba 50.000”*<sup>136</sup>.

Drove, no obstante, consiguió estrenarlo en un cine de Madrid, haciendo él mismo el trato con el exhibidor al encontrarse Betriú fuera de la ciudad, y logrando un acuerdo muy generoso para la época: 20.000 pesetas por semana en cartel. La historia

---

<sup>135</sup> CARRIL, José Manuel, “Las películas no deben medirse como salchichas”, *Pueblo*, 20 de marzo de 1970.

<sup>136</sup> Francesc Betriú en GREGORI, Antonio, *El cine español según sus directores*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 864.

de cómo consiguió el estreno merece ser reproducida, ya que ilustra tanto los problemas de censura de **La caza de brujas** como el caldeado ambiente del momento:

*“Estaba montando ¿Qué se puede hacer con una chica? cuando me llaman de un cine-club (...) diciendo que iban a echar el sábado **La caza de brujas** y que si quería ir a presentarla, y dije: «no creo que os la dejen pero por mí encantado, de todas formas avisadme». Yo estaba en montaje, y a las seis me llaman diciendo que por favor vaya al cine-club, que hay una cola que da toda la vuelta hasta Príncipe Pío, que el cine está lleno, que no les han dado **La caza de brujas** y que la gente quiere quemar el cine. Llegué allí, le hablé a la gente diciendo que los del cine no tenían la culpa, que por qué no íbamos en manifestación hasta la EOC, puesto que una película que ha sido aprobada académicamente, y según el contrato que es el reglamento de la Escuela de Cine, no hay ningún derecho a que esté secuestrada y prohibida. Total, el cine-club lo llevaba un médico y a la salida me dice que se ha comprado un cine, que antes era un cine de barrio, el California, que lo estaba restaurando y que me estrena lo que tenga. El tío, claro, había visto la cola aquella... Le dije: «tengo una película que se llama ¿Qué se puede hacer con una chica?», y dice: «qué título tan bonito, te la estreno»<sup>137</sup>.*

El corto se estrenó como complemento de la película **El cuento del gallo** (*Tale of the cock*, John Derek, 1969; también conocida como *Confessions of Tom Harris* o *Childish things*), con la que convivió unas pocas semanas. Dado que mucha gente iba solo a ver el corto y después abandonaba la sala, cambiaron el largometraje por **Marat/Sade** (Peter Brook, 1967), a la que la película de Drove aún sobreviviría en cartel durante unas semanas tras su retirada. También circuló por cine-clubs y salas de otras ciudades. Drove recuerda con humor que *“en Barcelona tuve mucha suerte, no hubo que cambiar el complemento pues estuvo muchas semanas con **To be or not to be** de Lubitsch”<sup>138</sup>.*

**¿Qué se puede hacer con una chica?** cosechó un notable éxito de público, algo que prácticamente no ocurriría con ninguna otra producción independiente. Esto supuso la primera alegría profesional de Antonio Drove, quien años más tarde recordaba con

---

<sup>137</sup> Antonio Drove en FARRÉ BRUFAU, María Soledad, *op. cit.*, p. 318.

<sup>138</sup> FARRÉ BRUFAU, María Soledad, *op. cit.*, pp. 318-319.

emoción su estreno, que tuvo lugar el 19 de enero de 1970, tan solo cinco días después de darlo por terminado:

*“El Cine California donde se estrenó ¿Qué se puede hacer con una chica?, viejo cine del barrio de Argüelles donde había visto tantos programas dobles desde mi infancia, se había reformado y convertido en una sala de arte y ensayo. La noche del estreno de la película era también el estreno del antiguo cine restaurado. Los viejos acomodadores se sentían muy orgullosos con su uniforme nuevo. Era la primera vez que oficiaban un estreno. Como toda la semana anterior, incluida la noche anterior y hasta tres horas antes del estreno, Ángela y yo habíamos estado ayudando a clavar filas de butacas, a ajustar el formato del proyector, a instalar un amplificador para el primitivo sonido directo de la película y a colocar afiches improvisados (era una película hecha sin dinero), nos habíamos hecho muy amigos del proyccionista y de estos viejos acomodadores. Para ellos yo era un chico del barrio que había tenido éxito y era el primer director de cine que conocían. Además, las primeras semanas después del estreno me pasaba por el cine casi todos los días para estudiar las reacciones del público y para vigilar el estado de la copia que, al provenir de un negativo de 16 mm hinchado directamente sin internegativo a 35 mm, valía un ojo de la cara. También muchos días, al despertarme, creía que todo había sido un sueño y corría al cine para verlo lleno de gente”<sup>139</sup>.*

Junto al éxito de público, la película también obtuvo el favor de la crítica prácticamente sin reservas. Las elogiosas críticas escritas por amigos cercanos que hemos citado más arriba (las de Pérez Perucha y Méndez-Leite para *Film Ideal*, a las que habría que añadir la de Miguel Marías<sup>140</sup> para *Nuestro Cine*, tal vez la menos centrada en la celebración y más preocupada por el análisis del contenido) no son precisamente las más exageradas en su aclamación. A la unanimidad de ambas revistas, en un momento (sus últimos meses de existencia) en que sus viejas rencillas prácticamente han desaparecido y los nombres firmantes se intercambian de una a otra con frecuencia, se añadiría la de *Cinestudio*, en la que Antonio Pelayo define la película como “una delicia de gracia, de espontaneidad, de comunicabilidad, de falta de pose,

---

<sup>139</sup> DROVE, Antonio, *Tiempo de vivir, tiempo de revivir...*, op. cit., pp. 35-36.

<sup>140</sup> MARÍAS, Miguel, “¿Qué se puede hacer con una chica?”, *Nuestro Cine*, n° 98, junio de 1970, pp. 6-7.

*de efectividad filmica*”<sup>141</sup>, destacando el acierto del sonido directo y hablando de Drove en términos de “esperanza”, algo en lo que también coinciden la mayoría de reseñas de prensa, llegando en algún caso a recomendar asistir al cine solo por el cortometraje y abandonar la sala antes de que comience el otro film e incluso a prácticamente exigir oportunidades para el joven cineasta: “(...) sería muy triste que la industria no le ofreciera en el año que acabamos de comenzar posibilidades de poner a punto su talento de narrador cinematográfico de primer orden”<sup>142</sup>.

Años más tarde, directores relacionados con la llamada “nueva comedia madrileña” como Fernando Trueba y Fernando Colomo reconocerán este corto de Drove como una influencia primordial en sus primeras películas en numerosas ocasiones. Colomo reconocía en una entrevista el peso de **¿Qué se puede hacer con una chica?** sobre sus primeros trabajos y afirmaba lo siguiente:

*“(...) yo creo que la película de Drove es la primera película moderna que se hace en España y que conectaba directamente con todo aquello que representaban Truffaut, Rohmer, etc., aunque la película de Drove era más un homenaje al cine norteamericano y a Minnelli. Pero esa forma de coger personajes cotidianos y transformarlos en personajes que no fueran ni héroes ni antihéroes, ni buenos, ni villanos, que fueran personajes como tu vecino o tu amigo, con alguien con quien te pudieras cruzar por la calle, eso me gustó muchísimo”*<sup>143</sup>.

### **1.4.3. Punto de inflexión: El Festival de Benalmádena de 1970**

Entre el 3 y el 9 de noviembre de 1969, un nuevo festival español celebra su primera edición: la Semana del Cine de Autor de Benalmádena. Ya desde el primer año, este festival se erige como divulgador privilegiado del cine independiente, además de difundir un buen número de films extranjeros. Su director, Luis Mamerto López Tapia,

---

<sup>141</sup> PELAYO, Antonio, “¿Qué se puede hacer con una chica?”, *Cinestudio*, nº 83, marzo de 1970, p. 33.

<sup>142</sup> Crítica sin firma, “¿Qué se puede hacer con una chica, de Antonio Drove; y El cuento del gallo, de John Derek”, Suplemento *Nueva Dimensión*, nº 19, 25 de enero de 1970.

<sup>143</sup> GREGORI, Antonio, *El cine español según sus directores*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 1017.

además de presidente de la Federación Española de Cine-Clubs, será posteriormente director y productor de este tipo de cortometrajes mediante la productora Mota Films.

En este primer asalto se presentan varios cortometrajes de jóvenes cineastas como Julián Marcos, Francesc Betriú, Alfonso Ungría, Luis Revenga y Ricardo Franco, quien resulta premiado por el jurado de la crítica con la Placa de Oro para su ópera prima, **Gospel** (Ricardo Franco, 1969). Este premio pone de relieve el ya evidente interés de cierta crítica joven en buscar futuras promesas dentro de las nuevas corrientes del *underground* español.

Ricardo Franco pronto se une al grupo de Ungría, Martínez Lázaro y Martínez Torres, uniendo esfuerzos en la productora Búho Films. En 1970, el debut largo de Ungría, **El hombre oculto** (Alfonso Ungría, 1970), conseguirá presentarse en el Festival de Venecia. Para entonces, el grupo ya se perfila como la punta de lanza de este nuevo cine (con Franco y Ungría como *enfants terribles*), promocionado a través de *Nuestro Cine y Nuevo Fotogramas*, donde el ex-griffithiano Enrique Brasó lo bautiza en su “Manifiesto por un cine pobre”<sup>144</sup>. Es curioso como un supuesto movimiento marginal, que se inicia a expensas del sistema para luego tratar de integrarse en él con el fin de conseguir subvenciones y distribución, alcanza en este “manifiesto” unas cotas de *posibilismo* más agresivas si cabe que las del NCE, con la importante diferencia de que, en este caso, no es una maniobra del propio régimen.

La publicación de dicho artículo coincidirá con la celebración de la II Semana de Benalmádena, donde tendrá lugar un incidente que de alguna manera supone un punto de inflexión en plena ebullición del cine independiente, produciendo conflictos entre distintos grupos de críticos y cineastas.

En esta edición, en la que compiten cortometrajes de Antonio Gasset, Carlos Benito, Ramón Font, Francisco Llinás, Enrique Vila-Matas y Segismundo Molist, entre otros, se pretende alcanzar la consolidación de este cine pobre con el primer largometraje de Ricardo Franco: **El desastre de Annual** (Ricardo Franco, 1970). Esta

---

<sup>144</sup> BRASÓ, Enrique, “Manifiesto por un cine pobre”, *Nuevo Fotogramas*, nº 1153, 20 de noviembre de 1970, p. 13.

película, primera producción de Búho Films, está rodada en 16 mm con un presupuesto ínfimo.

La noche antes de la votación de los premios había tenido lugar una reunión para decidirlos de forma colectiva, comprometiéndose a votar lo que allí se acordase. El mismo grupo que exigía esto, que proponía votar a la película de Franco, rompió después su palabra al no resultar elegida su propuesta. Como apuntaba Francisco Llinás (actor en **El desastre de Annual**) en su cobertura del certamen (para el que significativamente resultaría ser el último número de *Nuestro Cine*), la serie de desencuentros entre los distintos grupos puso de relieve que ciertas posturas ocultaban intereses personales antes que ideológicos. Con estas palabras finalizaba su crónica: “[El festival] *Ha demostrado que, desgraciadamente, así como no existió un «nuevo cine español», no existe un «cine independiente español», y estamos todavía muy lejos de que exista*”<sup>145</sup>.

Finalmente, Gasset gana el premio al mejor cortometraje por **Los hábitos del incendiario** (Antonio Gasset, 1970), y Franco, pese a haber retirado su película de competición, recibe el premio especial “Fructuoso Gelabert” de los cine-clubs y la crítica catalana. Durante la recogida del premio, tiene lugar un estrafalario espectáculo. Así lo recuerda su amigo Emilio Martínez Lázaro:

*“En la entrega de galardones, se organiza una pita impresionante promovida por los críticos y gente de cine de Madrid. El abucheo era contra Ricardo. Y él tuvo una salida de pata de banco que fue levantar el puño. Y entonces Fernando Méndez Leite padre, que no tenía nada que ver con esta guerra, levantó el brazo falangista en alto y empezó a cantar el Cara al sol. La situación era absurda. Aquello derivaba en un enfrentamiento político porque alguien llamó a la policía. Se llevaron a Ricardo; y Víctor Erice, Jaime Chávarri, Antonio Drove, Francesc Bellmunt y los demás que estábamos por allí nos encerramos en una sala del Palacio de Congresos de Benalmádena. Estuvimos toda la noche y al amanecer la policía nos sacó a hostias”*<sup>146</sup>.

---

<sup>145</sup> LLINÁS, Francisco, “Benalmádena, año II”, *Nuestro Cine*, nº 106, febrero de 1971, pp. 7-10.

<sup>146</sup> ÚBEDA-PORTUGUÉS, Alberto, *Contra viento y marea, El cine de Ricardo Franco (1949-1998)*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1998, p. 75.

Antonio Drove recuerda ampliamente aquella noche de encierros y broncas policiales en su libro *Tiempo de vivir, tiempo de revivir*<sup>147</sup>.

Esta segunda edición de la Semana tendrá una notable repercusión, evidentemente por motivos extra-cinematográficos. Muchos críticos darán su versión de lo ocurrido en diversas publicaciones, incluido el propio director del festival<sup>148</sup>.

De alguna manera, este episodio supone un punto y aparte en el supuesto “movimiento independiente”. Como recuerda Miguel Marías,

*“Aquello fue bochornoso. No por su final, sino por todas las tensiones previas que hubo entre diferentes bloques, entre gentes que se suponía que eran amigos, a propósito de los premios, tanto de cortos como de largos. Todos acabamos un poco asqueados del cine, de que todo el mundo se hubiera metido en ciertas intrigas, de que la gente de la que eras más amigo resulta que había estado en el bando contrario por no se sabía qué oscuros intereses.*

*Los que padecemos aquello acabamos bastante asqueados, las relaciones personales se deterioraron y se nos quitaron incluso un poco las ganas de ir al cine: yo recuerdo que estuve un mes en que creo que vi solo dos películas”*<sup>149</sup>.

No obstante, durante una breve temporada siguen proliferando este tipo de cortometrajes, cuya producción irá descendiendo en los años finales del franquismo.

---

<sup>147</sup> DROVE, Antonio, *Tiempo de vivir, tiempo de revivir...*, op. cit., pp. 46-47.

<sup>148</sup> LÓPEZ TAPIA, Luis Mamerto, “Benalmádena 70, 3”, *Cinestudio*, nº 92, pp. 22-27.

<sup>149</sup> TUBAU, Iván, op. cit., p. 273.

## CAPÍTULO 2: LOS COMIENZOS EN LA PROFESIÓN. PUBLICIDAD, TELEVISIÓN Y GUIONES.

### 2.1. Primeros pasos y precariedad laboral

De manera simultánea a su carrera académica dentro de la EOC y a las prácticas que allí realiza o en las que interviene, Antonio Drove se fogueó con numerosas incursiones en el mundo profesional en todo tipo de ocupaciones: desde ayudante de promociones publicitarias hasta realizador de spots o cortometrajes documentales, pasando por las obligadas ayudantías de producción y dirección e incluso algunos escauceos como actor.

Estos primeros trabajos aparecen casi siempre vinculados a las mismas compañías de producción y distribución. Así pues, al comienzo de su historial laboral encontramos su colaboración con la distribuidora y productora Arco Films como ayudante de promoción publicitaria para los films **Sandokán, el magnífico** (*Sandokan, la tigre di Mompracem*, Umberto Lenzi, 1963), **Ocaso de un pistolero** (Rafael Romero Marchent, 1965) o **La llamada** (Javier Setó, 1965). Especialmente sorprendente, por temprano, resulta otro trabajo realizado para Arco Films en 1964, según figura en su historial. Se trata de un argumento de guion, junto al profesor de la EOC y por aquel entonces reputado director Julio Coll, titulado **La muerte en Río**. En cambio, entre los archivos personales de Drove<sup>150</sup> se conserva una portada (sin mayor contenido, lamentablemente) con el título **El asesinato del presidente**, de un guion original firmado igualmente por Drove y Coll y fechado en “diciembre 1964 - enero 1965”, aunque con el encabezado de Olympic Producciones Cinematográficas. Tomando en consideración este último título, es más que probable que se trate de un tratamiento de guion realizado para Sergio Leone (a través de unos contactos familiares, según comentaba Drove en

---

<sup>150</sup> Los archivos personales legados por Antonio Drove a Filmoteca Española que se citan en este trabajo de investigación carecen de referencia concreta para su consulta al no haberse realizado todavía su catalogación definitiva.



una entrevista<sup>151</sup>) sobre un tirador de élite que ha sido preparado para asesinar a un político que regresa a su país, escrito bajo el impacto de la muerte de Kennedy. Al no llegar a buen puerto dicho proyecto, Drove reutilizaría parte de ese argumento para el guion de **Hay que matar a B.** (José Luis Borau, 1974), película que empieza a escribir junto a su profesor Borau durante sus años en la EOC pero cuyo proceso sufriría distintas interrupciones hasta principios de los años setenta.

En 1965 trabaja como ayudante de dirección en tres cortometrajes documentales de la productora Cinecorto: **El memorial del agua** (Luis Enrique Torán, 1965), para el Centro de Estudios Hidrográficos; **Ellos serán hartos** (José Luis Vilorio, 1965), un documental propagandístico contra el hambre en el mundo con imágenes de archivo de la UNESCO, la FAO, la Agencia Efe y Europa Press; y **Albergues y paradores** (José Luis Borau, 1965), este último perteneciente a la célebre serie televisiva **Conozca usted España**.

Sus primeras experiencias en cine comercial son como segundo ayudante de dirección (una semana en cada película) en los rodajes de **Lola, espejo oscuro** (Fernando Merino, 1966) y **Amor a la española** (Fernando Merino, 1967), ambas de la productora Ágata Films (compañía para la que, unos años más tarde, realizaría sus dos primeros largometrajes como director).

Otra compañía con la que realiza diversos trabajos entre 1964 y 1968 es Olimpia Cooperativa Cinematográfica: participa como ayudante de producción en **País de vaqueiros** (Emilio M. Ayuso, 1964) y **Viaje al país cubista** (Antonio Pérez Olea, 1967), y como ayudante de dirección en **Un mar de piedra** (Emilio M. Ayuso, 1965), **El río que no cesa**<sup>152</sup> (Antonio Pérez Olea, 1967), **Rías y ramblas** (Antonio Pérez Olea, 1968) y **La Alpujarra, un mundo quieto** (Antonio Pérez Olea, 1968).

Ya como director, realiza para la productora Inarci Films y la Comisaría General de Ferias y Exposiciones del Ministerio de Comercio un cortometraje documental en dos partes titulado **Ferias de España** (Antonio Drove, 1967), en el que recorre los

---

<sup>151</sup> ÚBEDA-PORTUGUÉS, Alberto, "Entrevista a Antonio Drove" (vídeo), Catálogo Memoria Viva de la Cultura, Fundación SGAE, Madrid, 2004.

<sup>152</sup> Conocido como **Tormes y Tiétar** en su posterior distribución comercial, años después de su realización.

recintos de ferias de todo tipo (de calzado, juguetes, conservas y alimentación, moda, industria naval, maquinaria textil, automóviles, muebles, etc.) celebradas en aquel año en ciudades como Valencia, Elche, Murcia, Bilbao, Barcelona, Zaragoza o Sevilla. En Filmoteca Española se conserva otra pequeña pieza sin acreditar, titulada **Feria Internacional de la Conserva y Alimentación. Murcia** (1967), en cuya ficha figura como posible director Antonio Drove, ya que pertenece también a Inarci Films y recoge la misma feria que queda documentada en la primera parte del cortometraje que acabamos de comentar.

En 1967, Drove tiene su primer contacto con la pequeña pantalla: “*el verano antes de terminar en la Escuela de Cine se puso enfermo un realizador, el de producción era de la Escuela y me propuso el trabajo, fue lo primero que hice en televisión*”<sup>153</sup>. Dicha experiencia consistió en la realización de un reportaje sobre las milicias universitarias para el programa informativo “Luz verde” (según se puede comprobar en distintos documentos personales del cineasta<sup>154</sup>), trabajo que otorga a Drove una antigüedad en TVE fechada en el 6 de agosto de 1967.

Al año siguiente, terminado ya su periplo en la EOC, vuelve a trabajar para TVE como primer ayudante de dirección de su querido maestro José Luis Borau en un capítulo para la serie **Cuentos y leyendas**. El trabajo en cuestión era una adaptación de *Miau* de Benito Pérez Galdós, un texto que ya había utilizado en sus clases de la EOC como ejercicio de adaptación. Aunque realizado en 1968, el capítulo sería prohibido por las altas instancias de TVE y no sería emitido hasta 1970<sup>155</sup>, con motivo del cincuentenario de la muerte del escritor, sufriendo numerosos cortes de censura. Dicho incidente, que provocó la ira de Borau y su rechazo a trabajar en televisión durante más de dos décadas, no fue sino un aviso premonitorio de lo que le esperaba a su discípulo en su futuro periplo en aquella casa. Drove, en cualquier caso, quedó muy satisfecho

---

<sup>153</sup> FARRÉ BRUFAU, María Soledad, *op. cit.*, p. 320.

<sup>154</sup> En un certificado de pagos de RTVE fechado el 29 de noviembre de 1977 y en el historial laboral incluido en una carta de 1987 a Lola Portela, de la Tesorería de la Seguridad Social (archivos del legado de Antonio Drove depositado en Filmoteca Española).

<sup>155</sup> HEREDERO, Carlos F., *José Luis Borau: teoría y práctica de un cineasta*, Madrid, Filmoteca Española, 1990, p. 117.

con el resultado de **Miau**, hasta el punto de decirle a Borau que era lo mejor que había hecho hasta entonces<sup>156</sup>.

Su siguiente trabajo en televisión tiene lugar en la segunda temporada del programa **Último grito**. Dicho programa, actualmente considerado un hito de la modernidad televisiva en nuestro país, tuvo su origen en forma de encargo de TVE al cineasta Pedro Olea, a quien sugirieron la creación de un espacio musical dirigido a la juventud. Para ponerlo en marcha, Olea solicitó la ayuda de Iván Zulueta, cuya pasión por la estética pop y la psicodelia era bien conocida en los círculos de la EOC. Pese a figurar simplemente como realizador en la primera temporada (bajo la dirección de Olea), Zulueta sería el alma del proyecto y su verdadero motor creativo ya desde su comienzo.

Dicha primera temporada, emitida entre mayo y diciembre de 1968, es atentamente seguida por José Luis Borau, quien acababa de poner en marcha su productora El Imán S.A. y está preparado para lanzarse a producir un primer largometraje. Borau propone a Zulueta –que, como se ha comentado anteriormente, no había aprobado la EOC ni disponía por tanto del carné sindical que le permitiese dirigir– hacer una película musical con los mimbres de “Último grito”, aprovechando la conexión de José María Íñigo con los grupos del momento. El resultado sería **Un, dos, tres, al escondite inglés**, en la que Antonio Drove interviene como actor desempeñando uno de los personajes principales. La película tiene una excusa argumental mínima: un grupo de jóvenes trata de boicotear la representación española en el festival de Mundocanal (trasunto paródico de Eurovisión) dado que detestan la canción elegida para el concurso. Los personajes tienen el mismo nombre que los actores que los encarnan, por lo que Drove interpreta a Antonio, el único miembro del grupo de jóvenes al que la canción le gusta porque, según dice, “*en el cuartel se vuelve uno tan romántico...*”, siendo también el más estafalario dentro de un conjunto que no le va a la zaga. En el que sería el papel más extenso de su fortuita carrera como actor<sup>157</sup>, explota

---

<sup>156</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Borau*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1990, p. 80.

<sup>157</sup> No obstante, el año anterior ya había participado como actor en un largometraje totalmente underground en el que había coincidido con buena parte del equipo de **Un, dos, tres, al escondite inglés**, como Jaime Chávarri, Mercedes Juste o el propio Zulueta. Se trata de **Run, Blancanieves, run** (Jaime Chávarri, 1967), singular apropiación del cuento clásico de una hora de duración, rodada íntegramente en

la gestualidad facial y física en general, imitando en algunos momentos a Groucho Marx y acercándose al *slapstick* en otros, llegando a participar en números musicales en los que baila y canta (aunque la voz que escuchamos no sea la suya sino la de Jaime Chávarri). Su personaje también es caracterizado como el cinéfilo de la pandilla, leyendo libros de cine y haciendo continuas referencias a películas o actrices, con especial predilección por Veronica Lake.

Tras esta experiencia, Zulueta propone a Drove que se incorpore como realizador para la segunda temporada de “Último grito”, que se comenzaría a grabar en verano de 1969, pocos meses después de finalizar el rodaje del primer largometraje del donostiarra y de manera prácticamente simultánea a la filmación de **¿Qué se puede hacer con una chica?**. *“En aquel momento estábamos todos muy apurados de dinero, hablé con Zulueta y con el de televisión que llevaba aquello<sup>158</sup> y como era un programa semanal propuse que en vez de dos lo hiciéramos tres, así teníamos más respiro y lo convertimos en algo más amplio (...)”<sup>159</sup>*. El tercer implicado en esta nueva temporada es Ramón Gómez Redondo, que explicaba así la dinámica de funcionamiento del programa: *“(...) el sistema era perfecto: cada tres semanas, una preparábamos, una rodábamos y otra montábamos, de tal manera que siempre había un equipo en funcionamiento y, además, nos permitíamos descansar un poquito porque hacer ese programa una sola persona hubiera sido demasiado, claro que se hacía todo filmado aunque luego se elaboraba mucho en moviola...”<sup>160</sup>*. Esta segunda temporada contó con tan solo nueve programas (en comparación con los 36 que conformaron la primera entrega), emitidos entre diciembre de 1969 y enero de 1970.

El programa era semanal y con formato de magacín, escrito por Zulueta y conducido por Judy Stephen y José María Íñigo. Sus contenidos iban desde reportajes, entrevistas y noticias hasta actuaciones en playback, pequeñas piezas cortas de ficción y canciones con montajes musicales que anticipaban el fenómeno de los videoclips, con una estética verdaderamente moderna para la época. Además de la música, en “Último grito” también se daba cabida a otros temas como el cómic, el surf o el cine. Dentro de

---

Super 8 y sonorizada a posteriori, en la que Drove interpretó al enanito Dormilón, como hemos comentado anteriormente.

<sup>158</sup> Jesús Sánchez, según afirma Ferrán Alberich en *Antonio Drove. La razón del sueño, op. cit.*, p. 43.

<sup>159</sup> FARRÉ BRUFAU, María Soledad, *op. cit.*, p. 313.

<sup>160</sup> *Ibidem*, p. 351.

la sección “Cinelandia”<sup>161</sup>, además de reportajes e incluso algunos cortometrajes narrativos, a iniciativa de Drove se comenzaron a hacer una serie de falsos tráilers: “yo propuse hacer una cosa (...), tenía tantos argumentos que hacer que me daba cuenta de que nunca iba a poder hacerlos, entonces propuse meter una sección que eran tráilers de películas que nunca se habían hecho”<sup>162</sup>. Mientras Drove utilizaba sus propios guiones inéditos para hacer avances de historias que nunca podría llegar a rodar, sus compañeros realizaban tráilers paródicos de películas existentes: “Por ejemplo, Iván Zulueta, en vez de *La madriguera* de Carlos Saura, hizo un tráiler de una película que se llamaba *La marrullera*. Ramón Gómez Redondo hizo un tráiler que era una tomadura de pelo a la de *Un hombre y una mujer* de Lelouch”<sup>163</sup>.

Actualmente, apenas se conserva material del programa (de los 45 episodios emitidos en total, en los archivos de Televisión Española solo se conservan 5 y un montaje recopilatorio<sup>164</sup>), por lo que únicamente se tiene constancia de cuatro piezas realizadas por Antonio Drove. Una de ellas sería uno de estos falsos tráilers, en este caso una suerte de parodia del cine negro titulada “En un lugar peligroso” (con claras reminiscencias a Nicholas Ray), interpretada por varios de sus amigos. La pieza consiste básicamente en tres escenas. En la primera, Manolo Marinero es un gánster que decide acabar con la vida del conductor que le había llevado en auto-stop (interpretado por Miguel Marías) y robarle el vehículo al ver que no tiene el dinero suficiente para coger un autobús. La siguiente muestra las travesuras de un niño que se dedica a asustar, consecutivamente, a un ciego, una señora y por último un delincuente (Antonio Martínez Sarrión) tirando petardos escondido tras una esquina. Todos ellos le reprenden salvo el último, que tras sacar su pistola como acto reflejo, sonrío con complicidad al descubrir la broma e incluso da una propina al pequeño gamberro. La última narra el acorralamiento de un nuevo criminal (todos ellos con sonoros nombres americanos) por parte de la policía, situación que Drove aprovecha para introducir una broma muy de su gusto, como acertadamente comenta Ferrán Alberich: “*un limpiabotas tiene que afanarse en limpiar los zapatos blancos de un gánster herido, sobre los que van*

---

<sup>161</sup> Curiosamente, Drove volvería a colaborar en una sección de idéntico nombre muchos años después: sería en el diario *El Mundo* a principios de los años noventa, con una columna sobre cine titulada “Luzbelio” (que, a su vez, sería el nombre de su propia productora por aquellos años).

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 313.

<sup>163</sup> ÚBEDA-PORTUGUÉS, Alberto, “Entrevista a Antonio Drove” (vídeo), *op. cit.*

<sup>164</sup> FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel, “Las prácticas televisuales de Iván Zulueta”, *Cinema Comparat/ive Cinema*, nº 7, 2015, p. 60.

*cayendo gotas de sangre*”<sup>165</sup>. Al final del tráiler, el narrador advierte que la película cuenta “*la historia de unos hombres fuera de la ley y de las mujeres que supieron hacerles desgraciados*”, mientras vemos una serie de primeros planos de mujeres diciendo “te quiero” mirando a la cámara, entre las que se encuentra una joven Carmen Maura en su primera aparición en pantalla. En opinión de Drove<sup>166</sup>, en este tráiler probablemente se encuentre el origen del famoso cartel de la Escuela de Argüelles realizado por Matji y Gómez Redondo ese mismo año, que como hemos visto anteriormente, incluía una leyenda que decía: “...*Y todas las mujeres que casi estuvieron a punto de saber hacerles desgraciados!!*”.

Dentro de esa misma sección cinematográfica, se conserva otra pieza de regusto cinéfilo elaborada por Drove en homenaje a James Dean, consistente en un montaje fotográfico con imágenes de **Al este del edén** (*East of Eden*, Elia Kazan, 1955) con la voz en *off* de Judy Stephen haciendo una breve semblanza del actor, y rematada con una selección de escenas de **Rebelde sin causa** (*Rebel without a cause*, Nicholas Ray, 1955).

La única incursión de Drove en la ilustración de temas musicales de la que queda constancia está en las antípodas de la inventiva visual de los “proto-videoclips” de Zulueta, aunque sí se puede considerar que tiene algo de experimento o búsqueda: se trata del clip realizado para la canción “*In the year 2525*” de Zager and Evans, un éxito de ese mismo 1969. Drove se limita a traducir su letra al castellano y reproducirla sobre un fondo oscuro, mostrándola conforme se va cantando cada frase y jugando con tamaños, tipografías, velocidad, movimiento y brillos, centrando la atención, en cualquier caso, en la comprensión del mensaje de la canción.

Por último, encontramos el auto-remake de su corto perdido de segundo curso de la EOC, **Oh, sí, sí, sí, tengo una mujer que está loca por mí**. Esta nueva versión en forma de *sketch* televisivo, realizada tan solo tres años después de la original, no satisfizo mucho a Drove:

---

<sup>165</sup> ALBERICH, Ferrán, *op. cit.*, p. 45.

<sup>166</sup> FARRÉ BRUFAU, María Soledad, *op. cit.*, p. 314.

*“La versión es con los mismos que hicimos la primera, menos en vez de Pedro Costa un actor profesional cómico muy bueno, que es [José María] Cañete. Bueno, pues me di cuenta de que yo no puedo hacer remakes, me salen mal, no tengo la sensación de que lo estoy haciendo por primera vez, de que se me está ocurriendo por primera vez. De hecho, en varias de mis películas he tenido la mala pata (y no he debido ser el único) de que, de repente, me han llamado del laboratorio diciendo ‘lo siento, se ha atrancado el tren de revelado y se han perdido tales planos’, ya desde **La caza de brujas**. Y siempre he hecho una cosa, menos esta vez: he escrito una escena nueva, no he repetido lo que ya había rodado porque no me lo creo ya, no tengo la sensación de que se me está ocurriendo en ese momento”<sup>167</sup>.*

La anécdota argumental es mínima: un hombre algo torpe y apocado entra en una tienda de discos en busca de una canción cuyo título y nombre del cantante no conoce, solo recuerda una frase de la letra: *“oh yes yes yes, I got a woman crazy for me”*. La vendedora le dice que la cante para ver si la reconoce, petición a la que se unen el resto de clientes de la tienda (entre los que se encuentran Judy Stephen y el propio Drove) en un momento terriblemente vergonzoso para el tímido protagonista, que acaba escogiendo el primer sencillo que ve para poner fin a la mofa generalizada de la clientela. En el último momento, el hombre cancela su compra y pregunta a la vendedora si puede esperarle a la salida, a lo que responde que vendrá a recogerla su novio, provocando una patética huida final al son de la canción que había entrado a buscar. La factura técnica del corto es pobre, motivada en buena medida por la escasez de medios, pero en parte también voluntariamente descuidada, en pos de una frescura y desparpajo inexistentes en el medio televisivo. No obstante, al comienzo se permite jugar con un largo plano secuencia que atraviesa toda la tienda, recorriendo a los distintos compradores que escuchan discos y enlazando canciones variadas en un montaje musical.

Pese al poco material disponible para valorar la importancia de “Último grito”, queda patente el espíritu rompedor de la apuesta, la inventiva visual de sus trabajos y la enorme distancia que le separaba de la producción televisiva del momento. Su escasa e irregular andadura, unida a su colocación en una franja horaria complicada y en el

---

<sup>167</sup> ÚBEDA-PORTUGUÉS, Alberto, “Entrevista a Antonio Drove” (vídeo), *op. cit.*

segundo canal de TVE, de audiencia muy minoritaria frente a la primera cadena, pueden ser motivos claros de su prácticamente irrelevante influencia posterior, aunque desde luego no sean las únicas ni seguramente las más importantes razones de ello. En cualquier caso, con el paso de los años, la atención y el reconocimiento de distintos historiadores ha situado al programa en un lugar destacado dentro de la historia de la televisión española. En palabras de Manuel Palacio:

*“Los tráilers (...) de la sección de Cinelandia y otras narraciones originales como «La cerillera huerfanita contra Papá Noel» (befa sobre la figura de Papá Noel y los mismos Reyes Magos, emitida el 30 de diciembre de 1969) o «Tiendas de discos»<sup>168</sup> constituyen pequeñas joyas absolutamente subversivas frente al asfixiante aire que se respiraba en los productos del «nuevo cine español». Estas piezas, que a menudo estaban rodadas en exteriores y con cámara en mano, olvidaban la perfección formal en aras de la reivindicación de la iconoclastia y la irreverencia; virtudes estas que, desde luego, no tenían ninguna tradición en la televisión en España y que tampoco han abundado mucho en el cine español. Obviamente, no se trata de buscar antecedentes, ni siquiera en indicar que estas obras, que utilizan la autorreferencialidad, que copian con soltura las características de diversos géneros cinematográficos o que miran con socarronería la incipiente cultura de masas patria, constituyen un precioso legado para aquellos que han recorrido después un camino similar como son el Pedro Almodóvar de finales de los setenta o el Antón R. Reixa videográfico y televisivo. Más importante nos parece subrayar que estas obras poseen algunos de los rasgos de lo que años más tarde la teoría norteamericana va a considerar signos estilísticos de la posmodernidad”<sup>169</sup>.*

Finalizada la (en buena medida) libérrima y estimulante experiencia de “Último grito”, Drove se enfrenta a una situación laboral complicada. Tras los comentados primeros escauceos profesionales, comienza a encontrar puertas cerradas a la hora de arrancar una posible carrera cinematográfica. Con su prestigioso cortometraje de fin de carrera secuestrado por la propia Escuela pierde una excelente carta de presentación y, al parecer, el éxito de público y crítica de **¿Qué se puede hacer con una chica?** (estrenada en enero de 1970) no es suficiente reclamo para conseguir la atención de los

---

<sup>168</sup> Se refiere al remake de **Oh, sí, sí, sí, tengo una mujer que está loca por mí**.

<sup>169</sup> PALACIO, Manuel, *Una historia de la televisión en España. Arqueología y modernidad*, Madrid, Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992, pp. 39-40.



productores, por lo que van acumulándose sobre su mesa proyectos y guiones ya terminados. Pocos meses antes, Drove comentaba en una entrevista tres proyectos en distinto grado de desarrollo que consideraba factible realizar próximamente:

*“Tengo escrito con Ramón G. Redondo una historia que se llama «La novia de plata». Es una historia de aventuras y de amor en la época de las guerras carlistas, barojiana y valleinclanesca y fordiana, peckinpahiana, fulleriana y rayana, en la que intento continuar el discurso de **La caza de brujas** dramatizando las crisis de varios personajes: un artista, un hombre de acción y un militar. He escrito un guion de película cómica y musical, en la herencia de Stan Laurel y Oliver Hardy y los Hermanos Marx, que es la continuación estilística de **Historia del suicida y la monjita** y que se llama «La destrucción de Sodoma». Es lo que quizás rueda primero. Estoy ahora redactando y pasando a limpio una historia que me obsesiona. Se llama «Ciudad de nuestra muerte, Capital de Dolor» y es una especie de poema dramático y fantástico, que cuenta la historia de una ciudad a lo largo de varias generaciones. Es una ciudad anacrónica, donde conviven los automóviles y las lanzas, las ametralladoras y las cuadrigas, la televisión y los viejos ídolos. Sin embargo es una película muy barata, de cámara en mano y decorados naturales. Quizás para rodar en 16 mm como cine independiente”<sup>170</sup>.*

Como se ve, en el momento de la entrevista no descartaba todavía continuar la senda del cine independiente; de hecho, “La destrucción de Sodoma”, único de los tres proyectos con el guion totalmente terminado, posiblemente fuese la otra opción que en su día presentara a In-Scram junto a “Una historia de Argüelles”. Según notas manuscritas del propio Drove conservadas entre sus archivos, en algún momento se planteó como parte de una película de *sketches* que llevaría por título “El mundo, el demonio y la carne”, en la que “La destrucción de Sodoma” sería el capítulo correspondiente a “El mundo”. A la vista del guion conservado en la Biblioteca Nacional<sup>171</sup>, se trata de una enloquecida comedia negra, amarga a ratos, situada completamente en una cafetería llena de personajes estafalarios que se van enredando entre sí, con algunos guiños al cine cómico mudo (la película está dedicada a los citados Laurel y Hardy). Por su parte, la historia de “Ciudad de nuestra muerte”, basada

---

<sup>170</sup> MORALEJO, Gabriel, “Entrevista con Antonio Drove”, *Joven Crítica Cinematográfica: Circular ordinaria*, nº 40, Madrid, julio de 1969, p. 8.

<sup>171</sup> DROVE, Antonio, *La destrucción de Sodoma (texto impreso): guion original*, 1969. Ejemplar disponible en la Sala Cervantes de la Sede de Recoletos de la Biblioteca Nacional, signatura T/549944.

libremente en *Los cabellos de Absalón* de Calderón de la Barca, le acompañaría durante años e iría modificando su contenido a lo largo del tiempo y de sus distintas versiones<sup>172</sup>, convirtiéndose en uno de sus proyectos más largamente acariciados, al que no conseguiría dar salida.

Lo cierto es que los años 1969-1970 son especialmente difíciles para Drove y su mujer, que viven prácticamente en una situación de pobreza. De hecho, pasan meses sin pagar el alquiler de la buhardilla en la que viven (precisamente, la que sirve de escenario en **¿Qué se puede hacer con una chica?**), de la que apenas salen más que para ir a casa de los hermanos Marinero a ver alguna película en su televisor, cuando se da la ocasión. En su libro *Tiempo de vivir, tiempo de revivir*, Drove recordaría detalladamente esta época:

*“Cada varios meses yo dirigía un spot publicitario o un cortometraje sobre máquinas industriales y una temporada de clases de matemáticas. Siempre he trabajado, desde los 14 años. Pero el dinero ganado nos lo gastábamos en pocos días en ir al cine y pagar deudas. A veces me contrataban para filmar mis manos para un spot, otras veces trabajábamos de extras. Durante algunos meses, vivimos del sueldo de Ángela<sup>173</sup>, que trabajó en una galería de arte que regentaba Carmen Maura (...)”<sup>174</sup>.*

Sus trabajos para publicidad son casi siempre para El Imán, la productora de Borau, para la que realiza durante estos años anuncios de marcas y entidades como Schweppes, La Casera, Seguros “La Estrella” o Banco Santander. Aunque participó en numerosos trabajos publicitarios, en el Archivo General de la Administración solo se guarda memoria del spot realizado para la obra de teatro *Olvida los tambores* de Ana Diosdado, rodado en julio de 1970<sup>175</sup>. En la realización de algunos de estos spots publicitarios trabaja y entabla amistad con el director de fotografía brasileño Gilberto

---

<sup>172</sup> La portada de una de sus versiones conservada en los archivos personales de Drove lleva inscrita la fecha “verano 1968-invierno 1981”, junto a la leyenda “El final de esta historia no ha sido escrito todavía”.

<sup>173</sup> Ángela Ubreva fue la primera mujer de Antonio Drove. Es responsable de la ambientación y ayudante de dirección en **¿Qué se puede hacer con una chica?** (con el nombre de Ángela Drove) y desempeñaría distintas labores en futuros proyectos de su marido.

<sup>174</sup> DROVE, Antonio, *Tiempo de vivir, tiempo de revivir*, op. cit., p. 39.

<sup>175</sup> Archivo General de la Administración, caja 36/5052, signatura (03)121.

Azevedo, con quien contaría años más tarde para **La verdad sobre el caso Savolta y El túnel**.

Otra labor que emprende brevemente como improbable vía de subsistencia es la de escribir novelas baratas para su venta en quioscos. Drove se encuentra en un momento de efervescencia creativa e inventa numerosas historias policiacas y del oeste con ese fin, con el inconveniente de que habitualmente se encariñaba de ellas y se resistía a entregarlas, aunque lo cierto es que jamás llegó a vender ninguna por no encajar en el estilo de las colecciones. En *Tiempo de vivir, tiempo de revivir* recuerda ampliamente el contenido de dos de ellas<sup>176</sup>. Repasando distintas notas y documentos de la época, vemos cómo Drove incluye entre su repertorio de historias y argumentos para posibles películas los títulos “La verdadera muerte de Moisés Marcato” y “La muerte en Hong Kong”, que sin duda se corresponden con dichas historias. Esta última, cuya necesidad de registrarla y escribirla en forma de guion aparece ya en unas notas mecanografiadas de finales de 1970, llevó en distintos momentos títulos como “Última parada: el infierno”, “Last stop: Hell” o “Hell revisited” y acabaría derivando en una historia “*borgesiano-languiana*” según Miguel Marías<sup>177</sup>, convirtiéndose en otra de esas historias que arrastraría durante años. Es necesario incidir en esta cuestión, ya que resulta muy característica de Drove: su tesón e incluso empecinamiento con determinados proyectos. Entre sus archivos personales de esta época, encontramos el germen (ya sea en forma de argumento o tratamiento, cuando no de versiones previas totalmente terminadas) de algunos de los guiones por los que seguiría peleando contra viento y marea muchos años después: es el caso de proyectos como la citada “Ciudad de nuestra muerte”, que a principios de los ochenta volvería a retomar como objetivo prioritario, o de “Desolación; o Vida y muerte de Marquinez, el peluquerito de Granada”, argumento que acabaría desarrollando en forma de guion en 1990 con el nombre de “Crónica de una traición”.

Drove y su mujer, que están esperando su primer hijo, son finalmente desahuciados del piso en que vivían en septiembre de 1970, refugiándose temporalmente en casa de su amigo Víctor Erice. A comienzos de 1971, gracias a su amigo Juan Serraller (director de la editorial Fundamentos) encuentran un piso muy

---

<sup>176</sup> DROVE, Antonio, *Tiempo de vivir, tiempo de revivir*, op. cit., pp. 40-41.

<sup>177</sup> MARÍAS, Miguel, “En la muerte de Antonio Drove”, *El Mundo*, 26 de septiembre de 2005.

barato que necesita de una gran cantidad de arreglos para hacerlo habitable, tarea para la que cuentan con la inestimable ayuda de sus amigos Jos Oliver y José Ignacio Fernández Bourgón<sup>178</sup>. Mientras tanto, pasan unos días viviendo en casa de su amigo Julio Pérez Perucha, buscando trabajos publicitarios que le permitiesen pagar parte de las obras de su nuevo piso. La situación económica de la pareja continua siendo harto complicada, aunque Drove no parece dar el brazo a torcer en cuanto a sus descabelladas ambiciones creativas a la hora de ponerse a escribir:

*“Yo no encontraba trabajo. De cuando en cuando, alguna presentación en un cine-club. La situación era alarmante. (...) Yo seguía escribiendo guiones situados en Alejandría o historias-río que abarcaban la vida de tres generaciones, golpes de estado, guerras civiles, cincuenta o sesenta personajes, batallas y amores incestuosos, parricidios, sacrilegios, crímenes políticos... con duraciones mayores que **Lo que el viento se llevó** [Gone with the wind, Victor Fleming, 1939], seguro de que más pronto o más tarde conseguiría filmarlas. (...) como no encontraba trabajo dirigiendo, busqué y encontré alguno, muy pocos, haciendo de ayudante o de lo que fuera”<sup>179</sup>.*

Mientras tanto, reincide en su faceta actoral en un cortometraje independiente de su amigo Luciano Berriatúa (que posteriormente sería ayudante de montaje en **La verdad sobre el caso Savolta**). **El alquimista** (Luciano Berriatúa, 1971)<sup>180</sup> es un film de época que cuenta la historia de *“un embaucador que, en los primeros años del siglo XVII, en Castilla, se hacía pasar por alquimista, yendo de pueblo en pueblo y tratando de realizar pequeñas estafas con su pretendida habilidad para convertir metales viles en oro”<sup>181</sup>*, en palabras de su autor. Antonio Drove interpreta al inquisidor que, tras interesarse por la procedencia de los conocimientos del alquimista, acaba condenándolo por su lectura demasiado libre de la Biblia y por el origen judío del libro que estudia para sus fórmulas. Es precisamente la representación de la Inquisición que encarna

---

<sup>178</sup> José Ignacio Fernández Bourgón fue amigo íntimo y estrecho colaborador de Drove en distintos proyectos. A su memoria (y la de Hilde Sirk) va dedicado su libro de memorias y conversaciones con Douglas Sirk, cuyo primer capítulo narra detenidamente cómo conoció a José Ignacio. Igualmente, Jos Oliver fue otro gran amigo suyo y también aparece repetidas veces en las páginas de dicho libro.

<sup>179</sup> DROVE, Antonio, *Tiempo de vivir, tiempo de revivir*, op. cit., pp. 50-51.

<sup>180</sup> La copia de la película conservada en Filmoteca Española está considerada “no consultable” por motivos de conservación, por lo que no se ha podido tener acceso a la misma.

<sup>181</sup> BERRIATÚA, Luciano, “La censura no se rinde”, en LOZANO AGUILAR, Arturo; PÉREZ PERUCHA, Julio (coords.), *El Cine Español durante la Transición democrática (1974-1983) (IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine)*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España / A.E.H.C., 2005, p. 42.

Drove lo que acarrea insalvables problemas con la censura previa del guion, con el gran inconveniente de que el cortometraje ya había sido rodado de forma clandestina antes de presentar el guion a las autoridades. Berriatúa pensaba que la mejor manera de atacar al franquismo y la iglesia era simplemente publicando sus propios textos, por lo que ponía en boca de Drove salvajes frases textuales de distintos santos (como esta de san Juan Crisóstomo: “*Los judíos son lúbricos, carnales, enemigos de Cristo, deicidas*”) que estaban publicadas en España en la Biblioteca de Autores Cristianos, pero la censura no las aceptó. Tras diversos cambios en sucesivas versiones de guion, el cortometraje (rodado en cuatro días de 1971) no conseguiría pasar censura hasta 1973, transformando al personaje de Drove en un “caballero” en lugar de un inquisidor y sustituyendo sus sentencias más virulentas por una más simple “*los judíos han pisoteado la Biblia, esos judíos son perjuros*”. No obstante, teniendo el film ya montado y sonorizado y al no querer mutilarlo con las obligadas modificaciones del guion definitivo, Berriatúa decidiría finalmente olvidarse de su legalización.

## 2.2. Despegue profesional

A finales de junio nace su hijo David, e inmediatamente comienzan a lloverle distintas ofertas de trabajo a Drove:

“(…) nuestro David Howard vino con un pan debajo del brazo. En cuatro días me ofrecieron: un documental sobre el arte hispano-musulmán, recorriendo casi toda España; tres sobre la historia de Galicia y Portugal desde los celtas hasta Vasco de Gama, recorriendo todo el camino de Santiago y Portugal; y Mario Camus me llamó para que escribiera tres argumentos para una serie de televisión. Acepté todo y durante tres meses rodaba y viajaba en coche durante el día y escribía durante la noche”<sup>182</sup>.

El primer encargo al que hace referencia, filmado durante el mes de julio, es un trabajo para NO-DO titulado **Ruta del arte hispano musulmán** (Antonio Drove, 1971), con guion de José Vila-Selma y comentario de Jos Oliver y Ángela Ubreva. Esta oferta tiene su origen en la colaboración académica que se dio entre la NO-DO y la EOC a través de su profesor de la asignatura de cine documental, José López Clemente (a su vez profesional del propio NO-DO), que llevó a cabo una serie de “clases de prácticas para aspirantes” que permitían a algunos alumnos rodar reportajes breves para el noticiario y documentales con los medios técnicos de la entidad<sup>183</sup>. De esta manera, unos cuantos licenciados (Drove entre ellos) conseguirían realizar algún trabajo profesional para NO-DO.

Como su nombre indica, se trata de un documental sobre la huella que dejó la civilización musulmana en España a través del arte arquitectónico de distintas ciudades. La película comienza en Córdoba, capital del primer califato independiente de Damasco, y finaliza en Zaragoza y Teruel, habiendo pasado entretanto por Sevilla, Granada, Málaga y Toledo. La realización es completamente funcional, al servicio ilustrativo de lo que la voz en *off* va explicando sobre la historia, evolución y peculiaridades del arte andalusí. De esta manera, se nos muestran edificios

---

<sup>182</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>183</sup> LÓPEZ CLEMENTE, José, “La otra cara del NO-DO”, en MEDINA, Pedro; GONZÁLEZ, Luis M.; MARTÍN VELÁZQUEZ, José (coords.), *Historia del cortometraje español*, Alcalá de Henares, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996, p. 152.

emblemáticos como la Giralda, la Torre del Oro o la Alhambra, así como notables catedrales y mezquitas, siguiendo patrones parecidos: breves planos generales, *zooms* hasta planos detalle de distintas partes (ventanas, arcos, columnas...), *travellings* y panorámicas tanto en el interior como en algunos exteriores o patios, etc.

El siguiente trabajo al que se refiere, sobre la historia de Galicia y Portugal, es un encargo que le hace Jesús Fernández Santos para la serie **La noche de los tiempos**. Esta serie, al igual que la inmediatamente anterior **La huella del hombre**, sigue el modelo de estudio de civilizaciones iniciado recientemente por la BBC con *Civilisation* (1969), centrándose en este caso en la historia de España desde los orígenes de la Península Ibérica hasta la actualidad. La idea del programa era “diluir” su tono didáctico en pos de un resultado artístico y hacerlo accesible a amplios sectores de audiencia<sup>184</sup>; así, tras la estructura básica y orientación general aportada por un grupo de expertos compuesto por catedráticos y profesores, los profesionales y cineastas encargados de la escritura final de los guiones y su realización tenían libertad para adaptar dichas ideas a una forma que, sin dejar de lado el rigor, resultase más atractiva. La serie tendría una duración de 50 capítulos, emitidos entre agosto de 1971 y noviembre de 1972, y ocuparía un lugar destacado en la parrilla televisiva, siendo programada los sábados a las nueve y media de la noche en la Primera Cadena. A Drove le tocó ocuparse de la Galicia medieval y Portugal, tema que encararía partiendo de la cultura celta para afrontar a continuación la invasión romana. La principal novedad formal de estas series para la televisión española del momento consistía en la sustitución de las habituales imágenes de archivo por filmaciones expresas de nuevo material, desde vistas de distintos monumentos, ruinas o yacimientos arqueológicos hasta pequeñas recreaciones o representaciones. Esto último no agradaba a Drove:

*“Primero me enseñaron unos capítulos de la serie, para que viera cómo lo hacían. Cuando había que representar una batalla, la cámara empezaba a moverse, se encaraba al sol para que se deslumbrara, y ponían música de batalla. Si tenían que rodar cuando entraban los vándalos en España, entonces agarraban al cámara de televisión que tuviese las piernas más peludas y le hacían caminar fotografiándose las piernas. A mí no me gusta eso. Yo rodé, siempre que pude, en*

---

<sup>184</sup> PEZUELA, Alfonso, “Un espacio en busca de la España de ayer. La noche de los tiempos”, *Tele-Radio* n° 713, p. 29.

*los sitios auténticos, aunque me permití licencias poéticas, llevado por las circunstancias y por la inspiración*<sup>185</sup>.

Drove realiza un episodio en tres partes titulado **Al borde de la mar oceana** (I, II y III)<sup>186</sup> con guion a cargo de Enrique Banet (que también era el director de fotografía), Jesús Martínez León, Ángela Ubreva y el propio Drove, que sería emitido entre y febrero y marzo de 1972. Su primera parte narra el modo de vida y la cultura de los celtas, llegando hasta la época romana y la evangelización, con especial detenimiento en la historia del obispo Prisciliano. En la segunda parte aborda el Camino de Santiago y la importancia cultural de los monasterios; cuenta la historia de Alfonso Enríquez y la separación de Portugal narrada por Camoens y se detiene brevemente sobre la leyenda de Inés de Castro. En la tercera, trata la lírica galaico-portuguesa como principal aportación cultural de Galicia a la Península junto al arte románico, que también se ha ido mostrando en las entregas anteriores. Tras un tramo histórico sobre las luchas entre Pedro el Cruel y Enrique de Trastámara, pasa a centrarse en el tema de la pesca como elemento vital del pueblo gallego y finaliza el episodio desembocando en la conquista del océano por parte de los grandes navegantes y exploradores portugueses como Vasco de Gama.

Tal vez algo menos académica y encorsetada que en **Ruta del arte hispano musulmán**, dado que disponía de un poco más de libertad, la realización es igualmente práctica e ilustrativa la mayor parte del tiempo (al abordar los hechos históricos), aunque se vislumbra una actitud más creativa e incluso lúdica en contados momentos (cuando trata de reflejar temas mitológicos o legendarios). También se nota en la escritura del guion, observándose incluso cierta delectación al poder detenerse en temas como el panteísmo, el animismo, la magia y los ritos celtas, que parecen despertar su interés. Para ilustrar esos momentos, Drove juega con la cámara en mano, deambulando por cementerios y bosques neblinosos o realizando planos acusadamente contrapicados

---

<sup>185</sup> ALBERICH, Ferrán, *op. cit.*, pp. 53-54.

<sup>186</sup> En la mayoría de las filmografías de Drove, su trabajo para la serie figura como tan solo dos capítulos de nombre diferenciado: “Al borde de la mar oceana” y “Galicia y el apóstol Santiago”. Esta confusión tal vez se deba al remontaje de dicho trabajo de cara a la edición comercial en VHS de “La noche de los tiempos” que se realizó en 1985, bajo el genérico nombre de “Historia de España”. En el caso de la parte firmada por Drove, sus tres episodios (de 25 minutos cada uno) aparecen refundidos en una única pieza de 60 minutos con el título de “Galicia y el apóstol Santiago”. Dicha errata, ya presente en el libro de Alberich, se sigue perpetuando en sucesivos trabajos, como se puede comprobar en el *Diccionario del Cine Iberoamericano: España, Portugal y América*, Madrid, SGAE, 2011.



en busca de los rayos de sol que se cuelan entre las pobladas copas de los árboles. En cambio, cuando el relato torna histórico, la forma vuelve a ser convencional: panorámicas de paisajes hasta detenerse en las poblaciones, planos generales de los monasterios e iglesias con *zooms* de detalle en sus frisos y rosetones, *travellings* recorriendo sus interiores, gran cantidad de planos de las tumbas de reyes y otros monumentos sobre protagonistas de la historia, etc. Sí que procura, en general, darle un uso (re)creativo a la música: empleando una banda sonora de aventuras cuando comenta el feudalismo, una canción coral portuguesa cuando filma Oporto desde el río Duero e incluso empleando música diegética de una zanfoña cuando aborda la lírica galaico-portuguesa.

Entre las numerosas anécdotas del rodaje de la serie que recuerda Drove en su entrevista con Alberich<sup>187</sup>, merece la pena destacar una, no tanto por poner de relieve la inclinación del autor por la truculencia (también narra cómo la de los obispos Prisciliano y Gelmírez, que tanto le fascina, “*es una historia de cabezas cortadas*”), sino porque ilustra el sinsentido de la censura en la televisión de la época:

*“(...) en la catedral de Santiago de Compostela está la mano incorrupta de San Cucufate, yo la he rodado. La rodé y la puse en un capítulo de **La noche de los tiempos**, y eso no tuvo problemas con la censura en televisión. En cambio, estaban poniendo por entonces en la segunda cadena un ciclo de películas de vampiros, en las que salían cementerios y cosas de esas, y por lo visto, la mujer de un ministro llamó a televisión diciendo que qué era eso de poner vampiros y cementerios y muertos a la hora en que ella estaba cenando. Los censores de televisión se acojonaron y quitaron de la programación cualquier escena en la que saliera un cementerio, incluso mis ruinas funerarias celtas. Así era la censura en televisión, absolutamente marxista, en el sentido de Groucho Marx”.*

Como hemos visto, durante aquel verano de 1971 Drove viaja por toda España rodando estos dos trabajos y dedica las noches a escribir para un tercer proyecto. Esos guiones, encargados por Mario Camus, son para una serie de televisión sobre los guerrilleros de la Guerra de la Independencia Española, durante las Guerras Napoleónicas. Drove escribiría y cobraría durante meses por su labor para una serie que

---

<sup>187</sup> Ver ALBERICH, Ferrán, *op. cit.*, pp. 54-56.

finalmente no se llegaría a realizar, por motivos que desconocemos. En palabras de Camus,

*“(...) era una serie muy ambiciosa sobre ese tema y contacté con una serie de guionistas, entre ellos Rafael Azcona, Antonio Drove, Santiago Moncada, Lola Salvador, etc. Formé un equipo de guionistas y empezamos a escribir los guiones para la serie “Guerrilla”. Recuerdo que pagaban entonces 40.000 pesetas por 40 folios del guion. Escribimos una serie entera de 14 episodios, muy interesante, pero no llegó a rodarse”<sup>188</sup>.*

No obstante, ese trabajo no resulta tan infructuoso *a posteriori*, ya que el buen hacer de Antonio Drove le procura nuevos encargos por parte tanto de Mario Camus como de Salvador Pons<sup>189</sup>, director de programas de TVE.

---

<sup>188</sup> GREGORI, Antonio, *El cine español según sus directores*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 714.

<sup>189</sup> Salvador Pons fue el director de la Segunda Cadena desde su creación en 1966 y el responsable del desembarco de los jóvenes directores procedentes de la EOC en dicho canal, con la intención de conferirle un estilo minoritario abierto a la experimentación formal. “*El ejecutivo más creativo y más abierto de Televisión Española en aquellos años*”, según el propio Drove en *Tiempo de vivir, tiempo de revivir*, p. 73.

## 2.3. Guiones para otros cineastas

### 2.3.1. La leyenda del alcalde de Zalamea (Mario Camus, 1972)

El primero de dichos encargos es una adaptación de *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca. En aquel momento, TVE acaba de poner en marcha un plan de coproducciones internacionales con la intención de realizar largometrajes para televisión con factura cinematográfica, basados en grandes clásicos de la literatura española, que puedan ser exportables. La idea de Salvador Pons es producir una película que se estrene primero en salas de cine y pase después por televisión, siendo un claro precedente de los actuales derechos de antena. Tras una primera experiencia no del todo satisfactoria con **Fuenteovejuna** (Juan Guerrero Zamora, 1969, estrenada en cines en 1972), la RAI (Radiotelevisión Italiana) accede a coproducir un nuevo proyecto basado en la famosa obra de Calderón. Pons, satisfecho con el trabajo de Drove para la frustrada serie “Guerrilla”, le encomienda la escritura de un guion, otorgándole libertad pero con dos condiciones: ha de entregarlo en tan solo dos meses y debe respetar una serie de célebres pasajes en verso, como el famoso “*Al rey la hacienda y la vida se ha de dar, / pero el honor es patrimonio del alma, / y el alma solo es de Dios*”; atadura que *a priori* podía antojarse complicada. Pero no para Drove:

*“A Camus y a Pons les parecía que la inclusión de estos versos constituía el mayor desafío técnico del guion pero yo les tranquilicé porque sabía que la técnica era similar a la del buen musical americano en el que llega un momento en el que la escena llega a tal grado de exaltación que resulta estilística y emocionalmente coherente el hecho de que los personajes se pongan a cantar y a bailar. Por otro lado, estaba mi conocimiento de las obras de Brecht y Kurt Weill, y además estaba el concepto de melodrama de Sirk, melo (música) con drama (...). Era cuestión de estilizarlo todo, de hacerlo «más grande que la vida» y de inventar unas breves transiciones en verso para dar pie a los versos de Calderón”.*

El clásico calderoniano, conocido también como *El garrote más bien dado*, narra el drama vivido por Pedro Crespo, un rico campesino de la localidad extremeña de Zalamea de la Serena, cuya hija Isabel es secuestrada y ultrajada por el capitán Don Álvaro de Ataide a su paso con las tropas españolas camino de Portugal. El agravio se

incrementa al rechazar esta la proposición de Crespo de tomar a su hija como esposa por considerarla una villana de clase inferior, agraviando el honor de la familia de campesinos. Tras ser elegido alcalde de Zalamea, Pedro Crespo detiene y ajusticia a Don Álvaro, violando la supuesta jurisdicción militar; decisión que, finalmente, es ratificada y premiada por el rey Don Felipe, que le nombra alcalde perpetuo de la localidad.

A la hora de adaptar el texto, Drove respeta su tema básico, centrado en la defensa del honor campesino, aunque su visión de la obra calderoniana difiere de la idea generalizada que se tiene de ella como enfrentamiento entre el poder popular y el poder aristocrático y militar, concepción que considera romántica, burguesa, individualista y populista. En unas declaraciones a Miguel Marías explicaba sus motivos:

“(…) a favor de esta concepción, con la que no estaba totalmente de acuerdo, leí unas declaraciones de un hombre al que admiro mucho, Douglas Sirk, que la veía como una obra revolucionaria y popular<sup>190</sup>. Sin embargo, a mí me era imposible ver la obra (simplemente o solamente) como un enfrentamiento entre el pueblo, o un representante del pueblo, el Alcalde, y la aristocracia militar, por las siguientes razones: primero, porque queda muy claro en la obra que el Alcalde es el cacique del pueblo; segundo, porque la causa del enfrentamiento es un hecho personal e individual (la violación o seducción de la hija del Alcalde); y, tercero, y sobre todo, porque la ideología con la que el Alcalde se enfrenta con los militares aristócratas es la ideología del honor, que es una ideología aristocrática, es decir, de sus oponentes”<sup>191</sup>.

Esta cuestión, cuya esencia queda resumida en el verso del personaje de Pedro Crespo citado arriba, entronca con el tema central de **La caza de brujas**, en la que los niños se enfrentaban al castigo de los curas interiorizando las creencias de estos. Así pues, decide encarar la historia en esa dirección:

“En el caso del Alcalde, intuí que había, quizá, un elemento de táctica en el personaje, y por esto y por otras razones intenté hacer de Pedro Crespo un

---

<sup>190</sup> Declaraciones de Sirk a Jon Halliday en uno de los libros de cabecera de Drove, publicado en 1971. La traducción española consultada es: HALLIDAY, Jon, *Douglas Sirk*, Madrid, Fundamentos, 1973, p. 69.

<sup>191</sup> MARÍAS, Miguel, “Entrevista a Antonio Drove”, *Dirigido por...*, nº 20, febrero de 1975, p. 23.

personaje más contradictorio y conflictivo que el de Calderón, aunque traté de conservar, al mismo tiempo, la enorme fuerza y la dimensión gigantesca que tiene. Es decir, que en vez de intentar dramatizar una tesis, traté de dramatizar los conflictos y contradicciones en los que coloqué a los personajes gracias a unas cuantas variaciones argumentales. No quise hacer un enfrentamiento demagógico entre «buenos» y «malos», sino que, planteado un conflicto social, estudié las razones y las reacciones de todos los personajes, buscando los elementos trágicos y asimilando el papel del destino al elemento de necesidad, es decir, que casi todos actuaban de la única forma que podían actuar. El estudio de la estructura de los «melodramas» policíacos de Fritz Lang me ayudó o me influyó mucho»<sup>192</sup>.

Con esta intención introduce numerosas modificaciones en el desarrollo de la historia, hasta el punto de alterar profundamente algunas escenas, elidir otras e inventar varias más, añadir nuevos personajes, cambiar diálogos e incluso crear nuevos versos que le sirvan de transición entre distintos pasajes. Temiendo las críticas e incluso posibles problemas que pudieran presentarse ante la gran cantidad de alteraciones en el argumento, Drove decide utilizar también la obra previa atribuida a Lope de Vega y también titulada “El alcalde de Zalamea”, extrayendo elementos que le puedan servir para justificar algunos de sus cambios. El texto de Lope, considerado menor, es una comedia de la que Calderón retoma el argumento en líneas generales, cambiando el enfoque y convirtiéndolo en un drama de honor, abandonando la mayor parte del material de Lope salvo algunas escenas puntuales o el bosquejo básico de algún personaje<sup>193</sup>. La operación que Drove lleva a cabo no consiste en una simple recuperación de escenas de Lope desaparecidas en la versión de Calderón para tratar de colar así también las de su propia invención, sino que, dando preeminencia a la estructura general de Calderón, procede a fusionar ambas versiones mediante la suma de sus diferentes personajes y tramas principales (prescindiendo o minimizando en buena medida la presencia de unos cuantos secundarios). En ese nivel, la principal diferencia entre ambos era que, si en el texto calderoniano el futuro alcalde tiene tan solo una hija que es raptada por un capitán, en el de Lope son dos las hijas y dos los soldados que las

---

<sup>192</sup> *Ibidem*.

<sup>193</sup> Hemos utilizado la edición crítica de las dos versiones editada por Juan M. Escudero Baztán, basándonos también en su estudio comparado: ESCUDERO BAZTÁN, Juan M., *El alcalde de Zalamea: edición crítica de las dos versiones (Calderón de la Barca y Lope de Vega, atribuida)*, Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 1998.

cortejan, aunque en este caso sean ellas las que huyan de casa en busca de las promesas de los militares.

Drove añadirá, además, dos modificaciones principales frente a las obras de partida. La primera es de estructura del relato, alterando su orden lineal: el guion comienza ya con el enfrentamiento final entre Don Lope de Figueroa, capitán que reclama la custodia de sus soldados, y el alcalde Pedro Crespo. Ante la llegada del rey Don Felipe, entramos en un *flashback* mediante el cual se nos narra todo lo acontecido hasta el momento, para finalmente desembocar en el punto de partida y mostrar la resolución del conflicto. Como el propio Drove confesaría años más tarde, en esta decisión sigue el ejemplo de su admirado Douglas Sirk:

*“Para conseguir el necesario final feliz que en la obra, como dice Sirk, se consigue con la aparición del rey como deus ex machina, que me parecía muy teatral, utilicé la misma estructura de **Escrito sobre el viento** [Written on the wind, Douglas Sirk, 1956]: primera secuencia, luego flashback hasta volver al principio y, una vez que se ha cumplido el rondó trágico, continuar con un breve desenlace en el que se produce el final feliz”<sup>194</sup>.*

La segunda tiene que ver con la introducción de un narrador, un ciego que relata la historia entonándola en forma de romance<sup>195</sup> y acompañándola musicalmente con su zanfoña, que es precisamente quien inaugura el *flashback* y que en adelante irá puntuando la narración en contadas ocasiones. Es precisamente en boca del ciego donde podemos encontrar más nítidamente la postura del guionista: tras la intervención del rey, el juglar canta que *“así el mundo aprenderá, porque el rey lo ha confirmado, / que a ofensas de caballeros hay justicia de villanos”*, dejando de lado el cargo de alcalde y su defensa del honor que Drove ve como aristocrática, para concluir la historia con una reivindicación verdaderamente popular.

En varias ocasiones a lo largo de su carrera, Mario Camus ha declarado que el guion de **La leyenda del alcalde de Zalamea** es *“uno de los guiones más completos*

---

<sup>194</sup> DROVE, Antonio, *Tiempo de vivir, tiempo de revivir*, op. cit., p. 75.

<sup>195</sup> En esta nueva orientación del relato en forma de romance de ciego se encuentra el motivo del cambio en el título, de “El alcalde de Zalamea” a “La leyenda del alcalde de Zalamea”.

que tuve nunca. No le tuve que tocar ni un punto ni una coma<sup>196</sup>”, recordándola siempre como uno de los trabajos en los que más disfrutó y de los que se siente especialmente orgulloso. Ciertamente, cotejando la película con el guion presentado a censura previa<sup>197</sup>, apenas se encuentran ligerísimas e intrascendentes diferencias entre el texto y el film. Con un presupuesto de 17 millones de pesetas, cifra considerable para la época, la película se rueda en seis semanas con Paco Rabal como Pedro Crespo y Fernando Fernán-Gómez en el papel de Don Lope de Figueroa. Teresa Rabal, hija de Paco, interpretó en esta ocasión a su hija en la ficción, encarnando a Isabel. Camus consigue, sirviéndose del inestimable talento y las características voces de ambos actores, que los versos fluyan de una manera más o menos natural la mayor parte del tiempo, y la estructura dramática ideada por Drove, tal vez excesiva en su ambición de sumar personajes de ambas obras, funciona por lo demás sin problemas de ritmo. El cineasta cántabro dio a la película una ambientación cercana al *spaghetti western*, especialmente en las escenas de acción en exteriores (un buen ejemplo es la escena en la que apresan a los soldados en las ruinas del Convento de San Antonio de Padua de Garrovillas), e incluso recurriendo en algún momento puntual a estilemas típicos del género como el *zoom* o algunos recursos sonoros, siendo el resto del tiempo una realización completamente sobria.

La película es estrenada en 1973, primero en Sevilla (abril), después en Madrid (junio) y más tarde en Barcelona (octubre), distribuida por Suevia Films. Como muestra Sánchez Noriega en su monografía sobre Mario Camus<sup>198</sup>, la crítica dio un buen recibimiento a la película, destacando habitualmente el conjunto de la adaptación y el logro de salir airosa ante tamaño reto. Por otro lado, prácticamente nadie supo ver o quiso comentar las obvias concomitancias que la historia presentaba respecto al jerárquico orden social establecido en la España franquista (cosa nada sorprendente en la mayor parte de la prensa, por otra parte). La película obtuvo también una buena acogida en los países extranjeros en los que fue emitida por televisión, especialmente en Francia y Bélgica, llegando a cosechar alguna crítica en la que “se demostraba que su autor entendía por qué la obra había sido planteada así, al mismo tiempo que probaba

---

<sup>196</sup> FRUGONE, Juan Carlos, *Oficio de gente humilde... Mario Camus*, Valladolid, 29 Semana de Cine de Valladolid, 1984, pp. 107-108.

<sup>197</sup> Archivo General de la Administración, caja 36/4647, signatura (03) 121.

<sup>198</sup> SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *Mario Camus*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 165-166.

conocer verdaderamente a Calderón y a Lope”<sup>199</sup>. Respecto a este asunto de las licencias o “infidelidades” del guion respecto a los clásicos, Drove consiguió por lo general su objetivo de burlar a los críticos españoles, llegando a darse algún caso rayano al ridículo:

*“(…) hay una crítica que la debo de conservar, muy divertida, de un crítico del que no diré el nombre pero presumía de ser un gran conocedor de la literatura... Si has visto la película habrás visto que todo el final está cambiado, el orden de los acontecimientos y bastante el argumento. En el final, había un momento en el que necesitaba empezar en verso por unidad dramática, y eso lo escribí yo, creo que imitando a Marquina. El crítico este tan erudito en cine y en literatura descubrió ahí la marca de la donosura del estilo de Lope de Vega; es la mejor crítica que me han hecho”<sup>200</sup>.*

Años más tarde, en su encuentro con Douglas Sirk, tendría la oportunidad de hablar con el viejo cineasta sobre Calderón, sacando la siguiente conclusión:

*“Me alegré mucho cuando diez años después Sirk al final de la entrevista (y sin que yo le dijera nada sobre mi trabajo en El alcalde de Zalamea) me dijo que Calderón de la Barca era un gran dramaturgo que tenía que ser representado en una catedral como escenario. No es lo mismo el teatro clásico que el cine. Creo que hice bien en no seguir al pie de la letra el dictamen del maestro. En el fondo, quizás, le fui fiel”<sup>201</sup>.*

Camus, muy satisfecho con el trabajo de Antonio Drove como guionista, le pide un nuevo guion de largometraje, esta vez para cine: *“(…) me llamaron de Warner para pedirme un guion, yo se lo dije a Antonio Drove y él escribió uno titulado A la deriva, que no gustó a nadie. Lo pagaron, pero no se hizo”<sup>202</sup>*. De ese último guion para Camus, del que solo sabemos que estaba ambientado en la ciudad de San Sebastián, no se ha podido localizar ninguna copia.

---

<sup>199</sup> MARÍAS, Miguel, “Entrevista a Antonio Drove”, *op. cit.*, p. 24.

<sup>200</sup> ÚBEDA-PORTUGUÉS, Alberto, “Entrevista a Antonio Drove” (vídeo), *op. cit.*

<sup>201</sup> DROVE, Antonio, *Tiempo de vivir, tiempo de revivir*, *op. cit.*, p. 77.

<sup>202</sup> GREGORI, Antonio, *El cine español según sus directores*, *op. cit.*, p. 714.



### 2.3.2. El cine de Howard Hawks

En junio de 1972, el cineasta norteamericano Howard Hawks acude como presidente del jurado al Festival de Cine de San Sebastián, donde también se proyecta una amplia retrospectiva de su obra. Este acontecimiento cinéfilo es aprovechado por varios de los amigos *argüellers* para urdir un proyecto cinematográfico: un cortometraje documental alrededor de la figura y la obra de Hawks. Concretamente, Jesús Martínez León, Miguel Marías y Antonio Drove escriben juntos un borrador de trabajo sin “*guion exacto predeterminado, puesto que la mayor parte de la filmación a realizar es en plan de reportaje. Pretendemos realizar un estudio crítico filmado sobre la personalidad y la obra del director de cine norteamericano H. Hawks, uno de los más grandes con que cuenta la Historia del cine, y uno de los pocos que ha trabajado recientemente entre los directores que debutaron haciendo películas mudas*”<sup>203</sup>.

El corto iba a dividirse en cuatro secuencias principales. La primera pretende retratar el paso del cineasta por el Festival de San Sebastián, subrayando la importancia del certamen. La segunda recogería los actos de homenaje a su figura allí realizados (entrega de medalla, retrospectiva, etc.), rodando con sonido directo tanto las impresiones del cineasta como las opiniones de los principales críticos españoles y extranjeros sobre sus películas. La tercera y más extensa estaría conformada por una larga entrevista a Hawks, para la que se recogen 23 preguntas principales. Por último, se pretende elaborar un comentario crítico de la obra del cineasta americano realizando un análisis didáctico y pormenorizado de su estilo narrativo en base a un debate grabado con distintos críticos aprovechando la retrospectiva del festival, empleando imágenes obtenidas de contratipos de las películas, fotografías de las mismas y planos del director en diversos lugares de San Sebastián que pudieran ser escenario de alguna de sus películas.

Dicho proyecto se presenta a censura previa bajo el título **El cine de Howard Hawks**, figurando como productora la empresa madrileña RECITESA. Pese a que Jesús Martínez León y José Luis Cuerda llegan a filmar la entrevista a Hawks en un yate anclado en el centro de la bahía de la Concha, el cortometraje no se llega a completar:

---

<sup>203</sup> Archivo General de la Administración, caja 36/5480, signatura (03)121.

“La imagen y el sonido obtenidos fueron ordenados y sincronizados por Nieves Martín y, tras una reflexión dolorosa, decidí congelar el proyecto, puesto que no pude disponer de imágenes de las películas de Hawks para ilustrar la entrevista, y la solución de hacerlo con fotografías me parecía poco digna en relación con mi admiración por el cineasta”<sup>204</sup>. Pocos años después de la muerte de Howard Hawks, se publicaría dicha entrevista en forma escrita en las páginas de la revista *Casablanca*<sup>205</sup>, quedando como único testimonio del proyecto hasta que, en 2002, Samuel Martínez y un grupo de diplomados de la ECAM rescatan las imágenes de Martínez León treinta años después de su filmación. Combinando las imágenes de Hawks en San Sebastián de 1972 con una serie de recientes entrevistas a cineastas, críticos y aficionados, realiza un nuevo cortometraje documental titulado **Howard Hawks, San Sebastián 1972** (Samuel Martínez, 2002)<sup>206</sup>. En sus imágenes puede verse a Antonio Drove hablando en un corro de gente, mientras la voz en *off* de Martínez León comenta cómo Drove y Marías le ayudaron a preparar las preguntas de la entrevista. A nivel anecdótico, en las páginas de su libro sobre Sirk, Drove recuerda una divertida conversación que mantuvo con Hawks en el festival a propósito de los nombres de sus hijos, de los grandes maestros del cine americano y de la dificultad de dirigir buenas comedias<sup>207</sup>.

### 2.3.3. Al diablo con amor (Gonzalo Suárez, 1973)

En 1972 parecen concentrarse la gran mayoría de colaboraciones de Antonio Drove en guiones ajenos, labor que acepta de buena gana ante la dificultad de conseguir dirigir una película propia por el momento. Además de sus guiones para Mario Camus y la finalización del trabajo comenzado en sus años de estudiante de la EOC junto a José Luis Borau, que abordaremos a continuación, ese mismo año recibe la llamada de Gonzalo Suárez, un amigo de los tiempos de la revista *Griffith* y los comienzos del cortometraje independiente madrileño, que le reclama para trabajar en un guion

---

<sup>204</sup> MARTÍNEZ LEÓN, Jesús, “Howard Hawks en San Sebastián 1972-2002”, *Academia. Revista del cine español*, nº 83, octubre de 2002, p. 16.

<sup>205</sup> MARTÍNEZ LEÓN, Jesús, “Howard Hawks en la bahía de San Sebastián”, *Casablanca*, nº 7-8, julio agosto de 1981, pp. 36-40.

<sup>206</sup> El cortometraje fue presentado en la sección Zabaltegi del Festival de Cine de San Sebastián de 2002, y posteriormente se incluyó como material extra en la edición en DVD de **La fiera de mi niña** (*Bringing up baby*, Howard Hawks, 1938) publicada por la editorial Vértice en 2012.

<sup>207</sup> DROVE, Antonio, *Tiempo de vivir, tiempo de revivir*, *op. cit.*, pp. 51-53.

conjunto. Sobre este proyecto, que desembocaría en la película **Al diablo con amor** (Gonzalo Suárez, 1973), apenas se conserva información relativa a la participación de Drove, siendo la entrevista concedida a Miguel Marías en 1975 el testimonio más revelador al respecto:

*“Me llamó Gonzalo Suárez, y me fui a trabajar con él a Barcelona. Estuvimos discutiendo varios argumentos posibles. A la semana, Gonzalo dijo: «No sé por cuál decidirme, así que me voy a Asturias a localizar exteriores». Yo volví a Madrid, sin que hubiéramos escrito nada. Unos días más tarde, me telefoneó y me dijo que había encontrado unos lugares maravillosos para rodar. Yo le pregunté: «¿Por qué historia te has decidido?». Contestó: «Bueno, en realidad, por todas. Estoy haciendo el guion con mi hermano Carlos y necesito que me escribas unos veinte minutos de película que pasen en una taberna en la que salgan unos marineros borrachos, un matón que se llame Nicanor y una puta tuerta, además de Víctor Manuel y Ana Belén, y que haya comedia». Yo le contesté: «¿Cómo voy a escribirlo, si no sé cuál es el argumento de la película?». Me replicó: «Estoy seguro de que te va a salir muy bien. También quiero una escena que pase en un faro, con un farero. Luego ya veremos cómo lo metemos en la película». Así que me senté y empecé la primera línea de la escena de la taberna con la puta diciendo una frase sobre el amor que en realidad pertenecía al Acto I, Escena II, de «Antonio y Cleopatra». Después, intenté meter comedia. Lo pasé muy bien. Fue muy estimulante trabajar con Gonzalo, que me parece un hombre de mucho talento. Cuando vi la película, me gustó mucho”<sup>208</sup>.*

La copia del guion conservado entre los archivos personales de Drove es una versión final, carente de anotaciones de ningún tipo, por lo que es complicado saber cuánto de lo escrito por el madrileño fue utilizado en la película y en qué grado fue modificado. Según afirma Javier Hernández Ruiz en su monografía sobre el cineasta y escritor asturiano, tanto Drove como Carlos Suárez coinciden en que sus aportaciones no fueron apenas perceptibles<sup>209</sup>, aunque ambos nombres aparecen en los títulos de crédito del film como coautores del guion y los diálogos junto al director.

---

<sup>208</sup> MARÍAS, Miguel, “Entrevista a Antonio Drove”, *op. cit.*, pp. 24-25.

<sup>209</sup> HERNÁNDEZ RUIZ, Javier, *Gonzalo Suárez: un combate ganado con la ficción*, Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1991, p. 219.

**Al diablo con amor** es una extravagante fábula que pretende mezclar la experimentación de las primeras películas de Suárez con el cine popular ensayado en la inmediatamente anterior **Morbo** (Gonzalo Suárez, 1972), en la que ya trabajó con Ana Belén y Víctor Manuel como protagonistas. A grandes rasgos, el argumento trata de tres personajes que tienen como objetivo llegar a una misteriosa isla conocida como “La Isla del Diablo” por distintos motivos: Víctor (Víctor Manuel) busca a una mujer pelirroja que conoció en el pasado; su primo Emilio (Emilio Martínez) debe enterrar allí a su padre (Luis Ciges) por deseo expreso del recién fallecido, y Pilar (Ana Belén) tan solo trata de huir de la taberna de marineros en la que trabaja, donde es continuamente acosada. El film constituye un insólito cruce de distintos géneros, desde el musical hasta la comedia pasando por el cine de aventuras de ambientación marina, aproximándose al territorio del mito.

En la película encontramos tanto la escena del faro y el farero como la situada en la taberna con el forzado (que pasa de llamarse Nicanor a Melquíades) y la tuerta, cuyas primeras líneas, “*Mira a tu hermano, uno de los hombres más bestiales que he conocido, transformado por una mujer*” efectivamente tienen relación con el comienzo del primer acto de la obra de William Shakespeare, cuando Filón dice “*Observad bien y veréis en él a uno de los tres pilares del mundo transformado en el bufón de una ramera*”<sup>210</sup>. Por lo demás, poco más podemos aventurarnos a atribuir a la pluma de Antonio Drove, aunque no sería de extrañar que el pasaje en que Melquíades exclama que “*unos han nacido para pegar y otros para que les peguen. Unos para mandar y otros para obedecer. Así es el mundo y no soy yo quién para contrariar a la naturaleza*” fuese también de su autoría, incidiendo en su habitual predilección por el tema de la diferencia de clases y la opresión jerárquica (como decía el Padre Espiritual en **La caza de brujas**: “*Dios, al crearnos, no nos dotó a todos por igual: dio a unos más y a otros menos en una diversidad admirable*”).

---

<sup>210</sup> Se trata de la Escena I del Acto I, y no la Escena II como afirma Drove en la citada entrevista, probablemente debido a un lapsus. La edición consultada es: SHAKESPEARE, William, *Antonio y Cleopatra* (edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer; edición de Jesús Tronch y Gabriel Torres Chalk; traducción de Jenaro Talens), Cátedra, 2001, p. 121-123.

### 2.3.4. Hay que matar a B. (José Luis Borau, 1974)

Como se ha visto al principio de este capítulo, el origen del guion de **Hay que matar a B.** tiene lugar alrededor de 1966. José Luis Borau había estudiado en el antiguo IIEC y se había diplomado junto a una de las promociones más brillantes (conformada por Summers, Picazo y Patino entre otros), a los que se conoció temporalmente como el “Cabo de la Buena Esperanza del cine español”. No obstante, Borau no corrió la misma suerte que sus compañeros al comenzar su carrera profesional, siendo el único de ellos incapaz de colocar un proyecto propio y debutando con films comerciales de encargo. Tras un spaghetti western y una cinta policiaca, el por entonces profesor de guion en la EOC recibe un nuevo encargo procedente de Argentina. Aunque el proyecto de filmar allí le estimula, no encuentra interesante el guion y realiza una reescritura completa, respetando únicamente el personaje de una mujer madura, propietaria de una pensión. Los coproductores argentinos rechazan el nuevo guion y el proyecto se esfuma, pero Borau comienza a pergeñar una película más personal partiendo de su propio material, objetivo para el que contará con uno de sus alumnos predilectos.

*“Pasado el consiguiente berrinche, decidí no echar en saco roto las situaciones y los personajes inventados. Giraban unas y otros en torno al problema del arraigo o desarraigo en un país extranjero, y solo había que prescindir del obligado hilo policiaco para moverse a gusto en un mundo y una problemática personal, totalmente míos. Decidí reelaborar todo otra vez, desde el principio, y busqué dos colaboradores para que escribieran conmigo. Los dos hombres elegidos en aquella ocasión fueron Antonio Drove y Ángel Fernández Santos.*

*Antonio, Ángel y yo comenzamos a trabajar con entusiasmo pero, al cabo de muy poco tiempo, la realidad nos obligó –me obligó– a poner los pies en el suelo. Nunca conseguiría hacer aquella película tan distinta a lo que se llevaba entonces en nuestra industria si no era capaz de producirla yo mismo. (...) En el interregno, Ángel perdió interés por el tema y solo Antonio y yo volvíamos a retomar esporádicamente el hilo de trabajo, haciendo nuevas versiones”<sup>211</sup>.*

---

<sup>211</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *José Luis Borau: una panorámica*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1987, pp. 17-18.

Como hemos visto antes, Drove había coescrito en su primer año de escuela un guion para Sergio Leone (antes de que se hiciera mundialmente famoso por su “trilogía del dólar”) en torno al asesinato de un presidente, en plena época de teorías de la conspiración alrededor de las muertes de John F. Kennedy y Lee Harvey Oswald. Drove rescata esa idea para proponérsela a Borau y, poco a poco, ambos van integrando sus distintas tramas (la mujer que regenta una pensión en Sudamérica y el tirador de élite que ha sido entrenado para atentarse contra un político) en una historia común, trabajando a salto de mata:

*“Antonio trabajaba con un afán tremendo y de forma tan apasionada como su propio carácter. A lo mejor nos pasábamos tres noches sin dormir y luego no hacíamos nada en varias semanas. Él desarrollaba unas partes de la historia de forma más intensa y otras menos, derrochando inventiva y planteando situaciones. Yo era un poco como el cancerbero ideológico, más atento a las ideas y a las implicaciones temáticas de lo que íbamos escribiendo, rellenando huecos y podando un poco todo lo que Drove ponía sobre la mesa. Así pasamos años. De vez en cuando, incluso, les leía algunas escenas a mis alumnos de la Escuela”<sup>212</sup>.*

En el momento de comenzar a escribir juntos, José Luis y Antonio ya han dejado de ser profesor y alumno, y desarrollan una relación amistosa y profesional (como hemos observado al abordar sus labores publicitarias). De hecho, durante esos años de reuniones esporádicas y trabajo conjunto, Drove y Borau llegan a colaborar en algún otro proyecto además de **Hay que matar a B**. Concretamente, escriben el argumento para una película sobre una separación matrimonial, sobre el que Carlos F. Heredero recoge una llamativa anécdota sufrida por Drove que ilustra la tradicional picaresca española, también a la orden del día en el oficio cinematográfico:

*“Juan Miguel Lamet, guionista de **Crimen de doble filo** [José Luis Borau, 1965] y uno de los propietarios de ECO Films, solicita a Borau un argumento sobre el tema de las separaciones matrimoniales, de rabiosa actualidad a finales de los años sesenta. Lo escriben juntos José Luis Borau y Antonio Drove, pero cuando este último va a registrarlo, ve salir de la misma oficina a Lamet, que se había adelantado y lo había puesto a su nombre. Posteriormente, y partiendo de*

---

<sup>212</sup> HEREDERO, Carlos F., *José Luis Borau: teoría y práctica de un cineasta*, op. cit., p. 326.

*una situación parecida, Basilio Martín Patino dirige en 1969, para ECO Films, **Del amor y otras soledades**, una historia diferente pero que también tiene como núcleo la separación de un matrimonio*”<sup>213</sup>.

Volviendo a **Hay que matar a B.**, no es hasta el éxito de taquilla de **Mi querida señorita** (Jaime de Armiñán, 1972), producida por Borau con su compañía El Imán, cuando se abren las puertas a la colaboración extranjera para poner en marcha su ansiado proyecto. *“Por fin, cuando ya vimos que la película iba a hacerse, Antonio volvió a reincorporarse para la redacción final y Ángel, elegantemente, accedió a que su nombre fuera retirado del guion*”<sup>214</sup>.

La película cuenta la historia de Pal Kovak, un transportista húngaro (inicialmente vasco pero modificado por problemas de censura) que lleva años trabajando en un país indefinido de Sudamérica que se encuentra sumido en un caos político. Kovak decide ignorar una huelga de camioneros, ya que no se siente parte de ninguna comunidad más que de su propia patria, a la que quiere volver a toda costa (y para lo que necesita dinero). Tras un accidente con un piquete en el que su camión es quemado y su compañero resulta muerto, regresa a la pensión propiedad de la madre de este para contarle la desgracia. Encontrándose arruinado y sin medio de vida, un detective privado que se hospeda en la pensión le ofrece un lucrativo trabajo: seducir a Susana, la amante de un rico industrial, para poder probar así su infidelidad. Sin embargo, Kovak y Susana acaban enamorándose, por lo que deciden tratar de abandonar el país, cuyo clima político se va tensando por momentos. Es entonces cuando el industrial aparece muerto en el apartamento de Susana y Pal es acusado del crimen. En comisaría descubre que el detective no era quien fingía ser y todo ha resultado un complot incriminatorio desde el principio, ofreciéndole una única salida: será exonerado si acepta asesinar a “B.”, un líder político exiliado cuyo inminente retorno al país amenaza con provocar un cambio de régimen. Pal acepta y elimina a B. a su llegada, pero muere a manos de la policía al intentar escapar.

Como puede verse, el problema del desarraigo en un país extranjero del que partía la idea en 1966 permanece muy presente, ya que Borau quería incorporar sus

---

<sup>213</sup> HEREDERO, Carlos F., *José Luis Borau: teoría y práctica de un cineasta*, op. cit., p. 426.

<sup>214</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *José Luis Borau: una panorámica*, op. cit., p. 18.

“preocupaciones antinacionalistas, porque ya estaba convencido de que todo eso de las patrias no es más que una idea romántica, bastante sospechosa y algo suicida”<sup>215</sup>. Con este tema central de fondo, Drove y Borau diseñan una historia sin género definido que mezcla thriller, drama y cine político, tejiendo una complicada estructura en tres partes bastante diferenciadas. Tal vez sea ese difícil equilibrio entre la trama de la pensión (con su algo inverosímil deriva detectivesco-romántica) y la historia previa (el trabajo con el camión y su pérdida) y posterior (el complot), con sus cambios de tono, lo que descompensa el conjunto final. Como podemos observar, la trama del atentado político es finalmente poco más que un pretexto argumental en el que desemboca la historia, pero en absoluto es un elemento principal de lo que se pretende contar en la película. En cambio, Drove declaraba que le interesaban dos temas presentes en el guion. El primero sería

*“el tema del héroe individualista e insolidario, que cree manejar su destino y que en realidad es manejado por fuerzas sociales que desconoce. En un sentido, estaba planteada como crítica o confrontación de un autor que me parece uno de los mejores guionistas de la historia del cine, Borden Chase. En este sentido, el protagonista de **Hay que matar a B.** encarna el aspecto menos triunfante y más patético del aventurero que se vale por sí mismo plasmado en **Tierras lejanas** [The far country, 1954] de Anthony Mann o en **La pradera sin ley** [Man without a star, 1955] de King Vidor”<sup>216</sup>.*

Efectivamente, el protagonista de la película está en las antípodas de ser un héroe, siquiera el clásico antihéroe con encanto: Kovak es un personaje descaminado, cuyas motivaciones resultan antipáticas (el nacionalismo que Borau rechaza frontalmente) y sus acciones egoístas y desastrosas, en general. La película no solo desemboca en su muerte, sino que lo hace demostrando un desolador fracaso: estaba totalmente equivocado desde el principio, motivo que enlaza con esa idea de Drove de mostrar el reverso del aventurero típico de Borden Chase. En esta cuestión reside gran parte de la incompreensión hacia la película, que llegó a ser tildada de reaccionaria por identificar las ideas del protagonista con las del cineasta, confusión que llegó a dar lugar a discusiones delirantes. El propio Borau explicaba su punto de vista sobre el tema en una entrevista, y contaba una ilustrativa anécdota:

---

<sup>215</sup> HEREDERO, Carlos F., *José Luis Borau: teoría y práctica de un cineasta*, op. cit., p. 325.

<sup>216</sup> MARÍAS, Miguel, “Entrevista a Antonio Drove”, op. cit., p. 24.



“(…) en el fondo los espectadores, y a su cabeza buena parte de la crítica, solo se enteran de lo que pasa [en las películas] por lo que dicen sus personajes; todo esto genera un atavismo de conocimiento, según el cual siempre hay uno de los personajes que debe tener razón. Esto ya lo pagué en **Hay que matar a B**. El protagonista no hacía más que cometer errores que iba pagando en el film. Por ello mucha gente pensó que la película era reaccionaria, porque creía que ese personaje tenía razón. Hay una anécdota curiosa al respecto. Megino (coproductor de la película) tuvo en el Festival de Teherán una fuerte discusión con Miklos Jancsó (no sé lo que te parecerá el cine de este señor, a mí me resulta abominable), que afirmaba que el film era reaccionario y cuando Megino, con su dialéctica implacable, le acorraló tuvo que reconocer que no había entendido nada; creía que nosotros estábamos a favor del protagonista”<sup>217</sup>.

Volviendo a los intereses de Drove, el segundo tema que encierra la película tiene que ver con el sentimiento antipatriótico que resumaba la idea general de Borau, pero enfocado de distinta manera. En la entrevista con Marías lo explica de manera poética (literalmente):

“Había otro tema, unido a este, que me interesaba, y es el que podríamos resumir en el inicio del poema «Laberinto» de Borges: «No habrá nunca una puerta. Estás adentro. Y el alcázar abarca el universo», o bien en el célebre poema de Cavafis «La ciudad», que empieza: «Dices: Iré a otra tierra, hacia otro mar, / y una ciudad mejor con certeza hallaré. / Pues cada esfuerzo mío es aquí un fracaso / y sepultado está mi corazón». Y acaba: «Siempre llegarás a esta ciudad. Para / otro sitio –es inútil que aguardes– / no hay barco ni camino para ti. / En todo el universo destruiste cuanto has destruido / en esta angosta esquina de la tierra». Ahora que me doy cuenta, este tema supone también una visión diferente del tema de la tierra prometida, que tanto empleó Borden Chase. Decididamente, le admiro mucho pero no veo las cosas como él las veía. Me hubiera gustado que se planteara en este sentido el título de la película, porque a mí el título **Hay que matar a B**. no me gusta”.

---

<sup>217</sup> GARCÍA SANTAMARÍA, José Vicente, “José Luis Borau: el síndrome de los furtivos”, *Contracampo*, nº 8, enero de 1980, p. 7.

Aquí se vislumbra el necesario nexo común que facilitó su entendimiento a la hora de desarrollar la historia. No obstante, Drove era consciente de sus diferentes maneras de entender y abordar el tema: “*Creo que Borau, al dirigirla, y como coautor del guion, no ha tenido siempre los mismos focos de interés que yo tenía. Me parece que ha hecho muy bien, porque para eso la película es suya*”<sup>218</sup>. En cualquier caso, al dirigirla Borau se ciñó a sus intenciones ya vertidas en el guion y al planeado tratamiento seco y *languiano* que tenía en mente desde el principio del proyecto, ya que la película se rodó con un escrupuloso respeto hacia el guion firmado en comandita con su exalumno, siguiendo al pie de la letra la detallada versión final (según la copia conservada en los archivos de Drove); algo llamativo tratándose de una complicada coproducción internacional filmada en inglés.

La carrera comercial de **Hay que matar a B.** fue algo accidentada. Su rodaje comenzó en junio de 1973, consiguiendo finalizar el montaje de la versión española en enero de 1974 (la inglesa tardaría cuatro meses más). Sin embargo, y pese a haberse estrenado en verano de ese mismo año en Barcelona, en Madrid no se vería hasta junio de 1975 (año y medio después de terminada) con un estreno muy discreto. Pese a su tibia recepción, parte de la crítica especializada destacó sus valores y la labor de Drove y Borau en la escritura fue distinguida con el Premio al Mejor Guion del Círculo de Escritores Cinematográficos de aquel año, que también le concedió los galardones a mejor fotografía, ambientación y, por encima de todo, mejor película del año (categoría en la que competía, precisamente, con **Tocata y fuga de Lolita**, el largometraje de debut de Antonio Drove, del que nos ocuparemos más adelante).

Respecto a su antiguo maestro, Drove siempre reconocería la gran influencia del magisterio de Borau en su concepción de la imagen cinematográfica, aunque también ha subrayado las distancias entre sus maneras de entender ciertos aspectos de dicho arte: “*De Borau he tenido desde una influencia muy grande hasta una enorme discrepancia llena de respeto (...) Mi concepto de este arte es mucho más amplio y, aunque mis películas tienen una cierta unidad, me considero mucho más ecléctico, tiendo más a experimentar, a cambiar de género y de registro*”<sup>219</sup>. Por su parte, el propio Borau diría reconocerse posteriormente, siguiendo las palabras de Carlos F. Heredero, “*en las*

---

<sup>218</sup> MARÍAS, Miguel, “Entrevista a Antonio Drove”, *op. cit.*, p. 24.

<sup>219</sup> HEREDERO, Carlos F., *José Luis Borau: teoría y práctica de un cineasta*, *op. cit.*, p. 102.

*arquitecturadas composiciones de estirpe languiana (lejanamente emparentadas –por su descarnamiento, por su exigente y depurada estilización– con las de **Hay que matar a B.**) presentes en **El túnel** (Antonio Drove, 1988)”<sup>220</sup>.*

---

<sup>220</sup> *Ibidem*, p. 105.

## 2.4. Remando por el “canalillo”

### 2.4.1. Pura coincidencia

*“En televisión, después de **La leyenda del alcalde de Zalamea** que había resultado muy bien, me dijeron que libertad absoluta y que hiciera lo que quisiera, y dije: quiero hacer una serie con Tip y Coll. Ellos se pensaban que yo iba a hacer algo de Galdós, o algo serio, pero yo tenía ganas de hacer una comedia, aunque fuera una comedia chirriante y sarcástica”<sup>221</sup>.*

Cuando parece que Drove ha conseguido ganarse la confianza de los responsables de TVE y poco a poco se va asentando en su puesto de realizador colaborador, lejos de acomodarse en busca del contrato fijo decide perseverar en sus desmedidas ambiciones: no solo propone hacer un atípico programa cómico con dos de los humoristas más populares de la televisión del momento, sino que su proyecto consiste en una serie de trece capítulos de media hora de duración cada uno. Según Ferrán Alberich, *“el formato del programa se modificó para pasar a constar de un primer capítulo de dos horas y media, y otros cinco capítulos de una hora cada uno”<sup>222</sup>*, pasando así a tener una duración total todavía mayor, pretendiendo además estrenarlo en la nochevieja de 1972:

*“Tenían previsto emitirlo en el especial de nochevieja, y claro, **Pura coincidencia** se llama así porque continuamente están apareciendo locutores de televisión española como Rosa María Mateo, o actores que hacen de locutores, y a algunas cosas yo les daba estilo de informativo para contar cosas que eran totalmente surrealistas y delirantes, y siempre decían: «cualquier cosa que vean ustedes aquí y la realidad es pura coincidencia», continuamente. Hubiera sido maravilloso ver qué hubiera pasado si eso se emite aquel año en nochevieja”<sup>223</sup>.*

Como puede deducirse de esta declaración y comprobarse en el programa definitivo, la intención de Drove tenía cierta relación (sin llegar a los mismos niveles de

---

<sup>221</sup> ÚBEDA-PORTUGUÉS, Alberto, “Entrevista a Antonio Drove” (vídeo), *op. cit.*

<sup>222</sup> ALBERICH, Ferrán, *op. cit.*, p. 62.

<sup>223</sup> ÚBEDA-PORTUGUÉS, Alberto, “Entrevista a Antonio Drove” (vídeo), *op. cit.*

verismo y confusión, ya que la historia es un disparate cómico) con el trabajo radiofónico de Orson Welles en *La guerra de los mundos*, en el sentido de jugar con realidad y ficción e introducir verdaderos profesionales de los informativos televisivos para despistar al espectador. En cualquier caso, como avanza la cita del autor, la pieza finalmente no sería emitida la noche de fin de año, y no le permitirían finalizar la grabación no ya de la serie completa, sino del mismo primer capítulo:

*“(...) hubo un chivateo, porque había una escena en el senado de los EE.UU. con un senador que lo hacía Erasmo Pascual, el gran actor, que se llamaba senador Wringle, por un personaje de **Dos cabalgan juntos** [Two rode together, John Ford, 1961]. (...) los discursos que metía en el senado de los EEUU eran discursos que los tomaba de los ministros y de las inauguraciones de los pantanos y todo esto. Bueno, pues hay un momento en que enardecidos se ponen a cantar «La internacional», y ya en el ensayo me di cuenta de que no podía hacerlo. Entonces les puse a cantar «La marsellesa», y en ese momento el ayudante le dice: «Senador, no nos hemos equivocado de himno?», «Pero joven, es que no conoce el himno de su propio país?». Pero, claro, en ese momento ya alguien había cogido un coche y se había plantado en Prado del Rey una hora más tarde...”<sup>224</sup>.*

De esta manera, la grabación es interrumpida por la dirección de Televisión Española y ya no se volverá a reanudar, pese a tener la serie completamente escrita.

El origen de la idea de **Pura coincidencia** se encuentra en el que seguramente sea el primer argumento jamás inventado por Drove, allá por 1964: se trata del ejercicio realizado como cuarta prueba en el examen de ingreso a la Escuela Oficial de Cine, que ya hemos detallado en el capítulo anterior en las propias palabras del cineasta. El ejercicio consistía en desarrollar un tratamiento cinematográfico partiendo de un ficticio titular de periódico, que en el caso de Drove resultó ser el siguiente: “*Vuelve un cohete de un viaje espacial y al abrirlo se encuentran con un pájaro*”<sup>225</sup>. Basándose en dicha idea, Drove desarrolla todo el argumento de la serie, aunque en el único episodio realizado, tras una serie de largas digresiones, solo le da tiempo a desembocar en esa escena del pájaro saliendo de la nave, quedándonos así en el que no era más que el

---

<sup>224</sup> *Ibidem*.

<sup>225</sup> DROVE, Antonio, “Cómo ingresé en la E.O.C.”, *op. cit.*, p. 65.

punto de partida. Lamentablemente, en el legado de Drove no se conservan los guiones de la serie completa, por lo que desconocemos el discurrir posterior de la historia.

Este único capítulo completado, de 90 minutos de duración, comienza con una primera parte en forma de parodia de los típicos programas de variedades televisivos, en el que se suceden una serie de gags y números musicales con un sentido del humor nada convencional y no muy popular. Tras unos sobrios títulos de crédito sobre fondo negro acompañados por el Bolero de Ravel, arranca un primer *sketch* protagonizado por Teresa Fernández Muro (la “chica” de **¿Qué se puede hacer con una chica?**) y Juan Tamariz, en el que una cantante y un técnico tienen una serie de problemas técnicos con el micrófono que desembocan en un ensordecedor pitido que desfigura monstruosamente la cara del técnico. Como ha observado Ferrán Alberich<sup>226</sup>, se trata de una versión de un gag de Jerry Lewis en **El terror de las chicas** (*The ladies man*, Jerry Lewis, 1961).

A continuación, la chica procede a citar a Ramón de Campoamor (“*En este mundo traidor nada es verdad ni es mentira, todo es según el color del cristal con que se mira*”) y a Shakespeare (“*Dicen que la vida es solo una sombra que camina...*”, de *Macbeth*), momento en el que vislumbramos las sombras de Tip y Coll (primero bailando, después ataviados como Quijote y Sancho), para, a continuación, pasar a intercalarse inopinadamente una serie de números de baile de los cómicos junto a un ballet de chicas vestidas de frac con nuevos recitados de fragmentos de *Macbeth* de Shakespeare (“*La vida es un cuento, un cuento contado por un idiota, lleno de ruido y de furia y sin sentido alguno*”). Seguidamente, Coll trata de citar a Jacinto Benavente sin éxito (“*He aquí el tinglado de la antigua farsa...*”, de *Los intereses creados*), sucediéndole lo mismo a Tip cuando trata infructuosamente de recordar el célebre comienzo del Quijote de Cervantes, confundiéndose y perdiéndose una y otra vez.

Como puede verse, un tipo de comedia difícil, poco complaciente y plagada de referencias del gusto de Drove, que descoloca al espectador al sacar a los populares humoristas de su registro habitual. Tras un breve lapso en el que, al fin, Tip y Coll retoman sus acostumbradas bromas absurdas jugando con las palabras, los dobles

---

<sup>226</sup> ALBERICH, Ferrán, *op. cit.*, p. 62.

sentidos y las frases hechas –algo que también es muy del gusto de Drove, por otro lado–, continúan las ridículas escenas musicales, cantando refranes populares (“*dentro de cien años, todos calvos*”) o recitando versos de Bécquer (“*Volverán las oscuras golondrinas*”).

Tras este batiburrillo, tienen lugar una serie de gags en los que Drove emplea ilusiones visuales, jugando con las posibilidades que le brinda la mesa de mezclas de vídeo, formato con el que no había trabajado hasta el momento. Así, emplea la mezcla de distintos planos (grabando con tres cámaras y visualizando la combinación directamente en el monitor de realización) para hacer que a Coll, parapetado tras la pantalla de un gran televisor en el que Tip hace *zapping*, le afecten las acciones que tienen lugar en otros canales, e incluso introduce la silueta de una mano gigante que persigue y aplasta a los cómicos (en un efecto de trucaje técnicamente pobre).

Repentinamente, el caótico programa de variedades se interrumpe por la supuesta emisión de un especial informativo, en el que una locutora anuncia una importante noticia relativa a un viaje espacial, dando así, por fin, paso a la verdadera historia que **Pura coincidencia** pretendía desarrollar, en la que una nave a la que se había dado por perdida ha sido detectada llegando de vuelta a la Tierra. Igualmente, antes de llegar al meollo del argumento, asistimos a un nuevo preámbulo en el que científicos de distintas nacionalidades (encarnados por Tip y Coll) dan su opinión sobre el viaje *intergaláxico* (sic). En total, tres *sketches* con referencias cinéfilas más o menos evidentes: en el primero interpretan a dos científicos japoneses que, como recordaba Marcos Ordóñez en un artículo, “*hablaban en japonés de camelo, previo intenso visionado de un ciclo de Mizoguchi en versión original para que ambos pillaran el soniquete*”<sup>227</sup>; mientras que el último es una befa hacia el *cinema nôvo* brasileño, en el que vemos a los cómicos ataviados de científicos/*cangaçeiros*, dando una conferencia machete en mano, a la vez que se insertan imágenes de archivo del carnaval de Río.

Tras este segmento, la narración se encauza ya hacia la aventura principal. En un largo *flashback*, vemos cómo el astronauta español Ulises Sánchez (Tip) es entrevistado por un reportero televisivo (Coll) antes de su despegue en el cohete Rocinante II.

---

<sup>227</sup> ORDÓÑEZ, Marcos, “Un memento, por favor. Coll en el teatro”, *El País*, 10 de marzo de 2007.

Ambos, se nos dice, son oriundos de Villanueva del Rey Sancho, localidad ficticia conocida en aquel momento por ser el escenario de la popular serie televisiva **Crónicas de un pueblo** (1971-1974). Esta última parte, la más larga del programa, fluctúa entre el chiste absurdo y una comicidad incómoda e incluso amarga por momentos. Acompañamos al protagonista en los momentos previos al lanzamiento de la misión espacial, en una larga secuencia en la que su madre le ayuda a hacer la maleta y trata de calmar sus nervios cantándole una perturbadora canción de Dumbo y contándole un violento cuento en el que unas hadas convierten a un niño en salchichas. Finalmente, tras sufrir numerosos temblores (contagiados a Coll), vértigo y ataques de pánico, el astronauta afronta su obligación embarcando en el cohete. Antes del despegue, la madre le dice que *“todo esto no habría ocurrido si hubieras acabado la carrera de veterinario como quería tu padre”* (en lo que puede ser un pequeño guiño autobiográfico, en un momento en el que el padre de Drove había comenzado a perdonarle por abandonar los estudios de ingeniería para dedicarse al cine), mientras Tip entona una última cita, ahora de Blaise Pascal (*“El corazón tiene razones que la razón no comprende”*). Termina así el *flashback*, devolviéndonos al aterrizaje del cohete ante la mirada de un gran número de militares bien armados. Al abrirse la compuerta, vemos a un enorme pájaro con la cabeza del astronauta Ulises-Tip, que, entre graznidos, recita el *“¡Ay mísero de mí, ay infelice!”* de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca.

Aunque esta somera descripción difícilmente puede recoger el sinsentido generalizado del programa, resulta evidente el carácter casi subversivo del mismo hacia el propio medio televisivo, en el que su autor busca más la provocación que la complicidad con el público. Poco resulta destacable de la realización, bastante plana en casi todas sus partes. En esta ocasión, contra lo habitual en él, a Drove le interesa más el experimento con el contenido que darle una construcción formal elaborada, dejando al margen el primer tramo en el que sí se permite diversos juegos tanto en la puesta en escena de los números musicales como en el trabajo con las herramientas que le ofrece el formato vídeo.

**Pura coincidencia** se estrena finalmente el 26 de marzo de 1973 en el espacio “Hora 11” de la Segunda Cadena, con bastante retraso y apenas publicidad. Pese al rechazo generalizado que provocó el programa tanto en la directiva de TVE como entre público y crítica –*“Tuve las críticas más sangrientas que conozco por parte de los*



*críticos de TV*”, recuerda su autor—, siempre lo tuvo como un trabajo interesante y muy personal:

*“Mucha gente pretendió ver un programa cómico, pero en realidad era un aullido inarticulado. Para muchos, fue una provocación, y así es como estaba planteado. Me reconozco en la desfachatez, en la amargura y en los elementos sarcásticos y dinamiteros que tanto indignaron a los críticos bienpensantes. Es la primera vez que yo no contaba una historia, sino que hacía otra cosa: era un ensayo, una meditación sobre la televisión, sobre la comunicación y sobre el lenguaje. No creo que fuera divertido. En realidad, para mí fue una vacuna, un tratamiento higiénico que me hizo mucho bien. Creo que valió la pena. Es la cosa menos cómoda y menos complaciente que he hecho en mi vida”<sup>228</sup>.*

En cuanto a la labor de Tip y Coll, resulta llamativo que eligieran este proyecto en la primera ocasión en que trabajaban con un material escrito por un tercero, saliéndose tanto de su imagen habitual. Al margen de su probable interés por experimentar algo distinto, hay un dato que explica la gran confianza que el dúo cómico depositó en Drove: como se ha dicho al principio de este trabajo, el cineasta madrileño nació y creció en la calle Buen Suceso, 6, 6º izquierda, y en el 6º derecha vivía, precisamente, Luis Sánchez Polack (Tip). *“Me enseñó casi todo lo que sé de comedia”<sup>229</sup>*, reconocería Drove.

#### **2.4.2. Velázquez, la nobleza de la pintura**

En 1973, Ramón Gómez Redondo es el responsable de dirigir para TVE **Los pintores del Prado**, una serie de ficción rodada en cine en la que cada uno de sus capítulos, de 30 minutos de duración, gira alrededor de un gran pintor, escogiendo un momento concreto de su vida. Como es habitual en las producciones propias de la época, el director general de la serie actúa a modo de productor ejecutivo, diseñando los

---

<sup>228</sup> MARÍAS, Miguel, “Entrevista a Antonio Drove”, *op. cit.*, p. 25.

<sup>229</sup> ÚBEDA-PORTUGUÉS, Alberto, “Entrevista a Antonio Drove” (vídeo), *op. cit.*

objetivos y el plan general de producción de la serie, mientras que la realización de los capítulos es encargada a distintos directores, que tienen amplias libertades a la hora de enfocar su trabajo<sup>230</sup>. Gómez Redondo aprovecha la ocasión para introducir a varios de sus viejos amigos como guionistas (como Manolo Marinero, Miguel Rubio, Luis Ariño o Manolo Matji). En cuanto a la dirección de los episodios, él mismo se hace cargo de la mitad de la serie, y para los restantes invita a cineastas como Francisco Regueiro, Josefina Molina, Jaime Chávarri o Antonio Drove, a quien le ofrece dirigir el dedicado a Velázquez. La intención de Gómez Redondo no es simplemente “colar” a una serie de compañeros en Televisión Española sino, con su ayuda, introducir una cierta modernidad y una renovación en el anquilosado lenguaje del medio, especialmente tratándose de un producto cultural de estas características (ambientación de época, textos académicos, etc.). Nuevamente, Drove trata de convertir un encargo en una obra personal, buscando un ángulo temático que le estimule, y que en el caso del pintor sevillano le permite retomar la cuestión que ha ido apareciendo de distintas maneras a lo largo de sus trabajos más personales: la del personaje que se enfrenta a sus opresores aceptando las ideas de los mismos. La oferta le llega a Drove con un guion ya terminado, escrito por el historiador y crítico de arte Julián Gállego:

*“No me gustaba el guion de Velázquez. Me dijeron que podía cambiarlo, siempre que no variaran los costos de producción ni hubiera escenarios diferentes a los previstos. Así que cambié una carroza con caballos por una princesa y unos soldados, suprimí mucho diálogo, y me di cuenta de que con unas ligeras variaciones en los diálogos, añadiendo alguna réplica o haciendo que una frase en vez de decir la Velázquez la dijera su oponente, la historia y los personajes me interesaban mucho. Por supuesto, no hice ningún cambio sin la aprobación del guionista, porque cuando yo dirijo soy muy respetuoso con el trabajo del autor del guion”<sup>231</sup>.*

La historia se sitúa alrededor de 1658, en los últimos años de vida del pintor, cuando su cargo de aposentador mayor de palacio le impide dedicar el tiempo suficiente a su labor primordial. La trama del episodio gira en torno a la ambición de Velázquez por conseguir ingresar en la Orden de Santiago, puesto que el logro de ser ordenado caballero dignificaría el arte de la pintura, en un momento en que el oficio del pintor se

---

<sup>230</sup> PALACIO, Manuel, *Historia de la televisión en España*, Barcelona, Gedisa, 2001, p. 128.

<sup>231</sup> MARÍAS, Miguel, “Entrevista a Antonio Drove”, *op. cit.*, pp. 25-26.

ve como una ocupación manual que no merece mayor consideración que la de un bufón. La contradicción es que, para ello, debe superar humillantes investigaciones en torno a su linaje (que ha de demostrar la limpieza de sangre, no pudiendo descender de judíos ni conversos) y a su modo de vida, llegando al punto de que algunos de sus colegas pintores deban testificar que no se dedica a la pintura ni ha vendido jamás un cuadro, sino que vive de su trabajo en la corte. En esta paradoja sitúa Drove su enfoque de la historia, trasladando “*a un contexto histórico sus sentimientos y contradicciones de aquel momento en base, de nuevo, a una cita de Brecht: «La lógica de la vida cotidiana no debe dejarse impresionar cuando visita épocas pasadas»*”<sup>232</sup>, en palabras de Carlos F. Heredero.

La película arranca con la obligada introducción histórica y contextual de carácter documental en la que, mientras la cámara nos adentra en una de las salas dedicadas a Velázquez en el Museo del Prado y nos va mostrando distintos lienzos, una voz en *off* nos sitúa en la época del reinado de Felipe IV. Mientras vemos retratos de las figuras históricas sobre las que se nos habla, se nos explica el pobre estatus concedido al ejercicio de pintor por aquel entonces y se relata la trayectoria burocrática de Velázquez como pintor del rey, ujier de cámara y aposentador mayor, sucesivamente. Encontrándose en posesión de este último cargo (que le responsabiliza de la limpieza del alcázar, las reservas de carbón y leña y otras funciones subalternas que le quitan tiempo para pintar), Felipe IV decide premiar a Velázquez por sus largos servicios con el título de Caballero de la Orden de Santiago, a lo que el Consejo de las Órdenes se opone, iniciando un larguísimo expediente en el cual el sevillano habrá de demostrar que nunca ha ejercido el oficio de pintor sino para obedecer a su majestad.

Pasado el prólogo introductorio, la narración se puede estructurar en tres partes. En la primera y central, que tiene lugar enteramente en el estudio del pintor, se plantean ya todos los conflictos de la historia y los argumentos de Velázquez (interpretado por José Vivó) hacia los que cuestionan tanto su oficio como su estrategia a través de una serie de encuentros y conversaciones encadenados, en total continuidad temporal. Estas cuatro visitas (su esclavo Pareja, dos guardias, su amigo Zurbarán –con la momentánea aparición de la Infanta Margarita– y finalmente el propio rey Felipe IV) impiden

---

<sup>232</sup> HEREDERO, Carlos F., “El caso Savolta...”, *op. cit.*, p. 62.

continuamente que el pintor retome su trabajo, por lo que no llegaremos a verle dar una pincelada en toda la película.

El primer encuentro tiene lugar con su esclavo Pareja (Emiliano Redondo), quien se muestra afligido por no tener permitido pintar al ser esclavo y moro. Velázquez, pese a afirmar que para él es más un amigo que un esclavo, demuestra comulgar con leyes pretéritas (*“bien sabes que las leyes de la pintura la han prohibido a esclavos desde tiempos de griegos y romanos”*) pese a estar él mismo en lucha con dogmas de similar injusticia, para seguidamente denostar su valía artística (*“Dios no te llama por el camino del arte (...), pareces más amigo de Carducho, no has visto nada de lo que hay aquí”*). Pareja, resentido, aprovecha para hacerle ver la opinión generalizada que de él se tiene actualmente: *“todos dicen que no los termináis, que vuestros cuadros son borrones”*.

Tras despachar a Pareja, visiblemente molesto aunque sosegado, retoma su atención sobre el lienzo en el que está trabajando (*La fábula de Aracne*) para ser inmediatamente interrumpido de nuevo por su esclavo, que anuncia la visita de dos guardias (Luis Marín y Antonio Gutti). Ambos personajes, tan altivos y desagradables como los soldados de **La leyenda del alcalde de Zalamea**, entran de malas maneras en el estudio, empujando a Pareja. Velázquez pide cuentas ante tamaña injerencia, a lo que responden ser guardias de su majestad, caballeros y *“hombres como para entrar en este alcázar cuándo y dónde nos plazca; ¡cuánto más en un estudio de pintor!”*. El motivo de su visita es una reclamación de dinero. Ante la negativa, los ánimos se caldean, llegando uno de ellos a pasar su dedo sobre la pintura fresca:

*-¡No hay dinero! Como que todo se va en fiestas, en zarandajas... en pinturas como esta que nadie entiende, cual disparate de El Bosco.*

*-Ni fuera bueno que vos la entendierais. Salid de aquí.*

*-Mirad bien con quien habláis, don sevillano de los pinceles.*

*-Miradlo vos, guardias. Soy el aposentador mayor.*

*-¡Ja! Aposentador sin aposento, caballero sin hábito, que ya sé que tiráis al de Santiago, pero...*

Los guardias abandonan airadamente la estancia, no sin antes lanzar un último oprobio a Pareja (que responde escupiendo tras sus pasos), y apenas cerrada la puerta y dispuesto el artista a trabajar sobre su obra, llaman de nuevo: se trata de su amigo Francisco de Zurbarán (William Layton). El diálogo que mantienen conforma el núcleo de la narración (ocupando más de un tercio de la duración del film) y resume la crisis del personaje protagonista. Tras una primera parte de la conversación que versa sobre la tortura que le suponen las vanas ocupaciones de aposentador —con la fugaz visita de la infanta Margarita, que interrumpe pidiendo consejo sobre un adorno floral y urge al pintor a completar su retrato—, su charla deriva en las dos cuestiones principales del film (sin duda, objeto central del interés de Drove), en las que tienen posturas irreconciliables. La primera tiene que ver con la deriva del arte de Velázquez. Zurbarán, admitiendo su rechazo a la modernidad, se escandaliza ante la voluntad de representar el movimiento en la nueva creación de Velázquez (ante la mano borrosa y los radios invisibles en la rueda de la hilandera, exclama que “*parece locura de El Greco*”), a lo que este responde que la pintura es algo más que un oficio manual, “*es la reina de las artes. La pintura es la idea; la ejecución no añade nada. Cuanto más galante, sencilla y liberal, mejor. Tú no sabes lo difícil que es pintar inacabado, como dicen los necios*”. La segunda cuestión tiene que ver con la lucha de Velázquez por alcanzar la distinción de la nobleza. Al ser preguntado, Zurbarán habla sobre sus declaraciones ante el Consejo de las Órdenes, advirtiéndole del problema existente con sus antepasados portugueses, a lo que Velázquez aduce contar con el favor del sumo pontífice para dispensarle la hidalguía. Zurbarán pone de relieve el sinsentido del discurso de su amigo sobre ennoblecer y honrar su arte alcanzando el hábito de Santiago: “*¿Honrar la pintura trayéndonos a declarar a los pintores para que juremos que nunca has pintado?*”.

En ese momento, el rey Felipe IV (Luis Escobar) y su comitiva irrumpen en el estudio, dando lugar al último de los mencionados encuentros. Mientras el monarca pregunta por la demora en sus últimas pinturas y le encomienda la preparación de su visita a El Escorial, vemos a Pareja colocar subrepticamente una pintura suya en lugar bien visible a la salida de la estancia. El cuadro llama la atención del rey, que pregunta por él ante la sorpresa de Velázquez, y Pareja confiesa haberlo hecho a escondidas. “*Pues ha fe que es pintura tan acabada que no deja nada por desear. Bien superior a otras que más parecen borrones*”, replica un miembro de la corte mirando a Velázquez

con desdén. Para mayor afrenta del artista sevillano, el rey le insta a liberar a su esclavo en vista de su habilidad.

Un fundido a negro nos conduce a la siguiente parte de la película, mucho más breve. En el primer plano en exteriores del film, Velázquez y Pareja, ya libre, conversan en una campa frente a El Escorial. Ahí tiene lugar una nueva disertación de Velázquez a propósito del sentido de su arte, en una nueva afirmación de la modernidad de sus ideas frente al anticuado concepto imperante:

*-¿Para qué poner un arte al servicio de otro? Retratar arquitectura es, a mi parecer, como retratar vestidos olvidando las personas. Es arte de sastres, pero no de pintores. No, Juan Pareja, no: lo que me brinda aquí a pintar no es ese edificio bello en sí mismo, sino todo lo que Dios nos ofrece a nuestra admiración, como un gran libro: esos montes, esos árboles, ese cielo, ese aire.*

*-Jesús, ¡pintar el aire que no se ve!*

*-Tampoco se ve la idea, y yo la hice visible.*

A continuación, les vemos en el interior del palacio, ordenando su decoración, para pasar inmediatamente a la parte final de la historia, a golpe de elipsis. Felipe IV reza atribulado en el panteón de El Escorial, en uno de los momentos más complicados de su reinado (seguramente ya durante el sitio de Dunkerque). Sale lentamente al exterior, donde le espera Velázquez junto a frailes y caballeros bajo un cielo grisáceo, y recapitula: *“Ya es hora de ordenar las cosas y de mirar por nuestra salvación. Estoy con tanto disgusto que deseo morirme, porque quién ha de vivir con lo que cada día me sucede”*. En el siguiente plano, en una plaza ajardinada frente al monasterio, el rey hace leer la carta en la que el Papa dispensa a Velázquez de la nobleza de sus abuelos ante este y el marqués que se la negaba, ordenando el despacho del título de caballero para su inmediata firma. Un fundido a negro nos conduce de nuevo al estudio vacío del pintor. Seguidamente vemos el cuerpo sin vida de Velázquez, al que se acerca primero la infanta Margarita, que deja sobre su pecho la flor que el pintor había elegido para ella, y después Pareja, derramando unas lágrimas. El plano final nos muestra la flor, un crucifijo y la Cruz de Santiago reposando sobre su chaleco.

La principal virtud de la labor de Drove en esta película estriba en la lograda dirección de actores y en haber sabido hallar un ritmo y un tono adecuados a la historia. A nivel técnico, la filmación está resuelta con soltura y sin ningún tipo de ostentación, encontrándose el mayor alarde probablemente en su economía narrativa, tanto en la planificación como en la concentrada estructura, que en el lapso de apenas una mañana (enmarcada entre el breve prólogo documental y la también escueta resolución) y sirviéndose de unos pocos diálogos, nos sitúa de lleno en la compleja encrucijada vital en que se encontraba Velázquez en ese momento. No obstante, el análisis de sus composiciones revela una serie de detalles que demuestran el control y la reflexión detrás de las decisiones de puesta en escena. Por ejemplo, en la conversación sobre la declaración de Zurbarán, Drove va jugando con el contraplano de Velázquez hasta que, cuando este habla de su pugna por alcanzar el hábito, vemos a su espalda su propio retrato en *Las Meninas*, todavía sin la Cruz de Santiago pintada sobre su pecho. El último plano de la película será un plano detalle de dicha cruz estampada en su chaleco, tal y como la hemos visto siempre en su célebre obra maestra. Por otro lado, Ferrán Alberich destaca la secuencia frente a El Escorial que, en su opinión, puede definir el estilo de Antonio Drove como cineasta, y confirma la mencionada habilidad para contar más con menos:

*“ Toda esta escena está rodada manteniendo una composición de color en tres franjas, amarillo abajo, verde en el centro y gris arriba, destacada particularmente en los primeros planos de Velázquez. De manera que, cuando habla del paisaje, no hay que mostrarlo en un plano específico, el espectador sabe de qué está hablando el personaje, puesto que el encuadre le ha dado la información precisa”<sup>233</sup>.*

Contra lo que podría esperarse en un producto de estas características, Drove emplea un lenguaje netamente cinematográfico, basado principalmente en planos secuencia (aun resolviendo unos pocos intercambios mediante plano/contraplano) y en el juego entre el movimiento de los actores y de la cámara para contar con las imágenes una información adicional a la de los diálogos, relativa a la postura de cada personaje. De esta manera, y pese a su sobriedad general, consigue escapar tanto de la predominante realización televisiva, plana y funcional, como del engolamiento

---

<sup>233</sup> ALBERICH, Ferrán, *op. cit.*, p. 72.

académico (propio de una dramatización histórica de carácter cultural), evitando asimismo el fácil y evidente recurso a la cita o recreación de cuadros famosos. Tan solo en dos momentos se hace alusión formalmente a una pintura de Velázquez, aunque no de manera gratuita o complaciente sino dotándole de una función. En el primero, casi al inicio, vemos a Velázquez ante un lienzo en el momento en que su esclavo, Juan de Pareja, abre la puerta al fondo de la habitación y se adentra en su interior. Se trata de un plano general del estudio del pintor filmado exactamente desde el mismo punto de vista del cuadro *Las Meninas* aunque vaciado de figuras, que nos sitúa en el escenario principal del film. No volveremos a ver dicho espacio de la misma manera hasta el final, cuando, fallecido el artista, un movimiento panorámico de derecha a izquierda vuelva a mostrar por un instante esa imagen frontal del estudio, ya vacío, continuando la cámara su desplazamiento hasta detenerse sobre la paleta del pintor abandonada sobre una silla, en un gesto cargado de sentido. Entre ambas imágenes, y sin apenas salir de ese estudio, hemos asistido a la lucha de un viejo y cansado Velázquez, que finalmente ha conseguido acceder al estamento que tanto le ha denigrado.

Rodado en octubre de 1973, su emisión tiene lugar el 24 de abril de 1974. Aunque la serie estaba pensada en un primer momento para ser emitida en la Primera Cadena, un cambio de personal trastoca los planes y es colocada en el UHF: “*Chicho [Narciso Ibáñez Serrador] fue nombrado jefe de programas, le habían dicho que había que hacer una televisión muy divertida y muy popular (...) Chicho no llegó a ver ningún capítulo, simplemente por el título pensó que era una serie de carácter puramente cultural y decidió que lo cultural para la segunda cadena y para la primera lo popular. Nadie le explicó de qué iba la serie, que era una serie dramática, que contaba historias*”<sup>234</sup>. Este cambio supone a efectos prácticos una enorme reducción de su posible público, dada la baja audiencia de la Segunda Cadena en esos momentos, por lo que su buena aceptación crítica no puede verse correspondida con un éxito de público.

Gómez Redondo afirma sin ambages que Antonio Drove “*hizo la mejor película de su vida*” para **Los pintores del Prado**<sup>235</sup>. El propio Drove considera **Velázquez, la nobleza de la pintura** como su mejor trabajo para televisión; un guion que, según dice,

---

<sup>234</sup> Declaraciones de Ramón Gómez Redondo en una entrevista televisiva, recogidas en FARRÉ BRUFAU, María Soledad, *op. cit.*, p. 92.

<sup>235</sup> FARRÉ BRUFAU, María Soledad, *op. cit.*, 352.



“nadie quería hacer, entre otras cosas porque casi toda la película transcurría en el taller del pintor y solamente había tres días de rodaje en estudio. En total había nueve días, pero fuera del estudio bastaba trabajar un día y era tomarlo o dejarlo. Por suerte el equipo era estupendo y ha sido uno de los rodajes más cómodos que he tenido”<sup>236</sup>. El cineasta madrileño consigue aquí su obra más serena y amarga hasta el momento, “una película muy crepuscular, sobre viejos derrotados”<sup>237</sup>, que tiene que ver con el momento personal en que se encuentra (“Mi mujer dice que **Velázquez** le parece la obra de un viejo, de un director de mucha más edad que la mía”<sup>238</sup>). En efecto, para cuando realiza el episodio sobre el pintor, Drove ya ha entablado contacto con el productor José Luis Dibildos y se dispone a trabajar en un proyecto comercial para su productora Ágata Films, dando un giro a su carrera y aparcando temporalmente sus ambiciones autorales. Al igual que Velázquez, que con su largamente buscado ingreso en la nobleza no solo pretendía dignificar el estatus de los artistas sino tener al fin tiempo para dedicarse a la pintura, con su ingreso en la industria Drove pretendía tanto conseguir el reconocimiento de cineasta profesional como lograr al fin dirigir largometrajes que se estrenen en salas, entrando a formar parte de la pequeña rueda del aparato cinematográfico español. Es en este sentido en el que podemos entender sus siguientes afirmaciones:

“Creo que es mi película más autobiográfica. Esto puede parecer una paradoja, en una historia en la que los personajes son reyes, pintores, esclavos, marqueses y princesas, y con un guion ajeno, pero los sentimientos y las contradicciones eran los míos en ese momento. La amargura habitual es más serena que en otras ocasiones y **Velázquez** me parece el fin de una etapa. Es sintomático que, después de **Velázquez**, mi trabajo se haya visto orientado dentro de las estructuras del cine comercial (...). **Velázquez** es la despedida momentánea de una etapa en la que intentaba seguir un discurso personal y que comencé con **Historia del suicida y la monjita**, y en la que incluyo **La primera comunión**, **La caza de brujas**, **¿Qué se puede hacer con una chica?**, mi trabajo en **Hay que matar a B.**, el guion de **La leyenda del alcalde de Zalamea** y **Pura coincidencia**”<sup>239</sup>.

---

<sup>236</sup> LLINÁS, Francisco; PÉREZ PERUCHA, Julio, *op. cit.*, p. 21.

<sup>237</sup> MARÍAS, Miguel, “Entrevista a Antonio Drove”, *op. cit.*, p. 26.

<sup>238</sup> *Ibidem.*

<sup>239</sup> *Ibidem.*

Por otra parte, y seguramente también en el contexto de **Los pintores del Prado**, Antonio Drove y Miguel Marías planearon una película sobre El Bosco, pintor que finalmente no contaría con un episodio en la serie. En el legado del cineasta en Filmoteca Española se encuentra una carpeta con manuscritos preparatorios, pero no se ha podido localizar el supuesto guion terminado, del que el propio Drove afirma que “*quedó muy divertido*”<sup>240</sup>.

---

<sup>240</sup> DROVE, Antonio, *Tiempo de vivir, tiempo de revivir*, op. cit., p. 77.



### CAPÍTULO 3: PRIMEROS LARGOMETRAJES. ETAPA ARTESANAL.

“Cuando estaba haciendo *Velázquez* sabía que mi trabajo inmediato se iba a orientar dentro de las estructuras industriales del cine comercial, orientación que había elegido libremente, y era consciente de que mi trabajo como director tendría que sufrir un cambio de enfoque y de concepción. He elegido esta etapa «artesanal» en la que me encuentro ahora con la esperanza de que me sea útil en mi desarrollo como director. A mí, personalmente, lo que más me interesa de una película no es la técnica (y por técnica entiendo no solo el trabajo de la cámara, sino algo mucho más amplio, como la dirección de actores, la narrativa, la estructura de la historia, la utilización eficaz de los elementos de una película). Lo que más me interesa es el discurso, los sentimientos, los personajes, las ideas, la comunicación, en suma. Rossellini me ha enseñado que las películas no se hacen con la cámara, ni con los actores, ni con la técnica, sino con la cabeza y el corazón. Sin embargo, como director, como profesional, la técnica y su aprendizaje me parecen insoslayables, y perder las oportunidades de experimentar y de dominar el oficio me parece indigno. El convertirme en un buen profesional, es decir, en un director eficaz, que rueda rápido, sacando el máximo partido de los elementos de que dispone aunque estos elementos no sean los ideales, no me parece una meta por la que nadie se pueda justificar, porque eso solo no es lo importante, como ha enseñado Rossellini. Sin embargo, esta meta profesional, técnica, es la que me he planteado en esta nueva etapa de mi carrera. No me siento orgulloso, pero tampoco me avergüenzo. No sé si las circunstancias o las limitaciones de mi capacidad me permitirán sobrepasar esta etapa. Quiero tener la esperanza de que sí y, mientras tanto, procuro aprender todo lo que puedo. Como decían en *Cautivos del mal* [*The bad and the beautiful*, Vincente Minnelli, 1952]: «Hicimos seis o siete películas para dominar el oficio y estar preparados para hacer lo que verdaderamente queríamos hacer»<sup>241</sup>.

Con esta filosofía, Antonio Drove da paso a una nueva etapa en su carrera, priorizando el desarrollo profesional y la inserción en la industria. En su nueva situación personal –ante la responsabilidad de mantener a una familia– y con el bagaje de su ya

---

<sup>241</sup> MARÍAS, Miguel, “Entrevista a Antonio Drove”, *op. cit.*, p. 26.

no tan breve experiencia laboral, el cineasta madrileño se inclina por una opción posibilista y con mayor proyección de futuro, dejando de lado (al menos momentáneamente) veleidades juveniles e irrealistas pretensiones de narrador *bigger than life*. En este sentido, es llamativa su decidida voluntad de constancia en la escritura y de orden y regularidad en sus horarios y hábitos, explícita en sus notas personales del momento. En los últimos años ha pasado mucho tiempo realizando estudios sobre cineastas, géneros y temas que le interesan junto a su amigo José Ignacio Fernández Bourgón<sup>242</sup>, pero comienza a sentirse anquilosado y siente la imperiosa necesidad de rodar y pasar a la práctica.

La oportunidad de estrenarse en el largometraje comercial viene de la mano de José Luis Dibildos, productor puntero en la exigua industria del cine español con una larga carrera a sus espaldas, primero como guionista y desde 1956 a los mandos de la productora Ágata Films. El encuentro con él, como en tantas ocasiones en la vida de Drove, tuvo mucho de fortuito:

*“Una noche de primavera antes de cenar aparqué mi Mini en la puerta de mi casa, en la calle Velázquez 73, de Madrid. Me acompañaba mi perro Lubitsch, extraña mezcla de pastor alemán y de mastín. En la acera me encontré con un grupo de cuatro o cinco personas entre los que distinguí a mi amigo y compañero de la Escuela de Cine, González Sinde. Venían de una reunión del Sindicato y habían acompañado a Dibildos, que era el presidente de los productores, hasta su portal, que era el 75. Me presentaron y a Dibildos le llamó la atención que fuéramos vecinos. (...) Unos días después, Dibildos me llamó a casa. Quería hacer una película conmigo”<sup>243</sup>.*

Antes de adentrarnos en los avatares de la primera aventura en el largometraje de Antonio Drove, es conveniente revisar brevemente el contexto industrial y político en el que se lleva a cabo, así como la operación –más publicitaria que cinematográfica– en la que se enmarca.

---

<sup>242</sup> Sobre este asunto, el propio Drove habla largo y tendido en el capítulo 9 de *Tiempo de vivir, tiempo de revivir*, op. cit., pp. 79-84.

<sup>243</sup> DROVE, Antonio, “Productor y caballero”, en FRUTOS, Javier; LLORENS, Antonio, *José Luis Dibildos, la huella de un productor*, Valladolid, 43 Semana Internacional del Cine, 1998, p. 9.

### 3.1. José Luis Dibildos y la “tercera vía”

El encuentro narrado unas líneas más arriba tiene lugar en la primavera de 1973, un momento que casi podríamos considerar dulce para Drove (en comparación con su situación tan solo tres años atrás): durante esos meses se estrenan **Al diablo con amor**, **Pura coincidencia** y **La leyenda del alcalde de Zalamea**, comienza el rodaje de **Hay que matar a B** y es invitado a participar en la serie **Los pintores del Prado**; es decir, los trabajos se van sucediendo y comienzan a verse sus frutos, aunque sigue sin conseguir sacar adelante sus proyectos propios.

Por su parte, la situación de la industria cinematográfica española no es precisamente halagüeña: el mandato del ultraconservador Alfredo Sánchez Bella en el Ministerio de Información y Turismo, que llegaba a su fin en junio de 1973 con el nuevo (aunque breve) gobierno compuesto por Carrero Blanco, había supuesto una agonía económica y censora para los productores y cineastas de casi cuatro años. Tras la “apertura” de los años sesenta con Manuel Fraga Iribarne, la gestión de Sánchez Bella había conllevado una enorme regresión en términos de libertad de expresión y endurecimiento de la censura, prácticamente anulando la normativa vigente y dando paso a la arbitrariedad jurídica<sup>244</sup>. Más graves todavía, para la subsistencia de la siempre escuálida industria cinematográfica española, resultaron sus estranguladoras medidas económicas: la solución a la gran deuda adquirida por la anterior política de subvención estatal, agravada por el escándalo Matesa, consistió en congelar el Fondo de Protección, endurecer las líneas de crédito (ya que en dicho escándalo estaba implicado el Banco de Crédito Industrial) y suprimir el 15% de ayuda automática. Esta última medida fue la gota que colmó el vaso de la desesperación de los productores –a los que se les adeudaban impagos por valor de más de 200 millones de pesetas a finales de 1971–, llevando a algunos a retirarse temporalmente, ya fuese por necesidad o voluntariamente, como acto de protesta, como sería precisamente el caso de José Luis Dibildos.

Durante la fugaz estancia de Fernando de Liñán y Zofío en el cargo se reinstaura la Dirección General de Cinematografía, desaparecida con la salida de García Escudero en 1967, se incrementa el Fondo de Protección y se retorna al 15% de subvención

---

<sup>244</sup> GUBERN, Román, *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo, 1936-1975*, Barcelona, Península, 1981, pp. 251-271.

directa. Ya con su sucesor Pío Cabanillas, que ejercería como ministro entre enero y octubre de 1974 (cesado por el propio Franco al juzgar su política como excesivamente liberal), se pergeñarían las nuevas Normas de Calificación Cinematográfica de febrero de 1975, poco más que un remedo del anterior código de 1963 cuyo fragmento más significativo “*consistía en la aceptación del desnudo siempre que respondiese a «necesidades del guion» y que no conturbase al «espectador medio»*”<sup>245</sup>.

En esta etapa de acelerada descomposición política del franquismo, el avisado productor José Luis Dibildos (“*sin ningún género de dudas, el representante más lúcido del capital cinematográfico español*”<sup>246</sup>, en opinión de Domènec Font; “*uno de los más avisados lince de nuestra producción*”<sup>247</sup>, en palabras del colectivo Marta Hernández) percibe un vacío en la cartelera cinematográfica y, sobre todo, encuentra en la nueva burguesía urbana y liberal de clase media a un público totalmente desatendido; público que, a su vez, rehuía el cine español. Dibildos, que había cosechado considerables éxitos con las comedias desarrollistas de finales de los años cincuenta y con las coproducciones en los sesenta, urde un plan de acción para la incipiente década de los setenta a la vista del nuevo aire de los tiempos, abogando por “*una ampliación del área de lo decible, una liberalización censora (a niveles sexuales y políticos) que le permita presentar sus productos con un mínimo de conflictividad y de «compromiso»*”<sup>248</sup>.

Así pues, entre el subgénero cómico predominante conocido como “comedia sexy celtibérica” [a la que, no obstante, el propio Dibildos había contribuido recientemente con cintas como **Soltera y madre en la vida** (Javier Aguirre, 1969)] que realizan en ese momento productores como Pedro Masó y cineastas como Mariano Ozores, Pedro Lazaga o Vicente Escrivá –y dentro de la cual despegaba con fuerza el fenómeno del “landismo”–, por un lado, y el cine crí(p)tico y metafórico que produce Querejeta, por otro, Dibildos opta por un término medio –que no equidistante– que aúne su irrenunciable voluntad comercial con una visión crítica de la sociedad española del momento, tratando temas y problemas de actualidad que puedan resultar populares para

---

<sup>245</sup> MONTERDE, José Enrique, *Veinte años de cine español (1973-1992)*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 31.

<sup>246</sup> FONT, Domènec, *Del azul al verde: el cine español durante el franquismo*, Barcelona, Avance, 1976, p. 323.

<sup>247</sup> HERNÁNDEZ, Marta, *El aparato cinematográfico español*, Madrid, Akal, 1976, p. 237.

<sup>248</sup> FONT, Domènec, *op. cit.*, p. 326.

grandes sectores de la población (clase media, universitarios, pequeña burguesía culta y “progre”).

No obstante, hay otra característica clave, al menos en el planteamiento inicial: realizar productos exportables al extranjero, con cierto aire europeo, lo que implica no solo interés y “dignidad” en la temática y su abordaje, sino también en el aspecto formal y técnico. A este proyecto, que Ágata Films pone en marcha con **Españolas en París** (Roberto Bodegas, 1971), se le publicita como “tercera vía” del cine español, declarando explícitamente su opción intermedia entre el subproducto cómico zafio y el cine de autor más intelectual y elitista, y quedaría gráficamente resumido en la irónica fórmula acuñada por el colectivo Marta Hernández: “*cine comercial más cine de autor partido por dos*”<sup>249</sup>.

**Españolas en París** da la medida y la clave de las intenciones de Dibildos. El tema central, las dificultades de las chicas españolas que trabajan como empleadas del hogar en la capital francesa, aborda una cuestión social importante en la época como es la emigración laboral –enfocada de manera muy distinta a la contemporánea **Vente a Alemania Pepe** (Pedro Lazaga, 1971), por ejemplo– e incluye otro tema delicado como es el del embarazo no deseado y el aborto. A su vez, evidencia el interés por escapar del cine de consumo español y abrirse camino en mercados internacionales, en este caso el francés (la película sería estrenada en las salas parisinas). Destaca notoriamente la incorporación de una serie de nombres relacionados con la progresía española del momento, como son José Agustín Goytisolo, Paco Ibáñez (ambos puntualmente en esta película, presentes en la canción final) Ana Belén y Roberto Bodegas, nómina que aumentaría después con la contratación fija de José Luis Garcí como guionista, las colaboraciones de Chummy Chúmez y Carmelo Bernaola o con el fichaje del propio Antonio Drove. Por su parte, Dibildos no se limitaría a producir sino que intervendría decisivamente en el planteamiento y la escritura de todos los guiones. Como última característica principal, es notoria la recurrente utilización de actores como María Luisa San José y un José Sacristán ascendido a protagonista, junto a otros como Amparo Muñoz, Paco Algora o la nombrada Ana Belén, creando el arquetipo de esos “nuevos españoles” con los que la clase media moderadamente aperturista se sentiría identificada

---

<sup>249</sup> HERNÁNDEZ, Marta; REVUELTA, Manolo, *30 años de cine al alcance de todos los españoles*, Madrid, Zero, 1976, p. 107.



(gracias, precisamente, a dicho procedimiento de repetición de rostros familiares y cercanos).

Tras el mencionado parón productivo de dos años y medio, y al abrigo del restablecimiento de la subvención automática del 15%, José Luis Dibildos retoma a su equipo y, con la experiencia positiva de **Españolas en París** y sus buenos resultados en taquilla, apuesta decididamente por dicho modelo y relanza el proyecto a pleno rendimiento, de manera que en tan solo un año (entre febrero de 1974 y febrero de 1975) estrenaría cuatro títulos adscritos a la “tercera vía”: **Vida conyugal sana** (Roberto Bodegas, 1974), **Tocata y fuga de Lolita**, **Los nuevos españoles** (Roberto Bodegas, 1974) y **Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe** (Antonio Drove, 1975). El corpus producido por Ágata Films en esta línea se completaría con las posteriores **La mujer es cosa de hombres** (Jesús Yagüe, 1976), **Hasta que el matrimonio nos separe** (Pedro Lazaga, 1977) y, de manera algo más tangencial también **Libertad provisional** (Roberto Bodegas, 1976) (no por casualidad, la única del lote no coescrita por Dibildos, con guion firmado exclusivamente por Juan Marsé).

Pese a la apariencia de exclusividad (debido a la operación comercial y publicitaria) del proyecto de Dibildos, lo cierto es que otros productores y cineastas trabajan en coordenadas similares durante estos primeros años setenta. Es el caso de su antiguo colaborador Antonio Cuevas, quien fuera director-gerente de Ágata Films, que al frente de su compañía Kalender Films Internacional produce cuatro películas de Manuel Summers en cierta sintonía con los postulados de la “tercera vía”, aunque en el estilo ternurista (progresivamente degradado) del cineasta: **Adiós, cigüeña, adiós** (1971), **El niño es nuestro** (1973), **Ya soy mujer** (1975) y **Mi primer pecado** (1977). Con distintas variantes genéricas (el film histórico, la adaptación novelesca) y cada vez más puntos de divergencia respecto a la operación de Dibildos, se pueden encontrar concomitancias, por sus intenciones populares pero temáticas “graves” o serias a la vez, en ciertos filmes contemporáneos de Jaime de Armiñán [**Mi querida señorita** (1971), **El amor del capitán Brando** (1974), **Jo, papá** (1975)], Pedro Olea [**No es bueno que el hombre esté solo** (1973), **Tormento** (1974) e incluso **Pim, pam, pum... ¡fuego!** (1975) y **La Corea** (1976)] o, de una forma más ácida, en las primeras películas de José Luis García Sánchez [**El love feroz o cuando los hijos juegan al amor** (1974), **Colorín, colorado** (1976)], y dependiendo del crítico o historiador, la lista puede variar

o ampliarse. El colectivo Marta Hernández, por ejemplo, llegaba a nombrar **La Regenta** (Gonzalo Suárez, 1974) y **La prima Angélica** (Carlos Saura, 1974) junto a las anteriormente citadas, generalizando no solo hacia los elementos compartidos sino también hacia las mismas ausencias: en dichos filmes “*se dice lo que se puede decir, y todo lo que es dicho debe ser entendido en su relación con la imposibilidad de decir más; de este modo las ausencias deben imputarse a las censuras y no al director del film*”<sup>250</sup>, incidiendo de esta manera en la búsqueda complicidad del público hacia dichas películas. No entraremos en el largo (y creemos que estéril) debate sobre qué puede y qué no puede considerarse “tercera vía”, ya que dentro del corpus del propio productor que inventó el concepto encontramos ya suficientes diferencias entre determinadas películas y las intenciones de sus guionistas y directores, como veremos al detenernos en la obra de Drove para Ágata Films.

Los primeros frutos de la operación tuvieron una buena acogida por parte del público, alcanzando sus cimas comerciales con **Los nuevos españoles** y **Tocata y fuga de Lolita**. A partir de ahí, la tendencia perdería fuelle (de manera directamente proporcional a la calidad de sus productos) y los rápidos cambios sufridos por la sociedad española a partir de 1975 condicionarían enormemente la deriva cinematográfica hacia otros modelos (desde la “moderna” comedia generacional hasta la revisión histórica sin cortapisas censoras), quedando rápidamente desfasada la iniciativa de Dibildos. Esto pone de relieve hasta qué punto la “tercera vía” era una vía completamente coyuntural, nacida con fecha de caducidad inminente, aunque su otrora vivaz ideólogo esta vez no supiese anticiparlo ni reaccionar a tiempo ante el abrumador cambio de panorama. No obstante, como coinciden en señalar la mayoría de historiadores, este fugaz corpus filmico conformaría un anticipo de cierto cine de la transición democrática, representado principalmente (no por casualidad) por los primeros largometrajes como director de José Luis Garci.

La recepción crítica de la operación no es, por lo general, todo lo positiva que se hubiera podido esperar. Según recuerda Domènec Font, **Españolas en París** “*es saludada por numerosos sectores de la crítica como el film-base para un futuro cine comercial «comprometido»*”<sup>251</sup>, teniendo a Diego Galán como principal valedor de la

---

<sup>250</sup> HERNÁNDEZ, Marta; REVUELTA, Manolo, *op. cit.*, p. 109.

<sup>251</sup> FONT, Domènec, *op. cit.*, p. 325.

propuesta de Dibildos, que desde las páginas del semanario *Triunfo* defiende todas las primeras películas de la corriente. No obstante, conforme se van sucediendo las películas, Galán va matizando ciertas limitaciones y pegas, valorando mejor los primeros filmes de Bodegas, con mayor carga aparente que las comedias de Drove. Por otro lado, un amplio sector de la crítica muy activo en esos momentos, de orientación radicalmente izquierdista y fundamentos metodológicos que van desde la semiología y la teoría marxista hasta el psicoanálisis, se dedica a realizar distintos acercamientos a la “tercera vía” desde puntos de vista político-económicos (con diferencias en sus perspectivas, y partiendo de una común oposición hacia la ideología de sus productos). El colectivo Marta Hernández, por ejemplo, analiza la inteligencia táctica de Dibildos, destacando cómo *“Desde el punto de vista ideológico, este no rehuir la problemática española (...) permite a Dibildos, apoyándose en su participación directa en los guiones de las películas que produce, configurar un «mensaje» ideológico certeramente dirigido en este terreno a la consolidación de sus intereses de clase”*<sup>252</sup> y centra su atención en el choque con la administración en aspectos económicos y censores. Domènec Font, centrándose en el discurso temático, mantiene que se trata de *“Una fórmula sumamente reaccionaria que en su misma base nace ya censurada (...) y que, en el fondo, no hace más que repetir los mismos clichés de la comedia celtibérica de principios de los sesenta, solo que privilegiando las interferencias desarrollistas por encima de las autárquicas”*<sup>253</sup>. El propio Dibildos, en respuesta a un cuestionario realizado por Font y Román Gubern en torno a la censura, se justifica de la siguiente manera:

*“Como escritor y como productor, estos mecanismos han engendrado en mí un efecto de autocensura absolutamente castrante y de una forma radical me han impedido hacer el cine que quiero, que es poder profundizar en la crítica de mi país. De ahí esa llamada «tercera vía» en el cine español con la que han sido etiquetadas mis películas. Quiero aclarar que lo de tercera vía no significa adoptar una postura centrista, voluntarista, neutra en definitiva. Es, ante todo, una especie de autopacto conmigo mismo en el que intento que haya el menor número de contradicciones. Pero en esto no hay que ser mesiánico. Yo no quiero hacer ni un cine barroco, simbólico y elitista ni un cine subdesarrollado. Intento ser independiente (para ello necesito antes que nada que las películas se amorticen) a*

---

<sup>252</sup> HERNÁNDEZ, Marta; REVUELTA, Manolo, *op. cit.*, p. 107-108.

<sup>253</sup> FONT, Domènec, *op. cit.*, pp. 327-328.

*partir de un cine desmitificador, que hoy apenas se hace en España. A mí me gusta presentar batalla en la calle y para ello hay que partir de una realidad; no puedo permitirme el lujo de escribir guiones para luego guardarlos en el cajón. Lo he hecho en otro tiempo, evidentemente, pero esa época acabó. Ahora, cansado de tener guiones nonatos, estoy haciendo –y mis colaboradores están de acuerdo, no se trata pues de un tipo de cine impuesto– lo que puedo hacer aquí y ahora”*<sup>254</sup>.

No hay que olvidar, en cualquier caso, que el enfrentamiento de Dibildos con la censura no tenía un único sentido de liberalización, sino que también encerraba otro puramente económico (cuestión que tampoco ocultaba, por otro lado): el pacato cine español no podía competir en el extranjero con otros cines realizados en libertad, lo que le impedía salir del mercado interior y explorar nuevas vías de explotación.

Volviendo a la recepción de sus películas, Pau Esteve y Juan Miguel Company, por su parte, observando similares características a los anteriores, condenan directamente el movimiento en un ideologizado artículo titulado “La vía muerta del cine español”, en referencia al “*lugar en que desemboca, es decir, el falseamiento de unas determinadas instancias filmicas y, por consiguiente, la alienación del espectador y el solapado encubrimiento de unas contradicciones inherentes al material utilizado disfrazadas de una más que ilusoria mirada objetiva sobre la realidad*”<sup>255</sup>.

En definitiva, este equilibrio entre la comercialidad y el compromiso con la problemática actual del español medio (narrado preferiblemente en forma de comedia clásica con toques dramáticos) bordea ciertos límites para los sectores más retrógrados, mientras que resulta, como poco, insuficiente para la izquierda; sin embargo, consigue conectar con buena parte de ese público del tardofranquismo en proceso de adaptación a los nuevos tiempos, que exige “pequeñas parcelas de progreso” (de hecho, algún historiador ha visto en las películas de la “tercera vía” un pequeño anticipo o ensayo de lo que iba a ser el proceso de la transición política<sup>256</sup>).

---

<sup>254</sup> GUBERN, Román; FONT, Domènec, *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Euros, 1975, pp. 279-280.

<sup>255</sup> ESTEVE, Pau; COMPANYY, Juan Miguel, “Tercera vía. La vía muerta del cine español”, *Dirigido por*, nº 22, abril de 1975, p. 18.

<sup>256</sup> MONTERDE, José Enrique, *op. cit.*, p. 54.

### 3.2. Tocata y fuga de Lolita

Drove se cruza, literalmente, en el camino de Dibildos cuando este se encuentra trazando su nuevo plan de producción tras un paréntesis de más de dos años. El dueño de Ágata Films, bregado ya en multitud de batallas cinematográficas en el seno de la industria, no veía con especial simpatía a las nuevas generaciones de cineastas formados en las aulas de la EOC: *“No se puede hacer cine pensando que cine bueno es todo lo contrario de cine comercial. Y los directores jóvenes, en su mayoría, piensan eso. El hacer cine comercial parece ser que está en contra de su, digamos, intelectualismo”*<sup>257</sup>. Afortunadamente, da a parar con un sujeto tan poco sospechoso de intelectualismo como Antonio Drove, que en su día se enfrentó a dichas formas de pensar entre los cinéfilos de la Escuela. Es más, se lo encuentra precisamente en un momento en que, tras años de sequía en cuanto a oportunidades de dirigir cine (han pasado ya más de cinco años de la realización de su práctica de fin de carrera) y tras conocer la dura realidad del panorama laboral, está dispuesto a ejercer su oficio en busca de aprendizaje y rodaje –nunca mejor dicho– y de una deseable apertura del hermético abanico de posibilidades en la industria.

Cuando Dibildos llama a Drove para proponerle hacer una película, este le enseña **¿Qué se puede hacer con una chica?** (ante la imposibilidad de proyectarle la secuestrada **La caza de brujas**). El propio Drove relata cuál fue la respuesta y la oferta del productor:

*“Con toda amabilidad, me dijo que la película le parecía demasiado vanguardista y personal. Me habló muy claramente, como haría siempre desde entonces:*

*-Mira, Antonio, yo era un guionista que se metió a productor porque no estaba conforme con el tratamiento que los directores daban a mis guiones. Quería tener mayor control. He producido más de treinta películas y solo he perdido dinero en dos, y una de ellas estuvo a punto de arruinarme. Han sido las dos únicas veces que he dejado total libertad a los directores. Así es que si hacemos una película juntos, no va a ser una película de autor sino de Ágata Films y te*

---

<sup>257</sup> BELLIDO, Adolfo; OROZCO, Jesús R., “Una crisis brutal. José Luis Dibildos, opina”, *Cinestudio*, nº 63-64, febrero de 1967, p. 9.

*dejaré más o menos libertad según crea que nos compenentramos. Vete a casa y piénsatelo.*

*A continuación, me explicó su estrategia de producción, la «tercera vía», que estaba elaborando con José Luis Garci y Roberto Bodegas: hacer películas con tema sociológicamente «serio» o importante, pero tratado en forma de comedia costumbrista para que el espectador (y la censura) lo digirieran mejor»<sup>258</sup>.*

En este punto, Drove ya se desmarca parcialmente de la idea de origen: no se ve haciendo el mismo tipo de película que viene realizando Bodegas, abordando un asunto social complejo (como eran la emigración en **Españolas en París**, o la invasión de la publicidad –**Vida conyugal sana**– y las empresas y modos de vida americanos –**Los nuevos españoles**– y sus efectos en la sociedad española), por lo que prefiere simplificar el punto de partida, evitándose así las previsibles desavenencias no solo con la censura –como declara en el texto-homenaje al productor que acabamos de citar– sino con el propio Dibildos: “*le dije: mira José Luis, yo en comedia, o en drama, o en lo que sea, como coja un tema de los que tú llamas importantes, civilmente importante, vamos a chocar de plano. Así que preferiría que buscáramos una comedia de enredo*”<sup>259</sup>. Dibildos se asombra ante dicha afirmación, pero escucha la idea argumental que ha traído Drove y en seguida acepta continuar por ese camino, sabiendo que en la escritura conjunta podrá reconducirlo en parte hacia sus intereses.

*“Un planteamiento podía ser el de un padre viudo al que se le escapa la hija de casa con un barbudo seductor. Nosotros sabemos que el seductor es un alma de cántaro y la hija una estrecha fantasiosa. El padre encuentra a la hija en el piso de una amiga de ella y le hacen creer que el barbudo es novio de la amiga. El padre empieza a salir con los jóvenes y a vestirse ridículamente de joven, intentando «superar la barrera generacional». La hija cree que lo hace por ella, pero nosotros sabemos que es porque se ha enamorado de la amiga. Enredo final y final feliz. Fin.*

*–Está bien. ¿La hija se puede llamar Lolita? –me respondió Dibildos.*

---

<sup>258</sup> DROVE, Antonio, “Productor y caballero”, *op. cit.*, p. 10.

<sup>259</sup> ÚBEDA-PORTUGUÉS, Alberto, “Entrevista a Antonio Drove” (vídeo), *op. cit.*

-Sí. ¿Por qué no? –contesté desconcertado.

-Es que he colocado en la lista de distribución de C.B. Films un título: **Tocata y fuga de Lolita**. ¿Te das cuenta del chiste? Les ha gustado mucho.

*Yo me creí que era una broma y no me convencí hasta meses más tarde, antes de empezar el rodaje, cuando vi el guion impreso*<sup>260</sup>.

En esa escueta descripción se encuentra ya, de forma muy resumida, el argumento completo del que sería el primer largometraje dirigido por Antonio Drove. Entre sus apuntes y documentos preparatorios conservados, se encuentra una referencia a una película de Milos Forman vista recientemente por Drove. Pese a no decir el título, es probable que se trate de **Juventud sin esperanza** (*Taking off*, Milos Forman, 1971) y tomase de ella la idea de la adolescente que huye de casa y sus padres tratan de encontrarla [en otras notas se hace referencia explícita a **Los amores de una rubia** (*Lásky jedné plavovlásky*, Milos Forman, 1965) como modelo a seguir en el tratamiento de una escena de pareja]. Asimismo, podemos ver diáfano su intención de filmar una película comercial de género sin mayores complicaciones sociológicas, más adscribible por tanto a la “primera vía” de los subproductos populares, supuestamente, pero con la sustancial diferencia de que tanto su productor como su realizador (que, alejado de voluntades autorales, piensa poner toda la carne en el asador en cuanto a la construcción *con estilo* y de cierta altura técnica) barruntan un producto digno, lejos de la zafiedad campante, narrativamente bien construido y con un cuidado acabado formal.

Drove realiza una primera versión del guion en solitario, para a continuación incorporarse Dibildos al diseño de la historia y comenzar a sugerir cambios. Pese a tratar de realizar un producto muy concreto y controlado, al cineasta le puede su vena de narrador excesivo: “*Al final, quedaban cinco o seis líneas del primer guion, aunque la verdad es que me desmadré, incluso en un momento los personajes se iban a Alejandría*”<sup>261</sup>. El guion final, firmado a cuatro manos por Drove y Dibildos, es un relato visiblemente pactado, con algunos personajes y dilemas del gusto del productor y una estructura y situaciones de comedia americana claramente ideadas por el director de

### ¿Qué se puede hacer por una chica?

---

<sup>260</sup> DROVE, Antonio, “Productor y caballero”, *op. cit.*, pp. 10-11.

<sup>261</sup> LLINÁS, Francisco; PÉREZ PERUCHA, Julio, *op. cit.*, p. 22.

Pese a que la primera impresión, tanto por el título como por las primeras secuencias de la película, es que Lolita y su peripecia son el centro del relato, pronto descubrimos que el verdadero protagonista de la historia es su padre Carlos. Esto se vislumbraba ya en el bosquejo inicial propuesto por Drove y queda meridianamente claro en la sinopsis adjuntada por Dibildos en su carta a la Junta de Apreciación y Censura, solicitando el visionado y evaluación del filme: *“Aquella llamada telefónica iba a cambiar radicalmente la vida de Carlos. Todo tuvo que ocurrir, además, en un momento clave de su vida, de su carrera política. Nunca habían existido problemas con Lolita, su única hija. Pero el mundo que, tanto ella como sus amigos de Universidad (sobre todo Ana), le descubrieron a Carlos, significó la vuelta hacia algo que consideraba irremisiblemente olvidado y perdido. Pero, ¿no era ya tarde para todo?”*<sup>262</sup>.

La película se abre con la siguiente cartela inicial sobre fondo negro: *“Todos los personajes de esta historia son imaginarios. ¡Y no solo eso!, sino que no representan a ninguna generación ni grupo ni actitud ideológica. Se representan solo a sí mismos. Aunque en nuestro país, afortunadamente, no somos nada susceptibles, bueno está advertirlo, por si algún escandinavo se da por aludido”*; una manera un tanto burda – aunque útil para fijar un tono de pura comedia– de desmarcarse del retrato fidedigno de una realidad concreta, pese a que, de algún modo, sea lo que trata de hacer con cierta juventud española, solo que evitando mancharse demasiado las manos ideológicamente (lo cual, por otro lado, deja clara el poso conservador del film).

La acción arranca *in medias res*: Lolita (Amparo Muñoz), llorando en la cama, es reprendida por su tía Merche (Laly Soldevila) por llegar tarde a casa. Tras echar a esta de la habitación, hace las maletas y sale a hurtadillas por el pasillo. Entra en el dormitorio de su padre, vacío, y hace una llamada a su novio Nicolai (Paco Algora) para que vaya a recogerla: está determinada a escapar de casa. Tras tomar algo en un bar de copas y bailar románticamente, van a casa de unas amigas de Lolita en la que piensa quedarse, y mientras preparan la cama, ella se derrumba entre dudas y arrepentimiento,

---

<sup>262</sup> Archivo General de la Administración, Expediente de censura nº 76.481, caja 36/4254, signatura (03) 121.



no atreviéndose a dar el paso de acostarse con Nicolai, que respeta su decisión y trata de animarla.

A continuación, se nos presenta a Carlos (Arturo Fernández), el padre de Lolita, inmerso en su campaña de candidato a procurador en Cortes por el tercio familiar en alguna ciudad de provincias. Tras una ridícula sesión de fotos promocionales y una entrevista en la que, entre otras cosas, se define como joven y dialogante con los problemas de los universitarios y afirma no tener ningún conflicto con su hija, recibe una llamada que le informa de la fuga de Lolita. A su veloz regreso a Madrid, la tía Merche le muestra escandalizada unos libros subversivos (con ofensivas anotaciones sobre el papel represor de los padres) encontrados en una maleta que Lolita no se llevó. Carlos se fija en que no es la letra de su hija y se topa entre las páginas con una papeleta de la universidad con el nombre de Nicolás Pérez Lobo. Carlos acude a la universidad en busca del tal Nicolás, recibiendo un informe que le aterra: ha sido expulsado del colegio mayor por su expediente desastroso, propagación de libros prohibidos y haber sido sorprendido con una chica en su habitación tras pasar juntos la noche. De vuelta en su casa, tropieza con Ana (Pauline Challenor), amiga de Lolita que ha ido a recoger su maleta, y decide seguirla hasta su piso. Allí habla con Lolita y conoce a sus compañeras de piso Rosa (Enriqueta Carballeira) y Ana, quien le hace creer que Nicolai es novio suyo y no de su hija. Finalmente, Carlos cede y permite que Lolita se quede a vivir con ellas. Después, invita a cenar a su temido Nicolai para conocerlo, dándose cuenta de que no es el peligro que imaginaba sino un caradura simpático, al que acaba llevándose beodo a dormir a su casa.

Al día siguiente descubrimos que Carlos tiene un *affaire* con su vecina Olga (María Luisa Merlo). Nicolai se instala en el piso de las chicas, durmiendo en un saco de montaña en el suelo de la cocina. Carlos visita el piso en busca de Lolita, y ante su ausencia es invitado por Ana a quedarse a cenar. Se va integrando en el círculo de amistades de su hija, hasta el punto de que se viste juvenilmente y va con ellos a la piscina, esfuerzo que acabará pagando con una fuerte lumbalgia. Los chicos le visitan por su cumpleaños y Lolita se muestra contenta por el esfuerzo de su padre por llevarse bien con sus amigos y aceptar su nueva vida, inconsciente del interés de su padre por su amiga Ana, que hemos ido advirtiendo progresivamente.

Carlos continúa con desgana su relación furtiva con Olga y su candidatura a procurador, tratando de alejarse temporalmente de los jóvenes tras haberse sentido humillado en su convalecencia, pero Ana le visita en su despacho pidiéndole que vuelva. Esa noche, Carlos acude al piso y descubre que Nicolai es en realidad el novio de Lolita y está viviendo con ellas en el piso. Tras una breve discusión rápidamente apaciguada, se lleva al joven y le instala en el piso que utilizaba con Olga como picadero.

Carlos sale elegido procurador y Ana aparece en su celebración. Tras un paseo por el campo, terminan besándose y acostándose en un motel. Poco después, Nicolai organiza una fiesta en el piso secreto de Carlos y Olga se presenta repentinamente. Tras el choque inicial, se marcha de inmediato al ver a Lolita, que la reconoce y entiende que el piso es de su padre y tiene una relación con su antigua vecina. Ana se entera de esto y, despechada, organiza un “numerito de querida” a Carlos, haciéndole ver que sabe de su otra aventura, pero este se confiesa enamorado de ella. Lolita irrumpe en el piso y les descubre besándose en la cama, llevándose un gran disgusto. Ahora es ella la despechada, y acude a tener relaciones sexuales de una vez por todas con Nicolai, que marcha al día siguiente a África para hacer el servicio militar.

Lolita despide a Nicolai en el aeropuerto, donde aparecen Carlos y Ana. Tras la explicación de su padre, Lolita muestra su comprensión y les mira marchar de la mano, mostrando una nueva madurez en su mirada.

El desarrollo de la película, muy fiel por lo general al guion final (aunque con ciertas variaciones de interés, como veremos a continuación), presenta una gran evolución frente al primer guion escrito en solitario por Drove<sup>263</sup>. Pese a conservar la esencia de la primera mitad de película en lo relativo a personajes y acontecimientos, vemos una gran atenuación en los elementos más exagerados. De esta manera, el personaje de la tía Merche ve minimizada su participación y rebajada la caricaturización de su conservadurismo; Don Camilo (marido de Olga), otro personaje extremadamente retrógrado, es prácticamente eliminado de la historia; y se reducen detalles como las

---

<sup>263</sup> Las versiones comentadas proceden del legado de Antonio Drove conservado por Filmoteca Española y son las dos únicas copias de guion completo, entre otros documentos y textos preparatorios. La primera se encuentra en una carpeta con el título “1º guion de Tocata y Fuga. Mío”, y la otra es el guion de producción encuadernado con portada de Ágata Films.

excesivas citas de libros sobre la revolución sexual. A partir del encuentro de Carlos con los jóvenes, el argumento del enredo en la primera versión de guion diverge mucho del resultado final, llegando a tener un desenlace radicalmente distinto: no solo incluye el citado viaje a Alejandría de padre e hija a modo de “retiro para reflexionar”, sino que ambas parejas acaban casadas y con hijos en un breve epílogo, en el que se insinúa que ambas jóvenes han abandonado a los maridos dejándoles a cargo de los bebés (con la inestimable ayuda de tía Merche).

Junto a las notorias diferencias argumentales, que habrían dado lugar a una película visiblemente más agria y menos apegada a la realidad (y, consecuentemente, con un futuro comercial menos favorable), es llamativa la desaparición de una serie de momentos de carácter crítico y político mucho más cercanos a la sensibilidad y punto de vista de Antonio Drove que las escasas secuencias relativas a la campaña política de Carlos incluidas finalmente en la película, de tono más tibio y ostensiblemente mediadas por Dibildos. Así, por poner dos ejemplos, quedan eliminadas secuencias como la de Carlos sobornando al bedel de la facultad de Nicolai para obtener su expediente, sufriendo después un desencuentro con distintos estudiantes (que venía a mostrar la equivocada e injustificada visión generalizada sobre la juventud universitaria); o la de la proyección del cineclub interrumpida por una asamblea, que acaba con un enfrentamiento entre cinéfilos pro-americanos (Nicolai) y antiamericanos (los supuestos “revolucionarios”, totalmente ridiculizados), una carga policial y la injusta detención de Carlos y Ana. Además de introducir varios elementos autobiográficos del cineasta (la subtrama cinéfila desemboca en la realización de un film independiente rodado en Super 8 por Nicolai y producido y protagonizado por Carlos), estas secuencias presentaban previsibles problemas de censura tanto por su contenido como por su tratamiento, por lo que resulta razonable suponer la reconducción de Dibildos en pos de un desarrollo más factible e interesante según su concepción y en detrimento de los elementos más personales y minoritarios introducidos por Drove.

Otra característica reseñable de la manera de trabajar de Dibildos en la escritura es que le pedía a Drove una completa definición de los personajes, decidiendo concienzudamente profesiones, aficiones y otros datos más o menos peregrinos, diseñando escenas que jamás aparecerían en la película, solo para enriquecerlos:

*“Con infinita paciencia pero implacable, Dibildos me instaba a escribir escenas con dentistas jugadores de póker, ingenieros forofos de la canaricultura o la filatelia. Yo protestaba para mis adentros: «en Hollywood no me pasarían estas cosas...».*

*Tiempo después, leí unas declaraciones del guionista Nunnally Johnson sobre mi director favorito: «John Ford me obligó a seguir un método que he practicado desde entonces. Escribir la biografía completa de cada personaje de la película: lugar de nacimiento, cómo se había educado, opiniones políticas, qué tipo de bebida le gusta, si es que bebe, excentricidades, etc. Se coge cada personaje desde la infancia y se describen todos los hechos significativos de su vida hasta el momento en que aparece en la película. Las ventajas de este método son considerables porque, cuando se imagina uno a un personaje de esta manera, sus actos y sus palabras surgen espontáneamente, son los necesarios. Así se sabe cómo se va a comportar en cada situación dada por el argumento». Al leer esto, me llené de vergüenza retrospectiva”<sup>264</sup>.*

Podríamos atribuir con cierta seguridad al hacer de Dibildos la subtrama de la carrera política de Carlos, especialmente el retrato ligeramente burlón que realiza de los tópicos de una campaña (entrevistas ridículas, obsesión por la imagen –de nuevo la crítica hacia los excesos de la publicidad–, carácter de farsa en general). No obstante, dichas secuencias resultan algo deslavazadas frente al resto de la trama, y a la vista del guion final podemos comprobar que durante el rodaje o el montaje se recortó esta parte (como una escena en el colegio electoral en escarnio de los relaciones públicas de los candidatos, empeñados en hacerles posar besando niños). En cualquier caso, como decíamos más arriba, el conjunto es el fruto visible de una transacción y una serie de acuerdos, en la que las ideas de uno y otro terminan mezcladas. Ejemplo de esto es que un detalle de procedencia tan aparentemente obvia como la cinefilia de Nicolai fuese en realidad una propuesta de Dibildos, a la que Drove supo dar forma a su gusto: *“Mucha gente pensó que escenas que había escrito yo eran de Dibildos, y viceversa. Por ejemplo, la idea de que el seductor barbudo fuera cinéfilo y hablase con frases de películas se me atribuyó a mí, pero fue una idea de Dibildos. Yo solo escribí las frases cinéfilas. Y algunas de las escenas que más aversión me producían en el guion fueron*

---

<sup>264</sup> DROVE, Antonio, “Productor y caballero”, *op. cit.*, pp. 11-12.

*las que me quedaron mejor dirigidas*”<sup>265</sup>. El personaje, que se encuentra escribiendo un ensayo sobre la mitología del héroe solitario en las películas del oeste, recita constantemente pasajes de westerns como **Mayor Dundee** (*Major Dundee*, Sam Peckinpah, 1965), **Johnny Guitar** (Nicholas Ray, 1954) u **Horizontes lejanos** (*Bend of the river*, Anthony Mann, 1952), y al emborracharse canta *Whiskey, leave me alone*, procedente de dos películas de Howard Hawks [cantada por Kirk Douglas en **Río de sangre** (*The big sky*, 1952) y por John Wayne en **¡Hatari!** (1962)].

Dejando a un lado la no tan relevante adjudicación de autorías, pero sin que caiga en saco roto el considerable logro de llevarse parcialmente la historia a un terreno que le satisfaga, buena parte del interés del resultado final reside en la dirección de Drove. Siendo un producto de marcada condición comercial y género perfectamente definido, se puede decir que el cineasta consigue con éxito su propósito de desmarcarse de las características de sus precedentes en la “tercera vía” (es decir, de *desviarse*), así como de plegarse a una realización técnicamente notable, siguiendo sus admirados modelos de la comedia *hollywoodiense* (inspirándose, según sus notas, tanto en Lubitsch, Capra y McCarey como en la sencillez y tipo de construcción de Howard Hawks en películas como la citada **¡Hatari!**). Dentro del terreno consensuado por ambos guionistas del enfrentamiento generacional, demasiado amplio y universal y con un enfoque alejado de lo que podría considerarse “una observación crítica de la sociedad española actual” –aunque con la presencia del inevitable tema de la represión sexual (tan grato a la “comedia sexy celtibérica”)–, Drove enfatiza con su planificación y su puesta en escena la naturaleza de comedia de enredo. Una vez más, destaca especialmente su dirección de actores, con un buen trabajo en la gestión de las miradas y expresiones gestuales durante las conversaciones para contar más de lo que se dice y definir las sensaciones internas de los personajes.

En este sentido, es buena muestra del hacer de Drove la secuencia en la que Carlos y el grupo de jóvenes se encuentran almorzando en unas gradas, mientras observan al novio de Rosa entrenando en el campo. Vemos en un plano de conjunto a Carlos contando batallitas de su juventud a los chavales, incluidas fiestas y enfrentamientos con las autoridades, a lo que Nicolai responde escéptico mientras

---

<sup>265</sup> *Ibidem*.

engulle una gamba tras otra (sin lugar a dudas pagadas por el candidato a procurador). Carlos, ataviado con un ridículo (en su persona) jersey de rombos pretendidamente juvenil, prosigue con sus historias y menciona una canción que los demás le piden que cante; Lolita por verdadera curiosidad hacia su padre, el resto más bien con intención de mofarse. Ana y Nicolai fingen no entender un chiste de Carlos para que lo explique. El padre de Lolita pica el anzuelo y va entrando en un terreno cada vez más incómodo para él, al verse obligado a hablar de temas sexuales. Mediante un sutil juego entre el plano de conjunto y primeros planos de los personajes, sin necesidad de explicitar nada mediante el diálogo, vemos cómo Lolita se va enfadando progresivamente al ver que sus amigos están tomando el pelo a su padre, que no es consciente de la burla. Por su parte, Ana se ríe de él y a la vez pasa cierta vergüenza debido a sus sentimientos por Carlos, aprovechando finalmente para darle celos haciendo carantoñas a Nicolai, cosa que nadie parece advertir (ni el propio Nicolai) salvo Carlos, objeto de su provocación. Este tipo de estrategia, simple pero eficaz, es frecuentemente utilizada a lo largo de la película.





Destaca también, dentro la estructura del film, la repetición de ciertas situaciones y escenarios que ponen de relieve la evolución de los personajes a lo largo de la película (a la vez que acumulan ecos y gags recurrentes). Así, las visitas de Carlos al piso de las chicas aparecen como momentos nucleares de la trama, siendo la primera de ellas la detonante del enredo (secuencia en la que se conocen todos los personajes y se establece el engaño al padre), y las dos últimas, desencadenantes de los conflictos finales (primero el desengaño de Carlos respecto a la mentira inicial; después el descubrimiento

de Lolita de la relación entre Ana y su padre). Todas ellas son secuencias de larga duración y con mucho intercambio de diálogo, en las que Drove juega con la puesta en escena (aunque en muchas ocasiones resuelta de manera sencilla y sin alardes) y la fisicidad de sus actores, especialmente de Arturo Fernández, el elemento *fuera de lugar* al que las chicas mueven, giran, sientan y distraen constantemente, pasando este del enfado al pasmo y la vergüenza propia en cuestión de segundos. Las chicas le superan en número y rapidez, despistándole fácilmente con sus intercambios y liándole con su sempiterno ofrecimiento de licor de guayaba (gag facilón pero efectivo), en secuencias que muestran un estimable manejo del ritmo y el *timing*. Del mismo modo, en este escenario también se suceden distintas noches con Nicolai como protagonista, en las que vemos sus infructuosos intentos de acostarse con Lolita (acción que solo tendrá lugar, finalmente, en el antiguo picadero del padre de ella).

Junto a la pericia técnica –apartado en el que se le puede reprochar una ocasional utilización del *zoom* algo efectista y mal envejecida– y la fluidez narrativa, otro hallazgo atribuible a Drove (ya presente en la primera versión del guion) tiene que ver con el punto de vista. La posición desde la que se observa a la juventud es ciertamente novedosa, sustituyendo el habitual juicio negativo por una mirada normalizadora y comprensiva: “*en el cine español de aquel momento, cuando salían jóvenes, eran unos tarados. O vagos, o tarados, o lo que sea. En cambio, los padres siempre tenían razón, nunca se equivocaban, eran el personaje del augusto y el del clown. El clown siempre eran los jóvenes. En **Tocata y fuga de Lolita** se invierte el punto de vista, y en ese sentido es subversivo, mínimamente subversivo*”<sup>266</sup>. Alberich, por su parte, opina que “*debe de ser una de las primeras películas españolas destinadas a un público mayoritariamente adulto que está contada desde el punto de vista de los jóvenes*”<sup>267</sup>.

No obstante, su manera de abordar las dinámicas de las relaciones de pareja en la juventud no avanza posiciones respecto a las convenciones establecidas (como hemos visto en otro sitio<sup>268</sup>, estableciendo una comparación con otros films contemporáneos), pese a la apariencia de liberalización y maduración final de Lolita. El mejor ejemplo está en el personaje de Ana, que acaba inmerso en una relación de amor canónica

---

<sup>266</sup> ÚBEDA-PORTUGUÉS, Alberto, “Entrevista a Antonio Drove” (vídeo), *op. cit.*

<sup>267</sup> ALBERICH, Ferrán, *op. cit.*, p. 79.

<sup>268</sup> ZOZAYA, Miguel, “Jaula de todos”, en GARCÍA LÓPEZ, Rubén (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto*, Santander, Shangrila, 2015, p. 217.



(declarando su amor repetidas veces, pese a sus iniciales pretensiones de no necesitar compromiso para tener relaciones sexuales) con Carlos, mientras que en el primer guion de Drove aclaraba en una larga conversación que ella, por su juventud y enfoque vital, no le aseguraba permanecer a su lado más allá del momento presente, para terminar abandonándole con un niño a su cargo, al igual que Lolita a Nicolai. Conservadurismo, por tanto, imputable a la intervención posterior de Dibildos.

Volviendo a la figura del artífice de la “tercera vía”, este determina en el film otras cuestiones relacionadas con su marca de fábrica, como ciertas decisiones de *casting* (la elección de la reciente Miss España Amparo Muñoz como protagonista, que ya había tenido un breve papel como modelo publicitaria en **Vida conyugal sana**), la supervisión de localizaciones y el vestuario, especialmente el femenino. De la mano de esto viene la imposición de la obligada cuota de escenas ligeras de ropa (no es azaroso que una de las localizaciones sea una piscina, por ejemplo) e incluso un breve desnudo de cintura para arriba de Lolita –en un momento en que todavía no se había aprobado la nueva ley de censura que permitía desnudos justificados– que algunos historiadores consideran, erróneamente, el primero del cine español franquista, cuando el dudoso mérito recaería en **La loba y la paloma** (Gonzalo Suárez, 1974), estrenada unas semanas antes. En comparación con los productos habituales de la comedia grosera imperante, Drove consigue generalmente integrar todas las escenas con naturalidad y función narrativa (exceptuando los gratuitos números cabareteros de Olga, que rompen con el tono general del film, aunque trate de reconducirlos hacia el humor más que al exhibicionismo –y que han sido recortados frente a los previstos en el guion de rodaje–).

El proceso de producción de la película se desarrolló sin mayor complicación. El dictamen de censura previa al guion fue favorable, autorizando el rodaje “*con advertencia de que en la realización se cuide de no exagerar el exhibicionismo de Lolita, Ana y Olga en forma tal que se vulneren las vigentes normas*”. Tras solicitarla Dibildos a principios de abril de 1974, el 6 de mayo se le concede la licencia de rodaje, con un plan de rodaje de 36 días entre exteriores, estudio (en los estudios de rodaje Ballesteros) y otros interiores, que comienza de inmediato y finalmente se vería sobrepasado por 3 días. El coste declarado de la película ascendería a 14 millones de

pesetas<sup>269</sup>. A finales de verano la película es autorizada para mayores de 18 años exclusivamente (sin necesidad de eliminar el destape de Lolita) y la Junta de Calificación y Apreciación de películas le concede por mayoría (con dos únicos votos en contra, los de Germán Sierra y José Antonio Nieves Conde) un punto de valoración económica, recibiendo finalmente el Interés Especial.

El 26 de septiembre de 1974 se estrena la película en el cine Gran Vía de Madrid. Dibildos había decidido confiar en Drove y no le había reprochado los cambios de diálogos durante el rodaje, pero el resultado final había provocado no pocas dudas y escepticismo en el equipo:

*“Al acabar Tocata, nadie del equipo de la productora, todos amigos míos, creyó en ella; decían, de buena fe, que era una película muy rara. Yo le dije a Dibildos que si creía que cambiando cosas o haciendo otro montaje iba a arreglarse, no tenía ningún inconveniente, pero que en mi opinión eso no iba a cambiar nada, sino a empeorarlo comercialmente. Dibildos estuvo de acuerdo y luego al año la película había dado algo así como ciento cuarenta millones en taquilla, una de las recaudaciones más altas del cine español hasta entonces”<sup>270</sup>.*

El éxito de **Tocata y fuga de Lolita** traspasó fronteras, aprovechando una coyuntura excepcional: Amparo Muñoz fue coronada Miss Universo en Manila poco antes del estreno de la película, lo que ocasionó una solicitud de distribución por parte de la Manila House of International Trade, quienes llegaban a apelar al “gran acto patriótico” que supondría ayudar de esta manera a abrir mercado para el cine español en Filipinas<sup>271</sup>.

Al cabo de un año la película llega a situarse en la lista de las diez películas más taquilleras del cine español, siendo la de menor presupuesto entre ellas. “*La gente paraba a Paco Algora por la calle y le decían: «Nunca debemos dejar el río Mississippi».* Hasta el extremo de que en Valencia, los de C.B. Films [compañía

---

<sup>269</sup> Archivo General de la Administración, Expediente de rodaje nº 74-74, caja 36/4254, signatura (03) 121.

<sup>270</sup> LLINÁS, Francisco; PÉREZ PERUCHA, Julio, *op. cit.*, p. 22.

<sup>271</sup> Carta de Emmanuel T. Santos (Manila House of International Trade, Inc.) a José Luis Dibildos, 30 de octubre de 1974. Archivo General de la Administración, Expediente de censura nº 76.481, caja 36/4254, signatura (03) 121.

distribuidora de la película] *me hicieron un homenaje porque **Tocata y fuga de Lolita** había recaudado más que **El violinista en el tejado** [Fiddler on the roof, Norman Jewison, 1971]*<sup>272</sup>.

La recepción crítica de la película estuvo dividida en distintos sectores. Por lo general, la prensa generalista la valoró positivamente; algunos con mayor entusiasmo (como el *argüellero* Miguel Rubio), otros reduciéndola a un divertimento convencional y entretenido, subrayando en la mayoría de los casos el buen hacer del director y de los actores y dejando en peor lugar a las actrices, aduciendo que habían sido elegidas más por su belleza y permisividad con el destape que por su talento interpretativo. Los críticos más conservadores la trataron con menos amabilidad (sin llegar a ensañarse) y no dejaron pasar la ocasión de subrayar, a modo de advertencia, el célebre desnudo de la protagonista<sup>273</sup>. Entre los de esta línea, Marcelo Arroita-Jáuregui (falangista, censor y pluma destacada de *Film Ideal*) hace la valoración más razonada y mejor escrita, destacando su frescura y celebrando que el supuesto tono crítico concierna más a lo social que a lo político; en cambio, es el más duro con la realización de Drove<sup>274</sup>.

En las dos principales (y prácticamente únicas) revistas de cine del momento, *Nuevo Fotogramas* y *Dirigido por*, la película es bien acogida (especialmente en la primera, a manos de su amigo José María Carreño), incidiendo especialmente en su carácter “artesanal” al modelo americano y el buen hacer de Drove para la narración y puesta en escena. El resto de la crítica especializada fue menos benévola, presentando también divisiones ideológicas entre los críticos de izquierdas. Así, cierta crítica de progresismo alicorto reprocha a Drove haber hecho una comedia saliéndose de la supuesta denuncia social y perjudicando así la estimable operación de la “tercera vía”; mientras que la izquierda más radical considera que, debido precisamente al *savoir faire* de Drove y al más atractivo envoltorio de este nuevo tipo de producto, la para ellos ideológicamente deplorable “tercera vía” logrará un mayor éxito y penetración en el público.

---

<sup>272</sup> Declaraciones de Antonio Drove en ALBERICH, Ferrán, *op. cit.*, p. 85.

<sup>273</sup> A este respecto, el artículo “Pornografía a la española” de Ángel Fernández Santos para la *Gaceta Ilustrada* (recorte sin fecha conservado en el legado de Antonio Drove) expone la anécdota de un señor que montó un alboroto en un cine de Madrid en el que pasaban la película. El hombre en cuestión, más que por el fugaz destape de Amparo Muñoz, se había escandalizado por el hecho de que la joven desnudada fuese de nacionalidad española.

<sup>274</sup> ARROITA-JÁUREGUI, Marcelo, “Notas para una primera película”, *Arriba*, 29 de septiembre de 1974.

Diego Galán, tras sus continuadas defensas hacia la “tercera vía” de Bodegas/Dibildos, recibe la película con cierto descrédito: salva su dignidad frente al resto de la comedia española actual, pero le reprocha su falta de compromiso: “*No existiendo pues, una profundización ni un rigor en el planteamiento de la historia que se narra, los elementos válidos de la crítica planteada por Drove se diluyen en situaciones o frases aisladas que no acaban, desgraciadamente, de homologarse en un producto coherente. Estos elementos críticos son interesantes, y hasta en ocasiones divertidos, pero no deben bastar a la hora de ofrecer una obra responsable*”<sup>275</sup>. Galán considera, además, que no es creíble que los personajes jóvenes estén “liberados”, entendiendo (mal) que la película pretende mostrarlos como tales y que su comportamiento lo contradice. En su entrevista con Miguel Marías, Drove dejaba claro este punto:

*“En ningún momento los jóvenes están presentados como «progres» o «liberados». Ni siquiera ellos mantienen esto. Nicolai, en un momento dado, dice que él es «un individualista pequeño-burgués». Que yo sepa, no hay ningún elemento en la película que permita deducir que los jóvenes que aparecen en ella estén «liberados» o que sean otra cosa que pequeño-burgueses o hijos de papá. Para un personaje tan reaccionario como el padre de Lolita, pueden pasar por «revolucionarios» o «subversores del orden». Pero esa es la opinión del padre, y me dolería mucho que el público juzgara de una forma tan miope y esquemática”*<sup>276</sup>.

Esto nos lleva a otra cuestión a veces mal leída en el film: Drove evita voluntariamente (como deja palmariamente claro la cartela inicial) que sus personajes representen figuras realistas y concretas de la actual juventud española más allá de una generalización de clase, reduciéndolos simplemente a “*ejecutantes de una representación*”, como vio Octavi Martí<sup>277</sup>. En palabras del director, “*Los personajes de esta película no representan a nadie ni a nada; no son personas como las de la vida, son personajes cinematográficos*”<sup>278</sup>. Cuestión que sí aprecian Esteve y Company, destacando precisamente que “*La contradicción del film radica en su «naturalidad de representación» puesta al servicio de la ideología dominante*”, ensalzando la

---

<sup>275</sup> GALÁN, Diego, “Tocata y fuga de problemas españoles”, *Triunfo*, nº 627, 5 de octubre de 1974, p. 57.

<sup>276</sup> MARÍAS, Miguel, “Entrevista a Antonio Drove”, *op. cit.*, p. 27.

<sup>277</sup> MARTÍ, Octavi, “Tocata y fuga de Lolita”, *Dirigido por*, nº 20, febrero de 1975, p. 34.

<sup>278</sup> MARÍAS, Miguel, “Entrevista a Antonio Drove”, *op. cit.*, p. 27.

“habilitosa puesta en escena” y el controlado juego interpretativo, pero criticando la “dudosa significación ideológica del producto”<sup>279</sup>. En la misma sintonía, a la vez reverencial en lo técnico pero condenatoria en lo ideológico respecto a la labor de Drove, se sitúan las críticas de los colectivos Marta Hernández y F. Creixells, extrayendo las siguientes conclusiones:

*“si hasta el presente los productos Dibildos por obra y gracia de Roberto Bodegas (...) resultan farragosos, llenos de ruido y lógicamente inhábiles, sucede que ahora, a partir de Drove, los productos Dibildos serán funcionales, operativos, muy puestos al día para las batallas ideológico-políticas que se avecinan. En el interior del texto no se ha producido, en consecuencia, ningún enfrentamiento, sino una colusión: en **Tocata y fuga de Lolita** si algo ha tenido lugar es la coincidencia, por fin, de la «tercera vía» con una mano de obra suficientemente cualificada, que en el contexto cinematográfico del país representa Drove”*<sup>280</sup>.

*“En el combate Dibildos/Drove (como señalan los defensores de este último) no se sabe cuál de las dos proposiciones ideológicas es más peligrosa”*<sup>281</sup>.

Apenas cinco años después, Julio Pérez Perucha, miembro de ambos colectivos críticos, reconocía en una conversación con Drove que “Uno de los aspectos que más me molestaban en su momento de **Tocata y fuga de Lolita**, más «tercera vía», era la presencia de un procurador en Cortes por el tercio familiar. Hoy, sin embargo, esto, curiosamente, viene a funcionar casi como una premonición, como una paráfrasis del reciclamiento del régimen en general y de Suárez en particular”<sup>282</sup>. Es así como, en cuestión de pocos años (en una época de muchos cambios a gran velocidad en el país), esta nueva lectura de **Tocata y fuga de Lolita** pasaba a integrarla más cómodamente en el seno de la “tercera vía” y a considerar el corpus producido por Dibildos en esos años como un reflejo más o menos acertado de la transformación que estaba experimentando la sociedad española y que desembocaría inevitablemente en la Transición hacia la democracia.

---

<sup>279</sup> ESTEVE, Pau; COMPANY, Juan Miguel, *op. cit.*, p. 20.

<sup>280</sup> F. CREIXELLS, “Tocata y fuga de Lolita”, *Destino*, 15 de febrero de 1975, p. 36.

<sup>281</sup> MAQUA, Javier; HERNÁNDEZ, Marta, “Tocata y fuga de Lolita”, *Comunicación XXI*, nº 19, 1974, p. 101.

<sup>282</sup> LLINÁS, Francisco; PÉREZ PERUCHA, Julio, *op. cit.*, p. 24.

### 3.3. Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe

Cuando Antonio Drove está terminando las mezclas de **Tocata y fuga de Lolita**, recibe una llamada desde Marbella de Dibildos, diciéndole que tiene listo un guion escrito junto a Chumy Chúmez, Manuel Summers y José Luis Garci, y un reparto ya escogido compuesto por Concha Velasco, José Sacristán, María Luisa San José y Antonio Ferrandis, urgiéndole a acabar rápido dicha labor porque quiere que empiece a rodarlo la semana siguiente.

Dicho guion pretende ser una sátira sobre el estereotipo del marido español represor en clave de comedia algo alocada con ración de destape. La frase publicitaria de la película (siendo el *marketing* un aspecto al que Dibildos otorgaba considerable importancia, ya desde los propios títulos), rezaba lo siguiente: “Paulino, un inmovilista con su mujer, y un ‘asociacionista’ con las mujeres ajenas”. La historia que se nos cuenta es la de Paulino (uno de los papeles menos agradecidos que le haya tocado interpretar a José Sacristán), un adinerado abogado que controla férreamente a su esposa Margarita (Concha Velasco), prohibiéndole hacer todo lo que a él le atrae en el resto de mujeres. El film utiliza su afición a la canaricultura como tosca metáfora de su concepción de las relaciones con el sexo femenino: admirado de su belleza y libertad de movimiento, siente una irremediable pulsión por enjaular a sus objetos de deseo.

En una reunión de vecinos del edificio en que se encuentra su despacho, Paulino es designado como portavoz de la junta para lidiar con unas escandalosas inquilinas (que resultan ser “chicas de compañía”). Así conoce a Paloma (María Luisa San José), por quien se siente atraído de inmediato: la visualiza disfrazada de pajarillo balanceándose en una jaula. Inicia una relación extramarital con ella, cubriéndola de extravagantes regalos (desde una antigua cámara fotográfica hasta un caballo) y llegando a mantener relaciones sexuales en mitad del campo. Una noche, sigue a Paloma y su compañera en uno de sus trabajos de compañía con unos congresistas americanos, que acaba en una monumental y étlica bronca en el piso de las chicas. Tras esto, abandona a Margarita y se muda de su chalet a una nueva casa de lujo junto a Paloma, aplicándole ahora a ella su conducta censora: vestirse decentemente, no salir por la ciudad, quedarse en casa cuidando de los canarios.

Paulino averigua que su exmujer ha retomado su antiguo oficio de artista de cabaret y acude a ver su función. Allí coincide con uno de los antiguos clientes de Paloma (Antonio Ferrandis), a quien conoció al visitar su piso, y terminan de juerga con otras personas del cabaret en la casa conyugal que se quedó Margarita. Esta termina echando al resto de invitados y retoma, de buena gana, la relación su matrimonio con Paulino en los mismos términos en que se desarrolló en el pasado. Por su parte, Paulino abandona a Paloma, que se muda a vivir con sus tías en Ponferrada.

Restaurada la “armonía” del arranque de la historia, la llegada a su chalet de una chica joven acompañando a dos ancianas canaricultoras altera nuevamente a Paulino, que la sigue al jardín y se ofrece a empujarla en el columpio. Sobre el plano final congelado y ante la perturbada mirada de Paulino se dibuja una canariera sobre la joven.

Antonio Drove siempre fue sincero en sus declaraciones respecto a la película. En varias ocasiones confesaría que preferiría no haberla hecho, aunque al final de su carrera admitiría que, aun no sintiéndose orgulloso en absoluto de haberla dirigido, tampoco se avergonzaba de ello. En cualquier caso, considera que es un film completamente ajeno a él, en el que se limitó a poner la cámara (en alguna ocasión ha llegado a afirmar que él fue simplemente ayudante de dirección en una película sin director) y filmar un guion que no le gustaba lo más mínimo y en el que no pudo intervenir:

*“[Cuando Dibildos] Me dio el guion, me lo leí y se me cayó el alma a los pies. No porque la película fuera reaccionaria o fuera en contra de mis ideas, sino porque pretendía ser una comedia lo que era una historia de un personaje por lo menos tan neurótico como James Stewart en **Vértigo**, y la forma de que aquello fuera comedia era meter «morcillas» de estas de chistes verbales, que a mí no me gustan nada... En el cine, ¿eh? En el teatro me puedo divertir. Esto lo hace muy bien Chumy Chúmez en sus viñetas. (...) Y Summers, que es un hombre que tenía mucho talento, sí sabía salpicar de chistes verbales sus películas. Pero yo necesito que la comedia surja de la situación, y de los personajes, no del diálogo. En cine, ¿eh? En teatro, por ejemplo, a mí me gustan mucho los chistes que metía de repente Jardiel Poncela u otros escritores que utilizaban el chiste verbal, o el astracán de Muñoz Seca. Pero en cine a mí eso no me funciona.*

*Entonces le digo a Dibildos: «Chico, yo la verdad es que no te voy a poder hacer una buena película, si a mí esta película me da ganas de echarme a llorar cuando veo la historia esta, en vez de reírme. A mí no me hace maldita gracia, ¿cómo voy a dirigirla yo?». Entonces la iba a hacer otro director pero no sé qué pasó, que no había tiempo, que coincidían fechas... Y entonces Dibildos me dijo: «Mira, Antonio, tú tienes un contrato conmigo y yo tengo un contrato con CB Films para entregar antes del fin de año una película española. Y por cierto, puesto que no te gusta este guion, no hagas como en **Tocata y fuga de Lolita** y empieces a cambiarlo»<sup>283</sup>.*

Así pues, Drove se limita a dotar de forma visual, sin demasiada libertad de movimiento, a un guion en el que no cree. No obstante, a la vista del guion de producción y de sus propias notas<sup>284</sup>, introduce ciertos cambios más bien funcionales (supresión de tres secuencias, reducción de diálogo en muchas otras e incluso adición de pequeños parlamentos), pese a que ante la prensa siempre manifestó no haber tocado ni una coma del guion, desentendiéndose rápidamente de un tema del que no le gustaba hablar, más allá de la pertinente excusa aclaratoria sobre su responsabilidad al respecto. Como era previsible, su intención de intervenir fue más allá, pero sin éxito:

*“Pasó una cosa: que a Conchita Velasco le llega el guion y no le gusta tampoco. Entonces yo le digo a Conchita: «Conchita, ¿te atreves...? Yo me paso todas las noches escribiendo, te doy el diálogo por la mañana y te lo aprendes». Pero Conchita en aquel momento estrenaba una obra de Gala, sobre el Cid. Salía de la representación con moratones, las veces que sale enseñando las piernas con una falda corta o con un traje de baño, le teníamos que maquillar los moratones que tenía. Entonces me dijo que no. Que hacía la película, pero que no podía soportar las funciones haciendo de Doña Jimena y luego la comedia durante el día y aprenderse los diálogos; no podía ser»<sup>285</sup>.*

Llegado este punto, Drove decide afrontar el reto como profesional, limitándose a dirigir a los actores y tratando de darle ritmo y tono visual de comedia. Para él, “*la historia tiene un fondo triste o desagradable, aunque pretende ser festiva*”, por lo que

---

<sup>283</sup> ÚBEDA-PORTUGUÉS, Alberto, “Entrevista a Antonio Drove” (vídeo), *op. cit.*

<sup>284</sup> Archivo personal de Antonio Drove conservado en Filmoteca Española. Junto al guion, se conserva un documento titulado “Detalle de modificaciones en el guion” en el que se enumeran dichos cambios, probablemente para justificarlos ante Dibildos y prevenir posibles quejas.

<sup>285</sup> ÚBEDA-PORTUGUÉS, Alberto, “Entrevista a Antonio Drove” (vídeo), *op. cit.*



trata de “*darle a la historia la máxima apariencia de comedia frívola, intuyendo que el patetismo o la desolación serían más efectivos (o quizá menos complacientes) cuanto más subterráneos fueran*”<sup>286</sup>.

En cuanto al fondo temático del film y sus intenciones críticas, Drove no toma postura de ningún tipo –no tiene manera ni permiso para hacerlo, más bien– y se resigna a reproducir lo diseñado por los guionistas. El problema es que, como comedia, generalmente naufraga en su intención de hacer reír. El principal problema reside en los propios personajes, carentes de comicidad, e incluso de complicada empatía para el público. Paulino es directamente odioso: “*me parece, en ocasiones, un tarado, un mezquino empobrecedor de la vida, un sicópata perverso*”<sup>287</sup>, comentaba Drove. Probablemente, la repulsión del director hacia el personaje desembocase en un enfoque erróneo a la hora de darle vida, ya que durante todo el film permanece la máscara de neurótico sin mostrar algún momento de patetismo humano que permita una mínima cercanía al espectador; no se le concede salvación alguna, y el automatismo de Sacristán amplifica esa sensación de violento distanciamiento. Por su parte, Paloma resulta otro personaje caprichoso e irritante, sin motivaciones claras ni reacciones comprensibles que ofrezcan posibilidades de identificación. Margarita es la única que permite una cierta empatía al presentarse como víctima desde su primera aparición, aunque su desarrollo final condene al personaje al mostrarla feliz y deseosa de volver a vivir bajo la opresión, causando el rechazo de quienes se hubieran apiadado de ella. En definitiva, la visión extremadamente crítica de los guionistas hacia sus estereotipadas criaturas es una de las causas de la dificultad de hacerlos divertidos como personajes, razón por la que, probablemente, se abusa del chiste verbal (que arduamente funciona). Esto explica que la película se aligere con las apariciones de Ferrandis, prácticamente el único personaje simpático (y bien ejecutado), o que uno de los escasos momentos de hilaridad tenga como protagonista al personaje totalmente secundario del practicante, sobre cuyas replicas a Sacristán descansa la gracia de la escena.

En el aspecto formal, se percibe un mayor cuidado del tratamiento visual que en su anterior película (en detrimento de otros aspectos de contenido temático, relativos a la profundidad de los personajes, de los que no podía ocuparse aquí), destacadamente en

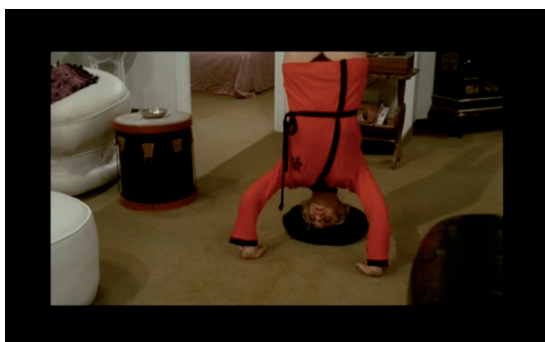
---

<sup>286</sup> MARÍAS, Miguel, “Entrevista a Antonio Drove”, *op. cit.*, p. 27.

<sup>287</sup> *Ibidem*.

las escenas en exteriores, en ocasiones con una apreciable composición cromática. Pero, sobre todo, destaca la construcción de algunas secuencias en el piso de las chicas, especialmente las más enloquecidas (la gimnasia de Paloma y la pelea con los americanos), en las que se nota un componente lúdico apreciable en sí mismo aunque supongan una ruptura formal con el resto del film, bastante más comedido.

La escena de la gimnasia, por ejemplo, es muy llamativa: arranca con un plano general del salón de casa de Paloma en el que la vemos hacer el pino, probablemente con la única intención de introducir el siguiente plano, en el que vemos a Paulino boca abajo, para, a continuación, abandonar el punto de vista de Paloma y seguir a Paulino en un largo plano secuencia de conjunto alrededor de los movimientos gimnásticos de ella.





Aunque la escena contribuya a reforzar el carácter algo pasota e independiente de Paloma, la verdadera función del plano era distraer visualmente la atención de un diálogo que a Drove no le gustaba:

*“Yo llegaba, me sentaba en una silla, llamaba al ayudante y le decía: «Hala, que salgan los actores y que interpreten la escena que toca». Yo veía cómo lo hacían los actores y entonces lo que pensaba era un movimiento de los actores que supusiera un movimiento de cámara complicadísimo, o sea, un alarde circense (con quien me divertí de verdad en esa película fue con Salvador Gil, el que llevaba la cámara; jugábamos a ver quién lo ponía más difícil y a ver si él lo podía hacer). Por ejemplo, un diálogo que no me gustaba nada, María Luisa San José lo hace mientras salta de un sitio a otro, salta la comba, hace el pino, está haciendo gimnasia... Con lo cual no está quieta ni un solo momento y la cámara tampoco. Entonces Dibildos me llamaba: «¡Antonio, que has terminado tres horas antes, que no estás repitiendo tomas!».* Y me decía: «¡Rueda más, rueda más!»; «Pero si no lo necesito, José Luis»; «¡Rueda más, hazme insertos!». Y entonces yo le rodaba los insertos”.

Drove no quería primeros planos, para evitar centrar la atención en los diálogos todo lo posible, por lo que realizó una treta a Dibildos de la que, más adelante, diría arrepentirse: “(...) rodé los cortos, con los chistecitos, fijos, en primer plano. Pero yo sabía que aunque trajeran al último Oscar de montaje de Hollywood, eso no se podía incrustar dentro del plano que yo estaba rodando”.

En cuanto a la secuencia de los americanos borrachos, se trata de la única escrita por Drove (y la de mayor duración de toda la película). En ella, aparte del carácter lúdico –con destrozo del decorado incluido–, se puede apreciar una elaborada

coreografía y el intento de introducir gags visuales en un guion que carecía de ellos. En el papel, dicha escena era considerablemente más corta y solo había un personaje americano (el rubio fornido con el que se pelea Paulino), pero Drove entabló conversación con otro amigo americano que acompañaba al actor y decidió crear un personaje para él: un borracho que trata de contar la historia de su familia a Verónica (la compañera de piso y trabajo de Paloma, interpretada por Mirta Miller). De esta manera, frente al estomagante fortachón que revolotea por todo el espacio rompiendo objetos y repitiendo incesantemente la cantinela de “*Yo Tarzán, tú Jane*” (idea que Drove respeta del guion), introduce el contrapunto del borracho estático y parlanchín, que da lugar al doble gag: por un lado, la visión de Mirta Miller arreglándose las uñas impávida ante la destrucción del salón con el tipo adormilado cayéndosele encima, y por otro, el recurrente bofetón que le atiza Sacristán al beodo cada vez que cae cerca del sofá, tras haber sido a su vez aporreado por el otro.





Dibildos solicita someter el guion a censura el 3 de septiembre de 1974 y tres días más tarde hace lo propio con el permiso de rodaje. El 12 de septiembre el guion recibe un dictamen favorable con la siguiente advertencia al productor solicitante: “*Se advierte en general que en la realización se cuide de que no haya un exceso de exhibicionismo*”. La concesión del permiso de rodaje, en cambio, se retrasaría hasta el 25 de octubre. No obstante, Ágata Films comienza la filmación de la película el 16 de septiembre, con un plan de rodaje de 36 días (que Drove conseguiría reducir a 35), finalizando el 26 de octubre; es decir, un día después de recibir la resolución del permiso. Tanto este “detalle” (prácticamente finalizaron el rodaje sin esperar a recibir permiso para ello) como la celeridad en los trámites en general dan una idea del funcionamiento de la industria y del engrasado sistema de producción de Dibildos en esta nueva etapa, encadenando un trabajo tras otro. El coste de la película queda estimado en 15.450.000 pesetas (aunque en las cuentas pone que el gasto total resulta en 14.832.650 pesetas)<sup>288</sup>.

A mitad de rodaje tiene lugar un pequeño incidente: la Dirección General de Cinematografía comunica a Dibildos que el informe sindical relativo al proyecto de realización de la película es desfavorable, “*en razón a que el director, D. Antonio Drove, se encuentra suspendido en sus derechos de afiliado en la Agrupación Sindical correspondiente, de acuerdo con lo que determina el art. 45 de los vigentes Estatutos de la misma, así como también por falta de presentación, para su visado, de los contratos de los guionistas que figuran en el proyecto, de acuerdo con lo que dispone el art. 31 de*

---

<sup>288</sup> Archivo General de la Administración, Expediente de rodaje nº 166-74, caja 36/4254, signatura (03) 121.

*la Reglamentación Nacional de Trabajo en la Industria Cinematográfica*<sup>289</sup>. Tras ponerse al corriente, tanto Drove como los guionistas, en sus obligaciones con las agrupaciones sindicales respectivas, el informe pasa a ser favorable, sin mayor repercusión dentro de la producción del film.

La película es calificada, por unanimidad, para mayores de 18 años exclusivamente (como el propio Dibildos había sugerido), y la Junta de Calificación y Apreciación de Películas decide, igualmente por unanimidad, denegarle la concesión del Interés Especial por considerarla una simple comedia taquillera algo fallida, sin llegar a cosechar quejas particulares por parte de ningún miembro de la Comisión de Apreciación más allá del Rvdo. Padre Eugenio Benito, quien insiste en lo siguiente: *“Sigo pensando que el cine Dibildos parte de una fórmula peligrosa – problemas serios socio-sicológico-morales tratados en clave de comedia. Este tratamiento le impide profundizar en los problemas y en los personajes y hace naufragar en un género de comedias que tampoco, por excesivo peso, se alista bajo el signo de la comedia”*<sup>290</sup>.

Estrenada el 19 de febrero de 1975 en el cine Capitol de Madrid, **Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe** no obtendría el mismo favor del público que el anterior film del director y supondría, de hecho, el comienzo del inmediato declive de la “tercera vía”. No obstante, gozaría de cierta popularidad y buenas cifras para este tipo de producciones.

En cuanto a la recepción crítica, la tónica general en la prensa generalista sería más bien positiva. Numerosos comentarios lo consideran como un film bien hecho pero de escasa entidad y calidad, una comedia algo fallida, demasiado decantada hacia la exhibición femenina, etc. Sorprendentemente, algunos la tildan de “agradable y simpática” y hablan de “tono desenfadado y alegre”, pese al tono explícitamente antipático de la película.

---

<sup>289</sup> Carta de la Dirección General de Cinematografía, Ordenación y Empresas Cinematográficas a José Luis Dibildos, del 8 de octubre de 1974. Archivo General de la Administración, Expediente de rodaje nº 166-74, *op. cit.*

<sup>290</sup> Archivo General de la Administración, Expediente de censura nº 77.802, caja 36/4254, signatura (03) 121.

La gran mayoría de las críticas hablan de la película en términos laudatorios para Drove, centrándose en su satisfactoria labor de dirección de un guion ajeno no especialmente brillante como el gran valor del film, y evitando incidir demasiado en sus visibles problemas y carencias; en ocasiones, incluso limitándose a valorarla en comparación con los más bajos ejemplos del género.

Así opinan algunas de los críticos de cine más conocidos, como Pascual Cebollada<sup>291</sup>, Alfonso Sánchez<sup>292</sup>, Félix Martialay<sup>293</sup> o Marcelo Arroita-Jáuregui<sup>294</sup>. Este último, de quien ya vimos su opinión respecto a **Tocata y fuga de Lolita**, escribe una crítica muy positiva hacia el nuevo film y considera que “*Drove realiza ese examen de reválida con absoluta soltura, e incluso su labor profesional supera a la desarrollada en su película anterior*”, destacando cómo salva de la chabacanería muchas escenas proclives a ella.

En cuanto a la “solución Dibildos” (como también se denominó en algún momento a la operación de Ágata Films), cada vez son menos los partidarios de su defensa y más los escépticos ante su operatividad –con numerosos comentarios aludiendo a la derivación desde la “tercera vía” hacia la vía del producto de trazo grueso–, cuando no los abiertamente detractores. En esta línea se manifiestan las revistas especializadas, incluyendo a la recién estrenada *Cinema 2002* (en la crítica firmada por J. A. Serraller), y especialmente *Dirigido por*. En esta última, Miguel Marías dedica casi la primera mitad de su crítica a glosar las bondades de **Tocata y fuga de Lolita** y a exonerar a su amigo Drove de la autoría y, hasta cierto punto, la responsabilidad de su nueva realización. Marías niega directamente la existencia de la “tercera vía” en el sentido de “*término medio entre las posturas atribuidas a Querejeta (críptico-elitista) y a Masó (chabacano-demagógica)*”, acercándola más a esta última y definiéndola por tanto como “*una especie de «primera vía crítica» o «civilizada»*”. Su opinión del film y del trabajo de Drove queda resumida en las siguiente palabras: “*Personalmente encuentro deprimente y lamentable que Drove se desgaste en labores*

---

<sup>291</sup> CEBOLLADA, Pascual, “Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe”, *Ya*, 22 de febrero de 1975.

<sup>292</sup> SÁNCHEZ, Alfonso, “Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe”, *Informaciones*, 22 de febrero de 1975.

<sup>293</sup> MARTIALAY, Félix, “Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe”, *Alcázar*, 23 de febrero de 1975.

<sup>294</sup> ARROITA-JÁUREGUI, Marcelo, “Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe: una confirmación”, *Arriba*, 21 de febrero de 1975.

*de fontanería cualificada, porque no vale la pena apuntalar –con su capacidad para dirigir a los actores, con su sentido del ritmo, con su inventiva visual– un edificio construido con material de derribo: una típica «idea ingeniosa» sin desarrollar, seguida de chistecitos verbales y visuales (por fortuna escasos: ¡toda una escena sin otra función que meter la «gracia» del canario pintado de futbolista del Barcelona!)»<sup>295</sup>.*

En contra de este tipo de crítica (no la de Marías en concreto, que es cronológicamente posterior) se manifiesta el texto de Fernando Lara para *Triunfo*, despreciando sin paliativos el film, atacando más o menos veladamente a Drove y vituperando a los “*apasionados fans*” que “*llegan a considerar **Tocata y fuga de Lolita** como el mejor film realizado entre nosotros el pasado año*” y que puedan hacerle “*creer que este **Mi mujer es muy decente...** no desmerece en nada de un Hawks o un McCarey... Que acabarán por hacérselo pensar, si es que el propio Drove no está ya convencido de ello*”<sup>296</sup>.

Aunque, como hemos dicho más arriba, en el plano técnico generalmente se vuelve a destacar (como ya ocurriera en la recepción de su largometraje de debut) la habilidad y el “buen estilo” del cineasta, en el aspecto temático algunos críticos achacan a Drove y Dibildos la “reducción” de su objetivo en sus películas conjuntas, frente a las dirigidas por Bodegas, que apuntaban a “problemas de carácter social”<sup>297</sup> (sin llegar a analizar el fondo ni el verdadero resultado de los films de este último): es decir, valoran **Los nuevos españoles** y **Vida conyugal sana** por sus supuestas intenciones *de mayor altura* y desdeñan **Tocata y fuga de Lolita** y **Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe** por su teórica carencia de estas y su acercamiento al destape. No es el caso de Marías, que realiza una escueta aunque dura observación de los mensajes implícitos en los films de Bodegas, ni por supuesto de Javier Maqua y el colectivo Marta Hernández, cuya voluntad de realizar un estudio sistemático y riguroso del funcionamiento ideológico y económico de las producciones de Ágata Films ha quedado patente en las

---

<sup>295</sup> MARIÁS, Miguel, “Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe”, *Dirigido por*, nº 22, abril de 1975, pp. 32-33.

<sup>296</sup> LARA, Fernando, “La estética del desplume”, *Triunfo*, nº 648, 1 de marzo de 1975, p. 60.

<sup>297</sup> Véase, por ejemplo: LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, “Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe: comedia picante para reír”, *ABC*, 27 de febrero de 1975.



distintas entregas de su sección “Los mecanismos comunicativos del cine de todos los días” para la revista Comunicación XXI.

El colectivo comienza su análisis del segundo film dirigido por Drove con la enésima disección del modus operandi de Ágata Films (extrayendo la conclusión, esta vez, de que “*Dibildos es el Cambio 16 de nuestra cinematografía*”). Pese a que se equivocan al afirmar que se desconoce el oficio del protagonista, el error no afecta al punto de su tesis que tratan de establecer: que es un personaje “sustantivo”, “*sin ningún atributo coyuntural que lo ligue al momento en que vivimos*”, a diferencia de los personajes “adjetivos” ligados al momento político español que poblaban los anteriores films de Dibildos. Realizan un interesante abordaje al tema del deseo y la represión, inspirándose en Deleuze y Guattari, resumiendo la lógica del protagonista de la siguiente manera: “*Lo que prohíbe es justamente lo que desea; pero, al propio tiempo, debe prohibirlo para desearlo, pues si no existe la prohibición, deja de existir el deseo. Así, lo prohibido (lo reprimido) y lo deseado forman feliz pareja a lo largo de todo el filme*”. Finalmente, discuten el supuesto discurso progresista en torno al matrimonio y las “queridas” y concluyen su comentario con una brillante reflexión sobre la utilización del destape: “*Doble juego, doble trampa a la que se somete al espectador: por una parte obligado a hacer la crítica a Sacristán por su excesivo puritanismo; por otra parte, gratificado después de tantos años de enaguas y tapatodos, dando ocultamente la razón a Sacristán*”<sup>298</sup>.

Con la distancia que dan las décadas, la mayoría de historiadores sitúan **Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe** entre las piezas más bajas de la “tercera vía”, en un tono degradado y más cercano a la comedia erótica española, sin dedicarle mayor atención. En cambio, en su estudio sobre el cine durante la Transición española, Hernández Ruiz y Pérez Rubio la valoran como una “*pertinente disección satírica del puritano machismo español en la que se pone en juego (de manera mucho más coherente y osada) la doble moral de un sistema ideológico que se resistía a morir*”, considerándola mucho más interesante que **Tocata y fuga de Lolita**, en la que, según su

---

<sup>298</sup> MAQUA, Javier; HERNÁNDEZ, Marta, “Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe”, *Comunicación XXI*, nº 21, 1975, pp. 30-32.

opinión, “la pretendida ruptura aperturista de Drove-Dibildos queda reducida a escombros”<sup>299</sup>.

\*\*\*

Drove había firmado un contrato con Ágata Films para tres películas. Siguiendo su habitual forma de proceder, Dibildos insta a Drove a proponer un nuevo título para encajar dentro de las listas de distribución de CB Films de la siguiente temporada – estrategia que había provocado la encerrona a Drove con su segundo film, al verse obligada la productora a ofrecer a la distribuidora una película española en breve plazo de tiempo por contrato, como hemos visto—. Según Alberich, “Drove improvisó un título, *Las hermanitas de los ricos*, al estilo de las frases de doble sentido que utilizaba la productora. Salió en esa lista como una próxima película de Antonio Drove, pero nunca llegó a ser, no ya un proyecto, ni siquiera una intención”<sup>300</sup>. En los archivos de Drove se conserva una ficha del proyecto con todos los datos respectivos al equipo técnico sin rellenar, aunque figuran como intérpretes José Sacristán, María Luisa San José y Francisco Algora, actores “de la casa”. No hay más noticia de este proyecto ni de ningún otro para Ágata Films por parte de Drove, que tras la ingrata experiencia de **Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe**, aspiraba a poder elegir su próximo proyecto: “El día que acepté rodar la segunda acordamos que haríamos la tercera cuando encontrásemos un guion al gusto de ambos. Un guion que todavía no hemos encontrado”<sup>301</sup>, declaraba Drove en 1980. Nunca lo llegarían a encontrar, aunque mantendrían una buena relación y Drove defendería públicamente en numerosas ocasiones la figura de Dibildos.

Drove sabía que, dentro de Ágata Films, aunque consiguiera pactar un guion del agrado de ambos (cosa que se adivinaba más difícil cada vez), no podría realizar nada personal, y la realización de dos obras como artesano en estas condiciones parecía ser más de lo que estaba dispuesto a soportar como etapa de aprendizaje. Al margen de la marcada identidad personal de la empresa de Dibildos y su modo de funcionamiento, el fulgurante éxito de su debut en el largometraje y la pericia técnica demostrada en su

---

<sup>299</sup> HERNÁNDEZ RUIZ, Javier; PÉREZ RUBIO, Javier, *Voces en la niebla: el cine durante la transición española (1973-1982)*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2004, p. 141.

<sup>300</sup> ALBERICH, Ferrán, op. cit., p. 91.

<sup>301</sup> LLINÁS, Francisco; PÉREZ PERUCHA, Julio, op. cit., p. 22.

segunda entrega tampoco parecen abrir el abanico de posibilidades del cineasta entre el resto de la industria:

*“Yo pensaba que si podía demostrar que era un buen profesional, rápido y barato –hasta el conflicto del Savolta he tenido cierto prestigio en este terreno–, y la película tenía éxito, que a la próxima tendría más libertad. Pero la práctica me demostró que esas leyes, que puede que tengan vigencia en Hollywood, aquí no valen para nada. En este momento llegué a la conclusión, como antes dije, de que nosotros nunca estuvimos en el río Mississippi”<sup>302</sup>.*

Para concluir el repaso a su etapa junto a Dibildos, es inevitable insistir en su distancia con el proyecto general en el que, coyunturalmente, siempre se le ha enmarcado. Drove nunca tiene la intención de participar de la “tercera vía”, sino de hacer una primera vía digna, “a la americana”. Lejos de las pretensiones sociales a medio gas, su voluntad es hacer un cine popular y de género con toda la calidad técnica y la brillantez de la que fuese capaz, dando lugar a productos sólidos de factura profesional, aunque inevitablemente acabase intentando dejar cierta impronta personal (siempre y cuando no se viese completamente anulado por las condiciones y el material de partida). Esta actitud, cercana a la del cineasta artesano del Hollywood clásico (aunque distante del concepto de *autor* entendido a la manera de los *Cahiers du Cinéma* de los años cincuenta), pronto se muestra como inviable en una cinematografía como la española: con una industria en crisis perpetua y una dictadura represora hasta sus últimos momentos, no cabe la posibilidad de mantener un modo de producción de “cadena de montaje”, con la estabilidad de que disfrutaban los directores americanos, dando lugar a la figura del cineasta profesional que puede rodar continuamente con grandes equipos técnicos, saltando de un género a otro y doblendo historias ajenas a su merced. Tan pronto se da cuenta de esta imposibilidad, Drove deja de volar bajo el ala de una compañía concreta para seguir tratando de colocar sus propias historias (objetivo harto complicado, en su caso) y encontrar los mejores encargos, buscando proyectos que encajasen con sus gustos e intenciones, donde pudiese disfrutar de la suficiente libertad como para tomar parte determinante en la orientación y resultado.

---

<sup>302</sup> *Ibidem.*

## CAPÍTULO 4: UNA TRANSICIÓN PROBLEMÁTICA

### 4.1. Curro Jiménez y otros proyectos televisivos

A principios de 1975, Antonio Drove se encuentra atrapado en la vía muerta en que se está convirtiendo, al menos para él, la “tercera vía”. Mientras se dilata la infructuosa búsqueda de un tercer proyecto común que satisfaga tanto al cineasta como a Dibildos, Drove vuelve a realizar trabajos para TVE por partida triple: por un lado, le llaman para dirigir tres capítulos para la serie **Curro Jiménez**; por otro, escribe y realiza un trabajo sobre el cineasta italiano Roberto Rossellini para el programa **Revista de cine**, a raíz del cual le piden más trabajos similares sobre directores de cine; y, por último, le encargan la dirección de la adaptación de *El club de los suicidas* de Robert Louis Stevenson para la serie **Los libros**. Al parecer, incluso recibe algún otro encargo además de los ya citados, como la dirección de un programa extraordinario titulado **No pongas celindas en mi tumba**, con guion de Lola Salvador<sup>303</sup>, del que no se tuvo más noticias.

El primero de estos trabajos en tener salida es el programa sobre Rossellini<sup>304</sup>, realizado en abril de ese año con José Ignacio Fernández Bourgón como ayudante de dirección, en el que Drove lleva a cabo una disección de su obra televisiva **Sócrates** (*Socrate*, Roberto Rossellini, 1971)<sup>305</sup>. Tras su emisión, TVE propone a Drove preparar una serie sobre grandes directores cinematográficos para ser incluida en el espacio **Revista de cine**. En junio comienza a trabajar en dicho proyecto, de nuevo junto a su amigo Fernández Bourgón, kinescopando abundantes fragmentos de películas de los cineastas que abordarían en la serie (como Ernst Lubitsch, Howard Hawks, John Ford,

---

<sup>303</sup> Según una breve nota sobre la programación de la nueva temporada de TVE en el diario *ABC*, 2 de febrero de 1975, p. 64.

<sup>304</sup> Lamentablemente, en nuestra consulta al Archivo del Fondo Documental de RTVE en Prado del Rey no se pudo localizar dicho programa.

<sup>305</sup> Según afirma Antonio Gutti, actor secundario que trabajó en varias películas de Drove y que participó en el citado trabajo de Rossellini. Véase: GUTTI, Antonio, *Las películas de toda una vida. Notas y recuerdos de un maverick*, Madrid, Bubok, 2011, p. 109. El origen de este trabajo sobre Rossellini y **Sócrates**, a su vez, seguramente se encuentre en la entrevista que le realizara Drove junto a varios amigos al maestro italiano para la revista *Nuestro Cine* en 1970, con motivo de su estancia en Madrid para el rodaje de dicha obra.

Billy Wilder, Samuel Fuller y Douglas Sirk, entre otros), a la que llamarían **La herencia de Griffith**. Así mismo, graban en cinta magnetofónica numerosas bandas sonoras de los films en cuestión, con el fin de constituir un material de estudio y archivo para la realización de la serie<sup>306</sup>. En su libro *Tiempo de vivir, tiempo de revivir*, Drove lo rememora de la siguiente manera:

*“En 1977, José Ignacio y yo presentamos a Televisión Española un proyecto de programas sobre cuatro directores: Samuel Fuller, Nicholas Ray, Douglas Sirk y Jacques Tourneur<sup>307</sup>. Los cuatro estaban vivos y soñábamos con poder hacerles una entrevista. Nuestra idea era hacer unos pilotos sobre ellos y su cine esperando que alguno gustara y nos permitieran hacer al director o los directores elegidos una entrevista en persona. Simplemente queríamos presentar fragmentos de películas de estos directores y analizarlos, bien nosotros mismos, estudiando la planificación de algunas secuencias con ayuda de una pizarra donde dibujaríamos la planta del decorado y las diversas posiciones y movimientos de cámara, o bien filmando un diálogo entre nosotros dos sobre características más generales de temas y de estilo, o bien entrevistando a críticos que nos dieran su opinión sobre la obra de estos cuatro cineastas, acompañándolo todo con fotos y rótulos ilustrativos”<sup>308</sup>.*

Estas labores se prolongan hasta 1976, cuando TVE decide suspender provisionalmente el proyecto.

*“(...) después de varios meses de trabajo nuestro proyecto fue suspendido. Los ejecutivos que habían aceptado el proyecto habían sido sustituidos por unos nuevos que no querían saber nada de los compromisos del equipo anterior. (...) Encima no nos querían pagar el trabajo hecho porque no había contrato firmado. Además, habíamos trabajado solos, sin jefe de producción. ¿Cómo se podía saber que habíamos trabajado?, dijo un ejecutivo. Fuimos subiendo de la sala de montaje las latas con los fragmentos de película seleccionados y lo que habíamos*

---

<sup>306</sup> Información extraída de un certificado firmado por Ignacio Fernández Bourgón, con fecha del 29 de noviembre de 1977, conservado entre los archivos personales de Antonio Drove legados a Filmoteca Española.

<sup>307</sup> Este recuerdo de Drove (casi dos décadas posterior a los hechos relatados) difiere ligeramente, en cuanto a fecha y nómina de cineastas, del proyecto de **La herencia de Griffith** tal y como es descrito en el certificado firmado por Fernández Bourgón, al que damos mayor veracidad –al menos en cuanto a su datación– por la cercanía temporal a los hechos.

<sup>308</sup> DROVE, Antonio, *Tiempo de vivir, tiempo de revivir...*, op. cit., p. 85.

*filmado, todas con etiquetas con mi nombre y la fecha, y llenamos el despacho de aquel ejecutivo. José Ignacio iba muy serio con su pañuelo negro de anarquista anudado al cuello. El ejecutivo estaba aterrado: «Basta, no quiero más latas en mi despacho». «Todavía quedan más. Vamos a subirlas todas», le contesté. A mí nunca me pagaron, pero creo que conseguí que a José Ignacio le pagaran como ayudante de realización».*

Efectivamente, a Fernández Bourgón se le paga una parte del trabajo realizado, pero Drove no recibe ningún dinero por su labor de guionista y director. En noviembre de 1977 (cuando Drove se encuentra ya en Barcelona preparando **La verdad sobre el caso Savolta**), tras un cambio en la dirección de la cadena, se les comunica la posibilidad de reanudación del trabajo final de puesta a punto para su emisión, pero nunca llegaría a haber una confirmación definitiva<sup>309</sup>. De manera silenciosa, se puso fin al proyecto y nunca se emitieron los materiales elaborados.

Este proyecto fallido, en cualquier caso, arroja luz sobre distintos aspectos. Por un lado, es la viva muestra de la etapa “estudiosa” de Drove junto a su amigo durante los años setenta, en la que se dedicaron a realizar, por pasión y entretenimiento, exhaustivas investigaciones sobre distintos temas relacionados (o no<sup>310</sup>) con el cine y a escudriñar la obra de ciertos autores (como el propio Douglas Sirk, partiendo del libro de John Halliday traducido por Jos Oliver) en la medida de lo posible. Por otro, evidencian el interés de Drove por reflexionar en torno al cine con sus mismos medios; es decir, elaborando piezas audiovisuales sobre distintos autores (como ya hemos podido ver en los casos del proyecto previo alrededor de Howard Hawks en San Sebastián o el especial sobre Rossellini para **Revista de cine**), en las que se enfocara de manera crítica su trabajo y se explicasen sus modos de hacer. Por último, resulta inevitable ver en esta propuesta de programa el germen de lo que, años después, sería uno de sus mayores logros: la serie **Directed by Douglas Sirk** (Antonio Drove, 1983),

---

<sup>309</sup> Certificado de Fernández Bourgón del 29 de noviembre de 1977, *op. cit.*

<sup>310</sup> En sus habituales intercambios de intereses y proyectos comunes de estudio, entraban tanto el cine como la matemática pura, la literatura (incluyendo el propósito de un libro sobre la obra de James M. Cain), la música (desde Stockhausen hasta la música de gaitas celta), el dibujo y las teorías sobre el color, entre otras cosas; así mismo, a veces sobrepasaban la mera intención lúdica o estudiosa llegando a la voluntad práctica –solo en intenciones–, como en su plan de realizar una película sobre Durruti y “el corto verano de la anarquía”. Su enorme afición por Bertolt Brecht y su predilección por *Me-ti. El libro de las mutaciones* les condujo al *I Ching. El libro de las mutaciones*, antiguo libro oracular que sustenta buena parte de la sabiduría china y al que Drove recurriría a lo largo de su vida en busca de respuestas a sus dilemas creativos, como veremos más adelante, e incluso de dirección vital.

que, casualmente o no, sería precisamente su siguiente trabajo para TVE tras **Curro Jiménez**.

En cuanto a **Los libros**, estrenada en las mismas fechas que **Los pintores del Prado**, se trata de una nueva serie de ficción rodada en cine, con capítulos de casi una hora de duración, en la que se adaptaban grandes clásicos de la literatura universal. Este programa, ideado y dirigido en sus inicios por el exalumno de la EOC Jesús Fernández Santos<sup>311</sup>, cuenta en su nómina con varias de estas jóvenes promesas provenientes de la Escuela de Cine y el cine independiente de finales de los años sesenta que tratan de abrirse un hueco en televisión, como Jaime Chávarri, Pilar Miró, Emilio Martínez Lázaro o Alfonso Ungría, entre otros. En 1975, Gonzalo Vallejo (Coordinador de Programas Documentales y Varios de TVE) encarga a Antonio Drove la dirección del episodio correspondiente a *El club de los suicidas* de Robert Louis Stevenson, un autor muy querido por el cineasta. El director de **Velázquez, la nobleza de la pintura** comienza la preparación y localización de la filmación en septiembre de 1975, pero

*“tuvo que interrumpir dicho trabajo por órdenes superiores de TVE, ya que tenía pendientes trabajos para la serie **Curro Jiménez**, que la dirección de TVE estimó más urgentes. La interrupción duró hasta el mes de mayo de 1976 en que debía forzosamente llevarse a cabo la producción de **El club de los suicidas**. Al seguir el señor Drove en las mismas condiciones, y prohibirle la dirección de TVE el abandono de sus tareas en **Curro Jiménez**, fue sustituido, contra sus deseos, en la dirección y realización de **El club de los suicidas**. Lo que certifico a los efectos oportunos”<sup>312</sup>.*

En el listado filmográfico de Antonio Drove realizado por Alberich, este incluye entre sus proyectos no realizados dos guiones para TVE titulados “El club de los suicidas” y “El curioso impertinente”, ambos fechados en 1975. Entre los archivos personales de Drove encontramos un breve tratamiento de **El club de los suicidas**, así como unas hojas con anotaciones sobre los personajes; sin embargo, el guion conservado en dichos archivos está acreditado a José María Carreño, que figura como coescritor junto a Fernando Méndez-Leite del episodio realizado por este último en

---

<sup>311</sup> FERNÁNDEZ, Luis Miguel, “Clásicos y modernos. La serie *Los libros* y la televisión de la Transición”, en ANSÓN, Antonio et al. (eds.), *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2010, pp. 119-138.

<sup>312</sup> Información extraída de un certificado firmado por Gonzalo Vallejo Pérez de Ayala, con fecha del 29 de noviembre de 1977, conservado entre los archivos personales de Antonio Drove legados a Filmoteca Española.

1976 y estrenado finalmente en 1977. Por tanto, no sabemos si Drove llegó a terminar un guion completo. Respecto a la supuesta adaptación cervantina de *El curioso impertinente*, en Filmoteca Española no se conserva rastro del trabajo sobre dicho guion ni documentación de ningún tipo al respecto.

Ambos casos (el de **La herencia de Griffith** y el de **El club de los suicidas**) son claros ejemplos del tenso conflicto entre Drove y TVE que, como veremos a continuación, se origina a raíz de su participación en **Curro Jiménez**, motivando su inactividad en la cadena durante los siguientes cinco años.

Pasemos ahora, por tanto, a centrarnos en su trabajo para la serie **Curro Jiménez**. El proyecto de realizar una serie de ficción sobre el tema del bandolerismo surge de su propio protagonista, el actor Sancho Gracia –que ya había interpretado a un bandido de la serranía andaluza en el capítulo **La buenaventura** (Francisco Rovira Beleta, 1974) de la serie **Cuentos y leyendas**–, quien propone al escritor y guionista uruguayo Antonio Larreta la escritura de los primeros capítulos. Basándose muy libremente en la figura histórica de Andrés López, “el barquero de Cantillana” (título del primer episodio de la serie), **Curro Jiménez** está ambientada en la España de la invasión napoleónica (algo imposible para el personaje real, nacido en 1819) y narra la historia de un honrado trabajador que se convierte en bandolero tras ser víctima de un noble déspota. Pronto junta a una banda, formada por el Algarrobo (Álvaro de Luna), el Estudiante (José Sancho), el Fraile (Paco Algora) y el Gitano (Eduardo García), con los que se dedica a robar tanto a los nobles y terratenientes españoles como al ejército francés, tratando siempre de ayudar a los campesinos desfavorecidos, dando una imagen un tanto *robinhoodesca* e idealizada del bandolerismo. Como dice Guido Cortell,

*“sus historias independientes en donde se combinan las aventuras, el protagonismo de la gente del pueblo, la exaltación del patriotismo frente al francés invasor y, como tema primordial, la lucha contra la injusticia la convierten en una serie muy exitosa entre la audiencia, en un tiempo social de vuelta a los valores democráticos. Curro Jiménez es uno de los más llamativos ejemplos de serie de corte progresista al mostrar conceptos como la lucha de clases, el combate*



*antiimperialista o enseñar que la unión del pueblo es el camino hacia la verdadera justicia*”<sup>313</sup>.

La serie, emitida entre 1976 y 1978, supondría uno de los productos audiovisuales más emblemáticos de la televisión durante la Transición, convirtiéndose en el “referente obligado de un populismo pedagógico (...) al servicio de la construcción de un imaginario nacional democrático contrapuesto al «otro» (el invasor francés)”<sup>314</sup>, según Manuel Palacio. Para Antonio Gómez López-Quiñones, otra característica destacable de la serie y con una fuerte vinculación con el momento social y político que atraviesa el país es su progresivo desplazamiento desde los métodos violentos hacia el “poder de la palabra”: tras las sencillas victorias ante los franceses durante la primera temporada, en las dos siguientes, con el telón de fondo del reinado absolutista de Fernando VII, Curro “es retratado como un personaje no solo más vulnerable sino también afligido por remordimientos y aspiraciones de reintegración. Esta evolución viene acompañada además por un creciente interés en minimizar y contextualizar la violencia con múltiples justificaciones y con el ejercicio de prácticas negociadoras”, utilizando cada vez más su “capacidad dialéctica para llegar a compromisos”<sup>315</sup>. De esta manera, la serie parece abogar abiertamente por el diálogo y los acuerdos transitorios.

La serie, cuyo rodaje comienza en abril de 1975, cuenta con un variado plantel de directores, cuyos diferentes tratamientos suponen otro de sus valores. Como bien ha observado Palacio, en la nómina de cineastas

*“se pueden diferenciar dos conjuntos: por un lado, están los cineastas que, provenientes de la Escuela Oficial de Cinematografía, tienen un claro compromiso cívico con las posturas de las izquierdas (Mario Camus, que dirige nueve episodios; Pilar Miró, que lo hace con cinco y Antonio Drove, con tres); y por otro, profesionales artesanos de la industria cinematográfica que se han curtido rodando decenas de películas adscritas al cine popular español o al llamado*

---

<sup>313</sup> CORTELL HUOT-SORDOT, Guido, “Curro Jiménez”, en PALACIO, Manuel (ed.), *Las cosas que hemos visto: 50 años y más de TVE*, Madrid, Instituto RTVE, 2006, p. 74.

<sup>314</sup> PALACIO, Manuel, *Historia de la televisión en España*, op. cit., p. 154.

<sup>315</sup> GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio, “Bandoleros de la Transición: rasgos del imaginario nacional democrático en *Curro Jiménez*”, en LÓPEZ, Francisca; CUETO ASÍN, Elena; R. GEORGE JR., David (eds.), *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2009, p. 34.

spaghetti western (Joaquín Romero Marchent, encargado de catorce capítulos; Fernando Merino, cuatro; Francisco Rovira Beleta, tres y Rafael Romero Marchent, también tres). Del primer bloque saldrán firmados episodios en los que la desesperación de los oprimidos por las condiciones laborales conlleva la lucha social, en ocasiones violenta. Del segundo, unas formas de representación del hombre individualista y solitario, los paisajes, las cabalgadas por las playas andaluzas y los montes y, por supuesto, formas de violencia en la pantalla que conectan **Curro Jiménez** con el western europeo y con ciertas maneras de la masculinidad del liberalismo norteamericano<sup>316</sup>.

Durante la primera temporada, el sistema de producción consiste en que cada director realice tres capítulos (Joaquín Romero Marchent, Antonio Drove, Francisco Rovira Beleta, Mario Camus y Pilar Miró, que solamente dirigiría uno en esta primera etapa), y mientras un cineasta rueda los suyos, el guionista Antonio Larreta termina los libretos de los tres siguientes y comienzan los preparativos de producción. Cuando Romero Marchent finaliza la filmación de los tres primeros capítulos, Larreta solo tiene preparado el guion de **Aquí durmió Carlos III**, una historia en tono de comedia que dicho realizador no había querido rodar. Al incorporarse Antonio Drove para dirigir los tres siguientes capítulos, decide implicarse en el único guion existente para moldearlo a su gusto, así como proponer directamente las historias para los otros dos: “*Le dije a Larreta las cosas que quería meter de inventos míos, cambiando el argumento y metiendo más personajes (...), y le di dos argumentos para que escribiera los dos siguientes: **La gran batalla de Andalucía** y **El destino de Antonio Navajo***”<sup>317</sup>. A lo largo del verano de 1975, pocos meses antes de la muerte de Franco, tiene lugar el rodaje de los tres capítulos, en algunos momentos de manera simultánea.

#### 4.1.1. Aquí durmió Carlos III

Tras un primer capítulo que explicaba el origen del personaje y otros dos de corte aventurero en los que se narraba el reclutamiento de sus secuaces, mezclado con distintos robos y enfrentamientos con los soldados franceses –constantemente

---

<sup>316</sup> PALACIO, Manuel, *La televisión durante la transición española*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 181.

<sup>317</sup> Antonio Drove en ALBERICH, Ferrán, *op. cit.*, p. 92.

ridiculizados–, en este cuarto episodio (y primero realizado por Drove) los espectadores de **Curro Jiménez** se encuentran con una historia totalmente atípica: una suerte de comedia vodevilesca por momentos, situada casi íntegramente en interiores (de un único escenario: la destartalada “Real Posada de Carlos III”) y con gran peso de los personajes episódicos, relegando a los protagonistas de la serie a un lugar casi secundario en buena parte de la trama.

Avisados por Concha (Emma Cohen), una ladrona amiga, Curro y sus hombres pretenden apoderarse de un cuantioso tesoro custodiado por un destacamento francés en una posada de mala muerte. La banda asalta al séquito del embajador del sultán marroquí al que se esperaba en la posada, con la intención de disfrazarse de moros y suplantarlos. Su plan consiste en drogar con opio la bebida de los franceses y robarles durante el sueño; lo que desconocen es que tanto los posaderos como Concha también pretenden hacerse con el oro.

La comedia se desatará durante la cena, con la confusión entre el cofre de opio y el que contiene *poudre blanche d’aubergine*, la especia que el capitán francés Rigaud (José Lifante) exige en todos sus platos. Esta acaba siendo vertida en el vino por los bandoleros, que pronto se desesperan ante su ineficacia. En cambio, tras la queja de Rigaud respecto al sabor del gazpacho, la posadera lo sazona por error con abundante opio, lo que pronto provoca el delirio de todos los comensales salvo Curro y su banda (a excepción de Algarrobo, que también lo come). Rápidamente se desarrolla una batalla campal en el comedor que termina con todos vencidos o dormidos por los suelos. Cuando Concha, que se ha hecho con el oro, trata de huir del lugar a la mañana siguiente, es interceptada por Curro, quien finalmente marcha junto a sus amigos con el botín.

*“Aquí durmió Carlos III es una película de enredo. He intentado hacer una película para niños, una película alegre e higiénica. Les propuse a los actores que efectuaráramos unos «ejercicios espirituales» de desfachatez y de liberación que principalmente nos valieran para desintoxicarnos, es decir, una película didáctica para nosotros mismos. Improvisamos continuamente sobre el guion de Antonio Larreta. En una intoxicación de opio, los personajes se desinhiben y los actores muestran una inocente desvergüenza. Realmente no es una película, sino un juego,*

*más o menos imbécil, es decir, sin bastón, sin apoyo y sin garrote. Es una pompa de jabón*”<sup>318</sup>.

Considerada por su autor como su mejor comedia<sup>319</sup>, **Aquí durmió Carlos III** rompe con el tono general de **Curro Jiménez** en su hasta entonces corto recorrido, logrando convertir el supuesto divertimento en una propuesta válida y genéricamente plausible dentro del aparentemente limitado marco de acción de la serie. No obstante, adolece también de cierta inconsistencia en algunos momentos, debido a su irregular estructura y al abrupto final de la narración, reconocidamente impuesto por Drove “a corte de moviola” al alcanzar la duración estándar de casi una hora.

En la introducción se nos presentan rápidamente el argumento y los nuevos personajes que van a protagonizarlo, con el matrimonio dueño de la posada (interpretado por Antonio Gamero y Florinda Chico) y el valido del capitán Rigaud, Don Félix (Emiliano Redondo), como figuras destacadas que representan distintos estilos de comicidad: mientras que Don Félix compone un personaje irritante y amanerado –en uno de los muy poco frecuentes ejemplos de velada homosexualidad en la televisión de la dictadura o el tardofranquismo, en este caso<sup>320</sup>–, que dará rienda suelta al desenfreno vudevilesco en la recta final, persiguiendo al Estudiante travestido; por su parte, los posaderos encarnan a dos tipos clásicos en la tradición teatral y cinematográfica española, que dan lugar a un humor más costumbrista. Ella, mujer de fuerte carácter que lleva las riendas de la relación, riñe constantemente a su marido y le amenaza con abandonar el miserable negocio que regentan, exigiéndole tomar decisiones que mejoren su situación. Él, avaro, apocado y cobarde ante su mujer, pretende dar otra imagen ante el resto de la gente, abusando habitualmente de su necio empleado con el propósito de hacer valer su autoridad. Entre estos dos tiene lugar un gag recurrente en el que el criado le llama “don Frasquito”, a lo que su amo responde al grito de “¡don Paco!”, acompañado de una sonora bofetada; gag que da lugar a algún

---

<sup>318</sup> Declaraciones de Antonio Drove en el artículo “Vivan las caenas (de RTVE), *Cambio 16*, nº 297, 11-17 de abril de 1977, p. 83.

<sup>319</sup> LLINÁS, Francisco; PÉREZ PERUCHA, Julio, *op. cit.*, p. 21.

<sup>320</sup> Véase GONZÁLEZ DE GARAY DOMÍNGUEZ, Beatriz; ALFEO ÁLVAREZ, Juan Carlos, “Formas de representación de la homosexualidad en el cine y la televisión españoles durante el Franquismo”, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, nº 23, enero-junio de 2017, pp. 70-71.

momento notable (incluido un guiño a los Hermanos Marx, como ha sabido ver Ferrán Alberich<sup>321</sup>), aunque acaba sobreexplotado en el desenfreno final.

Lo más destacable del capítulo reside en la construcción de todo su segundo acto, desarrollado enteramente en el interior de la posada, donde coinciden todos los personajes en un caos perfectamente organizado. Drove y Larreta juegan con las coincidencias, equívocos, cruces y engaños entre personajes, dando lugar a una alocada cadena de enredos que se multiplican a cada secuencia, manejada con gran sentido del ritmo. La magnitud de la maraña es tal, que prácticamente no hay personaje que no trate de robar, engañar, escapar o tener relaciones sexuales con la pareja de otro: Don Félix se obsesiona con la “mujer peluda” del embajador (que no es otra que el Estudiante travestido de mora), mientras maquina traicionar al capitán Rigaud organizando la fuga de los nobles ingleses que llevan como prisioneros a cambio de conseguir trabajo diplomático de más alto nivel en Londres; por su parte, la noble inglesa, de la que se enamora el Fraile (en grave conflicto interno al tener que hacerse pasar por musulmán) acaba engañando a su marido con el embajador (Curro); por otro lado, la posadera planea fugarse a Portugal con el Algarrobo, donde comprará un palacio con el botín robado... Por citar solo algunos ejemplos.

En este sentido, es llamativo cómo el guion desarrolla buena parte de la historia en torno a las relaciones de poder; principalmente entre parejas (matrimonios, amantes), pero también entre señor y vasallo, jefe y empleado, líder y secuaces, etc. Así, la trama avanza mediante demostraciones de supremacía (de rango o inteligencia: órdenes o engaños) entre distintas combinaciones de personajes. Desde el prólogo en el que la ladrona Concha embauca a un pánfilo ricachón para robarle, hasta el desenlace en que Curro demuestra su eterna superioridad (“*Al final tú siempre ganas, ¿verdad?*”, le espeta Concha claudicando del botín, en clara alusión a la advertencia de Curro al comienzo del episodio: “*No se te ocurra engañar a Curro Jiménez. Al final, siempre gano yo*”), prácticamente todas las acciones y equívocos tienen que ver con coacciones (la posadera obligando a su marido a tomar partido en el robo –y este pagando siempre su pusilanimidad con su criado–; el capitán Rigaud obligando a la posadera utilizar sus especias) o embustes (Concha seduciendo a Rigaud para conseguir la llave del cofre; el

---

<sup>321</sup> ALBERICH, Ferrán, *op. cit.*, p. 95.

Algarrobo manteniendo un *affaire* con la posadera para distraerla y que el Fraile pueda envenenar el vino).

Con estos mimbres, Drove convierte el episodio en una comedia ágil, sin momentos graves ni reflexivos (como sí tendrían sus siguientes trabajos para la serie) ni operaciones formales complicadas, dando rienda suelta al carácter lúdico que comentaba el cineasta e incluso a la improvisación en algunos momentos. Según contaba, el personaje de Don Félix apenas tenía dos escenas y acabó incluyéndolo en todo el capítulo, hasta el punto de que, en montaje, se dio cuenta de que aparecía en dos escenas distintas que supuestamente ocurrían de manera simultánea:

*“El decorado no estaba construido todo en el mismo sitio, la bodega estaba en un estudio, el pasillo en otro, las habitaciones en otro, con lo cual no lo pude rodar por orden ni siquiera de decorados. Y como me pasaba las noches escribiendo los diálogos que luego les daba por la mañana a los actores, pues me ocurrió una cosa: cuando lo vi montado, ya todo seguido, Emiliano Redondo era ubicuo, o sea que había un momento en que mientras estaba arriba en su habitación, estaba también abajo. Así es que tuve que cortarle”<sup>322</sup>.*

Asimismo, Drove incluso se permite una auto cita: durante el desvarío opiáceo, el matrimonio inglés se pone a cantar *Whiskey, leave me alone*, la canción de las películas de Howard Hawks que Paco Algora cantaba al emborracharse en **Tocata y fuga de Lolita**.

Hay otra cuestión de interés que tiene que ver con el método de doblaje. Por diversas circunstancias, Drove pudo disponer de un tiempo extra en el proceso de posproducción del film, para lo que contó de nuevo con la ayuda de José Ignacio Fernández Bourgón en las tareas de doblaje, montaje y sonorización (labores que se extenderían desde octubre de 1975 hasta febrero de 1977 en los dos siguientes episodios, como veremos a continuación). En el caso de **Aquí durmió Carlos III**, Drove aprovechó para probar un sistema de doblaje nuevo para él, que relata detalladamente en su entrevista con Ferrán Alberich:

---

<sup>322</sup> *Ibidem*, p. 94.

*“En **Aquí durmió Carlos III** me encuentro con lo siguiente: nos mandan a un estudio de grabación para sonorizar la película, esto ocurre mientras está agonizando Franco, y duró tanto tiempo que estuvimos allí meses, dejados de la mano de Dios y del caudillo. Nosotros estábamos allí cada día a las ocho de la mañana, y como los actores protagonistas (...) no llegaban hasta las diez, decidí que iba a doblar a cada actor en una banda y luego mezclarlo todo. Arthur Penn dijo lo de la curva de los actores: van subiendo y luego bajan, pero pueden volver a subir. El problema es cuando hay dos actores en el plano, porque puede ocurrir que uno sea un actor de primeras tomas y otro, un actor que cuantas más veces lo hace mejor lo va haciendo. Eso en un rodaje con sonido directo; pero en el doblaje, además, la técnica mecaniza tanto que hay que tener en cuenta otras condiciones. Entonces me inventé un sistema que más tarde, cuando hice **El túnel**, descubrí que era el que utilizaban los americanos para doblar las películas. La voz de cada actor se graba en una cinta, y hacía varias tomas de cada take. Luego, en la moviola, elegía un take completo, o mezclaba partes de tomas diferentes. Había catorce personajes en la película, o sea que mezclamos catorce bandas, más la de efectos y la de música, dieciséis, más las tomas diferentes de un mismo take. Ahora, con el vídeo no hay que perder tanto tiempo cargando los takes y todo eso, además, en **El túnel**, el audio tenía varios canales, con lo cual podía guardar tomas diferentes de sonido de un mismo plano; en **Aquí durmió Carlos III** hice lo mismo pero en plan artesanal”<sup>323</sup>.*

A nivel anecdótico, llama la atención el deficiente sonido de la escena en la que los posaderos mantienen una breve conversación en su alcoba (con el agravante de que apenas vocalizan, al estar bajo los efectos del opio), cuya explicación –que no justificación– es la siguiente, según el realizador: *“Para que se viera que es una película doblada dejé el sonido de referencia, con el ruido de cámara, en un plano de Antonio Gamero y Florinda Chico. Quizá fue un capricho”<sup>324</sup>.*

**Aquí durmió Carlos III** se emitió el 20 de marzo de 1977 por la Primera Cadena, y la recepción crítica de este primer episodio a cargo de Antonio Drove fue inopinadamente positiva. Así como el público en general acogió clamorosamente la serie desde su comienzo, una parte considerable de los comentaristas de prensa se mostraron entre escépticos y abiertamente críticos. Durante estos primeros años de la

---

<sup>323</sup> *Ibidem*, pp. 96-97.

<sup>324</sup> *Ibidem*.

Transición, la recién estrenada libertad de prensa daba paso a la apertura de debates ciertamente beligerantes en torno a Televisión Española y sus necesidades, sus posturas y los límites de lo decible. Entre los discursos deslegitimadores de TVE, Manuel Palacio destaca los furibundos ataques de Juan Cueto en *El País Semanal*, que tilda los programas de RTVE de “*programas de control social*”<sup>325</sup> y criticaría duramente los capítulos realizados por Romero Marchent para **Curro Jiménez**, que considera “*una burda mitificación del bandolerismo patriotero*” que recurre a “*las más deleznable figuras discursivas del spaghetti western*”<sup>326</sup>. Otras lecturas críticas inciden en la visión centralista de Prado del Rey y su burdo intento de complacer a los regionalismos, primero con la burguesía catalana en **La saga de los Rius** (serie que precedió a **Curro Jiménez** en la noche de los domingos) y ahora con “*la frustración andalucista que supone Curro Jiménez*”<sup>327</sup>, tal como dice Antonio Burgos en *Triunfo*.

Aun permaneciendo críticos con TVE y su funcionamiento, este sector aplaude los nuevos capítulos de Drove frente a las formas consideradas rancias de Romero Marchent. De hecho, utilizarán las estrategias narrativas y las intenciones de fondo de sus episodios (así como sus choques con la censura, como veremos más adelante) como demostraciones empíricas de sus argumentos. En este primer capítulo realizado por Drove, en el que todavía no hay enfrentamientos con TVE por la forma ni por el contenido, la crítica destaca su irreverencia y su ruptura de tono:

“*Cuando hay un tío imaginativo detrás de una cámara se nota en seguida. Es lo que pasó con el episodio de Curro Jiménez, Aquí durmió Carlos III. El guion era tan malo como los que le han precedido; un sainete que en ocasiones deriva descaradamente hacia el astracán. Pero Antonio Drove, haciendo de tripas corazón y sacando partido al excelente elenco de actores que consiguió reunir (...) logró un episodio divertido, ágil, tragable. A base, además, de dinamitar el tópico y de cachondearse un poco –hasta donde le permiten las sacrosantas normas de la Casa– del «bueno», es decir, de don Sancho Gracia de la Mora. El número de Supermancito que Drove le hizo hacer al chico de Alianza Popular no se lo salta ni Fraga. Como, además, el muchacho apareció en imagen apenas cinco minutos,*

---

<sup>325</sup> CUETO, Juan, “Orden y concierto”, *El País Semanal*, 27 de marzo de 1977, p. 26.

<sup>326</sup> CUETO, Juan, “Gazpacho western”, *El País Semanal*, 3 de abril de 1977, p. 26.

<sup>327</sup> BURGOS, Antonio, “La Andalucía de Curro Jiménez”, *Triunfo*, nº 742, 16 de abril de 1977, p. 66.



*contando los planos generales, pues miel sobre hojuelas. Y es que quien sabe, sabe*<sup>328</sup>.

En este texto se aprecia otra de las polémicas críticas alrededor de la serie: la del amiguismo y favoritismo político hacia Sancho Gracia, protagonista e impulsor de la serie, que a la sazón era amigo personal (y padrino de bautizo de uno de sus hijos) de Adolfo Suárez, antiguo Director General de Radiodifusión y Televisión y por entonces ya presidente del Gobierno. Como puede verse, por lo general las críticas personalizan abiertamente los logros en la figura de Drove, aprovechando muchas veces para vituperar la línea de los anteriores episodios (y a su realizador): “*Lo que un autor trata como mito se convierte por arte de mimetismo en insustancial caricatura. Lo que Drove asume como caricatura (Aquí durmió Carlos III) se perfila como una sutil y fecunda manera de dar la vuelta a la tortilla y de eludir la más castrante de las infinitas censuras que se ciernen sobre el universo televisual: la de los posibles narrativos*”<sup>329</sup>, escribe Juan Cueto. Por su parte, el crítico J. Méndez llega a establecer comparaciones con algunas películas del Jean Renoir de los años cincuenta, para terminar avanzando el interés de su próximo episodio:

*“Probablemente el episodio que vimos el domingo 20 desconcertó a algunos. Pero lo que sí es seguro es que divirtió a la inmensa mayoría. El episodio que ha dirigido Antonio Drove, Aquí durmió Carlos III, recuerda en sus mejores momentos al Jean Renoir de Elena y los hombres y La carroza de oro, y en los peores a un carcajeante vodevil. Drove ha construido con la complicidad del guionista Antonio Larreta, ya que no con la de Televisión Española, una comedia de enredo totalmente deliciosa. Después de ver lo que Drove ha hecho con una serie cuyas limitaciones son evidentes y abundantes, habrá que desconfiar de los que utilizan estas limitaciones para justificar su ineptitud o su mediocridad. Toda una lección. Drove ha adaptado TV a sí mismo en vez de hacer lo inverso, que es probablemente lo que se le pidió. Esperamos ansiosamente los otros dos episodios por él dirigidos, especialmente el próximo: La gran batalla de Andalucía, que es, sin duda, el de planteamiento más interesante*”<sup>330</sup>.

---

<sup>328</sup> BLANCANIEVES (seudónimo), “¡Drove, Drove, Drove!”, *Posible*, nº 116, 20 de marzo de 1977, p. 51.

<sup>329</sup> CUETO, Juan, “Gazpacho western”, *op. cit.*

<sup>330</sup> MÉNDEZ, J., “Curro Jiménez, por Antonio Drove”, *Guía del Ocio*, nº 67, 28 de marzo a 3 de abril, p. 66.

#### 4.1.2. La gran batalla de Andalucía

Su siguiente episodio es sin duda el más personal –recordemos que el guion de Larreta parte de un argumento del propio Drove, que asimismo introduce en el capítulo escenas y diálogos de su propia cosecha– y, desde luego, el de mayor carga ideológica de izquierda no solo entre los realizados por él, sino probablemente de toda la serie: en palabras de Manuel Palacio, es “*sin excesivas exageraciones la obra de cine o televisión que con difusión masiva ha estado más cercana a los presupuestos marxistas de toda la historia del audiovisual español*”<sup>331</sup>. Según recuerda el director en su entrevista con Alberich, “*Nos daban dos semanas para rodar cada capítulo, pero **La gran batalla de Andalucía** creo que la rodé en cuatro o cinco días, y era una hora de película, además estaba rodando **El destino de Antonio Navajo**. Creo que esto de rodar dos capítulos a la vez también lo hizo Tato Romero Marchent. Iba intercalando escenas de una y otra. A mí la historia me gusta mucho*”<sup>332</sup>.

La trama de **La gran batalla de Andalucía** (o “boceto de un debate cinematográfico sobre el imperialismo”, como subtitula el capítulo la voz del narrador al comienzo del mismo) es sensiblemente más compleja que en el anterior episodio. La acción tiene lugar en el ficticio pueblo andaluz de Villamansa (nombre explícito y nada inocente), sometido a un régimen feudal por el que los campesinos han de rendir tributos a sus terratenientes, que residen en Bayona, en cercanía con la nobleza francesa. Tras un año de mala cosecha, el alcalde (José Vivó) anuncia a la marquesa de Montedeoro (Elisa Ramírez) que no podrán reunir el dinero de los impuestos, causando gran indignación en esta. A su vez, llega al pueblo un destacamento francés liderado por el general Fleury (Miguel Narros), a quien la marquesa pedirá ayuda en su propósito recaudatorio, aduciendo su amistad con el rey José Bonaparte.

Mirando las pinturas del palacio de los marqueses, Fleury queda prendado de un retrato de la marquesa que le parece digno de Goya. El autor es don Paco (Manuel Viola), el alfarero del pueblo, que realizó la pintura en pago de su arrendamiento. El general francés acude al estudio de don Paco con la intención de comprarle un cuadro, pero este rehúsa venderlos. Al encontrar un retrato a medio hacer de Curro Jiménez,

---

<sup>331</sup> PALACIO, Manuel, *Historia de la televisión en España*, Barcelona, Gedisa, 2001, p. 88.

<sup>332</sup> ALBERICH, Ferrán, *op. cit.*, p. 97.

Fleury le encarga un retrato suyo, oferta que el alfarero también rechaza, negándose a pintar para un general del imperio de Napoleón, argumentando que quieren mucha libertad para Francia pero muy poca para sus países conquistados. Fleury, visiblemente molesto, habla con el alcalde. Tanto este como la marquesa y el mismo Curro Jiménez tratan de convencer a Don Paco de pintar el retrato, temiendo por la seguridad del pueblo y del propio alfarero, pero este (que estuvo en París ocho años atrás y participó en la revolución junto a Marat) se mantiene firme en su postura.

Posadas, un periodista sudamericano que acompaña a Fleury en su viaje (“cuyo objetivo es el de estudiar las tácticas de la guerrilla española para aplicarlas en su país e independizarse del opresor imperialismo español”, según nos dice el narrador), propaga la noticia de esta pequeña resistencia, que es difundida por un diario gaditano como “La gran batalla de Andalucía”. La noticia llega hasta París y pasa a ser una cuestión de Estado, por lo que el general recibe órdenes de conseguir el retrato o castigar duramente al pintor, procediendo a amenazarle con quemar sus cuadros si no accede a su petición. Por otro lado, la marquesa es avisada por su marido del valor al que han ascendido las pinturas de don Paco, que la incita a apoderarse de ellas; sin embargo, ante la nueva negación de don Paco hacia el general, acaban siendo confiscadas por los soldados franceses.

Curro Jiménez, que ejerce un papel secundario en buena parte de la historia, mantiene un *affaire* con la marquesa haciéndose pasar por un rico indiano, a la espera de que recaude sus tributos para robarla. Esta, consciente del engaño del bandolero, le propone robar los cuadros confiscados a cambio de parte del botín, pero él no acepta. Poco después es detenido por los soldados franceses, delatado por la propia marquesa en su afán por obtener los cuadros a cambio. Presentado ante el general, este trata de sobornarle con las valiosas pinturas si es capaz de convencer a don Paco de pintar el retrato. Lejos de hacerle caso, en su visita a don Paco en su celda, Curro le anima a continuar resistiendo, ya que su pelea está inspirando al pueblo. Fleury ordena la quema de los cuadros en la plaza del pueblo ante la mirada de don Paco, quien, tras negarse una última vez a cumplir la orden del general, es finalmente condenado a muerte.

Ajenos a esta noticia, Curro y su banda asaltan el carruaje de la marquesa a su marcha de Villamansa para hacerse con la recaudación, y ella les increpa por perder el

tiempo robándole cuando la vida de su amigo corre grave peligro. De vuelta en el pueblo, contemplamos los preparativos para la ejecución de don Paco. En el último momento, al tiempo que los bandoleros amenazan con sus trabucos al batallón de fusilamiento, es el propio pueblo el que carga contra los franceses, con Curro liderándoles a caballo. Salvado el alfarero y vencidos los invasores, Curro entrega al alcalde el dinero de los impuestos para que sea devuelto a los campesinos, y este ofrece un discurso de sublevación ante el pueblo desde el balcón del ayuntamiento. Fleury, que ya había abandonado Villamansa, recibe una carta informándole de que toda la región se ha levantado en armas. La voz en *off* del narrador cuenta que don Paco siguió dedicándose a la alfarería y no volvió a pintar. Su única obra conservada, el retrato de la marquesa, se conserva atribuida a Goya en el Museo de Arte de la ciudad de Chicago, EE.UU.

En cierto modo, no resulta difícil ver en **La gran batalla de Andalucía** una suerte de embrión de **La verdad sobre el caso Savolta**, futuro (aunque bien cercano) guion conjunto de Drove y Larreta. Lejos del grado de elaboración y complejidad de dicho largometraje, encontramos aquí intenciones e ideas similares: un film político entre el didactismo de Rossellini y la épica de Brecht, de notable sobriedad narrativa y formal (lo cual no es óbice para su trabajada estructura), que centra sus esfuerzos en la reflexión del espectador sobre los hechos mostrados. El propio Drove confesaba dichas referencias en sus intervenciones en la prensa: *“He intentado hacer una película didáctica y épica. Creo que, como nos han enseñado Brecht y los cineastas «brechtianos» (a veces precursores) Chaplin, Fritz Lang, John Ford, Renoir y Rossellini, el cine didáctico no tiene nada que ver con el «mensaje» esquemático y demagógico: se puede contar y mostrar sencillamente un proceso complejo y contradictorio”*<sup>333</sup>.

Por otro lado, la película contiene un cambio significativo respecto a otras “películas de denuncia” de Drove, como **La caza de brujas** o el citado **Savolta**, que reside en la resistencia del oprimido y la fuerza del colectivo, lo que le otorga un carácter combativo y optimista:

---

<sup>333</sup> Declaraciones de Antonio Drove recogidas en el artículo (sin firma) “Vivan las caenas (de RTVE)”, *op. cit.*

*“La gran batalla de Andalucía es probablemente mi obra más optimista en el sentido de que por primera vez el personaje oprimido –el pintor– no acepta el código de sus enemigos y se niega a pintar el retrato para no ser utilizado, a pesar de que ello provoque su hundimiento como artista que busca la comunicación. Ese pesimismo combativo expresa de alguna manera que la derrota personal ha servido para provocar la intervención de la colectividad y por tanto se abre a un desenlace optimista, en la medida en que no creo en las soluciones individuales...”<sup>334</sup>.*

En este “boceto de un debate cinematográfico sobre el imperialismo” (explícita declaración de intenciones que inaugura el film, como hemos visto) prima la claridad expositiva: de ahí la total linealidad de la narración, sin *flashbacks*, digresiones o acciones secundarias, y la puntuación que supone la voz en *off* del narrador.

En este sentido, la primera secuencia expresa de manera diáfana el posicionamiento del director y sus intenciones, así como la funcionalidad de su estrategia narrativa: sobre un plano del campo, lugar de trabajo de los labradores, el narrador enuncia el título completo del capítulo y comienza una panorámica horizontal que nos conduce al pueblo. Vemos distintos planos de sus casas desde la distancia, con *zooms* en retroceso, mientras la voz en *off* nos presenta el pueblo de Villamansa como un lugar sin relevancia histórica, monumental ni de ningún tipo. El narrador pasa entonces a hablarnos de sus gentes: “eran pacíficas y pobres, muy pobres. Su vida era dura y rutinaria. Los hombres labraban una tierra que no era suya y bebían en la taberna. Las mujeres labraban una tierra que no era suya y lavaban la ropa”, sobre los planos de un hombre descendiendo una calle con dos mulas y unas mujeres subiendo una cuesta con las manos cargadas<sup>335</sup>. Mientras vemos a un cura atravesando un túnel (en el que hace ademán de resbalar y acto seguido se santigua, en una casi imperceptible chanza del cineasta), el narrador prosigue introduciéndonos a la vida del pueblo: “Había un alcalde, un cura... y un alfarero, don Paco, que es el protagonista de nuestra historia”.

---

<sup>334</sup> Carlos F. Heredero, “El caso Savolta...”, *op. cit.*, p. 62.

<sup>335</sup> En esta contraposición entre la labor del hombre y la mujer (con igualdad en el trabajo pero con la diferencia de que el hombre, después de labrar, se va a la taberna y la mujer, en cambio, después de labrar sigue trabajando en las labores del hogar) y en su mostración, se puede ver un apunte crítico de Drove respecto a la visión conservadora e incluso reaccionaria de las relaciones hombre-mujer que, por lo general, plantea la serie.



En este punto, conocemos a don Paco con un primer plano de su rostro, sudado y manchado de arcilla. Durante más de un minuto, la voz en *off* desaparece y la cámara se limita a mostrarnos el trabajo manual del alfarero: un largo plano detalle de sus manos comenzando a dar forma a un bloque de arcilla, otro plano de sus piernas girando el torno, de nuevo un primer plano de su cara de concentración en el trabajo y volvemos a ver sus manos moldeando lo que ya ha pasado de ser un mero bloque a tener la apariencia de una vasija, en otro largo plano estático en el que podemos apreciar la delicada precisión de los dedos para modelar el objeto. Por último, un plano secuencia nos conduce de la rueda del alfarero a los pies de un niño que se encuentra a su lado, pisando una gran cantidad de arcilla para ablandarla, para terminar abriéndose a un plano de conjunto que sitúa a ambos personajes en un oscuro y destartalado taller.



Esta secuencia introductoria termina con el regreso del narrador para explicar el régimen feudal al que está sometido Villamansa, al igual que el resto de la región, sobre unas imágenes de la plaza del pueblo y el castillo de los marqueses, antes de pasar a la primera acción del episodio (un amago de asalto a la diligencia de la marquesa por parte de Algarrobo y Estudiante). El modo en que se utiliza la figura del narrador, así como el contenido de su discurso, rompe con el tono y las formas de los anteriores capítulos de la serie, avisando, además, de que el protagonista de la historia es un alfarero. Pero lo realmente excepcional es cómo se nos presenta a don Paco: en una introducción de apenas tres minutos, totalmente explicativa y dedicada a contextualizar al espectador, se dedica un tercio de ese tiempo a mostrar una labor artesanal, sin voz en *off* ni otro aditamento que la música de acompañamiento. Drove no solo está declarando abiertamente de qué lado está, sino que pone el foco de forma explícita en la importancia del trabajo, dedicándole un tiempo y una atención poco habituales.

No es casual que, para encarnar al artesano-artista don Paco, Drove cuente con Manuel Viola, pintor en la vida real sin experiencia en la actuación pero con una considerable historia de militancia política: Viola, pintor abstracto perteneciente al grupo de vanguardia El Paso, combatió en el bando republicano durante la guerra civil como integrante de las milicias del POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista), exiliándose posteriormente a Francia hasta su regreso a España en 1949. Su presencia no solo es significativa, sino que otorga al personaje un carácter realista, ya que apenas parece que esté interpretando: declama sus textos con una extraña parsimonia que choca con el tono de los demás actores. Drove, sabiendo lo difícil que iba a ser doblarlo, optó por dejar el sonido de referencia de sus tomas para evitar su mecanización, rompiendo así la “magia cinematográfica” (la diferencia en la calidad de sonido de sus escenas es manifiesta) a la vez que, paradójicamente, conseguía un plus de verismo en su personaje. En una entrevista, Drove reconocía que el personaje de don Paco “*tiene todo lo mejor de mi corazón*”, pero más interesante resulta lo que revela respecto a la caracterización del general Fleury y sus inspiradores: “*debe, quizá, algo a una particular transformación ficticia de mi imagen política del señor Fraga, y en sus aspectos más histéricos a otra del señor Baena, antiguo director ejecutivo de la ejecutada Escuela de Cine*”<sup>336</sup>.

La música utilizada para esta primera secuencia es un fragmento de la *Sonata para piano n.º 29 en Si bemol mayor Op. 106 “Hammerklavier”*, de Beethoven (a la que ya había acudido en **Velázquez, la nobleza de la pintura** para ilustrar los momentos de tristeza y melancolía del artista, así como en su funeral), que retoma a lo largo del episodio en los momentos de reflexión o debilidad del pintor-alfarero. Esto enlaza con otro tema interesante, la utilización de la música, que como bien apunta Ferrán Alberich<sup>337</sup>, Drove trabaja con especial intencionalidad en esta ocasión: su empleo irónico de *La marsellesa* (mezclada con tambores de guerra en la revuelta final) es notoriamente más sutil e inteligente que la aberrante música circense que se había empleado en anteriores episodios de Romero Marchent para ridiculizar, de manera un tanto burda, al ejército francés.

---

<sup>336</sup> Antonio Drove en el artículo (sin firma) “Vivan las caenas (de RTVE)”, *op. cit.*

<sup>337</sup> ALBERICH, Ferrán, *op. cit.*, p. 103.



La pieza de Beethoven no es la única referencia a obras anteriores del autor: así mismo, en la reunión del alcalde con las fuerzas vivas del pueblo –el cura, el boticario, etc.–, el personaje de José Vivó rescata las palabras del padre prefecto en **La caza de brujas** (“Queridos vecinos, como acaba de decirnos el señor cura, *Dios, al crearnos, no nos dotó a todos por igual: dio a unos más, a otro menos, en una diversidad admirable* y en un mundo de pobres y de ricos; más de pobres que de ricos, en mi opinión, pero ya seremos todos ricos en el paraíso”); uno de los discursos que más ha utilizado Drove a lo largo de su carrera, en distintas formulaciones, como ideología opresora (e interiorizada por los oprimidos) que es preciso combatir.

En **La gran batalla de Andalucía**, el cineasta utiliza el pasado histórico como pretexto para hablarnos del crucial momento en que se realiza la serie, con Franco agonizando y toda la maquinaria política, tanto la estatal como la opositora, funcionando a marchas forzadas ante el inminente proceso de cambios que se avecina y que de hecho está ya tomando cuerpo durante su rodaje. No obstante, el momento de su emisión está más revuelto todavía (apenas dos semanas antes se habían convocado las primeras elecciones generales tras casi cuarenta años de dictadura, con todo el movimiento que eso conlleva) y el argumento de la serie adquiere, si cabe, mayor relieve de actualidad. En este sentido, es inevitable leerlo como un nítido discurso político sobre el proceso de transición que estaba ya tomando forma, ante el que Drove se posiciona claramente.

Dicha postura política no podía resultar fácil de digerir por las altas instancias de la televisión estatal: aunque, sorprendentemente, el episodio se estrenó sin incidencias previas ni aviso alguno, no es exactamente la obra tal cual la entregó Antonio Drove, ya que recibió tres cortes de censura. Pese al revuelo mediático avivado por el propio cineasta en torno a dichos cortes, la posibilidad de la censura no es algo que hubiera pasado por alto, ya que en una entrevista reconocía haber planificado la historia en previsión de su temible alteración: “*Cuando rodamos esta película, **La gran batalla de Andalucía**, hace dos años, en el último verano del franquismo, intentamos una estructura lo más compleja e imbricada posible, de tal forma que no fuera fácil quitarle el sentido mediante cortes, y solo mediante una supresión total*”<sup>338</sup>.

---

<sup>338</sup> Antonio Drove en el artículo (sin firma) “Vivan las caenas (de RTVE)”, *op. cit.*

Según relata el autor a Ferrán Alberich, el primer corte tiene lugar en la secuencia en la que Fleury trata de sobornar a Curro: “*Había un diálogo entre el general francés que hace Miguel Narros y Curro Jiménez, en que le dice: «Ya veo que no hay ninguna diferencia entre un general como usted y un bandido como yo». Eso lo cortaron*”. Pese a que, en el momento de su emisión, el cineasta manifestaba que habían sido tres los cortes, en dicha entrevista solo recuerda uno más: “*Otro corte es al final, cuando el pueblo se levanta en armas, el narrador dice: «Al fin el pueblo de Villamansa aprendió a luchar por su libertad, por su igualdad y a no confiar en la fraternidad de los opresores*”<sup>339</sup>. Dichos cortes, afortunadamente, apenas restan fuerza al conjunto y no consiguen desvirtuar el mensaje del episodio, que aborda de manera evidente la lucha de clases y la lucha antiimperialista.

**La gran batalla de Andalucía** fue emitido el 27 de marzo, contando con una docena y media de millones de espectadores<sup>340</sup> y una elogiosa recepción crítica. A la vista del cariz político de la historia, los críticos apoyan el nuevo rumbo de **Curro Jiménez** a los mandos de Antonio Drove prácticamente sin reservas, destacando su condición de parábola sobre el poder y la dignidad frente al remedo de *spaghetti western* de los primeros episodios. La única nota más o menos discordante vino de la mano, una vez más, de Marcelo Arroita-Jáuregui, para el que “*Antonio Drove resolvió bien la papeleta, aunque algunos momentos estuvieron especialmente mal rodados*”, criticando duramente la actuación de Viola y destacando que el episodio se salvó de la pedantería y la demagogia para acabar “*en una especie de lección de patriotismo popular*”<sup>341</sup>, según su particular lectura.

No obstante, casi todos los comentarios sobre el episodio se verían inevitablemente condicionados por la inmediata protesta pública de Antonio Drove al detectar los cortes de censura en la emisión de TVE. La mayoría de los medios se hicieron eco de su denuncia, apareciendo algunos artículos centrados directamente en el tema de la censura en publicaciones como *Diario 16*<sup>342</sup>, *Blanco y negro*<sup>343</sup> o *Posible*<sup>344</sup>,

---

<sup>339</sup> *Ibidem*, pp. 101-102.

<sup>340</sup> PALACIO, Manuel, *La televisión durante la transición española*, op. cit., p. 182.

<sup>341</sup> ARROITA-JÁUREGUI, “Beatería y pedantería”, *El Alcázar*, 30 de marzo de 1977.

<sup>342</sup> Sin firma, “Se ha visto”, *Diario 16*, 28 de marzo de 1977, p. 31.

<sup>343</sup> TELÉRICO (seudónimo), “Unas tijeras mal utilizadas”, *Blanco y Negro*, 13 de abril de 1977, p. 55.

que dedicaría un artículo de página entera a describir el argumento del episodio para después centrarse en la figura de *Pistolín*, supuesto censor de TVE. Convertido ya el asunto en una polémica mediática sobre la censura en televisión, Juan Cueto llegaría a hablar en sus habituales diatribas contra TVE del “*bandolerismo narrativo de Antonio Drove*”, afirmando que en sus capítulos “*no se trataba de la lucha de Curro contra los franceses o los restos del feudalismo español, sino de la gran batalla cotidiana que tienen que librar todos los honestos profesionales frente a la desesperante maquinaria ideológico-burocrática de Prado del Rey*”<sup>345</sup>.

Por su parte, Drove dedicaría duras palabras a TVE y su censura en la prensa, que no harían sino recrudecer el enfrentamiento:

*“No sé si debo, o debemos, la parcial inoperancia de la brutalidad censora a la miopía, la estupidez, el cansancio o la buena fe (en cualquier caso, mi desagrado es el mismo). Me parece sintomático que vean peligroso mostrar al pueblo luchando, que no autoricen una declaración explícita sobre por qué y cómo lucha el pueblo. Los señores censores verticalistas no quieren reconocer que existe la lucha de clases. Censuran una película que trata de un proceso político de 1810. ¿Será que su edad mental es anterior a las Cortes de Cádiz? ¿Que están de acuerdo con el viejo absolutismo feudal? ¿O es que son ellos los que han encontrado el llamado «específico cinematográfico» y están dispuestos a seguir agarrotándonos con él? Viejos inquisidores de tijera y garrote, os quedan pocos meses”*<sup>346</sup>.

Con perspectiva histórica, causa asombro el hecho de que semejante panfleto político fuese emitido por la Primera Cadena en tan convulso momento y bajo la imperante censura de la televisión estatal. No obstante, lejos de verlo como un avance respecto al pasado inmediato, tanto amplios sectores de la crítica como su propio autor consideraban que era el momento de exigir mayor libertad y denunciar caducas actitudes censoras que ya no debían tener cabida en el nuevo panorama que se presentaba. Las encendidas reacciones contra dichos cortes causaron gran revuelo y

---

<sup>344</sup> BLANCANIEVES (seudónimo), “Pistolín cabalga de nuevo”, *Posible*, nº 117, del 7 al 13 de abril de 1977.

<sup>345</sup> CUETO, Juan, “Gazpacho western”, *op. cit.*

<sup>346</sup> Antonio Drove en el artículo (sin firma) “Vivan las caenas (de RTVE)”, *op. cit.*

acarrearían consecuencias de cara al siguiente y último episodio realizado por Drove, como veremos a continuación.

#### 4.1.3. El destino de Antonio Navajo

El último trabajo de Antonio Drove para **Curro Jiménez** parte de nuevo de un argumento suyo, aunque el guion lo escribe Antonio Larreta por su cuenta: *“Yo le dejé a Larreta la historia y Larreta escribió el guion, le había dado el título, el argumento y algunos diálogos. Me apetecía hacer una historia de traiciones y de muertes en la que un hombre, Antonio Iranzo, por el amor de una puta o una hijaputa, que es Terele Pávez, siembra de repente una guerra entre los contrabandistas del mar y los bandidos del monte, mientras todos son perseguidos por los migueletes. En esta película no salen los franceses”*<sup>347</sup>.

La historia orbita en torno a la figura de Antonio Navajo (José Suárez), el jefe de una banda de contrabandistas de la costa andaluza. Este realiza un pago a Curro Jiménez, que controla la sierra, para que proteja sus envíos a Sevilla, pero dos de sus hombres asesinan a dos miembros de la banda de Curro para robar dicho dinero. Uno de ellos, llamado Moñudo (Antonio Iranzo), planea huir junto a Lola (Terele Pávez), una prostituta de la que está enamorado.

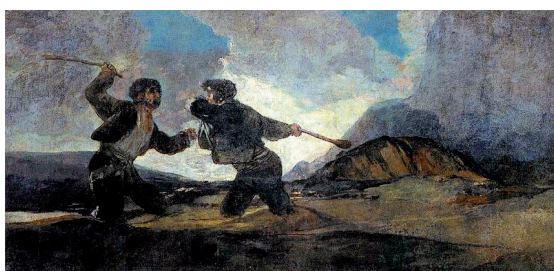
Navajo es informado por Lola de la traición y consigue liquidar al compinche de Moñudo, resultando herido en la refriega. Se refugia en el faro de un amigo y colaborador suyo, en el que vive también Mariana (Kiti Manver), una joven que está enamorada de él. Por otro lado, la prostituta convence a Moñudo para que engañe a Curro Jiménez diciéndole que fue Navajo quien mató a sus hombres, desencadenando así una guerra entre ambos. Curro venga inmediatamente a sus amigos, dando muerte a dos de los contrabandistas de Navajo. Mariana va en busca de Curro para llamarle a dialogar y tratar de poner fin a la guerra, mientras Moñudo, convencido de nuevo por la maquiavélica Lola, revela el paradero de Navajo al ejército a cambio del indulto y una

---

<sup>347</sup> ALBERICH, Ferrán, *op. cit.*, p. 105.

recompensa. Así, instantes después de haber resuelto sus diferencias, los bandidos son sorprendidos y cercados por los soldados, viéndose obligados a esperar a la noche para escapar en barca hacia una playa cercana. Al enterarse de su huida, Moñudo se entrega al ejército por miedo a las represalias de Navajo, pero la banda de Curro le secuestra en la misma cárcel. Retenido por estos, se encara con Lola, que le ha delatado, y consigue apuñalarla.

Ante el mal estado de salud de Navajo, Curro le oculta junto a Mariana en casa de una vieja amiga mientras va en busca de ayuda, pero a su regreso el contrabandista ha muerto. De vuelta en su campamento, Curro se enfrenta a Moñudo en un duelo a garrotazos al estilo de la famosa pintura negra de Goya, enterrados hasta las rodillas, que termina con la muerte de Moñudo por un disparo de Algarrobo, al haber lanzado tierra a los ojos de Curro<sup>348</sup>. Finalmente, Mariana abandona a los bandoleros para regresar al faro, en el que se aparece la imagen de Navajo mirando al mar junto a ella.



*Duelo a garrotazos*  
Francisco de Goya, 1823



El destino de Antonio Navajo

En **El destino de Antonio Navajo**, el cineasta intenta, de nuevo, un giro de timón estilístico respecto a cada uno de los episodios previos. Si en el primero había moldeado un guion humorístico para permitirse jugar con las situaciones de enredo y la vis cómica de los actores con una actitud desenfadada, y en el segundo había centrado todas sus energías en el relato para transmitir un mensaje de forma nítida, aquí vuelve a utilizar la trama como pretexto para experimentar con la narración en un plano estético. Para ello, se sirve tanto de la banda sonora –música, ruidos, una voz en *off* recitando

---

<sup>348</sup> Poco más de una década antes, Carlos Saura había reproducido el *Duelo a garrotazos* de Goya en su película sobre otro mítico bandolero, José María “el Tempranillo”, titulada **Llanto por un bandido** (1964), que sin duda Drove conocía (en la pelea de Saura, aunque distinta en su discurrir, también termina con uno arrojando tierra a los ojos del otro).

poemas de Neruda y también silencio, privándonos de los supuestos diálogos que mantienen los personajes— como del tratamiento del paisaje y su relación con los personajes. El propio cineasta lo definiría de la siguiente manera:

*“El destino de Antonio Navajo es un experimento casi abstracto hecho con ayuda del I Ching. Es una película casi no dirigida, en el sentido narrativo tradicional. Mi interés se centró principalmente en los rituales y en las transformaciones. Es, quizá, un ejercicio algo estrafalario sobre marionetas quebradas. Las montañas, el mar, el desierto, tienen tanta o más importancia que los personajes, que casi no existen individualmente. Tal como queda, está a medio camino entre el experimento underground y el telefilm de aventuras, o dicho de otra forma, es un telefilm de aventuras rodado con mentalidad de antropólogo underground. Me figuro que solo le encontrarán algún sentido, si es que lo tiene, los espectadores más o menos pirados. En cuanto a mi aportación, no creo que tenga mayor importancia”<sup>349</sup>.*

Este intento de experimentación sensitiva, entre el trascendentalismo y la provocación más radical, no puede ser apreciado tal y como lo concibió Drove debido a la nueva sonorización a la que fue sometido el capítulo, como en seguida veremos. El capítulo tal cual fue emitido, en la única versión que se conserva, es una historia de aventuras de ecos míticos (el faro, la figura de Navajo, el sitio a la guarida y la “odisea” huyendo por los acantilados y el mar<sup>350</sup>, la casa de la vieja “bruja” amable que protege al herido, el duelo a garrote, la “espectral” aparición final de Navajo junto a Mariana) con un envoltorio formal a medio camino entre lo convencional y lo esteticista. Así, la mayoría de los diálogos entre personajes —que sí escuchamos en esta versión— se

---

<sup>349</sup> Este texto escrito por Antonio Drove procede de un documento mecanografiado sin título, enviado a distintos medios (pero no publicado en su integridad, como en el caso del párrafo citado) conservado en su legado depositado en Filmoteca Española.

<sup>350</sup> Como anécdota, el actor Antonio Gutti (que participó como secundario en el episodio) comenta cómo esta secuencia le recuerda a otra de **Los contrabandistas de Moonfleet** (*Moonfleet*, Fritz Lang, 1955), anticipando en cierto modo la querencia hacia las formas *languianas* (pese a que Drove no hubiese podido ver por aquel entonces esta película en concreto), visible poco después en **La verdad sobre el caso Savolta**: “había una larga secuencia con la guardia civil rodeando a los bandoleros de mar con los de la sierra, similar si bien se mira con la persecución nocturna de Fritz Lang mucho más climática a la espera de la luz liberando la huida de Granger, herido de muerte. Drove nunca había visto antes **Moonfleet**; estaba alertado por un amigo suyo, según me dijo. Resultaba aquello cinefilia en estado puro comprobar cómo la secuencia almeriense de Drove coincidía con la californiana de noche en Ocean Side. Aquel fue un momento de traspaso de autorías de Lang a Drove, de Drove a mí”. “Drove era (y fue siempre) languiano de fuente y raíz, yo fui droveniano de trabajo y admiración”, afirma el actor en: GUTTI, Antonio, *Las películas de toda una vida. Notas y recuerdos de un maverick*, Madrid, Bubok, 2011, p. 129.

resuelven de forma más bien expeditiva (plano/contraplano sin especial carga de sentido) y las escenas de acción bordean un lenguaje visual ordinario (Drove abusa del *zoom* como en ninguna otra película), mientras que en algunos momentos de carácter más introspectivo, especialmente en exteriores, se adivinan ciertas intenciones estéticas centradas en el juego entre figura y paisaje: muestra de esto puede ser el comienzo en los acantilados del faro mientras Navajo y su banda esperan la barca con el contrabando, la mencionada odisea en barca o, especialmente, el deambular de Curro en busca de caballos, en el que vemos avanzar su roja silueta recortada sobre un acantilado rocoso, un páramo desértico y un cielo grisáceo, sucesivamente.



No obstante, sea cual fuere el propósito de Drove, queda totalmente desvirtuado por una música *en contra* (mezcla-remedo de flamenco, sonidos típicos del *spaghetti western* e incluso, en algunos momentos, un ritmo de guitarra *funky* propio del cine de

*blaxploitation*) y un guion visiblemente irregular<sup>351</sup> que no es capaz de adecuar (o no lo intenta) a las posibilidades de la producción.

Lo cierto es que la osadía de Drove en **El destino de Antonio Navajo** alcanzaba cotas inauditas para una serie del perfil y calado de **Curro Jiménez** (aunque no para los límites del propio Drove: véase su trabajo en **Pura coincidencia**, con la crucial diferencia de que, en ese caso, no se trataba de un encargo para un programa concreto de perfil extremadamente popular, sino de una creación propia para una cadena minoritaria). Según le relataría décadas después a Ferrán Alberich, la parte más acusada de su inspiración experimental surgió en el proceso de sonorización:

*“Cuando muere Terele Pávez, diciendo «Déjame en paz, me das asco», Nacho y yo metimos el sonido de un globo que se deshincha y unas castañuelas que van sonando cada vez más lentamente, como crótalos, hasta apagarse. Así hice la banda sonora. Cuando vi la película montada y con el sonido de referencia de los diálogos, me di cuenta de que sobraban absolutamente todos los diálogos: la historia se entendía perfectamente. Entonces puse un narrador, solamente que es un narrador japonés. Yo no sé japonés, o sea que no sé lo que contaba, pero ese era uno de los narradores. Luego había una voz interior de Antonio Navajo, que se está muriendo, que va diciendo un estribillo de Alturas de Machupichu de Neruda, recitado por la voz de Neruda, que dice: «La poderosa muerte me invitó muchas veces, era como la sal escondida en las olas», eso es lo único que había en castellano en la banda sonora. Y luego puse música japonesa, y utilicé mucho la música al estilo de Stockhausen, eso que hace tanto Buñuel, utilizar ruidos que se emplean como música. (...) Yo la había dejado como una película muda”<sup>352</sup>.*

La emisión de **El destino de Antonio Navajo** estaba anunciada para el domingo 3 de abril. Es razonable pensar que, dado el carácter político del episodio previo y el revuelo creado por las declaraciones de Drove en torno a la censura, desde Televisión Española se ordenase una cuidadosa revisión de su siguiente trabajo. Un día antes de la

---

<sup>351</sup> Una característica del guion que merece la pena destacar es la preponderancia de los personajes femeninos, ya señalada por Alberich. Tanto Mariana como Lola son mujeres fuertes y decididas, capaces de tomar decisiones ante la incapacidad de los hombres que las rodean, ya sean para el beneficio común (Mariana frenando una guerra que, en manos de los orgullosos bandidos, iba a acarrear numerosas muertes) o para el propio (la manipuladora Lola, retorciendo a su antojo a todos los hombres que se le acercan sin preocuparse sinceramente por ninguno).

<sup>352</sup> ALBERICH, Ferrán, op. cit., pp. 105-106.



prevista emisión, el cineasta recibió una carta de José Luis Colina, Subdirector de TVE, informándole de que

*“En nuestro concepto, los fondos musicales utilizados por Vd. constituyen una alteración sustancial en la línea general de la serie. (...) Lo mismo puede decirse de los fragmentos poéticos que Vd. ha introducido a lo largo del episodio. Pero con dos agravantes: en primer término, dichos fragmentos no estaban previstos en el guion que Vd. recibió de Televisión Española. En segundo lugar, no poseemos los derechos de autor correspondientes, por lo que no es factible su utilización. En atención a estas consideraciones, TVE se ve obligada a aplazar la emisión del citado episodio hasta que se proceda a una nueva musicalización del mismo. Naturalmente desearíamos que fuese Vd. quien se encargase de esta tarea”<sup>353</sup>.*

Ese domingo, frente a lo que se había anunciado, el capítulo emitido fue **El secuestro**, dirigido por Francisco Rovira Beleta. En un primer momento, ante la incertidumbre de qué iba a pasar con el episodio, el cineasta no concedería entrevistas ni haría declaraciones públicas, a la espera de las posibles negociaciones con TVE, aunque no cabe duda de que hizo llegar la noticia a la prensa. Ya el 7 de abril, el diario *Pueblo* incluía un breve<sup>354</sup> informando del problema con la sonorización y avanzando una entrevista concertada entre Drove y TVE para la semana siguiente, lo que daba a entender que, efectivamente, el episodio tampoco sería emitido el domingo 10 de abril (fecha en la que se programó finalmente otro episodio de Rovira Beleta: **La dolorosa**).

El 14 de abril, Drove envía una carta respondiendo al sr. Colina, que reproducimos íntegra a continuación:

*“Muy Sr. mío:*

*En relación con su carta del pasado día 2, debo manifestarle lo siguiente:*

---

<sup>353</sup> Carta de José Luis Colina a Antonio Drove del 2 de abril de 1977 (archivos del legado de Antonio Drove depositado en Filmoteca Española).

<sup>354</sup> (Sin firma), “La lucha de Drove”, *Pueblo*, 7 de abril de 1977, p. 10.

1º.) *La película dirigida por mí, **El destino de Antonio Navajo**, perteneciente a la serie Curro Jiménez, fue terminada de sonorizar el día 24 de febrero.*

2º.) *Dicha película estaba programada y anunciada para el domingo día 3 de abril. Es decir, un día después de su sorprendente como inexplicable carta, y transcurrido más de un mes de la fecha de terminación. ¿Es que no tuvieron tiempo de proceder a su visionado hasta el día inmediatamente anterior a la fecha en que estaba programada? ¿Es que la programación en Televisión Española se efectúa y anuncia sin previo visionado?*

3º.) *Es inaceptable por completo su afirmación de que «los fondos musicales utilizados por Vd. constituyen una alteración sustancial de la serie», y ello es así porque no hay en la serie una «línea general», por lo que resulta imposible alterar tal inexistente línea.*

*Recuerde Sr. Subdirector que, en los capítulos de la serie que yo conozco, se han utilizado fondos musicales de Waldo de los Ríos, Vivaldi, Beethoven, Lully, Segundo Pastor, Antón García Abril, La marsellesa, etc., etc.*

*Desde el nivel de conocimientos musicales que poseo, no me es posible vislumbrar cual sea la «línea general» que une misteriosamente a tan variopinta gama de fondos musicales.*

4º.) *Rechazo igualmente la imputación de que recibí de Televisión Española un «guion» en el que no figuraban los textos poéticos que aparecen en la película. De Televisión Española no he recibido propiamente guion alguno, sino un guionista para discutir conjuntamente el guion definitivo.*

5º.) *Los textos poéticos que introduzco pertenecen a Pablo Neruda, dichos con su propia voz, tomados de un disco que ha sido utilizado por TVE en otro programa, luego no puedo aceptar que ahora, como Vd. pretende «no es factible su utilización». Lo que en cualquier caso me parece anómalo es que esto no se advirtiera el día 24 de febrero, en el que se efectuó el visionado definitivo de control de imagen y sonido.*

6º.) Considero por último un grave atentado a la libertad de expresión y mi prestigio profesional, imponerme una nueva musicalización del episodio. La imagen, el montaje y las cualidades visuales de una películas, son inseparables de la banda sonora. Mi película es la que he entregado y, solo en esa forma, me puedo responsabilizar de la misma como director.

Por ello y a este respecto le significo:

a) Que me niego a cualquier participación en la nueva musicalización que ustedes pretenden.

b) Que me opongo a cualquier modificación que puedan introducir en la película, y en tal sentido les requiero para que se abstengan de exhibirla, si no es en la forma íntegra en que la entregué.

Por último, le requiero asimismo para que en relación con mi película **La gran batalla de Andalucía**, exhibida el pasado domingo día 27, se abstenga igualmente de exhibirla o comercializarla en el futuro. En tal emisión se permitieron, sin consulta alguna, efectuar tres cortes, atentando con ello, una vez más, a mis derechos de autor.

Por otra parte, debo significarle que el relato original, en el que se basa dicha película, me pertenece en concepto de autor del mismo, como pudo comprobarse en la emisión de los títulos de crédito.

Sin perjuicio de ejercitar, en su caso, las oportunas acciones civiles y penales, que expresamente me reservo, le saluda atentamente,

Antonio Drove<sup>355</sup>.

Finalmente, el domingo 17 de abril se emite **La fuga**, que no es otro que el episodio realizado por Drove con distinto título, una nueva sonorización y sin su nombre en los títulos de crédito. Respecto a la banda sonora, no solo se habían sustituido las distintas músicas escogidas por Drove por otras, sino que se habían introducido en distintos momentos, “en un intento grotesco –tal como he manifestado

---

<sup>355</sup> Carta de Antonio Drove a José Luis Colina del 14 de abril de 1977 (archivos del legado de Antonio Drove depositado en Filmoteca Española).

*en algunas declaraciones— de complacerse, o mitificar, o sentimentalizar hipócritamente la violencia o las circunstancias de los personajes”. Al juicio de Drove, la nueva música “no tiene la menor relación con la época en que transcurre la acción de la película ni con su estilo. En tres momentos ha sido conservada, en alguno de ellos parcialmente, una de las músicas por mí seleccionadas, en mi opinión por creer los ejecutivos de RTVE que no se trataba de música sino de una banda de efectos especiales. En realidad de lo que se trataba era de fragmentos de Aufwaerts, una composición del compositor alemán contemporáneo Karlheinz Stockhausen”<sup>356</sup>.*

En cuanto a las voces narrativas, los textos de Neruda fueron suprimidos de la película, así como otras voces,

*“consistentes en las intervenciones cantadas de Tsukalu, junto con acompañamiento de shamisen, un instrumento clásico japonés, y que estaban utilizadas en la película narrativamente, como romance o balada que acompañaba a los temas de la traición y de la muerte. El tono de esta voz, una especie de lamento japonés, sorprendentemente parecido al quejío flamenco y a la música vocal popular árabe, lo que, en efecto, creyeron que era los ejecutivos de RTVE (...). Al sonorizar de nuevo la película, los ejecutivos de RTVE añadieron diálogos en alguna escena —una íntegra— que yo, en mi sonorización, había suprimido y sustituido por el lamento japonés”<sup>357</sup>.*

Antes de profundizar en la polémica generada, se pueden extraer dos reflexiones de las cartas e informes que acabamos de reproducir. Por un lado, el último comentario (a propósito de la añadidura de diálogos en “alguna escena”) resulta contradictorio respecto a las declaraciones de Drove en su entrevista con Alberich 25 años después de los hechos, lo que nos hace pensar que el cineasta no había dejado la película muda, como llegaría a afirmar (y que, sin duda, daría lugar a una propuesta extremadamente radical en dicho contexto), sino que más bien había eliminado los diálogos en algunos momentos puntuales. Por otro, resulta evidente el barniz cultural del que reviste sus atípicos procedimientos en dicho episodio de cara a sus informes y misivas a TVE, cuando en otros lugares (no solo en el libro de Alberich sino en documentos de la época,

---

<sup>356</sup> Declaraciones de Antonio Drove extraídas de un documento mecanografiado titulado “Informe sobre los cambios efectuados por RTVE en **El destino de Antonio Navajo**” (archivos del legado de Antonio Drove depositado en Filmoteca Española).

<sup>357</sup> *Ibidem*.

como el anteriormente citado en el que describe el trabajo como un *television de aventuras rodado con mentalidad de antropólogo underground*<sup>358</sup>) había declarado abiertamente su vocación experimental. Más allá del sincero propósito de Drove de probar cosas nuevas, cuesta pensar que su grado de inconsciencia respecto a lo que se traía entre manos fuera tan grande como para no ver que un episodio así iba a sacar de sus casillas tanto a los ejecutivos de la cadena como a buena parte del público; más bien, se intuye en su trabajo una clara intención provocativa.

Pasada la emisión, la reacción de Drove no se hizo esperar: al día siguiente avanzó a la prensa<sup>359</sup> la noticia de la manipulación y su “*tristeza, desilusión e indignación*”, afirmando que la nueva sonorización atentaba contra la película y desvirtuaba su sentido. A la espera de unas declaraciones más detalladas, manifestaba que “*no es un problema personal, de rabieta individual, sino que de lo que se trata es de la libertad de expresión, de creación, y así, colectivamente, el tema adquiere sus debidas proporciones*”<sup>360</sup>. Pocos días después, el cineasta hacía llegar a los medios copias de su intercambio de cartas con el Ente y concedía largas entrevistas al respecto, expresando su total rechazo hacia el episodio manipulado (al que tilda de “*híbrido monstruoso de spaghetti western de afectación altisonante*”<sup>361</sup>) y poniendo énfasis en la denuncia de la situación antidemocrática de RTVE.

Dada la amplia repercusión que estaba teniendo el conflicto, la Oficina de Prensa de Radiotelevisión Española envió una respuesta pública a la prensa con su versión de los hechos, señalando la subjetividad de las consideraciones estéticas y culturales de Drove y haciendo ciertas precisiones a sus declaraciones. En primer lugar, le acusaban de haber ocultado a la prensa la entrevista mantenida entre ambas partes, en la que, según ellos, el cineasta manifestó no estar dispuesto a proceder a dichos cambios, instándoles a retirar su nombre de los créditos y a no utilizar el título **El destino de Antonio Navajo** por ser de su propiedad; conclusiones que el sr. Colina pidió que escribiese en forma de carta. Así pues, según su versión, TVE cumplió con las

---

<sup>358</sup> Ver nota 348.

<sup>359</sup> Nos centramos en las informaciones aparecidas en el diario *Pueblo* por ser el que mayor cobertura hizo del conflicto, aunque fue recogido por la mayoría de medios y otras publicaciones como *Ya* o *¡Chiss!* también publicaron la correspondencia entre Drove y TVE, así como las profusas declaraciones entregadas por el cineasta.

<sup>360</sup> “¡Vaya lío, señores!”, *Pueblo*, 19 de abril de 1977.

<sup>361</sup> “El conflicto Antonio Drove-Televisión Española (a propósito de Curro Jiménez)”, *Pueblo*, 22 de abril de 1977.

pretensiones de ambas partes. Por otra parte, afirmaban no haber recibido la carta de Antonio Drove (redactada, según ellos, en unos términos distintos a los acordados en la reunión) hasta el lunes 18, pasada la emisión de **La fuga**. Por último, negaban la manipulación de trozos de diálogo, aduciendo que solo habían eliminado los recitados de Neruda por cuestión de derechos, y la música, argumentando que “*Los fondos musicales para ilustrar una narración situada en Andalucía fueron obtenidos en gran parte de grabaciones de música china, cuyo exotismo era fácilmente identificable por el oído menos avezado*”. Su respuesta termina señalando que, “*puesto que RTVE asume la responsabilidad de sus programas, son sus directivos quienes han de tomar las decisiones finales sobre tema tan complejo como el de la programación*”<sup>362</sup>.

Indefectiblemente, Drove respondió punto por punto a estas declaraciones<sup>363</sup>. En primer lugar, manifestando que sí informó de su entrevista con TVE al diario *Pueblo*, como se puede comprobar en su número del 7 de abril (ver *supra*). En segundo lugar, acusando a TVE de incumplir con su compromiso de esperar a su petición por escrito, realizando mientras tanto la nueva sonorización y emitiendo el episodio, que además fue anunciado en prensa con su nombre y su título. En tercer lugar, afirmando que hay constancia notarial de que la carta fue certificada el jueves día 14 (antes de la emisión), expresando su sorpresa ante la tardanza de cuatro días en hacer llegar una carta de Madrid a Prado del Rey. En cuarto lugar, denuncia los cambios de argumentación de la cadena respecto a sus problemas con el episodio, y subraya que él no pretendió prohibir la exhibición<sup>364</sup> de **El destino de Antonio Navajo** sino que exigió su emisión íntegra y sin modificaciones. Por último, mantiene sus afirmaciones respecto a la manipulación en la banda de sonido: insiste en la añadidura de diálogos (afirmando que tiene pruebas y testigos de ello), la supresión de más voces narrativas además de la de Neruda y la introducción de música en momentos distintos a los escogidos por él; y niega que hubiese “música china”: “*Gran parte de los fondos musicales utilizados por mí eran de un famoso compositor alemán, y también fueron suprimidos de la película, excepto en unos breves momentos en que (por estar colocados dichos fondos alemanes en los huecos de la banda de efectos sonoros y de ruidos) fueron conservados confundidos con los ruidos*”. Asimismo, reincide en pedir cuentas (nunca respondidas) sobre los cortes

---

<sup>362</sup> “Televisión española responde a Antonio Drove”, *Pueblo*, 26 de abril de 1977.

<sup>363</sup> “Antonio Drove replica a Televisión Española: «Mantengo mis afirmaciones»”, *Pueblo*, 6 de mayo de 1977.

<sup>364</sup> Punto este que entra en contradicción con lo dicho en su carta, como se puede comprobar.

en **La gran batalla de Andalucía** y la tardanza en revisar sus episodios, entregados en febrero, hasta pocos días antes de su emisión, provocando así cambios en la programación. El diario *Pueblo* invitaba, de nuevo, al jefe de la Oficina de Prensa a exponer su postura, para dar por zanjada la polémica. Dicha contestación ya no tendría lugar, enterrando el asunto por la vía del silencio.

La postura de Drove de abierta denuncia y su intención de elevar al plano público un problema que afectaba a todos los realizadores que trabajaban para el Ente (haciendo partícipes tanto a la prensa como a otros trabajadores y colegas, como se puede observar en la correspondencia conservada sobre la polémica, pero sin involucrar a nadie más que a sí mismo en su cruzada), dice mucho de la obstinada actitud del cineasta ante las injusticias. Esta pertinaz integridad, resistente a las posibles represalias, le pasaría factura tanto a corto (su periodo de “barbecho” creativo en televisión durante varios años) como a largo plazo: la acumulación de conflictos con ejecutivos o productores irían restándole oportunidades de trabajo hasta el punto de condenarle a una fama de director difícil, rebelde y problemático.

Pese al esperable desenlace de esta batalla imposible de ganar, la importancia de la gesta de Drove fue señalada por la crítica: *“Una manipulación del calibre de la que se ha efectuado con **El destino de Antonio Navajo** es alarmante. Este descubrimiento ha sido posible gracias a que un director de cine, Antonio Drove, no ha tenido miedo a las represalias de RTVE, ya que, desde el momento en que se ha atrevido a hablar, sabía que su nombre iba a pasar a engrosar las listas negras de los que no pueden ni aparecer por Prado del Rey”*<sup>365</sup>.

Sorprendentemente, sería en 1978, durante este periodo de tensión con los directivos, cuando Drove conseguiría el puesto de realizador fijo en RTVE (hasta entonces trabajaba como realizador colaborador, en ocasiones sin contrato firmado, como hemos podido ver), junto a varios de sus amigos. Según uno de ellos, Emilio Martínez-Lázaro, *“eran momentos en que Comisiones Obreras tenía protagonismo en todas partes. En la televisión lucharon para conseguir contratos fijos, evitar el abuso*

---

<sup>365</sup> ROGADO, Basilio, “Curro”, *¡Chiss!*, nº 58, del 25 de abril al 1 de mayo de 1977.

laboral por contratos temporales, y lo consiguieron”<sup>366</sup>. Otro de los beneficiados, José Luis Cuerda, lo recordaba de la siguiente manera:

*“Veintisiete realizadores colaboradores fueron a la Magistratura de Trabajo demandando los contratos fijos en TVE y los consiguieron. Quedábamos fuera ocho o nueve: Pilar Miró, Antonio Drove, Emilio Martínez-Lázaro, Fernando Méndez-Leite, Jaime Chávarri, Ramón Gómez Redondo, yo, y alguno más. Mantenernos como realizadores-colaboradores era un suicidio. Nadie nos iba a dar trabajo ya con todos aquellos fijos. Fuimos a Magistratura y también ganamos. Entonces, siguieron sin darnos trabajo, aunque, eso sí, ahora nos tenían que pagar todos los meses. Teníamos el mismo sueldo que un sargento. Lo vi en una tabla de sueldos militares que publicaron los periódicos por aquella época”<sup>367</sup>.*

Este tipo de contrato suponía la seguridad financiera definitiva para Drove y su familia, pero igualmente implicaba el desempeño de numerosos trabajos como mero técnico: filmar reportajes, realizar programas de plató, etc.; ocupaciones discontinuas que le obligaban a pedir excedencias cuando le surgía un rodaje para cine. Por otro lado, supo encontrarle otros beneficios: según recuerda Jos Oliver, sirviéndose del puesto de Drove y sin necesidad de excusas muy elaboradas, en ocasiones aprovechaban sus momentos de inactividad para solicitar que les pasaran en moviola algunas de las películas clásicas (films antiguos que en ocasiones no habían visto y a los que no podían acceder de otra manera) conservadas en los fondos de Prado del Rey<sup>368</sup>.

---

<sup>366</sup> ZAHEDI, Farshad, *El pasado es un prólogo: conversaciones con Emilio Martínez-Lázaro*, Madrid, Grupo de Investigación TECMERIN / Universidad Carlos III de Madrid, 2015, p. 73.

<sup>367</sup> ÚBEDA-PORTUGUÉS, Alberto, *José Luis Cuerda: ética de un corredor de fondo*, Madrid, Fundación Autor, 2001, p. 50.

<sup>368</sup> Entrevista personal con Jos Oliver, 11 de marzo de 2014.



## 4.2. Nosotros que fuimos tan felices y otros proyectos cinematográficos

### 4.2.1. Nosotros que fuimos tan felices

Paralelamente a sus trabajos televisivos, Antonio Drove continúa buscando oportunidades en la industria cinematográfica. Tras haber hecho sus primeras armas bajo el paraguas de Dibildos, no sorprende que algunos de los proyectos que se le proponen sean comedias. Una de estas ofertas le llega en forma de encargo de un productor, Alfredo Matas, que quiere levantar una película a la medida de su esposa, la actriz Amparo Soler Leal. Según recordaba Drove, “Luis Sanz y Alfredo Matas querían hacer una película como vehículo para Amparo Soler Leal, que es una muy buena actriz, sobre todo en teatro. Se encontraban con que ya llevaban dos películas con ella, y no aguantaba el peso de una protagonista. Fueron muy claros, dijeron: «¿Tienes un argumento que nos guste y que le pueda ir a Amparo Soler Leal?»<sup>369</sup>. Así surge el proyecto de **Nosotros que fuimos tan felices**, basado en un argumento propio de Drove que transformaría en guion cinematográfico con la ayuda de Antonio Larreta, con quien había logrado un buen entendimiento en sus trabajos para **Curro Jiménez**.

Drove afronta la realización de este largometraje con optimismo e ilusión, ya que puede partir de una historia y guion propios y los productores le dan libertad artística a la hora de dirigirlo. Su única discusión con ellos, especialmente con Luis Sanz –con quien, a diferencia de Matas y Soler Leal, no congenió especialmente bien en el momento–, tuvo que ver con ciertas decisiones de *casting*:

“Yo quería que el personaje de Ulises lo hiciera Fernando Fernán-Gómez; me hubiera gustado más tener a Burt Lancaster en plan **El fuego y la palabra** [Elmer Gantry, Richard Brooks, 1957], de charlatán, pero pensaba que Fernán-Gómez, que había hecho **El capitán veneno** [Luis Marquina, 1950] de Alarcón, lo podría hacer muy bien. Entonces vi **La tregua** [Sergio Renán, 1974] en una sesión privada, era una película argentina con Héctor Alterio, y les dije: ya está, Héctor Alterio y Fernán-Gómez. Luis Sanz me dijo que no, que a Héctor Alterio no le conocía nadie. Entonces pensé en Alberto Closas, fui a verle al teatro en que

---

<sup>369</sup> ALBERICH, Ferrán, *op. cit.*, p. 107.

*estaba actuando, y allí, Alberto Closas me presentó a Norman Briski, un actor argentino (...). Fernando Fernán-Gómez, en una cena, se portó con una generosidad increíble, yo no sé si demasiada; empezó a decir que Briski era una maravilla, que era un genio. No sé si les estaba tomando el pelo, o es que realmente pensaba que Norman Briski era mejor actor que él. Luis Sanz dijo que sí, que Briski era el adecuado. El mismo que me había dicho que quién conocía a Héctor Alterio, luego quiere a Norman Briski que en España lo conocía mucha menos gente, había algo raro. Briski era bastante más joven que Amparo Soler Leal, y Vicente Parra, que era otro recomendado de Luis Sanz, aunque me parecía una bellísima persona y un buen actor, tenía una cara de niño que le hacía parecer muy joven. Briski no era tan buen actor como decía Fernán-Gómez, pero Vicente Parra sí.*

*Les dije: «Si queréis hacer una película burbujeante, con ella guapa, yo me ocuparé de poner la cámara más alta que la barbilla, de poner gasas como hacía von Sternberg y dibujarle la luz en la cara y todo eso. Yo me ocuparé de que salga guapa y brillante, pero no me pongáis como su marido y su amante a dos tíos que son evidentemente mucho más jóvenes que ella, porque así la envejecéis». No quisieron entrar en razones, me parece que mi razonamiento era muy claro, ella con dos hombres mayores parecería más joven»<sup>370</sup>.*

En cuanto al guion, Drove utiliza un argumento que gira en torno al mundo de los actores y el teatro para urdir “*una historia sobre la realidad, la ficción, y la mentira*”<sup>371</sup>, como diría el propio autor. Carlota (Amparo Soler Leal) y Miguel (Vicente Parra) son la pareja modelo del teatro madrileño: ella actriz; él dramaturgo y director, con un considerable historial de premios y éxitos conjuntos, llevan una vida aparentemente feliz en un chalet con Pedro, su hijo de ocho años. Un día se ven sorprendidos por la aparición de Ulises (Norman Briski), marido desaparecido de Carlota, verdadero padre del niño y autor de las ideas originales, no acreditadas, en las que se basan las comedias que firma Miguel. Desde su llegada, el algo inestable carácter de Carlota, así como la aparente serenidad de Miguel, se verán progresivamente alterados, mientras preparan una nueva obra completamente original de Miguel en la que ella no acaba de confiar. Poco a poco, Ulises se gana el cariño de su hijo y siembra

---

<sup>370</sup> ALBERICH, Ferrán, *op. cit.*, pp. 107-108.

<sup>371</sup> LLINÁS, Francisco; PÉREZ PERUCHA, Julio, *op. cit.*, pp. 23.

la duda en Carlota, tratando de resucitar su viejo amor. Al descubrir que las obras de Miguel parten de sus viejas creaciones inacabadas le invade una gran vanidad, al tiempo que comienza a amenazarles con reclamar sus derechos.

Los ensayos de la nueva obra no marchan como deberían. Ulises comienza a visitar el teatro para sembrar cizaña, y allí descubre que Alicia (Emma Cohen) –una actriz secundaria sin demasiadas tablas, de la que está enamorado platónicamente Paco (Paco Algora), el ayudante de dirección– mantuvo un romance con Miguel. Ulises le propone fingir una relación entre ellos, con el propósito de dar celos tanto a Carlota como a Miguel y así recuperarlos. La tensión entre estos va aumentando hasta llegar a la noche del estreno, que se salda con un estrepitoso fracaso y una evidente crisis en la pareja. Al día siguiente, Carlota abandona a Miguel y emprende un intento de recuperación de su matrimonio junto a Ulises.

Dos meses después, Ulises está histérico y frustrado por su incapacidad para escribir y Carlota está visiblemente desilusionada con su nueva vida, lo que da lugar a una situación conyugal insostenible. Por su parte, Paco y Alicia viven ahora en un piso compartido junto a otro amigo. Tuvieron una noche de amor que terminó de forma sexualmente insatisfactoria: él no fue capaz de hacerlo, por lo que arrastra una gran tristeza. Miguel continúa solo, y urde una nueva estratagema para romper el matrimonio de Carlota y Ulises, de nuevo con la ayuda de Alicia (que sigue enamorada de Miguel y, despechada, esta vez decide cobrar por su “interpretación”): la actriz finge estar embarazada de Ulises, y la monstruosa reacción de este precipita una nueva huida de Carlota. Esta acaba consolándose en los brazos (y la cama) de Paco, aunque intuimos que más bien es ella quien pretende consolarle a él. Este se revela como un fogoso amante y Carlota convence a Alicia de que le dé una segunda oportunidad, que se salda con resultado más que satisfactorio.

Carlota comunica a Ulises y Miguel su decisión de vivir alejada de ambos, optando por la libertad. Miguel visita a Ulises en su piso para hablar del tema y, mirando casualmente unos borradores desechados de este, encuentra un material que podría dar lugar a algo brillante. Ambos se dan cuenta que entre los dos conforman un excelente escritor: Ulises inventa y Miguel da forma. Carlota aparece en el piso y se los encuentra trabajando con la máquina de escribir. Le explican que, en adelante, van a

pasar mucho tiempo juntos, y que esta nueva unión soluciona el dilema respecto al cuidado del niño. Tras la sorpresa inicial, Carlota les anima a continuar escribiendo y esboza una gran sonrisa. El plano se congela y comienzan a desfilar los títulos de crédito al son del bolero *Nosotros*, en versión de Eydie Gorme y Los Panchos.

En una entrevista previa al rodaje, Drove adelantaba que la película “*se refiere a problemas de nuestro tiempo, como relaciones humanas en el matrimonio, la amistad, la profesión; la concibo como comedia con predominio de la labor de actores. En ella me importa primordialmente hallar el tono cómico español, del que no existe la tradición. Está por inventar*”<sup>372</sup>. Esta última afirmación no solo es una declaración particularmente osada<sup>373</sup> sino que, a la vista de sus resultados, la realidad dista bastante de su intención. Desde su misma escritura (ya finalizada en el momento de conceder dicha entrevista) hasta su puesta en forma cinematográfica, **Nosotros que fuimos tan felices** no parece mostrar ninguna tentativa de inventar un tono cómico español; más bien, es una nueva trasposición de la comedia norteamericana adaptada a la realidad española, como ya hiciera en **Tocata y fuga de Lolita**, aunque tratando de subvertir algunos de sus códigos genéricos de manera más evidente que en aquella.

En este sentido, la película es dinamitera: pese a su forzada condición de comedia, la historia encierra una gran acidez, poblada de personajes que utilizan sus habilidades como actores y dramaturgos para mentirse, engañarse y traicionarse unos a otros. Esto da lugar a situaciones en las que la voluntad cómica choca con el fondo amargo, confiriendo al film un tono inquietante y hasta sórdido por momentos. El cineasta fue tomando conciencia de su incapacidad para llevar a buen puerto esa imposible mezcla durante el propio rodaje, maniobrando como pudo:

---

<sup>372</sup> MARY, “Antonio Drove, dos películas sin cliché”, *Hoja del Lunes*, 24 de mayo de 1976, p. 44.

<sup>373</sup> Si alguna tradición española ha conseguido arraigar de manera fructífera en el cine realizado en nuestro país, esta ha sido la cómica, tanto en su derivación genuinamente autóctona del esperpento y la deformación grotesca de la realidad, como en la herencia del teatro popular castizo (especialmente el sainete). Para profundizar en la presencia y riqueza de estas y otras vetas creativas de la tradición hispánica en el cine, véase ZUNZUNEGUI, Santos, “La línea general o las vetas creativas del cine español”, *Historia(s) de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2002, pp. 9-24.

“Está rodada como una comedia, volví a llamar a Laly Soldevila<sup>374</sup> y está muy divertida, pero todo era como muy chirriante. Hay como una mala leche, una acidez en la película, que rezuma. En vez de saber a champán, sabe a vinagre. Lo que está avinagrada es mi visión, en lo más profundo, no en lo aparente. Hay grúas, travellings siguiendo a los personajes, iluminación de comedia; lo que rezuma es ese dilema en que me encontré: yo había dado mi palabra de hacer una comedia que lanzara a Amparo Soler Leal y lo intenté con todos los medios”<sup>375</sup>.

“En un momento dado me di cuenta de que el lado achampañado y burbujeante no podía hacerlo sinceramente y decidí hacer lo único que honradamente podía: fotografiar a unos actores que interpretaban a unos actores y que utilizaban de alguna forma su trabajo o sus cualidades, no para hacer ficción, sino para mentirse y putearse. De alguna forma me negué a caer en el código alegre y burbujeante, cuando la realidad era otra. Había referencias al trabajo y a la interpretación, trataba de la mentira y de la utilización de unas personas por otras. Y puesto que no podía hacerlo en bruto y directamente, la única solución era desvelar esa mentira, de una forma sibilina o insidiosa, romper la alegría o el entusiasmo juvenil de *Tocata*, con mi imagen de director, y sin que se notara demasiado. Intenté llegar, pero no pude, a las últimas consecuencias. Para mí es una película irrespirable. No he vuelto a verla desde que la acabé y no sé si está lograda. Para que me hubiera quedado tranquilo, le falta agresividad. Para ser ironía amarga y subterránea, le falta madurez y serenidad. Fue el final de una etapa, cuando la experiencia –yo lo creía desde el principio, pero había que verificarlo– me dijo que en este terreno no valía la pena luchar. Por eso me hubiera gustado titularla *Nunca estuvimos en el río Mississippi*”<sup>376</sup>.

A estas características del propio material que Drove traía entre manos habría que añadir otro aspecto a tener en cuenta, relativo al problemático rodaje de la película. Pese a no poder valorar en qué medida este clima de trabajo dejó su huella en el resultado final de la obra, sin duda condicionó tanto la labor y actitud del cineasta durante la filmación como su opinión posterior del film:

---

<sup>374</sup> Interpreta un personaje secundario, Madame Zbeide, promotora del Festival de Teatro de Teherán, a quien Miguel y Carlota convidan a cenar en su casa con la esperanza de ser invitados a su certamen, con un caótico resultado.

<sup>375</sup> ALBERICH, Ferrán, *op. cit.*, p. 109.

<sup>376</sup> LLINÁS, Francisco; PÉREZ PERUCHA, Julio, *op. cit.*, pp. 23.

*“Yo he tenido en mi vida rodajes infernales, como el de **La verdad sobre el caso Savolta**, pero creo que ese fue el rodaje más amargo de mi vida. No quiero entrar en detalles. Puedo decir que Amparo Soler Leal se entregó en cuerpo y alma a la película. Cuando la terminamos, Alfredo Matas me dijo que había hecho una película muy atípica, que se salía de las normas. Me encontré con un rodaje en el que se vivían unas trampas y putadas de unos a otros, engaños y mentiras, me encontré con las consecuencias de mi propia historia”<sup>377</sup>.*

Años más tarde, el cineasta se enfrentaría por fin a su película (no quiso verla en su estreno) en el marco de la retrospectiva sobre su obra organizada por el Festival de Cine de Alcalá de Henares y diría haberse “*congraciado con ella*”, apreciando en la misma dos ideas que, a partir de entonces, había aplicado de manera plenamente consciente en sus siguientes proyectos: por un lado, su ya comentada voluntad de romper con los moldes y convenciones del género que aborda, y por otro, la necesidad de tener respeto a sus personajes; cuestión que para él se hizo evidente en esta película, precisamente, por su rechazo hacia los mismos (“*una de las amarguras que yo tenía es que son unos canallas*”<sup>378</sup>).

Podemos hacer nuestra buena parte de la reflexión de Drove a propósito de **Nosotros que fuimos tan felices** y sus considerables problemas, afirmando sin rodeos que no está lograda (ni siquiera desde el punto de vista más práctico: el de lanzar a Soler Leal como gran estrella de cine). Es una película fallida tanto desde el prisma de la comedia ácida e irónica como del drama crítico y profundo: se queda a medio camino de ambos. El problema se encuentra ya en el punto de partida, en el guion, que plantea una serie de situaciones de difícil desarrollo y equilibrio. Los personajes, sin ser “de una sola pieza” (todos pretenden tener complejidad y visos de realidad), adolecen en ocasiones de estar tratados con excesiva distancia y falta de comprensión (especialmente en el caso de Ulises, el peor parado). En el desenlace, la acumulación de traiciones entre todos ellos<sup>379</sup> hace insostenible la complicidad e identificación del espectador.

---

<sup>377</sup> ALBERICH, Ferrán, op. cit., p. 108.

<sup>378</sup> ÚBEDA-PORTUGUÉS, Alberto, “Entrevista a Antonio Drove” (vídeo), op. cit.

<sup>379</sup> Salvo Paco, que, pese a sufrir varios vapuleos y bordear el patetismo, es el más bondadoso y el personaje tratado con más cariño por el autor. Paco Algora vuelve a interpretar aquí a un joven de izquierdas (presta libros de Engels a Alicia) y cinéfilo (le propone ir a ver **Octubre** de Eisenstein a la

Otro desajuste derivado del intrincado carácter del film tiene que ver con las interpretaciones de los actores: la transición entre tensión y ligereza de una escena a otra provoca complicados saltos de registro que no siempre se saldan de forma satisfactoria; y, en general, queda patente la poca comicidad del trío protagonista (especialmente Vicente Parra, a su vez en el papel más contenido). Por el contrario, el resto de actores – con la mayoría de los cuales Drove ha colaborado anteriormente– parecen más adecuados a sus personajes: desde Paco Algora hasta Emma Cohen, pasando por Emiliano Redondo (repitiendo el rol homosexual de **Aquí durmió Carlos III**, esta vez de forma explícita).

La película arranca con un plano semipicado en el que vemos un grupo de niños jugando en el patio de un colegio. La cámara desciende y retrocede para mostrarnos la espalda de un hombre con gabardina, y conforme gira para que veamos su rostro, mirando de manera amenazante a un niño a través de la verja del edificio, comienza a sonar la turbadora melodía de *En el salón del rey de la montaña* de Edvard Grieg, que Fritz Lang utilizara en forma de silbido para caracterizar al maniaco asesino de niñas interpretado por Peter Lorre en **M, el vampiro de Düsseldorf**. Este guiño cinéfilo, más allá del capricho (la melodía vuelve a sonar más adelante), da una pequeña muestra de la voluntad del cineasta de inquietar y confundir al espectador respecto al supuesto tono cómico del film.

En la escena de presentación de Carlota, Drove nos da las claves de su personaje a través del monólogo que esta ensaya para la nueva obra: “Me siento dividida, escindida, partida. Herida como un espejo que me devuelve dos imágenes irremediabilmente hostiles, enemigas, dos partes de mi misma que siente irreconciliables...”. Sin que el espectador (ni siquiera el personaje) pueda saberlo todavía, Carlota oscilará toda la película entre esas dos versiones de sí misma, sin saber cuál es su verdadero ser: por un lado, la que vive una vida familiar tranquila pero algo anodina, volcada en su exitosa carrera profesional junto a su aburrido marido; y por otro, la que quisiera recuperar la juventud perdida junto al reaparecido padre de su hijo, un hombre creativo e imprevisible, pero egoísta e inestable.

---

Filmoteca), aunque de un carácter bien distinto al Nicolai de **Tocata y fuga de Lolita**: es trabajador, responsable, tímido y enamorado.

La gran escena de Carlota/Amparo Soler Leal es su pequeño monólogo final de ruptura con todo, durante la conflictiva cena de cumpleaños de Ulises. Cuando se disponen a cenar, aparece Alicia interpretando su falso embarazo con la intención de causar la ruptura entre Carlota y Ulises. Este reacciona a la defensiva, negando la posibilidad de su paternidad y exigiendo pruebas. Alicia afirma haberse acostado con Ulises una vez, cosa que él no puede negar (primer golpe encajado por Carlota). Su siguiente defensa es asegurar que él no puede hacerse cargo por ser un mal padre, para lo que trae a su hijo Pedro desde su habitación y trata de forzarle a confirmarlo ante todos, a lo que el niño responde que le quiere mucho (segundo golpe, aumenta la tensión en el salón y Carlota se muestra visiblemente crispada). Paco se ofrece a ayudar a Alicia durante el embarazo sin ningún compromiso, acción que Ulises aprovecha para acusarle de la paternidad, arrinconándole contra la pared y obligándole a jurar que no se ha acostado con ella. Paco se derrumba y confiesa que lo intentó pero no pudo, sufriendo una gran humillación (último golpe, la tensión es insostenible). En este extremo asistimos a la explosión de Carlota, que tiene el siguiente intercambio con Ulises:

- ¡Eres un monstruo!
- ¡Vaya, ahora resulta que soy un monstruo!
- [Fríamente] Me voy y me llevo a Pedro. [Con tono impecable y teatralmente sincero] Quién sabe... quizá es eso lo que necesitas: una mujer joven, un nuevo hijo, una ilusión... todo lo que tú y yo no hemos podido encontrar juntos.
- ¿Vas a volver con Miguel?
- ¡Qué obsesión, volver! ¡Volver con Miguel, volver con Ulises, volver a ser joven, volver al teatro, volver a enamorarme! No, no quiero volver, ¡quiero ir! ¡Quiero irme! Y ver qué me encuentro.

Esta secuencia, de notable puesta en escena, da la medida de la película que en el fondo podía ser (y es a medias) **Nosotros que fuimos tan felices**. En ella destacan las medidas interpretaciones, el preciso *timing* de cada intervención y el ritmo general de la escena, con sus tensos instantes de silencio. Paradójicamente, la comedia brilla por su ausencia: no encontramos ni un leve atisbo de humor, pero todo funciona, lo que puede



ser una muestra de que las intenciones profundas de Drove no eran del todo compatibles con el envoltorio que quiso darles.

En la siguiente secuencia, cuando Carlota acaba acostándose con Paco, volvemos al tono patético-cómico-sentimental. Aunque resulta patente el carácter compasivo por parte de Carlota en la relación sexual que ambos mantienen, en la escena de cama Drove no consigue que la actriz transmita la duda de si su disfrute es real o fingido, como sugiere el guion: “*El placer de Carlota, lo que le ha dicho a Paco, ha sido cierto, ¿o ha sido la mejor interpretación de su vida? Hay que encontrar una idea de puesta en escena que sugiera que Carlota ha empleado sus cualidades de actriz para ayudar a Paco*”<sup>380</sup>. En distintos momentos del guion se puede observar cómo Drove insiste en la ambigüedad del comportamiento de Carlota, mezclando sinceridad y fingimiento en una misma escena, anotando explícitamente que la idea es que el público se pregunte hasta qué punto está actuando, pero sin poder responderlo con certeza. No en todos los momentos del film se consigue con la misma intensidad.

La película, por otra parte, aligera considerablemente unas cuantas secuencias respecto al texto y suprime directamente varias escenas, algunas eliminadas en montaje, ya que, en ocasiones, los diálogos de los personajes hacen referencia a momentos que no hemos presenciado. Esto propicia la práctica desaparición del personaje de Pedro, el niño, durante aproximadamente 50 minutos de película, algo realmente llamativo dada su constante presencia en la introducción y su utilización por parte del personaje de Ulises. Sus apariciones en el desenlace del film han sido también reducidas, seguramente para atenuar la dureza de algunas escenas e incluso la exageración de la inversión de roles: al final, en el guion, el niño limpia el sucio y caótico piso en el que viven, hace la compra y se preocupa por Ulises y Carlota, mientras estos se comportan como completos irresponsables. En su entrevista para el catálogo *Memoria Viva de la Cultura* de la Fundación SGAE, Drove afirma que “*había un personaje muy importante que era el niño, que era el que recibía sin darse cuenta todos los palos*”, haciendo referencia a que no queda bien reflejado en el film, reconociendo al hilo de dicha afirmación que “*claro, le faltan a la película veinte minutos...*”<sup>381</sup>, sin mayor especificación. Según Diego Galán, en el momento del estreno el cineasta se quejó de la

---

<sup>380</sup> Guion de **Nosotros que fuimos tan felices**, p. 223. Ejemplar conservado en Filmoteca Española.

<sup>381</sup> ÚBEDA-PORTUGUÉS, Alberto, “Entrevista a Antonio Drove” (vídeo), *op. cit.*

supresión de “nueve minutos de película que (...) podían clarificar mejor la conducta de uno de los personajes de la historia, cortes debidos en este caso a los productores y no a la censura administrativa”<sup>382</sup>.

Otra cuestión interesante es la comparación del guion definitivo, redactado por Drove y Larreta, con el argumento firmado solo por Drove<sup>383</sup>. Manteniendo la práctica totalidad de las situaciones sin apenas modificaciones, hay una variación importante en la secuencia final que cambiaría en buena medida el sentido de la película, o al menos le otorgaría otro nivel de lectura. Cuando Ulises y Miguel caen en la cuenta de las posibilidades de su colaboración profesional, deciden dedicarse a escribir y dejar “*para otros, más sabios o menos conscientes, la tarea de vivir, de ser felices. La suya es trabajar en el teatro, divertir a los demás, emocionarlos, ayudarles a vivir*”. En ese momento, Paco, sonriente, les pregunta: “¿Y eso sirve para algo?”; “Algo hay que hacer, ¿no?”, responde Carlota (llamada Amparo en esta versión). A continuación, hay un último párrafo que trastocaría la visión final de la película:

*“Se abre la puerta y aparece Pedro restregándose los ojos. Se les queda mirando a todos. Sonríe. La cámara retrocede, aparecen las candilejas, las espaldas de los espectadores. La cámara llega al fondo del patio de butacas, pierde la escena y entra en el vestíbulo donde se anuncia el estreno de **Nosotros que fuimos tan felices**, protagonizada por Amparo, escrita por Ulises y Miguel. Ha terminado el estreno. Se oye ruido, no se sabe si un estruendoso aplauso o un estruendoso pateo, porque la música de la película ha subido y nos impide enterarnos mientras aparece en la pantalla el*

*FIN”.*

Drove planeaba poner así en escena las complicadas relaciones entre la vida y la representación, entre teatro y realidad, a través del cine. Aunque la operación es diferente (también más simple y menos sofisticada) a la llevada a cabo por Jean Renoir

---

<sup>382</sup> GALÁN, Diego, “Nosotros que fuimos tan felices”, *Triunfo*, nº 727, 1 de enero de 1977, p. 56. Jesús Martínez León también menciona los nueve minutos cortados por Alfredo Matas en su crítica de la película (MARTÍNEZ LEÓN, Jesús, “En clave de comedia. Drove y Rohmer”, *Posible*, nº 104, 12 de enero de 1977, p. 50), por lo que nos inclinamos a creer que fueron nueve, como declaraba en su momento (y no veinte, como afirma de memoria 26 años después), los minutos eliminados del metraje.

<sup>383</sup> *Nosotros, que fuimos tan felices. Argumento original para cine de Antonio Drove Shaw*, documento mecanografiado de 51 páginas conservado en el legado de Antonio Drove, en Filmoteca Española.

en *Le carrosse d'or* (1952), en la que sin duda se inspiró, podríamos aplicar a **Nosotros que fuimos tan felices**, de haber utilizado este dispositivo final, estas palabras de Santos Zunzunegui a propósito del film del maestro francés: “*Cinema, teatro y «realidad» se convierten, de esta manera, en los tres vértices de un intrincado juego (...) que permite poner sobre el mismo plano realidad y ficción, representación y vida*”<sup>384</sup>.

La película se presenta a consulta previa del guion en mayo de 1976 y recibe un informe completamente desfavorable. Concretamente, la Comisión de Calificaciones de guiones y películas advierte que la película

*“podría vulnerar las normas 2, 5 d) y 6 a), c) y d), por cuanto existe acumulación, mal gusto, se presenta el suicidio como solución, hay promiscuidad sexual e inducción al aborto, estando el conjunto del guion dentro de una completa amoralidad. (...) se le concede un plazo de diez días hábiles para retirar del Negociado de Producción Nacional de esta Dirección General dos ejemplares del citado guion, ya que de no hacerlo así, se procederá a destruirlos”*<sup>385</sup>.

Afortunadamente, en junio de 1976 entra en vigor una nueva orden mediante la cual se abolía la censura previa, por lo que la productora de Alfredo Matas responde en una primera carta, el 15 de junio, que “*(...) una vez analizada la situación y previas consultas en esa Dirección General, se ha decidido llevar a efecto el rodaje el próximo día 21 del corriente, y someterlo nuevamente ante la citada Junta a película terminada*”, y ya el día 28 del mismo mes, se dirige a la Dirección General de Cinematografía para comunicarles que “*de acuerdo con lo que establece el art. 1º de la Orden Ministerial de 14 de Febrero de 1976, no se presenta el guion cinematográfico anteriormente citado, por lo que queda anulada nuestra petición de fecha 12-5-76, acogiéndonos a lo dispuesto en el art. 2º de la citada disposición*”<sup>386</sup>.

---

<sup>384</sup> ZUNZUNEGUI, Santos, *La mirada plural*, Madrid, Cátedra, 2008, p. 55.

<sup>385</sup> Carta de la Ordenación de Empresas Cinematográficas a Cámara P.C. del 8 de junio de 1976. Archivo General de la Administración, caja 36/4658, signatura (03)121.

<sup>386</sup> Correspondencia conservada en el Archivo General de la Administración, caja 36/4658, signatura (03)121.

No obstante, la película presenta la mayoría de las modificaciones exigidas en dicho informe, probablemente en previsión de la valoración a película terminada. Entre estos cambios, al margen de la reducción de palabras malsonantes (“*hostia*”, “*cabrón varias veces*”, etc.) y algunas escenas de contenido sexual (diversos desnudos, la “*«cópula» de Paco y Carlota, «frenética»*”, presumiblemente algo más comedida), resulta más llamativo el corte de dos de las únicas frases que hacen referencia al momento social y político que atraviesa el país. La primera y más ridícula es un “*Es hora de que ciertas cosas ocurran en España*” que espeta Miguel a Paco por teléfono cuando le anuncia la cancelación de la representación de la obra. La segunda toca un tema más sensible: cuando Ulises sugiere a Alicia abortar el (ficticio) hijo suyo que está esperando y ella le contesta que eso va contra la ley, este le respondía: “*La ley es estúpida. En todos los países civilizados está permitido*”.

La filmación comienza el 21 de junio, según lo previsto, con un plan de rodaje de un mes y un coste estimado de 12.150.000 pesetas. Pese a darlo por finalizado el 28 de julio, la ausencia de un actor obligó a un día extra de rodaje a finales de agosto, con un coste total que superaba en 1.650.000 pesetas al estimado. La producción, por otro lado, fue amenazada por las autoridades con su interrupción por no haber avisado de las fechas de rodaje, a lo que la productora respondió con una copia de la carta del 15 de junio en la que pedían el permiso provisional y adjuntando el calendario de trabajo<sup>387</sup>.

Al solicitar la licencia de exhibición, Cámara Films sugiere una calificación por edades para 18 años y mayores de 14 acompañados. La Comisión de Calificación realiza una valoración muy negativa, especialmente por parte del sector eclesiástico: el padre Eugenio Benito González la tilda de “*bodrio sin salvación. Ni es teatro, ni cine, ni vida, ni siquiera una mala fusión de las tres*” y exige la supresión de una escena de cama en la que se ven los senos de Amparo Soler Leal; mientras que el padre José Martínez Soriano dice que es una “*mezcla de todo y todo malo*” y solicita su exclusión de posibles beneficios. Su dictamen, por mayoría, la autoriza para mayores de 18 años exclusivamente<sup>388</sup>.

---

<sup>387</sup> Expediente de rodaje nº 145-76. Archivo General de la Administración, caja 36/4658, signatura (03)121.

<sup>388</sup> Expediente de calificación nº 85.477. Archivo General de la Administración, caja 36/4658, signatura (03)121.

**Nosotros que fuimos tan felices** se estrena, finalmente, el 17 de diciembre de 1976 en los cines Rex y Minicine 3, llegando a mantenerse en cartel durante ocho semanas. La crítica, en cambio, no recibe a la película con excesiva benevolencia: la línea general tiende a tildarla de “fallida”, achacándole su irregularidad de ritmo y tono y su falta de definición entre el vodevil, el drama y la comedia de altos vuelos. Aunque coincidan en algunos puntos (más de un crítico menciona un exceso de diálogos, demasiada teatralidad o cierto desequilibrio entre personajes), ninguno acierta a arrojar particular luz sobre los fallos del film; incluso difieren totalmente en su opinión respecto a qué actores brillan y cuáles realizan un mal trabajo. Diego Galán<sup>389</sup> critica su dependencia de los cánones de la comedia clásica americana y vuelve a condenar su descontextualización respecto a la realidad española (como ya hiciera en su crítica a **Tocata y fuga de Lolita**), puntos en los que coincide con José María Latorre<sup>390</sup>, autor de la que seguramente sea la crítica más negativa recibida por la película (y una especialmente errada en sus planteamientos).

Las críticas laudatorias estarían esta vez firmadas, en su mayoría, por amigos: Fernando Méndez-Leite<sup>391</sup> insiste en su consideración de Drove como autor y destaca el parecido del film con las comedias americanas de los años 30 en la compleja estructura del guion y en la planificación y utilización de los escenarios. Jesús Martínez León<sup>392</sup> defiende las intenciones del cineasta aunque indica un importante defecto de la película: nada menos que la poca credibilidad de Amparo Soler Leal en su personaje; crítica en la que coincide con Marcelo Arroita-Jáuregui<sup>393</sup>, quien considera que es el mejor guion con el que ha trabajado Drove y que supone un aceptable intento de comedia a la americana, frustrado precisamente por tratar de hacer dicho género con actores españoles. La visión más mensurada de las bondades y los problemas del film, tratados en un tono explicativo para intentar facilitar al espectador un enfoque que posibilite una mejor comprensión de la obra, corresponde al texto de José María Carreño para *Fotogramas*<sup>394</sup>. Por último, la más aguerrida (y sorprendente) defensa de la película y de la talla autoral de Drove vendría dada por Carlos F. Heredero desde las páginas de

---

<sup>389</sup> GALÁN, Diego, “Nosotros que fuimos tan felices”, *op. cit.*

<sup>390</sup> LATORRE, José María, “Nosotros que fuimos tan felices”, *Dirigido por*, nº 41, febrero de 1977, pp. 34-35.

<sup>391</sup> MÉNDEZ-LEITE, Fernando, “Pequeño teatro del mundo”, *Diario 16*, 21 de diciembre de 1976.

<sup>392</sup> MARTÍNEZ LEÓN, Jesús, “En clave de comedia. Drove y Rohmer”, *op. cit.*

<sup>393</sup> ARROITA-JÁUREGUI, Marcelo, “Nosotros que fuimos tan felices”, *Arriba*, 21 de diciembre de 1976.

<sup>394</sup> CARREÑO, José María, “Nosotros que fuimos tan felices”, *Fotogramas*, enero de 1977, p. 32.

*Cinema 2002*<sup>395</sup>, en una crítica extensa (que repasa toda su carrera previa con gran detalle) y conscientemente a la contra de su recepción general. Basa su reivindicación en el punto de vista crítico con la sociedad de Drove y en las cualidades reflexivas del film sobre la apariencia y la mentira, destacando sus puntos de conexión temática con obras anteriores del cineasta (en base a conceptos tan amplios como la inmadurez o la dificultad para comunicarse). Asimismo, aplaude la labor de Drove en la dirección de actores y su capacidad para utilizar el género de la comedia de forma inédita en el cine español.

#### 4.2.2. Hablemos a calzón quitado

En otoño de 1976, durante la posproducción de **Nosotros que fuimos tan felices**, Drove recibe una llamada de Santiago Moncada en nombre de la productora y distribuidora Mundial Films. Este le pide que vea una representación de la obra teatral *Hablemos a calzón quitado*, de Guillermo Gentile por si le pudiera interesar dirigir su adaptación al cine. La obra, escrita en 1969, es una suerte de parábola política en torno al sentido y la importancia de la rebelión y la emancipación, condensada en tres personajes: un joven que sufre algún tipo de parálisis cerebral (cuya evolución irá poniendo en cuestión conceptos como el de la identidad o la “normalidad”); su padre, sobreprotector y homosexual reprimido; y un estudiante revolucionario amigo del joven. La obra venía cosechando un considerable éxito de crítica y público durante los años setenta<sup>396</sup>.

Tras ver una representación y conocer personalmente a Gentile, autor, director y actor principal, Drove acepta la propuesta de dirigir la película, no sin advertir claramente que tiene firmado un contrato con Andrés Vicente Gómez para realizar otro film (**La verdad sobre el caso Savolta**) y que este tendría prioridad. Moncada acepta esta condición, afirmando que él mismo se entendería con Vicente Gómez para llegar a

---

<sup>395</sup> HEREDERO, Carlos F., “Nosotros que fuimos tan felices”, *Cinema 2002*, nº 24, febrero de 1977, pp. 29-30.

<sup>396</sup> Puede consultarse una aproximación detallada a la obra en: V. FISCHER, Patricia, “Hablemos a calzón quitado (1970) de Guillermo Gentile: la expresión de un imaginario social”, en PELLETTIERI, Osvaldo (ed.), *Perspectivas teatrales*, Buenos Aires, Galerna/Fundación Roberto Arlt, 2008, pp. 243-253.

un acuerdo. Aquí empieza un intrincado culebrón que el propio Antonio Drove plasmó en un documento mecanografiado titulado “Informe sobre el extraño caso del calzón quitado”<sup>397</sup>, cuyo extenso y detallado relato se resume a continuación.

Drove es requerido por Mundial Films para realizar unas pruebas cinematográficas a Gentile, con objeto de decidir conjuntamente si podría interpretar en la película el mismo personaje que representaba sobre el escenario. En octubre, Drove entrega a los productores un manuscrito de siete folios con el esqueleto de la película y su línea propuesta para trasladar la obra de teatro al cine. A lo largo de ese otoño, se reúne habitualmente con Gentile para elaborar una escaleta que acaba siendo enorme, llena de reiteraciones y digresiones inútiles (con cerca de 200 escenas, cuando una película suele tener alrededor de 70). Ante la total inexperiencia de Gentile como guionista de cine, Drove le sugiere que escriba todo lo que se le ocurra a su manera, incluyendo las ideas y escenas ya aportadas por Drove, con la intención de darle forma cinematográfica una vez terminado. Este trabajo conjunto (redactado por Gentile con la colaboración de Drove) es entregado antes de Navidad, sin haber firmado todavía contrato alguno ni recibir ningún pago.

En enero de 1977, Drove firma un contrato como director realizador del film y guionista-colaborador de Gentile, percibiendo distintos sueldos por ambas labores con unas fechas de pago determinadas. Dicho documento, firmado por Drove y Fernando Fernández Arbizu (en representación de Mundial Films), establece que la película será rodada en color con una duración mínima de 90 minutos, y que el rodaje tendrá una duración de seis semanas<sup>398</sup>. En esas fechas se acuerda que el rodaje tenga lugar en verano (con un mes previo de preparación) empezando en junio, contando con el beneplácito de Andrés Vicente Gómez –quien, según Drove, podía haber planificado el rodaje de **La verdad sobre el caso Savolta** para ese verano, retrasando la fecha hasta septiembre a petición y como deferencia a Santiago Moncada y Mundial Films).

Desde entonces hasta Semana Santa, Drove y Gentile trabajan en el texto. Este último continuaba con sus dos representaciones diarias de la obra, incorporándose a la

---

<sup>397</sup> “Informe sobre el extraño caso del calzón quitado”. Legado de Antonio Drove conservado en Filmoteca Española.

<sup>398</sup> Contrato de “Hablemos a calzón quitado” del 28 de enero de 1977. Legado de Antonio Drove conservado en Filmoteca Española.

escritura cuando terminaba, por lo que pidió a Drove que fuese trabajando por su cuenta. Después redactan juntos la mitad de la escaleta, en un lento y laborioso trabajo debido principalmente a la absoluta inexperiencia de Gentile (teniendo que explicarle, en muchas ocasiones, los más rudimentarios principios de la construcción cinematográfica), aunque en un ambiente de mutuo respeto y colaboración. Con media escaleta terminada y aceptada por ambos, deciden dividir sus trabajos: Drove termina la segunda mitad de la escaleta y Gentile redacta en forma de guion dialogado la primera mitad, entregándole a Drove el resultado para que lo corrigiera y le diese un tratamiento más técnico. En este punto, Gentile comienza a tener problemas (cambia de teatro, forma una nueva compañía y tiene ensayos con los nuevos actores de cara a una gira en Semana Santa), por lo que dejan de verse temporalmente. Gentile promete por teléfono cumplir con su parte, y Drove transmite sus promesas a Mundial Films. Cuando finalmente la entrega, resultan ser 24 folios, inservibles en su mayoría, que cubrían una parte mínima de las 35 secuencias que se había comprometido a dialogar. El 9 de abril, Gentile se marcha de gira sin haber recogido y leído la segunda mitad de la escaleta escrita por Drove.

Al día siguiente, Drove entrega a Santiago Moncada los citados 24 folios y la escaleta completa. Este coincide con Drove en la inutilidad de la parte de Gentile, mientras que la escaleta sí resulta ser de su agrado. A la vista tanto de la temporal ausencia como de la poco fructífera colaboración con Gentile, Moncada insta a Drove a escribir el guion en solitario en un plazo de dos o tres semanas, insistiendo en la absoluta necesidad de la productora de rodar el film durante el verano. Drove acepta, al verse capaz de hacerlo en ese tiempo por llevar tanto tiempo dedicado al proyecto y tener las ideas claras al respecto, con la condición de tener “*completo control y responsabilidad artística y moral sobre la película*”. Moncada lo acepta y se lo transmite a Gentile, que tras una conferencia con Drove acepta sus condiciones y le expresa su confianza en él. Por otro lado, Drove afirma que, a la altura del mes de abril, Moncada le ofrece dirigir otra película para Mundial Films, propuesta que Drove rechaza por centrarse en preparar adecuadamente la adaptación de *Hablemos a calzón quitado*.



Drove avanza en el texto con gran rapidez, dictándolo en magnetofón a varias secretarías<sup>399</sup>, manteniendo contacto telefónico casi diario con Santiago Moncada. Aproximadamente dos semanas y media después, con el guion escrito y dialogado casi en su totalidad, a falta de las últimas páginas (aproximadamente diez minutos de película, según el cineasta), Moncada pide a Drove el texto para ir leyéndolo y darlo a copiar para empezar la preparación con el jefe de producción. Pocos días después (a primeros de mayo), Moncada le cita en su casa tras haber leído el libreto y afirma haber visto en él “una película extraordinaria”, habiendo anotado algunas observaciones y simplificaciones con las que Drove estuvo mayormente de acuerdo. Se lo devuelve para que lo copie en una nueva versión corregida. Por estas fechas, en plena controversia mediática por el escándalo de censura en **Curro Jiménez**, Drove anuncia públicamente en entrevistas que va a dirigir inminentemente la adaptación de *Hablemos a calzón quitado*<sup>400</sup>.

Unos días más tarde, Gentile llama a Drove para anunciarle una reunión con Moncada en Mundial Films. Para estupor de Drove, este le comunica que la fecha de junio es imposible y que película se hará en septiembre, poniendo excusas que resultarían ser falsas (por ejemplo, aduciendo la no disponibilidad del actor Arturo Fernández hasta septiembre, cuando la realidad era la opuesta). Drove descubre el verdadero motivo del aplazamiento al conocer el contrato de Gentile: este cobraba tanto si trabajaba como actor como si no, y al no estar dispuesto a abandonar su gira durante el verano, Mundial Films se vería obligada a contratar a otro actor para interpretar la película teniendo que pagar igualmente a Gentile. Drove avisa del conflicto con las fechas de Andrés Vicente Gómez y Moncada dice que “todo se arreglará” y que, si no, Drove tendría que elegir entre ambas películas. Cuando Vicente Gómez regresa de Cannes y es puesto al corriente, advierte a Moncada de que, efectivamente, Drove no estará libre en septiembre. En otro documento respectivo al también caótico y

---

<sup>399</sup> Este era un modo de trabajo habitual en él: debido a su supuestamente escasa habilidad mecanográfica, su lentitud le exasperaba y prefería dictar a gente con mayor pericia ante la máquina de escribir. “*Lo que hizo Drove toda la vida fue dictar. Luego por eso salían cosas muy disparatadas, que le creaban problemas también, porque se recogían unas cantidades de material que excedían en mucho la medida normal de un guion. Y claro, los ayudantes que tenía y que le copiaban eso... una cosa dictada así y copiada simplemente, transcribiendo, no produce un texto muy organizado*”. Entrevista personal con Jos Oliver, 11 de marzo de 2014.

<sup>400</sup> “Un proyecto ambicioso: Llevar al cine «Hablemos a calzón quitado»”, *¡Chiss!*, nº 62, semana del 23 al 29 de mayo de 1977, p. 13.

conflictivo historial de producción de **La verdad sobre el caso Savolta**, Drove reconoce lo siguiente:

*“(...) Mundial Films, en el último momento, retrasó el rodaje a septiembre, y Gómez no me autorizó a rodar la otra película en septiembre con objeto de garantizar mi dedicación exclusiva al **Caso Savolta**. En todo esto estuve de acuerdo con las condiciones de Gómez, ya que aunque veía la seguridad de Gómez de que **El caso Savolta** se rodaría en septiembre no fundamentada, mi interés ideológico y cinematográfico en mi guion era muy grande y decidí correr el riesgo de perjudicarme profesional o económicamente pero poder hacer al fin, después de muchos años, una película con un material dramático digno y cercano a mis aficiones personales”<sup>401</sup>.*

Así las cosas, Moncada anuncia a Drove que **Hablemos a calzón quitado** se realizará en septiembre con otro director y pide que le devuelva el guion, a lo que el cineasta se niega. Drove exige dirigir el film, pidiendo garantías por escrito de rodarla en una fecha en la que le sea posible y de su control total sobre la película (admitiendo cambios o imposiciones por motivos de índole económica). Llegados a este extremo, Moncada supuestamente le amenaza con un juicio por estafa y extorsión, denunciarle al Sindicato, montar una campaña de prensa en su contra e incluirlo en una lista negra. Hasta aquí llega el informe de Drove a propósito del “*affaire* del calzón quitado”, redactado seguramente para su abogado, pero evidentemente el conflicto tuvo continuidad.

Entre los archivos de Drove se conserva un documento de cláusulas complementarias<sup>402</sup> fechado en septiembre, según el cual Mundial Films afirma que Drove estaba obligado por contrato a colaborar con Gentile pero, por circunstancias ajenas a ellos, no fue así. Igualmente, afirman no haber recibido el guion en el plazo estimado de dos o tres meses desde la firma del contrato. Dejan abierta la posibilidad de que Drove entregue el texto en un plazo de 25 días para su estudio, y a partir del mismo la productora decidirá si es viable y si le interesa su realización. En caso de ser aceptado

---

<sup>401</sup> “Historial sobre el caso Savolta desde la firma del contrato hasta el telegrama de expulsión”. Legado de Antonio Drove conservado en Filmoteca Española.

<sup>402</sup> Documento “Cláusulas complementarias al documento suscrito en 28 de enero de 1977, entre Mundial Films S.A. y don Antonio Drove Shaw”, fechado el 14 de septiembre de 1977. Legado de Antonio Drove conservado en Filmoteca Española.

dicho guion definitivo, se fijará la fecha de abril de 1978 para el comienzo del rodaje, manteniendo las condiciones económicas del contrato original.

En una carta de contestación, Drove rechaza el requerimiento que se le formula por sus contradicciones y faltas de veracidad, “*haciendo constar que por su parte se han cumplido, con exceso, todas las obligaciones contraídas, incluso más allá de lo que los pactos contractuales, la buena fe y el uso exigen*”<sup>403</sup>. En cambio, acusa a Mundial Films de incumplir sus contraprestaciones y causarle graves perjuicios profesionales, morales y económicos, reservándose cuantas acciones legales le competan por su tergiversación de los hechos. Moncada llegaría incluso a negar haber leído el libreto, cosa de la que tuvo que retractarse al demostrar Drove que tenía la copia con anotaciones del puño y letra de Moncada (llevándolo a una notaría). En cambio, ante la afirmación de Mundial Films de desconocer dicho guion, de poco sirvieron las respuestas de Drove aduciendo que Moncada era empleado y representante suyo. La estrategia de la productora fue, básicamente, desentenderse de todo acuerdo no demostrable (por escrito y firmado) y de todos los contactos, conversaciones y trato realizados entre Drove y Santiago Moncada, ateniéndose al primer contrato (que dejaba un número considerable de decisiones en el aire, a tomar según avanzase el proyecto).

Por otro lado, Drove aseguraba (y afirmaba tener pruebas de ello) no haber percibido dinero alguno por su trabajo desde enero. Sin embargo, en un acta notarial<sup>404</sup> fechada en octubre, Mundial Films declara haberle abonado la cantidad estipulada de 200.000 pesetas en calidad de guionista en el mismo momento de la firma del contrato (28 de enero). Dicha acta requiere a Drove la entrega del ejemplar o la anulación del contrato de enero y la devolución del pago recibido.

Tras este último documento, no hay más noticias sobre el conflicto ni sobre el proyecto, que nunca conocería adaptación cinematográfica a manos de Antonio Drove ni de ningún otro director. La supuesta copia única del guion (no hubo siquiera manuscrito al haber sido dictado) no se conserva entre los archivos personales de Drove.

---

<sup>403</sup> “Contestación de don Antonio Drove Shaw al requerimiento formulado por Mundial Films, S.A.”, sin fecha. Legado de Antonio Drove conservado en Filmoteca Española.

<sup>404</sup> Acta notarial nº 8.120 firmada por Enrique G. Arnau y Gran (notario) y Fernando Fernández Arbizu (en nombre de Mundial Films), del 21 de octubre de 1977. Legado de Antonio Drove conservado en Filmoteca Española.

Guillermo Gentile estuvo de gira desde Semana Santa hasta finales de septiembre. El rodaje de **La verdad sobre el caso Savolta**, programado por Andrés Vicente Gómez para septiembre y, por tanto, fuente de la incompatibilidad con **Hablemos a calzón quitado**, se retrasaría hasta marzo de 1978. Santiago Moncada, que además de actuar por aquel entonces en nombre de Mundial Films era escritor, dramaturgo y guionista, llegaría a ser presidente de la Fundación Autor en 2007 (sucediendo a Manuel Gutiérrez Aragón) y de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) en 2011 (sucediendo a José Luis Borau).

#### 4.2.3. Reina zanahoria

Tras la realización de **Nosotros que fuimos tan felices**, Drove vuelve a recibir una propuesta de su amigo Gonzalo Suárez para colaborar en la escritura de **Reina zanahoria** (1978), su próxima película, igual que hiciera anteriormente con **Al diablo, con amor**. Este nuevo proyecto es, en cierto modo, una vuelta a sus orígenes tras experiencias de corte más convencional como sus adaptaciones de **La regenta** (1974) o **Parranda** (1977), recuperando su gusto por el surrealismo, la comicidad más enloquecida y la literatura del absurdo, y partiendo también de un material literario propio: su cuento *Plan Jac Cero Tres*, incluido en *Trece veces trece*<sup>405</sup>. La trama gira en torno a la operación de J. J. (Fernando Fernán-Gómez), director de una empresa publicitaria que pretende hacerse con la campaña de lanzamiento de las exitosas zanahorias americanas de la millonaria empresaria Úrsula Alejandra Nicholson (Marilina Ross). Para seducirla, busca a un sujeto que reúna rasgos de sus distintos exmaridos, encontrando su candidato ideal en Jacinto (José Sacristán), un patético vendedor de libros a domicilio a quien hacen pasar por el agente Jac 03.

En esta ocasión, todavía hay menor constancia de la colaboración de Antonio Drove en la escritura<sup>406</sup> y de la presencia de sus ideas en el resultado final, aunque entre

---

<sup>405</sup> SUÁREZ, Gonzalo, *Trece veces trece*, La Bonanova (Palma de Mallorca), Papeles de Son Armadans, 1972, pp. 149-158.

<sup>406</sup> El nombre de Drove no se cita en relación con esta película en las distintas monografías y estudios consultados sobre la obra de Gonzalo Suárez. Alberich, por su parte, no incluye este trabajo (ni el de **Hablemos a calzón quitado**) en la filmografía de Antonio Drove incluida su libro (cosa que sí hace con

los archivos personales del cineasta se conservan dos folios manuscritos que prueban la petición de Suárez y las intenciones de Drove al respecto<sup>407</sup>. De sus notas se desprende que Suárez le facilitó el argumento o alguna versión previa del guion, sobre algunas de cuyas secuencias Drove planea extenderse (“*alargar las escenas de la venta de libros, pero hay que recordar el tono de **Cantando bajo la lluvia***”), a la vez que desarrollar otras: las técnicas para formar a Jacinto, un spot sobre la vida de la millonaria, escenas y sketches en casa de Úrsula con sus criados, las persecuciones, etc.; en un tono de “*pura comedia lunática*”. Todo esto es apreciable en el film, pero aparece tan imbuido del espíritu de Suárez –quien compartía con Drove su afición por el cine cómico americano y, más particularmente, el humor de los hermanos Marx– que es difícilmente reconocible la mano de Drove.

**Reina zanahoria** se estrenaría el 2 de junio de 1978, y el nombre de Antonio Drove no aparece en los títulos de crédito (como sí lo hizo en **Al diablo, con amor**), figurando Suárez como único autor del guion.

---

**Al diablo, con amor**, pese a su reducida participación), aunque sí hace una breve referencia al trabajo de Drove en **Reina Zanahoria**: ALBERICH, Ferrán, *op. cit.*, p. 116.

<sup>407</sup> “Notas para **Reina Zanahoria**” (título facticio), documento manuscrito. Legado de Antonio Drove conservado en Filmoteca Española.

### 4.3. La verdad sobre el caso Savolta

Como se ha visto en el apartado dedicado a **Hablemos a calzón quitado**, el contrato para realizar **La verdad sobre el caso Savolta** se remonta a 1976, pero el origen del proyecto surge el año anterior. Sin embargo, el comienzo del rodaje se retrasaría hasta la primavera de 1978 (sufriendo una dramática interrupción y siendo retomado para su finalización durante el otoño), y el estreno no tendría lugar hasta febrero de 1980. A continuación, antes de abordar el contenido del film resultante, veremos el largo y tortuoso camino recorrido para realizar una de las películas más significativas del periodo de la Transición española, cuya producción ocupa, precisamente, los años principales de la misma.

#### 4.3.1. Una producción caótica

A finales de 1975, el joven productor Andrés Vicente Gómez ofrece a Antonio Drove adaptar al cine una novela que no convence al cineasta. Este, por su parte, le propone realizar una película sobre *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza, publicada ese mismo año y que había entusiasmado a Drove. Al productor también le gusta la novela de Mendoza, por lo que llegan a un acuerdo y en enero de 1976 firman un contrato según el cual Drove escribirá el guion y dirigirá la película.

Andrés Vicente Gómez pone a Drove en contacto con Eduardo Mendoza, quien le da absoluta libertad a la hora de adaptar la novela e introducir las modificaciones que considerase convenientes. Según recuerda Drove,

*“lo primero que me dijo fue: «Pero oye, ¿de aquí qué vas a coger para hacer una película? Porque de aquí no te sale una película, te salen cinco series de televisión». Yo quise hacer el guion con él, pero él estaba de traductor en Nueva York, no podía dejarlo y me dijo que no”*<sup>408</sup>.

---

<sup>408</sup> ÚBEDA-PORTUGUÉS, Alberto, “Entrevista a Antonio Drove” (vídeo), *op. cit.*

“Mendoza (...) me aconsejó que me tomara una libertad absoluta con ella. Me hizo ver que se trataba de una reflexión sobre el lenguaje de un escritor, y en mi opinión, pasar esto a otro lenguaje diferente, como era el cine, no se podía hacer directamente porque hubiera supuesto un empobrecimiento”<sup>409</sup>.

Drove comienza a escribir el guion en colaboración, una vez más, con Antonio Larreta. Tras un trabajo conjunto de tres meses, entregan en verano una primera versión que es aceptada por Gómez, pero que no satisface a Drove: “creía que se podía mejorar sustancialmente el enfoque, y además lo encontraba de una duración desmesurada, más de tres horas, y todavía de un presupuesto exorbitante para cualquier producción española”<sup>410</sup>. En ese momento, Gómez proponía hacer una película en dos partes de dos horas siguiendo el modelo de *Novecento* (Bernardo Bertolucci, 1976), recién estrenada en Cannes. Drove desconfía de tan arriesgada idea y, de mutuo acuerdo con Gómez, decide no recibir la cantidad de salario prevista para dicha entrega y dejar pasar el tiempo para madurar una adaptación más viable y satisfactoria para el cineasta (seguro, además, de que mientras durase la censura no podría sacar adelante esa historia). Mientras tanto, durante ese verano lleva a cabo (con permiso de Gómez) el rodaje de **Nosotros que fuimos tan felices**. Por su parte, Larreta se retira de la escritura al haber cumplido con su parte de trabajo en el plazo estipulado. En el largo proceso de escritura de la nueva versión, el cineasta cuenta con la inestimable aportación de su amigo José Ignacio Fernández Bourgón en la concepción del guion, sirviéndose una vez más de sus estudios del *I Ching*<sup>411</sup>.

Hacia febrero de 1977, Drove entrega a Gómez un libreto que considera factible de realizar y del que se siente satisfecho, siendo este aceptado por el productor. El cineasta recibe el sueldo correspondiente a la entrega del guion definitivo, y al mes

---

<sup>409</sup> HEREDERO, Carlos, “El caso Savolta...”, *op. cit.*, p. 62.

<sup>410</sup> “Historial sobre el caso Savolta desde la firma del contrato hasta el telegrama de expulsión”, *op. cit.* Buena parte de la información de este apartado, así como las declaraciones de Drove (salvo que se indique lo contrario), proceden de dicho documento.

<sup>411</sup> Según cuenta Drove en su libro sobre Sirk, aplicaron un sistema al que denominaron “Ingenio Fabulatorio y Crítico”, consistente en consultar el *I Ching* de forma sapiencial para la caracterización de los personajes, y hacerlo de forma oracular con respecto a su evolución a lo largo de la película. Por otro lado, e inspirándose en el guion sin palabras de **La saga de Anatahan** (*Anatahan*, Josef Von Sternberg, 1953), diseñaron un método complementario al que llamaron “Artificio Gráfico-Colorista para Estructurar Guiones Cinematográficos sin Necesidad de Palabras”, una especie de gráfico con las secuencias en franjas horizontales y los personajes en columnas verticales, atravesado por líneas de emociones que descendían pasando por las columnas de los distintos personajes. Véase el capítulo 13 de *Tiempo de vivir, tiempo de revivir...*, *op. cit.*, pp. 117-122.

siguiente firma una prórroga del contrato como director, cuya vigencia estaba a punto de expirar, pasado año y medio desde la firma inicial. Gómez establece el comienzo del rodaje para el 19 de septiembre y exige a Drove la dedicación exclusiva a la película y a la productora a partir del 15 de junio, garantizando el cobro de las cantidades estipuladas aún en el caso de posibles retrasos, como queda reflejado en la adenda del contrato. Por otro lado, en este también se especifica que Drove trabajaría en el film hasta obtener la copia estándar, fijando el 15 de febrero de 1978 como fecha límite.

A partir de este momento, debido a una larga secuencia de cambios de planes, improvisaciones y retrasos por distintos motivos, la fecha de rodaje se va aplazando hasta el 6 de marzo de 1978 (es decir, casi medio año de retraso), lo que implicaría un nuevo acuerdo respecto al trabajo del director, como veremos más adelante. Las complicaciones que surgirían en el rodaje tienen su origen en la mala organización de la producción: “*Fue una película que ojalá pudiera repetir ahora, porque entonces me venía grande como productor*”<sup>412</sup>, reconocería Andrés Vicente Gómez dos décadas después. A continuación, trataremos de dar cuenta, de forma resumida, de la complicada carrera de obstáculos que atravesó la preproducción de la película tratando sus puntos más problemáticos: la financiación (montaje de una coproducción internacional); la selección de equipo artístico y técnico; y la planificación del rodaje (localización y fechas).

Respecto a la financiación, una de las mayores preocupaciones de Drove (aunque tratase de mantenerse al margen, su implicación emocional con el proyecto le hacía temer por la visible inseguridad de la producción y su inestabilidad económica), es preciso señalar que **La verdad sobre el caso Savolta** prometía ser una de las películas más caras realizadas en España y, por tanto, de las más complicadas. Andrés Vicente Gómez era un productor y distribuidor joven que había aprendido el oficio trabajando en diversas compañías y curtiéndose en todo tipo de producciones, algunas ciertamente rocambolescas<sup>413</sup>. Formado en la tradición picaresca cinematográfica española, se enfrenta ahora con su primer proyecto de gran envergadura, para el que tantea distintos

---

<sup>412</sup> GÓMEZ, Andrés Vicente, “Un sueño loco”, en OLIVER, Jos; GÓMEZ, Andrés Vicente (coords.), *El sueño loco de Andrés Vicente Gómez*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga-Área de Cultura, 2001, p. 44.

<sup>413</sup> Para una información detallada de su trayectoria previa (y posterior), véase *Ibidem*, pp. 15-71 y RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Mirito, *Productores en el cine español: estado, dependencias y mercado*, Madrid, Cátedra, Filmoteca Española, 2008, pp. 367-380.



contactos obtenidos en su trayectoria previa y jugando las cartas que tiene en su mano: por ejemplo, tratando de obtener un adelanto de distribución de C.B. Films aprovechando las buenas relaciones de Drove con dicha empresa<sup>414</sup>. Finalmente optaría por distribuirla con Cinema 3<sup>415</sup>, su nueva compañía de distribución fundada junto a Domingo Pedret<sup>416</sup>, Joan Torras y otros ricos industriales catalanes como socios e inversores, que a su vez harían posible la financiación del film mediante otra nueva (y efímera) empresa productora: Domingo Pedret P.C. Sobre Torras, Drove recuerda que “Gómez tenía mucho miedo de que se cabreara con la película porque según me dijo era muy derechista. Lo cierto es que soy testigo de que en los meses siguientes Gómez hizo todas las maniobras posibles para que Torras no pudiera leer ni disponer de una copia del guion”, anécdota que da cuenta del tipo de operaciones sobre las que se estaba construyendo la producción del film. Por otro lado, no deja de ser llamativo que los financiadores pertenezcan a esa burguesía industrial catalana que queda retratada en la película: Joan Torras pertenece al grupo Torras Hostench, saga familiar propietaria de una de las empresas papeleras más importantes de España que se remonta a la segunda mitad del siglo XIX y que, curiosamente, entraría en suspensión de pagos apenas tres años después de estrenado el film.

En cuanto al apartado de la coproducción internacional, también sufrió numerosos cambios hasta pocas semanas antes del rodaje (el hecho de no acabar de configurar ni cerrar los tratos es uno de los motivos principales de los aplazamientos de

---

<sup>414</sup> Recordemos que Drove había sido homenajeado por C.B. Films debido al gran éxito que supuso **Tocata y fuga de Lolita**. Según recuerda Drove en su documento “Historial sobre el caso Savolta...”, Jaime Gallart (director de C.B. Films) aceptó distribuir el film y se mostró dispuesto a ofrecer el adelanto más alto que había hecho C.B. hasta la fecha (9 o 10 millones de pesetas), pese a sus reticencias iniciales. Gallart había estudiado cuidadosamente el guion y veía la película excesivamente izquierdista y dura, pero Drove le convenció de que su visión de la historia no era en absoluto maniquea y en ella abordaba las contradicciones de todos los personajes. El cineasta rechazó su petición de eliminar el epílogo previsto con referencias al estallido de la Guerra Civil, asegurándole que estaría tratado de forma seca y contenida, e incluso comprometiéndose a suprimirla si, una vez rodada, el distribuidor la considera panfletaria. Según Drove, “Gallart contestó a Gómez que tenía mucha confianza personal en mí y que aceptaba mis razones”.

<sup>415</sup> Pese a que no se tiene más información al respecto, es de suponer que ese trato inicial con C.B. Films acabaría frustrándose, puesto que, de lo contrario, Gómez no habría prescindido de tan jugoso adelanto económico (que habría supuesto un 9% del presupuesto previsto inicialmente para la película).

<sup>416</sup> Tras su primera reunión con Pedret y a instancias de este, Gómez propone a Drove intervenir en otra disparatada operación para salvar un proyecto anterior del catalán: “Había producido una película de bajo presupuesto y casi underground, dirigida por José María Nunes [**Autopista A-2-7**, 1977] y, según creo, instigado por un personaje que se llama Armet, otro promotor. La película había sido un desastre y no se podía estrenar. Gómez me preguntó mi opinión sobre la idea de montar la película de nuevo, hacerle unos cortes y rodar algunos planos porno para intercalar, y si yo podría colaborar o asesorar a sus socios. Me negué a hacerlo y Gómez se apresuró a decirme que tenía toda la razón y que era completamente inútil perder el tiempo en un caso imposible”.

fechas, precisamente). Malograda la oportunidad inicialmente contemplada de coproducción con Inglaterra, en noviembre de 1977 Gómez consigue afianzar una parte con Francia a través de Claude Nedjar, con quien mantiene negocios de distribución. Por otro lado, su colaborador Jacques Brunnet<sup>417</sup> le plantea la posibilidad de involucrar en la coproducción a Mario Gallo<sup>418</sup>, un productor italiano con el que tiene muy buena relación; opción en la que Gómez no confiaba excesivamente pero que, a la postre, sería crucial para la producción del film. Este último trato no se concretaría hasta principios de 1978, con el considerable perjuicio a la planificación del rodaje, contratación de actores, etc.

Las enrevesadas y dilatadas negociaciones de coproducción complicaron considerablemente las decisiones relativas al reparto: solo una vez confirmados los posibles socios financiadores se podía proceder a la consensuada elección de algún actor de su nacionalidad. Por su parte, las negociaciones con actores (y sus representantes) extranjeros sobre sus condiciones y su disponibilidad de fechas para la elaboración de un calendario de rodaje supusieron abundantes retrasos para el proyecto.

Tras desechar la primera opción de Alan Bates, Gómez negocia con Klaus Kinski para interpretar el personaje de Leppince, con quien supuestamente consigue apalabrar su participación. Pese a las reservas de Drove hacia el actor (estima que no se adapta idóneamente a las características del personaje y que implicaría reajustes en el tratamiento de algunas partes de la historia), lo acepta al considerar que un compromiso de esta importancia supondría cierta seguridad en el despegue del proyecto, pese a conllevar un primer retraso en el rodaje de septiembre a noviembre debido a la ocupada agenda del alemán. No obstante, pasan los meses y no se consigue firmar el contrato con Kinski, que exige unas condiciones económicas diferentes a las acordadas y prefiere rodar antes otro proyecto. Finalmente, gracias al consenso con Nedjar, Drove consigue

---

<sup>417</sup> Productor de películas de cineastas como Carmelo Bene, Theo Angelopoulos, Nagisa Oshima o Jean-Luc Godard, trabajaba como corresponsal de Andrés Vicente Gómez en París y Roma, ayudándole en asuntos de conexiones internacionales y compra de copias para distribuir. Para Drove, Brunnet fue el que más sinceramente apreció el guion de **La verdad sobre el caso Savolta** y el que más trabajó para sacar el proyecto adelante.

<sup>418</sup> Productor, entre otras, de **La caída de los dioses** (*La caduta degli Dei*, Luchino Visconti, 1969), **Sacco y Vanzetti** (*Sacco e Vanzetti*, Giuliano Montaldo, 1971), **Muerte en Venecia** (*Morte a Venezia*, Luchino Visconti, 1971), **Roma** (Federico Fellini, 1972), **Allonsanfan** (Paolo y Vittorio Taviani, 1973) o **Ecce Bombo** (Nanni Moretti, 1978). Como puede deducirse del citado corpus, entre los productores de **La verdad sobre el caso Savolta** era el que más sintonizaba ideológicamente con el proyecto de Drove.

que se contrate a Charles Denner para el papel, pese al rechazo previo de Gómez por considerarlo poco conocido. Nedjar gestiona el contacto con Denner, quien está disponible desde mediados de febrero, lo que supone un nuevo retraso para el rodaje al día 20 de febrero.

En cuanto al resto de los actores, ya en el verano Ovidi Montllor había aceptado el rol de Miranda (aunque, según Drove y para su desesperación, Gómez retrasaría la firma de su contrato hasta el último momento). La decisión sobre José Luis López Vázquez como Pajarito –tras rechazar Gómez a sus dos primeras elecciones: Luis Sánchez Polack (“Tip”) y Fernando Fernán-Gómez– se toma en diciembre y la de los actores italianos (Omero Antonutti, Stefania Sandrelli, Alfredo Pea y Ettore Mani) ya en febrero de 1978, de mutuo acuerdo con Mario Gallo. Este último actor es decisión de último momento al haberse caído una opción anterior: a esas alturas, el rodaje sufre el retraso definitivo al 6 de marzo. Drove acuerda con Gallo que, después del rodaje, montaría la película en Roma con un montador italiano. Por otro lado, vistas las nuevas fechas de rodaje (cuyo comienzo es posterior a la fecha fijada para obtener la copia estándar), Drove pacta con Gómez que, pasada la fijada fecha del 15 de febrero, cobraría un fijo mensual mientras siguiera trabajando en la película hasta finalizar el montaje, cuando recibiría la cantidad acordada en el contrato a la obtención de la copia estándar. Igualmente, convienen que el cineasta supervisaría el doblaje de la versión francesa.

El resto del reparto español suponía otro quebradero de cabeza para Drove debido a la indecisión sobre la localización del rodaje: Gómez quería rodar todo lo posible en Madrid (especialmente los interiores, que suponían la mayor parte de la historia) para ahorrar gastos, pero tenía claro que había partes que debían rodarse en Barcelona. Con la intención de evitar el pago de dietas y desplazamientos, el productor pretendía que Drove encontrase actores barceloneses para las secuencias a filmar en la Ciudad Condal, lo que era prácticamente imposible y, sumado a los malabares de agenda con los actores extranjeros, complicaba la planificación del rodaje hasta niveles delirantes.

Acabamos de vislumbrar otro foco de conflicto, el de las localizaciones (Drove llegó a hacer el trabajo de búsqueda de localizaciones hasta dos veces en Barcelona y

una más en Madrid), que a su vez nos lleva al último punto de desencuentro entre Drove y Gómez: el relativo al equipo técnico que habría de trabajar junto al cineasta. Drove comenta en su informe como quiso cubrirse las espaldas avisando a Gómez de su negativa a aceptar a su empleado Julián Buraya (“*antiguo divisionario azul y hombre de pésima reputación profesional*”, según el director) como jefe de producción<sup>419</sup>. Gómez propuso entonces a José Sánchez, de quien Drove tenía buenas referencias. No obstante, a la hora de localizar interiores en Madrid, Gómez envió a Buraya como encargado de la producción (prometiéndolo ser algo provisional hasta quedar libre José Sánchez). En su primer viaje a Barcelona para buscar localizaciones, el responsable de producción fue Carlos Boué (hijo de Augusto Boué, célebre productor madrileño que abrió las puertas de la profesión a Gómez en su juventud<sup>420</sup>). Según Drove, “*Su fama como jefe de producción era de eficiencia nula. Además era bastante pillo, según me dijo el mismo Gómez, al mismo tiempo que me decía que no me preocupara, que solo estaría para enseñarnos Barcelona unos días y que nunca se le había pasado por la cabeza que estuviera capacitado para ser el jefe de producción de la película*”.

El cineasta afirma en su informe que, durante las visitas a posibles escenarios para el film, no les permitieron entrar en algunos lugares por anteriores impagos en producciones de Boué, por lo que acababan enviando al ayudante de producción a gestionar los permisos, asegurando que Boué ya no estaba en la película. En el segundo viaje para localizar en Barcelona, Drove vuelve a ser recibido por Boué y Gómez le pide que le dé una oportunidad, con la promesa de sustituirlo si no lo ve adecuado. Pese a la profunda insatisfacción de Drove con Boué<sup>421</sup> y sus continuas peticiones de sustitución, Gómez no cumpliría su promesa de sustitución. En los créditos del film, Buraya y Boué figuran como jefes de producción.

---

<sup>419</sup> Según relata Drove en este documento, tanto Francesc Betriú como Fernando Fernán-Gómez le habían prevenido sobre Andrés Vicente Gómez –quien había producido recientemente **La viuda andaluza** (Francesc Betriú, 1976) y **La querida** (Fernando Fernán-Gómez, 1976), con enormes problemas durante el rodaje, incluyendo intentos de suspensión, impagos y demandas por parte del equipo– y le habían advertido especialmente que no admitiera a Buraya como jefe de producción en la película.

<sup>420</sup> Véase OLIVER, Jos; GÓMEZ, Andrés Vicente (coords.), *op. cit.*, pp. 18-25.

<sup>421</sup> Afirma, por ejemplo, que “*sistemáticamente Boué decía que no se autorizaba el permiso de rodaje en lugares que yo había pedido y localizado, y después comprobaba yo mismo que ni siquiera se había molestado en llamar telefónicamente al propietario*”. El 18 de febrero, dos semanas antes de comenzar a filmar, no tenían permiso de rodaje más que para un decorado: una pequeña imprenta en la que transcurren poco más de dos minutos de la acción.

Por otro lado, al autor de **La caza de brujas** le preocupaban especialmente los cargos de director artístico, ambientador-decorador y diseñador de vestuario, puestos de gran importancia y responsabilidad en una producción de las características de **La verdad sobre el caso Savolta**. Drove propuso varios nombres, entre ellos el de Miguel Narros<sup>422</sup>, con la intención de que fueran haciendo el trabajo previo de estudio de la época, documentación, diseños de ropas, peinados, ambientes, etc., siendo todos discretamente rechazados por el productor (nunca le daba una negativa directa). Surgió el nombre de Luis Argüello, del que Drove guardaba mala experiencia por su trabajo en **Curro Jiménez**: *“Nunca tenía los decorados a tiempo y se había caracterizado por su irresponsabilidad y por las soluciones apresuradas y para salir del paso. Bien es verdad que la producción de aquella experiencia había sido desastrosa y que Argüello siempre alegaba que si no estaban las cosas preparadas, lo que ocasionaba numerosos retrasos, era porque la producción no le daba los medios”*. Ante su cómoda disponibilidad y asequible sueldo, Gómez propuso contratarlo como prueba en una película pequeña que iba a producir antes (producción que no llegaría a tener lugar) y que, mientras tanto, fuese reuniendo documentación, diseñando bocetos y completando los desgloses de decoración y vestuario.

Durante su primer mes de trabajo, Argüello aplaza continuamente la entrega de bocetos y listas de vestuario hasta que, a principios de diciembre, entrega a la casa de alquiler de vestuario Peris una improvisada lista de trajes (sin habérsela enseñado al director) *“pidiendo cosas demenciales que no tenían nada que ver con la película y que (...) supusieron un despilfarro enorme de dinero”*. Argüello se compromete ante Drove y Gómez a presentar su trabajo después de Navidad, cosa que incumple. A mediados de enero, tras las insistentes quejas de Drove respecto a la ineficiencia de Argüello, Gómez comprueba que este ni siquiera ha sido capaz de clasificar las fotografías de localizaciones y decide despedirle. Sin embargo, la búsqueda del nuevo decorador se entorpece al colapsarse la oficina de Gómez por la producción de una película pornográfica a cargo de Jesús Franco, por lo que el productor pide a Drove que dé una última oportunidad a Argüello y se compromete, al igual que con Boué, a reemplazarlo si sigue incumpliendo con su trabajo. Durante la preparación inmediata al rodaje, el duro trabajo del ayudante de decoración y el encargado de vestuario no consiguen suplir

---

<sup>422</sup> Director artístico, diseñador de vestuario y ambientador, había trabajado como actor a sus órdenes en **La gran batalla de Andalucía**, interpretando al general Fleury.

las deficiencias de Argüello. Pese a las reiteradas protestas del director, Gómez nunca llegaría a sustituir al negligente decorador.

Estos son solo algunos de los numerosos problemas a los que se enfrenta Drove durante la preproducción de la película<sup>423</sup>, pero, lejos de terminar, los obstáculos no harían sino incrementarse durante el caótico rodaje.

#### 4.3.2. Un rodaje conflictivo

A principios de 1978 ya se ha decidido que el rodaje tendrá lugar íntegramente en Barcelona. El ayudante de dirección José María Ochoa recibe la orden de organizar el plan de trabajo. Pese a que, ya en agosto de 1977, Drove y Gómez habían calculado que el rodaje necesitaría entre 10 y 11 semanas, el productor exige a Ochoa reducirlo primero a 9 y finalmente a 8 semanas (sin contemplar las fechas inhábiles de Semana Santa). Drove afirma que *“Ochoa hizo ocho planes de rodaje diferentes obligado por los cambios de Gómez y por la falta de permiso de los decorados”*. Los cambios se debían, principalmente, a las constantes variaciones de Gómez respecto a las fechas de disponibilidad de los actores extranjeros, que dio como resultado un *“diseño totalmente irresponsable y que ha supuesto uno de los mayores problemas de la película, porque las fechas y el tiempo de vigencia de los contratos de los extranjeros eran al mismo tiempo para actores que no tenían escenas juntos”*, dando lugar a días de dedicación desperdiciados, así como a la necesidad de regresar a los decorados en rondas sucesivas con diferentes actores (a lo que habría que sumar una *“malísima organización de los traslados”*, ampliando todavía más los retrasos).

Una semana antes de arrancar la filmación, todavía no disponen de maquillador y el sastre no ha terminado de confeccionar los ropajes. En las pruebas de vestuario de Charles Denner comprueban que los trajes están mal cortados, por lo que llevan al actor inmediatamente a Madrid para que el sastre le haga unos nuevos, con el consiguiente

---

<sup>423</sup> Aunque hubo más: por ejemplo, a finales de enero tuvo que viajar a París para discutir la traducción del guion francés, ya que el responsable de la misma, un hombre declaradamente derechista, había modificado la mitad de los diálogos –alegando hacer la película más digerible para conseguir distribución allí, tarea que Nedjar todavía no había solucionado–. Drove rechazó dichos cambios, respaldado por el apoyo de Brunnet y Gallo.

aumento de gasto y modificación del plan de rodaje de los primeros días (finalmente, el lunes 6 de marzo no se llegaría a rodar nada). Según dice el cineasta, *“El vestuario de Denner continuó con problemas continuos hasta la séptima semana de rodaje, y lo mismo pasó con todos los actores”*.

Por otro lado, los nueve primeros días de rodaje acumularon un considerable retraso, debido a que *“El decorado, un enorme complejo de despachos, oficinas y almacenes, no estuvo preparado hasta el décimo día, lo que obligó a ir rodando por rincones y por trozos de habitación conforme iban estando dispuestos”*. Toda esta improvisación implicaba retocar no solo el plan de rodaje, sino el propio guion de la película. A partir del décimo día, Drove consigue al fin encauzar el rodaje con un gran rendimiento, recuperando así parte del tiempo perdido. El cineasta lleva unos días trabajando visiblemente enfermo<sup>424</sup> y, la noche del sábado 18, Gómez le comunica por teléfono que va a ser sustituido por un director italiano, supuestamente por imposición del coproductor Gallo. Drove asegura haber comprobado posteriormente que esto no era cierto:

*“Gallo no quiso aceptar la sugerencia de Gómez, que le dijo que yo estaba enfermo, lo que era cierto pues llevaba varios días rodando con fiebre. Gallo había visto tres días antes en Barcelona proyección de la película y estaba muy satisfecho. Montaldo<sup>425</sup>, el director italiano al que llamó Gómez, no aceptó sustituirme. Me aumenta la fiebre esa noche hasta cuarenta. Contesto a Gómez que no pienso abandonar la película. Me propone que me meta en una clínica, continuar cobrando y decir a todo el mundo que he sido sustituido por enfermedad. No acepto. El lunes me mandan un médico de Torras, al que por cierto tengo que pagar yo. El médico dice que se trata de gripe y me prohíbe dejar la cama con cuarenta de fiebre. Llego a un acuerdo con Gómez. Reúno al equipo en mi apartamento y les encargo que rueden sin mí unos planos de inserto (es decir, más cercanos, de planos ya rodados por mí anteriormente) para no interrumpir el*

---

<sup>424</sup> Junto a todo el estrés y exceso de trabajo derivado de la nefasta organización, Drove pasaba las noches en vela reescribiendo las escenas a rodar el día siguiente, lo que sin duda iba mermando sus fuerzas. Según Jos Oliver, *“cuando empezó el rodaje, él iba reescribiendo cada día y llegaba al rodaje completamente sonámbulo, porque se había pasado la noche sin dormir rehaciendo el guion. Entonces, bueno, había unos follones... Eso los pocos días que estubo en el rodaje porque, claro, no lo tenía preparado, era todo improvisación. Llevaba un retraso enorme y trataron de buscar otro director”*. Entrevista personal con Jos Oliver, 11 de marzo de 2014.

<sup>425</sup> Giuliano Montaldo, director italiano de izquierdas que en ese momento se encontraba trabajando en otra producción de Gallo, *Circuito chiuso* (Giuliano Montaldo, 1978).

*rodaje, siempre sobre escenas ya ensayadas por mí con los actores y rodadas en otro tamaño de imagen. Gómez se compromete a que si algo de lo rodado no me satisface se podría repetir. Al día siguiente, martes, continuo con fiebre pero digo que estoy curado y no acepto la visita del médico. Me incorporo de nuevo al rodaje.*

*En Semana Santa, Gómez me cita con mi ayudante de dirección Joe Ochoa y con Buraya, que por fin lleva varios días incorporado a la película como otro jefe de producción junto con Boué (se llevan a matar, zancadilleándose mutuamente y así todo el rodaje). Gómez me enseña una carta manuscrita que me quiere mandar para acallar a los ricos catalanes y para darles garantías. En ella se dice que la productora reconoce que los retrasos de la película no son achacables al director y me pide que diga los nombres de los miembros del equipo que entorpecen el desarrollo del asunto, que serán sustituidos inmediatamente, y que a cambio yo me comprometo a elaborar un plan de rodaje junto con Gómez y Ochoa y a cumplirlo, y también a no gastar más de treinta y seis mil metros de material virgen. Comenzamos a elaborar un plan de rodaje, pero a las dos horas Gómez tiene una comida y desaparece, y el plan nunca se completa. Había pedido que fueran sustituidos los jefes de producción Boué y Buraya y el decorador Argüello. Todo continuó igual. La carta nunca me fue entregada”.*

Poco antes de Semana Santa, a propuesta de Gómez, se había incorporado al rodaje el cineasta Diego Santillán<sup>426</sup> con la supuesta función de dirigir la segunda unidad del rodaje, para hacerse cargo de planos de inserto que se habían quedado sin filmar en algunos decorados. Drove asegura que nunca llega a rodar ni un solo plano (ni siquiera hay equipo para ello), sino que prepara los decorados siguiendo las indicaciones del director para subsanar los errores de Argüello: *“Hace esto con el primer decorado y lo hace eficientemente. Por primera vez un decorado está preparado en esta película en su momento. Pero ahí se acabó y a partir de ese momento asume las funciones de capataz y de tercer jefe de producción, sin hacer ninguna de las cosas a las que se ha comprometido. Los decorados continúan sin estar preparados. Argüello continúa”.* Según afirma Drove, Santillán le comunica en la madrugada del 11 de abril que Gómez ha decidido expulsarle de la película y que él, *“en contra de sus ideas pero*

---

<sup>426</sup> Hijo del célebre escritor y militante anarquista Diego Abad de Santillán, había dirigido en 1977 el documental **¿Por qué perdimos la guerra?**, basado en el libro de su padre y producido por Andrés Vicente Gómez.



*por amistad hacia Gómez, se verá obligado a sustituirme, pero solo hasta que se encuentre otro director. Me hace ver lo terrible, incómoda y sacrificada que es su posición para él, hijo de anarquista conocido. No acepto”.*

El día 18 de abril aparece en *Diario 16*<sup>427</sup> un artículo en el que se avanza, con considerable cautela, algunas informaciones respecto a los retrasos y problemas del rodaje. No obstante, incide en que la película marcha de forma prometedora, en buena parte gracias a la paciencia y bondad de sus productores (llegando a tildarlos de “santos”), a los que, de forma poco habitual, se da una voz prominente en el artículo. Sin embargo, la figura que dibuja del cineasta da una imagen de cierto despiste y descontrol (centrándose en una anécdota sobre la misteriosa desaparición de un material técnico que Drove y el director de fotografía eran incapaces de explicar). Conviene subrayar que el artículo está firmado por Carmen Rico-Godoy, pareja de Gómez.

A finales de la séptima semana de rodaje, Gómez despide repentinamente a más de medio equipo, incluido el ayudante de dirección José María Ochoa. Tres días más tarde se readmite a los miembros de producción, pero ese mismo fin de semana, el sábado 29 de abril, la productora suspende el rodaje alegando un compromiso de José Luis López Vázquez con otra producción (verdad “a medias”, ya que el actor no trabaja en ninguna película la semana siguiente a la suspensión). En un detallado artículo para la revista cinematográfica *La Mirada*, el script de **La verdad sobre el caso Savolta**, Miguel Ángel Pérez Campos, cuenta cómo “*El equipo técnico fue despedido y Antonio Drove citado en Madrid para elaborar el plan de trabajo con el que habría de proseguirse el rodaje. Ya en Madrid, Andrés Vicente Gómez, productor ejecutivo del film, desaparece y Drove recibe un telegrama comunicándosele que queda libre para contratarse con otra productora porque su contrato ha caducado. Drove protesta alegando que su contrato tiene vigor hasta la obtención de la copia estándar*”<sup>428</sup>.

A lo largo del mes de mayo tienen lugar tensas negociaciones e intercambios. Drove vuelve a Barcelona y contacta con los coproductores extranjeros y con Comisiones Obreras, exigiendo su derecho a trabajar hasta la finalización de la película.

---

<sup>427</sup> RICO-GODOY, Carmen, “Drove, lento pero seguro”, *Diario 16*, 18 de abril de 1978, p. 19.

<sup>428</sup> PÉREZ CAMPOS, Miguel A., “Inventario de un conflicto: La verdad sobre el caso Savolta”, *La Mirada*, nº 3, junio de 1978, p. 19.

El 28 de mayo, Jos Oliver entrega a Drove una carta de Domingo Pedret P.C. (firmada por Pedret y Gómez el día 27) enviada por conducto notarial<sup>429</sup> en la que, básicamente, le exigen que acepte la responsabilidad de los retrasos y excesivos gastos y le imponen una serie de condiciones para la finalización de la película: deberá comenzar a rodar el lunes 29 (es decir, al día siguiente de recibir la carta), aceptando encargarse de rodar las escenas que considere más importantes en tan solo seis días y pasando directamente a trabajar en el montaje, delegando el resto de la filmación en Diego Santillán (a quien se ofrecen a no acreditar). Piden una respuesta en las siguientes 24 horas. La contestación de Drove<sup>430</sup> es negativa, replicando punto por punto los argumentos de la carta de la productora sobre la responsabilidad en los desajustes del rodaje, aunque se muestra dispuesto a negociar tanto en lo relativo a parte de sus honorarios como a las condiciones de terminación de la película, exigiendo tres días para ver proyección y estudiar el plan de rodaje (elaborado sin su conocimiento) antes de retomar la filmación, y ratificando su protesta por el despido injustificado de buena parte de su equipo.

Es razonable pensar que la carta certificada ante notario era más una estrategia de la productora para cubrir legalmente sus acciones que una verdadera muestra de voluntad de reincorporar a Antonio Drove a un rodaje que, como si dicho intercambio nunca hubiera tenido lugar, se retomaba ese lunes 29 de mayo bajo la dirección de Diego Santillán y con un nuevo equipo técnico. Comisiones Obreras informa de la situación a CNT y UGT, dando lugar a una asamblea intersindical de los trabajadores de cine de Barcelona “*que exige un careo entre Gómez y Drove para esclarecer los hechos*”<sup>431</sup>. Dicho careo tiene lugar, y a la vista de las manifiestas irregularidades en lo sucedido, la asamblea consigue paralizar el rodaje al segundo día de su reinicio, contando con el voto del nuevo equipo técnico y los actores de la película. Se crean un comité de huelga y una comisión técnica intersindical para analizar a fondo los problemas del rodaje (llegando incluso a poner en marcha una investigación sobre los métodos de producción de Andrés Vicente Gómez, que daría lugar a un severo informe

---

<sup>429</sup> Carta de Domingo Pedret P.C. a Antonio Drove del 27 de mayo de 1978. Documento conservado en el legado de Antonio Drove depositado en Filmoteca Española.

<sup>430</sup> Fotocopia de la respuesta manuscrita de Antonio Drove a la carta de Domingo Pedret P.C. Documento conservado en el legado de Antonio Drove depositado en Filmoteca Española.

<sup>431</sup> PÉREZ CAMPOS, Miguel A., *op. cit.*

sobre su historial previo<sup>432</sup>) y reivindicar la reincorporación de Drove y los miembros del equipo que permaneciesen desempleados. Por otro lado, “*la asamblea reconoce a Santillán (...) como miembro de la patronal y CNT difunde el siguiente comunicado: «Pese a la vinculación de su apellido al anarcosindicalismo y a la CNT, Diego Santillán no está afiliado a este Sindicato. Por otro lado, deploramos la actitud adoptada por él en el conflicto planteado en la película **La verdad sobre el caso Savolta**»*”<sup>433</sup>.

Según recuerda Francesc Betriú, elegido por su sindicato (CC.OO.) para formar parte de la comisión, “*Andrés [Vicente Gómez] se desplazó durante varias semanas, casi diariamente, a Barcelona para asistir, la mayoría de las veces como convidado de piedra, a nuestras asambleas. Siempre le ha ido la marcha y, a pesar de ser centro de todas nuestras críticas, él aguantaba lo suyo*”<sup>434</sup>. No obstante, pese al pretendido talante negociador de la productora, que había sugerido la creación de dicha comisión técnica para elaborar un plan de trabajo para terminar el film, finalmente esta se cerraría a cualquier posibilidad de que Drove regresara a la producción, rechazando el plan propuesto por la comisión, sin mostrar el que supuestamente iban a emplear con Santillán ni ofrecer contrapropuesta alguna. Según el informe de la comisión del 6 de junio, recogido en el artículo de Pérez Campos,

*“durante la negociación de la comisión, la productora había coaccionado a los técnicos contratados para que firmasen un finiquito provisional siendo este el único medio para cobrar el salario de la semana que se les adeudaba. Nuestra opinión es que la productora nunca tuvo intención de que Antonio Drove se reincorporara a la película. Así, la negociación abierta sería una excusa, o bien para ganar tiempo y crear una cortina de humo para la obtención del finiquito del equipo técnico, y/o bien para dar una apariencia de haber «negociado y discutido» el problema.*

*(...) En conclusión manifestamos:*

---

<sup>432</sup> “Resumen del historial de Andrés Vicente Gómez como productor, elaborado por la Comisión Técnica Intersindical, excluyendo por el momento sus actividades como distribuidor”. Documento conservado en el legado de Antonio Drove depositado en Filmoteca Española.

<sup>433</sup> PÉREZ CAMPOS, Miguel A., *op. cit.*

<sup>434</sup> BETRIÚ, Francesc, “Mis encuentros y reencuentros con Andrés”, en OLIVER, Jos; GÓMEZ, Andrés Vicente (coords.), *El sueño loco de Andrés Vicente Gómez*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga-Área de Cultura, 2001, pp. 126-127.

*Que esta comisión intersindical está convencida de que Antonio Drove desea llegar a un arreglo, pactado con la productora, por el bien de la película y para su finalización.*

*Que esta comisión intersindical, dadas las contradicciones y la falta de claridad que la productora ha mantenido durante las negociaciones, duda de su interés en llegar a un arreglo para la finalización de la película, y sospecha de la existencia de oscuros intereses económicos que justificarían su confusa actuación”<sup>435</sup>.*

Rotas las negociaciones, la comisión elabora otro informe, realizado por miembros del primer equipo técnico, sobre las causas que motivaron los retrasos en el rodaje del film, cuyo resultado viene a dar la razón a todas las protestas y argumentos esgrimidos por Drove durante la filmación y los meses previos: pésimo diseño de producción; desastrosa organización del rodaje “*debido a la incomparecencia y negligencia del productor ejecutivo*”; variaciones y reducción del plan de trabajo convirtiéndolo en ineficaz; fechas de contratación de actores irracionales y contradictorias que acarrearón constantes cambios y retrasos (“*Charles Denner y Stefania Sandrelli, probablemente los dos actores más caros del film, estaban contratados al mismo tiempo, cuando jamás intervenían juntos en la película*”); falta de permisos para gran parte de los decorados; contrataciones de miembros del equipo por un tiempo menor al del plan de rodaje; despidos y sustituciones de actores secundarios; retrasos por faltas de pagos; imposibilidad de ver proyección a lo largo del rodaje por el cámara y el equipo de dirección, etc<sup>436</sup>.

A mediados de junio aparece en la revista *Fotogramas* una noticia sobre el colapso de la producción y el enfrentamiento entre las distintas partes, recogiendo declaraciones de Gómez, López Vázquez y Drove<sup>437</sup>. En ella, Gómez defiende su reputación (a propósito de los comentarios suscitados por su historial, especialmente sobre la crisis de la producción del film inacabado de Orson Welles *The other side of the wind*), aclara su cargo de productor ejecutivo y portavoz de Pedret, y culpa a Drove de la pérdida de tiempo durante el rodaje y la duplicación del coste de la película (por

---

<sup>435</sup> PÉREZ CAMPOS, Miguel A., *op. cit.*

<sup>436</sup> *Ibidem.*

<sup>437</sup> ORDÓÑEZ, Marcos, “Reportaje: El otro caso Savolta”, *Fotogramas*, nº 1548, 16 de junio de 1978, p. 34.

gasto excesivo de cinta virgen y horas extraordinarias de trabajo). Le acusa de desacato a las órdenes de la productora, de abusos de autoridad (*“intentó despedir al jefe de producción y al decorador, a lo que me negué tajantemente”*<sup>438</sup>) y de hacer cambios en el guion sin notificarlo, *“lo que nos motivó a declararle incompetente. Yo intenté agotar el diálogo, pero cuanto más discutía, más clara quedaba su incompetencia. Emocionalmente no está preparado para seguir, y no sé si lo que tendría que hacer es ir a una clínica. Tras todas esas semanas solo hay una hora diez minutos, y lo sé porque solo yo he visto el copión puesto en orden. Solo admitiremos, para terminar, a Drove por presiones absolutas de las sindicales”*. Según Drove y el equipo de dirección, se habían gastado *“28.000 metros de negativo sobre un total de 35.000 previstos”*<sup>439</sup>. Asimismo, en un artículo posterior en *Fotogramas*, Drove asegura respecto al material filmado que *“El script y yo hemos minutado, cronómetro en mano, con ayuda de las hojas de cámara y del sonido sincrónico de referencia, y hay un mínimo de una hora y cuarenta minutos válidos para montaje definitivo”*<sup>440</sup>.

López Vázquez, por su parte, declara que le falta por rodar la mitad de su papel y que *“preferiría hacerlo con Drove, ya que la película es suya y le considero un gran director. Pero si el productor ha elegido a Santillán, sus motivos tendrá. (...) Tenemos un contrato de palabra para proseguir la película, pero no parece vislumbrarse una solución próxima, lo que lamento profundamente, porque el film me parecía una de las cosas más grandes y coherentes que se han hecho en España”*. Por último, Antonio Drove insiste en su postura: *“Mis derechos han sido repetidamente vulnerados. Las razones dadas por la productora para sus actuaciones contra mí han sido diferentes en cada momento, y contradictorias. (...) En numerosos casos se me han proporcionado medios muy por debajo de producciones paupérrimas e incompatibles con el presupuesto declarado, y que se pretende justificar, de 110 millones de pesetas”*<sup>441</sup>.

---

<sup>438</sup> Sorprendentemente, dos años después Gómez haría unas declaraciones a la misma revista que vienen a dar la razón a Drove respecto a la negligencia de los miembros del equipo cuya sustitución exigió durante todo el proceso: *“Hoy día se exige al técnico responsable de cine una preparación intelectual y sensibilidad artística que en España escasea. Especialistas de más de cincuenta años suelen ser una absoluta nulidad y de ellos me tropecé con varios en Barcelona durante el rodaje de Savolta. Gente a los que doblar su sueldo semanal con horas extras «provocadas» era lo único que importaba, creando un clima caótico, justo todo lo contrario a lo que Drove necesitaba”*. “Dos verdades sobre el «caso Savolta». Hablan el productor y el director”, *Fotogramas*, nº 1632, 13 de febrero de 1980, p. 34.

<sup>439</sup> PÉREZ CAMPOS, Miguel A., *op. cit.*, p. 19.

<sup>440</sup> ORDÓÑEZ, Marcos, “Informe caso Savolta: Negociación rota”, *Fotogramas*, nº 1550, 30 de junio de 1978.

<sup>441</sup> ORDÓÑEZ, Marcos, “Reportaje: El otro caso Savolta”, *op. cit.*

Esto nos lleva a otra cuestión delicada, la del presupuesto, que presenta contradicciones en distintas afirmaciones de la productora. Según escribe Marcos Ordóñez en *Fotogramas*, “*el propio Vicente Gómez había declarado delante del Comité Intersindical que el presupuesto máximo al que él pensaba llegar como parte española de la coproducción era de 25 millones, según fuentes de dicho comité. Al mismo tiempo, reconocía que la aportación española era del 50% sobre el presupuesto declarado de 110 millones de pesetas. Hay una contradicción, por tanto, de 30 millones de pesetas*”<sup>442</sup>. Para añadir más confusión, Gómez había declarado en el semanario estadounidense *Variety* que el presupuesto era de 110 millones de pesetas “*en un trato del 60/20/20 con los coproductores franceses e italianos*”<sup>443</sup>, lo que equivaldría a una aportación de 66 millones por parte de Domingo Pedret P.C. Resulta imposible aclarar el presupuesto real del film, así como la contribución de cada parte, lo que no es sino una muestra más del turbio entramado de producción de **La verdad sobre el caso Savolta**.

Según Pérez Campos, el último intento de Gómez había sido dirigirse a CC.OO. y UGT de Madrid “*en un ingenuo intento de dividir a las centrales de Madrid y Barcelona*”<sup>444</sup>. Tras tener noticia de los *dossiers* elaborados por la comisión intersindical, Pedret comunica a la prensa que Gómez ha dimitido como productor ejecutivo<sup>445</sup> (mera maniobra para anular el posible impacto público de dichos *dossiers*, ya que, a efectos prácticos, la dimisión de Gómez resultaría una farsa) y ratifica su decisión de prescindir de Drove para finalizar el film. La comisión se entrevista con Pedret, que reconoce que realmente el film está completado en un 80% y admite la mala organización de la producción (“*Es un chico muy mal organizado*”, dice de Gómez, aunque declara mantenerlo como creativo de la productora “*por sus ideas brillantes*”<sup>446</sup>), pero finalmente incumple el plazo de 48 horas (establecido por él mismo) para informar a la comisión sobre su decisión. Mientras tanto, Santillán se encontraba en los estudios Cinearte de Madrid, montando el copión del film.

---

<sup>442</sup> ORDÓÑEZ, Marcos, “Informe caso Savolta: Negociación rota”, *Fotogramas*, *op. cit.*

<sup>443</sup> “Gómez said that Savolta cost 110.000.000 pesetas (\$1.375.000) in a 60/20/20 deal with French and Italo coproducers”, en “Wrap ‘Savolta’, 1st of \$7-Mil, 3-Film Co-Prod. Package”, *Variety*, 17 de mayo de 1978, p. 398.

<sup>444</sup> PÉREZ CAMPOS, Miguel A., *op. cit.*, p. 22.

<sup>445</sup> “Sobre la interrupción del rodaje de «El caso Savolta». Aclaraciones de la productora”, *La Vanguardia*, 11 de junio de 1978, p. 74.

<sup>446</sup> ORDÓÑEZ, Marcos, “Informe caso Savolta: Negociación rota”, *Fotogramas*, *op. cit.*

Es más que probable que las diferencias entre Drove y Pedret, especialmente en lo relativo a la concepción de la historia y su resolución final, estuvieran detrás de la firme negativa de este a aceptar la vuelta del cineasta. José Luis López Vázquez ya había avanzado en una entrevista que “*surgieron problemas a la hora del rodaje en cuanto a la visión del guion*”<sup>447</sup>, y el propio Drove confirmaría, después de su despido, que “*se habían hecho modificaciones en mi guion original y aceptado por la productora. El final original, en el que el personaje de Ovidi entraba a formar parte del sindicato de pistoleros de Leppince, había sido tergiversado por otro, en el que Ovidi mataba a Leppince (Charles Denner), y esto sin la más mínima consulta*”<sup>448</sup>. Dos años después, el autor llegaría a hablar de un intento de soborno en otra entrevista: “*Públicamente se me ofreció un millón de pesetas para que terminara la película de otra forma. Para, en pocas palabras, callar algunas cosas. Fue una parte de la producción. Sinceramente no puedo decirle nada más*”<sup>449</sup>.

Durante el verano, las negociaciones continúan ya fuera del foco mediático, por lo que no queda apenas constancia pública de su desarrollo. En un telegrama conservado entre los archivos de Drove<sup>450</sup>, este pedía ayuda económica a su amigo Borau –que se encontraba en EE.UU. trabajando en su película **La sabina** (José Luis Borau, 1979)– para afrontar un juicio relativo a la problemática de Savolta; juicio del que no se tiene más constancia. En septiembre, el director concede una nueva entrevista a Marcos Ordóñez para Fotogramas, en la que aclara levemente la situación:

*“Cuando la productora trasladó el conflicto a Madrid, las centrales sindicales de Madrid respaldaron las conclusiones de la comisión intersindical de Barcelona. A raíz de esto se establecieron unas nuevas negociaciones con la productora y llegamos a un acuerdo para terminar el resto de la película en Barcelona, dirigiendo yo y con López Moreno como nuevo productor ejecutivo. La productora acepta mi decisión de que se respeten las conclusiones de la comisión*

---

<sup>447</sup> GALINDO, Carlos, “José Luis López Vázquez: «No me siento marginado, ni perseguido ni privilegiado»”, *ABC*, 31 de mayo de 1978, p. 56.

<sup>448</sup> ORDÓÑEZ, Marcos, “Informe caso Savolta: Negociación rota”, *Fotogramas*, *op. cit.*

<sup>449</sup> CAUBET, Damián, “Fui expulsado del rodaje cuando la película estaba casi terminada”, *Diario de Mallorca*, 6 de diciembre de 1980.

<sup>450</sup> Telegrama de Antonio Drove a José Luis Borau del 11 de agosto de 1978. Documento conservado en el legado de Antonio Drove depositado en Filmoteca Española. Asimismo, Drove anunciaba a su amigo otro acontecimiento personal importante: ese verano había nacido Nora, su segunda hija.

*intersindical de Barcelona sobre la composición de los equipos técnicos y artísticos. He podido ver proyección de lo que rodé y eso me ha animado mucho. Toda esta historia ha sido como una interminable carrera de fondo y de obstáculos, que bordea la pesadilla, pero afortunadamente no he estado solo, sino con todos los compañeros de Barcelona y Madrid que me han defendido. No considero esto como una victoria mía sino de los trabajadores del cine y las centrales sindicales. Ahora vamos a intentar solucionar los problemas de fechas, de actores, etc. que tenemos y terminar la película lo mejor posible*<sup>451</sup>.

Según relataría Drove pasados muchos años, “*Cuando después de cuatro meses de huelga se desmoronó el tinglado de Pedret, Andrés Vicente Gómez y yo nos reunimos y firmamos un acuerdo para terminar lo poco que quedaba de la película*”. Respecto al papel de los sindicatos, afirmaría que “*A raíz de los abusos perpetrados con mi equipo, puse como condición que la recontractación del equipo técnico y artístico tenía que ser sometida a la aprobación de la Intersindical de Barcelona (a la que la Patronal no reconocía. Eso me salió muy caro, y supongo que a Andrés también). (...) así terminamos amistosa y profesionalmente la película (Domingo Pedret desapareció del mapa)*”<sup>452</sup>.

Respecto a la espantada de Pedret, Francesc Betriú ofrece una pista en forma de confesión de Andrés Vicente Gómez, años después de los hechos. Esta apunta a problemas económicos de la productora relacionados con la financiación de sus socios (y no tanto con los gastos del rodaje) como probable desencadenante de la paralización de la película: “*no hace mucho Andrés me confesó que nos estaba doblemente agradecido. No solo porque con la reincorporación de Drove se había finalmente conseguido una excelente película (...), sino porque de no haber surgido el problema sindical, la película se hubiera parado igualmente, dado que su socio eventual, un financiero catalán, se había esfumado dejándole a él en la estacada*”<sup>453</sup>.

---

<sup>451</sup> ORDÓÑEZ, Marcos, “Entrevista: Antonio Drove. La rana en la mantequilla”, *Fotogramas*, nº 1561, 15 de septiembre de 1978, p. 19.

<sup>452</sup> DROVE, Antonio, “La verdad sobre el caso Savolta”, en OLIVER, Jos; GÓMEZ, Andrés Vicente (coords.), *El sueño loco de Andrés Vicente Gómez*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga-Área de Cultura, 2001, pp. 128-130.

<sup>453</sup> BETRIÚ, Francesc, *op. cit.*



El rodaje pudo finalmente completarse durante el otoño, con un ajustado plan de trabajo de tres semanas y no sin ciertos sacrificios para conseguir sacarlo adelante, tal y como recuerda el cineasta:

*“Cedí mi salario, trabajé con salario de ayudante de dirección, por debajo de lo establecido por los sindicatos catalanes (por supuesto con el acuerdo de CC.OO., mi sindicato, que entendió perfectamente las razones), pero no cedí para nada el control artístico de la película; me comprometí a un plan de rodaje y de gasto de material terriblemente ajustado (...). Este gasto de material y este plan de rodaje se cumplieron a rajatabla y creo que es otra demostración del sentido de responsabilidad de los trabajadores”<sup>454</sup>.*

La labor de montaje, supervisada por Drove, fue considerablemente laboriosa: *“El montaje con 45.000 metros de material impresionado ha sido una dura labor, agravada por el hecho de no haber trabajado en la ordenación y premontaje de este material durante el rodaje, como es usual”*, afirmaría Gómez. La película se encuentra completamente terminada en septiembre de 1979, pero no sería estrenada hasta febrero de 1980 a petición de los exhibidores, *“deseosos de que esta película les cubra su cuota de pantalla a cumplir en 1980”<sup>455</sup>.*

Como cierre a este apartado, parece adecuado dar voz a las declaraciones de Andrés Vicente Gómez en el momento del estreno, cuando expuso públicamente su punto de vista respecto a su enfrentamiento con Drove, el papel de los sindicatos y el resultado final del film:

*“Mi experiencia como productor de esta película me ha enseñado y aleccionado más para el futuro que los 42 títulos en los que he intervenido a niveles profesionales diversos desde que hace 19 años comencé en la industria del cine.*

*(...) En mi disputa con Antonio Drove, los sindicatos de CC.OO. y CNT jugaron un papel importantísimo, fueron ellos los que ilegalmente y utilizando el chantaje, la amenaza y coacción impidieron que yo reanudase el rodaje de la película, con otro director, Diego Santillán (...). El afán y necesidad coyuntural de*

---

<sup>454</sup> LLINÁS, Francisco; PÉREZ PERUCHA, Julio, *op. cit.*, p. 32.

<sup>455</sup> “Dos verdades sobre el «caso Savolta»...”, *op. cit.*, p. 34.

*protagonismo de los sindicatos, les llevó a defender a Drove en nombre del «derecho de autoría», que en este caso era muy discutible y que de cualquier manera yo solo reconozco en el productor, cuando se trata de decidir sobre la propiedad del negativo de una película o la forma de fabricar la misma. Mi solitario enfrentamiento con todas las partes resultó ser una terrible equivocación, a la que me vi forzado por la inhibición de la Administración e insolidaridad de los compañeros productores, quienes ni individual ni colectivamente sintieron simpatía o interés alguno por mi problema.*

*Si los hechos se repitiesen no despediría jamás al director de la película, aunque también es verdad que jamás como productor daré a nadie las facilidades de trabajo y libertad que en principio ofrecí a Drove, a no ser que este comparta conmigo la coproducción y responsabilidad del filme.*

*Olvidando dificultades pasadas, estoy muy satisfecho de La verdad sobre el caso Savolta, hemos conseguido la película que siempre se pretendió y, en comparación con otros filmes españoles, pretendidamente políticos, resulta el mejor jamás producido en este país. Antonio Drove, su director, tiene ante sí un brillante futuro y creo que con un equipo que se identifique con él, es la más firme esperanza como creador de un cine español digno y presentable”<sup>456</sup>.*

### **4.3.3. Análisis de la película**

El argumento de la película difiere notablemente de la novela, de la que Drove y Larreta principalmente toman el contexto histórico, varios de sus personajes y algunos de los hechos narrados. Sin embargo, la película apenas muestra escenas presentes en la novela y varía las características de la mayoría de personajes, además de prescindir de algunos de gran importancia en la obra de Mendoza (la gitana María Coral, Nemesio Cabra Gómez) e inventar otros nuevos (Rovira<sup>457</sup>). No obstante, la verdadera diferencia entre ambas obras reside en sus intenciones radicalmente distintas: mientras la novela es un relato folletinesco e irónico sobre la turbia Barcelona de principios del siglo XX vista desde el recuerdo de uno de sus personajes (Miranda), Drove busca construir una

---

<sup>456</sup> “Dos verdades sobre el «caso Savolta»...”, *op. cit.*, p. 47.

<sup>457</sup> “El personaje este de infiltrado, que se llama Rovira, es un homenaje a Rovira Beleta, que era (ha muerto ya) el director más viejo del cine español”, afirma Drove en UBEDA-PORTUGUÉS, Alberto, “Entrevista a Antonio Drove” (vídeo), *op. cit.*

película política y popular que exponga el nacimiento del fascismo y la forja de una dictadura, así como la derrota del movimiento obrero. Por este motivo, prescinden de la característica principal de la obra de Mendoza: su alambicada estructura narrativa, en desorden cronológico, construida a través de documentos judiciales, cartas, narraciones en primera persona, etc. que, como hemos visto antes, constituían un juego del escritor con el propio lenguaje (mezclando desde tecnicismos judiciales hasta jerga barriobajera).

Según recuerda el cineasta, la trama principal de la película parte de un argumento suyo anterior, pensado como una historia criminal con estructura de cine negro: “yo tenía un argumento que me gustaba mucho y que encajaba ahí perfectamente, que era que se está preparando una huelga general, de repente asesinan a unos sindicalistas que preparan la huelga e inmediatamente después asesinan al patrono, con lo cual el asesinato del patrono parece que es una represalia (...). Pero ahí interviene la banca y consiguen, con la excusa de buscar entre los asesinos del empresario a los obreros, descabezar la huelga general. Ese es en realidad el argumento de la película, y no es el de la novela”<sup>458</sup>. La mezcla de este argumento con la base de la novela (la Barcelona de 1917, la fábrica de armas Savolta, la historia de los manejos de Lepprince) daría lugar a la trama pergeñada por Drove y Larreta<sup>459</sup>. Sin menoscabo a la importancia de la base proporcionada por la novela de Mendoza, el cineasta reconocía prácticamente en todas las entrevistas que la influencia literaria primordial de la película habían sido las reflexiones ético-políticas de Bertolt Brecht (*La resistible ascensión de Arturo Ui*, pero también *Los negocios del señor Julio César*, el anteriormente citado *Me-ti. El libro de las mutaciones* o sus *Diarios*).

Como se ha visto, el libreto se iría modificando a lo largo del tiempo: desde la primera versión de más de tres horas hasta llegar al guion de producción utilizado durante el rodaje<sup>460</sup>, Drove fue podando y retocando el texto durante la larga preproducción de la película, teniendo en cuenta tanto la adaptación de los personajes a

---

<sup>458</sup> *Ibidem*.

<sup>459</sup> “Gómez me dijo que, cuando Mendoza vio el guion, comentó: «¡Hombre, de aquí se podría sacar una buena novela!»”, contaba Drove en una entrevista de la época. HIDALGO, Manuel, “La verdad sobre Antonio Drove”, *La calle*, número y fecha desconocidos, p. 55 (extraído de la carpeta de recortes de prensa sobre la película de la biblioteca de Filmoteca Española).

<sup>460</sup> Siguiendo la tónica caótica de la producción, Stefania Sandrelli llegó de Roma lista para rodar y Drove se encontró con que se sabía unos diálogos distintos, procedentes de una versión previa del guion, según declaraba en RICO-GODOY, Carmen, *op. cit.*

los actores que iban a encarnarlos, como los cambios en el contexto social y político del país<sup>461</sup>. Asimismo, el propio texto definitivo era alterado día a día por el director, como hemos visto, en su agotadora lucha para adaptarse a los cambios impuestos por las condiciones de rodaje. El argumento de la película resultante es el siguiente:

Un obrero anarquista de la fábrica de armas Savolta es brutalmente agredido en la calle por la noche. A la mañana siguiente, Claudedeu (Ettore Mani), el jefe de personal de la fábrica, pronuncia un alegato entre paternalista y amenazador a sus empleados, justificando la paliza como un ajuste de cuentas entre grupos extremistas. Durante su discurso, aparece la mujer del obrero agredido y anuncia entre sollozos la muerte de su marido, lo que provoca el grito coral de “asesinos” por parte de la plantilla, dirigiéndose a Claudedeu. Aparece entonces Savolta (Omero Antonutti), dueño de la fábrica, que acalla las quejas con un discurso más conciliador, comprometiéndose a cuidar económicamente de la viuda. Ya en las oficinas, Savolta recrimina a Claudedeu el exceso de violencia de sus matones, arguyendo que esa muerte puede empeorar la situación; aunque reconoce no encontrar mejor método para reprimir las reivindicaciones obreras.

La anterior conversación es escuchada por Rovira (Alfredo Pea), un administrativo de la fábrica perteneciente al sindicato anarquista, que informa a sus compañeros de la responsabilidad del asesinato por parte de los patronos y de otra noticia: Lepprince (Charles Denner), otro socio de la fábrica, ha conseguido un nuevo contrato de venta de armas a los franceses. Con esta información, los líderes obreros plantean una huelga, apoyados por el periodista Domingo “Pajarito” de Soto (José Luis López Vázquez), que saca a la luz “La verdad sobre los negocios y crímenes de Savolta” en su noticiario clandestino *La voz de la justicia*.

---

<sup>461</sup> Durante las fiestas navideñas de 1977, Drove hace unas “*correcciones y simplificaciones del guion posibles ahora que, por lo menos, conocía a los tres actores protagonistas, y eso me permitió simplificar escenas y diálogos que ya no eran necesarios, porque la personalidad de los actores podía dar eso mismo de una forma visual. También eliminé el final, el epílogo del año 36, y lo sustituí por un final que me gustaba más. Esta decisión ya la había tomado en París y había sido aceptada por Gómez y por Nedjar. Cuando había escrito eso, con la censura vigente, tenía sentido y por eso no acepté las sugerencias de Gallart, pero ahora, sin censura y con la cantidad de películas españolas que utilizaban el 36 como mercancía oportunista, sentía ciertos escrúpulos y encontré, había encontrado, un final más seco, menos ampuloso y mucho más duro y riguroso con la película*”. Declaraciones extraídas del “Historial sobre el caso Savolta desde la firma del contrato hasta el telegrama de expulsión”, *op. cit.*

Lepprince llega de París y recluta a Javier Miranda (Ovidi Montllor), joven y apocado ayudante del despacho de su abogado, que queda fascinado por la elegancia y la clase del francés. Prometido con la hija de Savolta, Lepprince goza de la total confianza de su suegro, por lo que le convence de su plan para neutralizar a Pajarito de Soto –cuyo panfleto ha alarmado a los patronos– frente a los habituales métodos de Claudedeu. A petición de Lepprince, Miranda localiza a Pajarito y le visita en la modesta buhardilla en la que vive con su mujer Teresa (Stefania Sandrelli) y su hijo, para proponerle una reunión. Pese a los intentos de Lepprince, Pajarito rehúsa colaborar con él intermediando entre los obreros y la dirección de la fábrica, alardeando de saber más de lo que cuenta en su artículo. Claudedeu y Lepprince sospechan que haya un infiltrado en la fábrica y temen que Savolta descubra su negocio secreto: están vendiendo armas ilegalmente a Alemania a espaldas de su jefe.

Miranda ha establecido una relación de amistad con Pajarito. Lepprince invita a cenar a Miranda y le engatusa con lujos, sonsacándole información sobre el periodista, que ha viajado a Valencia en busca de información definitiva sobre el contrabando de la fábrica Savolta. La situación con los obreros se tensa por momentos, la huelga es inminente y Lepprince no ha conseguido interceptar a Pajarito en Valencia. A su regreso, el periodista entrega la documentación obtenida a Miranda para que se la guarde, y este le convence para hablar de nuevo con Lepprince. Ante la ausencia de este, Pajarito consigue reunirse con el propio Savolta, a quien amenaza con sus averiguaciones sobre el contrabando. Savolta, desprevenido, no cree en sus afirmaciones; sin embargo, Lepprince (que ha llegado durante su encuentro) propone negociar las reivindicaciones obreras a cambio de su silencio, pidiéndole dos días de plazo, hasta pasado año nuevo. A la salida del periodista, Savolta expresa su preocupación por la posible presencia de un traidor entre sus más cercanos. Mientras tanto, en paralelo a este encuentro ha tenido lugar otro: el de Miranda y Teresa, que han consumado su callada atracción mutua durante la ausencia de su marido.

Pajarito se reúne con los obreros en casa de Rovira para informarles de su presunta victoria, de la que estos desconfían. Unos pistoleros irrumpen en el piso y ordenan al periodista que se marche. Rovira coge un arma escondida, pero los matones disparan primero y asesinan a todos los obreros. Pajarito consigue llegar a una imprenta,

en la que pasará toda la noche escribiendo sobre lo acontecido para imprimirlo por la mañana.

En la mansión de Savolta se celebra una gran fiesta de disfraces de nochevieja. Una llamada telefónica informa al anfitrión de la matanza de sus obreros. El empresario, atónito, mantiene una conversación con Lepprince. Pese a las mentiras de su futuro yerno, el empresario comienza al fin a vislumbrar al traidor y sus oscuras intenciones; sin embargo, antes de poder tomar medidas al respecto es tiroteado en su propia fiesta. La policía interpreta el asesinato de Savolta como una represalia por la muerte de los obreros, tal y como había planeado el conspirador Lepprince. Durante el velatorio, este actúa ya como heredero del empresario, negociando con los banqueros: estos acudirán al gobernador para exigir el descabezamiento del movimiento obrero.

En la imprenta, Pajarito ha terminado su revolucionario artículo, pero los empleados del lugar sospechan de él hasta que llega uno que afirma que el periodista estuvo en el lugar de la matanza y salió indemne: “es un traidor”. Comienzan a forcejear pero llega la policía y les detiene. No es la única redada: vemos como se producen numerosas intervenciones y persecuciones policiales contra los obreros.

El periodista es acusado de traidor por el resto de detenidos, que tratan de golpearle, por lo que la policía se ve obligada a encerrarle en una celda aparte. El comisario le concede 24 horas de libertad para presentar las pruebas que acusan a los socios de Savolta de la conspiración que acabó con su vida. A su salida, Lepprince organiza una farsa para engañarle: finge rescatarle de unos pistoleros (enviados por él) para desviar las sospechas hacia los otros socios de Savolta y convencerle de que quiere atraparlos y evitar la ejecución de cuatro obreros que han sido injustamente condenados a muerte por el asesinato de Savolta. Pajarito pica el anzuelo y revela que Miranda custodia sus pruebas. Lepprince abandona al periodista a manos de sus esbirros, que comienzan a golpearle.

Lepprince visita a Miranda y le dice que Pajarito ha muerto a manos de los anarquistas. Le pide que destruya los documentos del periodista por ser muy peligrosos, y este obedece. Mientras tanto, los matones han emborrachado a Pajarito forzándole a beber con un embudo para, caída la noche, soltarle por una callejuela y atropellarle.

Queda así cerrada la operación de Lepprince, a la que suceden sus violentas consecuencias: los obreros son fusilados y la mujer de Pajarito se suicida en su buhardilla.

Tras el entierro de Teresa, Miranda se reúne con Lepprince. Este le cuenta sus planes de futuro: la fábrica durará poco (tanto como dure la guerra), se avecina una gran crisis y el movimiento obrero se levantará con enorme fuerza. Los métodos de Claudedeu ya no servirán: *“habrá que organizar una fuerza política y policial implacable, porque todo esto, Javier, va a terminar en una revolución o en una dictadura”*. Lepprince ofrece a Miranda un puesto a su servicio, como secretario político. Este, consumido por la culpa, pregunta a Lepprince por qué mató a Pajarito y, ante sus evasivas, le encañona con una pistola. Las palabras de Lepprince van disuadiendo al débil y manejable Miranda, que acaba claudicando ante sus propuestas.

A continuación, asistimos a un epílogo en forma de secuencia de montaje, en el que una voz en *off* narra una serie de sucesos históricos posteriores: el fin de la Gran Guerra; la huelga de la Canadiense; la creación de los Sindicatos Libres o Amarillos, dedicados a asesinar líderes sindicales y obreros; la ilegalización de la CNT por parte del gobernador Martínez Anido; el asesinato del abogado Francesc Layret y la respuesta violenta de la CNT; y, finalmente, la instauración de la dictadura del general Miguel Primo de Rivera en 1923 y su feroz represión en Cataluña. Entre otras imágenes que ilustran los eventos enumerados, vemos a Miranda en un despacho, pagando a pistoleros y archivando fichas de sujetos como Layret. Dos citas cierran la película antes de los títulos de crédito:

*“Los asesinatos políticos no sirven para nada; si acaso, para empeorar las situaciones. Es la disposición de las conciencias lo que hay que cambiar: la tarea a cumplir es completamente moral, completamente espiritual; el puñal no tiene aquí nada que hacer”*.

*Pierre-Joseph Proudhon (1858)*

*“Solo la violencia ayuda donde la violencia impera”*.

*Bertolt Brecht (1932)*

Con **La verdad sobre el caso Savolta**, Antonio Drove consigue, al fin (y no sin enormes esfuerzos y grandes sacrificios) realizar en el seno de la industria un film completamente concebido y controlado por él, según sus planteamientos tanto ideológicos como formales. No se trata de una pequeña y esquiva producción “de autor”, sino de una película de gran presupuesto y voluntad popular que evita realizar concesiones a las modas y gustos imperantes. En este sentido, resulta un producto totalmente a contracorriente del cine que se estaba haciendo en España en aquellos años: aúna la recreación histórica y la intriga policiaca eludiendo las convenciones de ambos géneros, y lo hace desde una manifiesta postura de izquierdas que, a su vez, sorteja los tópicos que habitualmente definen las ficciones de esta ideología (eludiendo el maniqueísmo y el victimismo, introduciendo elementos críticos<sup>462</sup>) y se aleja de los modelos canónicos del cine político europeo (acercándose al cine negro americano). Es, además, uno de las escasas películas españolas que abordan la lucha de clases desde el punto de vista de la clase obrera.

**La verdad sobre el caso Savolta** es, sin duda, la muestra más destilada de las preocupaciones temáticas y formales del cine de Antonio Drove (al menos, del que hizo con mayores libertades para poder trabajarlas, así como de varios de los proyectos que nunca pudo llevar a cabo). En el ámbito temático, encontramos una cuestión ya abordada tanto en sus prácticas de la EOC –especialmente en **La caza de brujas**– como en otros guiones y trabajos televisivos –rastreado en **La leyenda del alcalde de Zalamea**, **Hay que matar a B.**, **Velázquez, la nobleza de la pintura** o **La gran batalla de Andalucía**): la de los mecanismos represivos del poder. Por tanto, procede de nuevo a la descripción de un mecanismo, aplicando una idea que lleva años acompañándole: la del cine como representación, de manera que sea un vehículo que permita y ayude a reflexionar sobre la vida real. Su puesta en escena, por tanto, busca ese propósito de formalización con todas las herramientas a su alcance: la caracterización de los personajes y las interpretaciones de los actores, la planificación visual, la utilización de la música, etc.

---

<sup>462</sup> “La película se opone al fascismo, pero también a lo que en nosotros lo hace posible. El íntimo fascismo en el corazón. Ya está bien de justificarnos por el martirio y de magnificar a los criminales”. DROVE, Antonio, “La verdad sobre el caso Savolta”, *op. cit.*, p. 131.



Respecto al diseño de sus personajes, el cineasta consigue un complicado equilibrio entre su significación arquetípica y una considerable estilización, dotándolos de gran complejidad. Así, Leppince, Miranda, Savolta y Pajarito de Soto ejemplifican cuatro tipos, cuatro “*modelos de acción política*”<sup>463</sup>, todos ellos mostrados con sus razones, contradicciones, ambiciones, debilidades y errores. En este film, Drove cuida especialmente algo que se le hizo evidente durante la realización de **Nosotros que fuimos tan felices**: el director debe respetar a sus personajes, teniendo en cuenta que “un fascista es un ser humano, pero también que los seres humanos se pueden hacer fascistas”, como ha dicho en numerosas entrevistas<sup>464</sup>.

Quizás sea Leppince el más elaborado y fascinante, en su representación de un fascismo emergente, ladino e hipócrita, que viene a sustituir al viejo poder autoritario de carácter paternalista encarnado en el señorial Savolta de Omero Antonutti; y que, como ha observado Ángel Otero, “*funciona narrativamente como catalizador temático de cuestiones como la hipocresía política*”<sup>465</sup>. El personaje interpretado por Charles Denner (del que se ha resaltado hasta la saciedad su parecido físico con Adolfo Suárez<sup>466</sup>, amplificando la resonancia de la historia del film sobre el presente político

---

<sup>463</sup> HOPEWELL, John, *El cine español después de Franco*, Madrid, El Arquero, 1989, p. 224.

<sup>464</sup> “*He respetado a todos los personajes. El director no puede ser mezquino, debe dar razones y argumentos a todos los personajes, incluso a los explotadores, a los criminales, pero sin caer en la tentación de magnificar su maldad. No hay grandes criminales políticos, sino autores de grandes crímenes políticos. El maniqueísmo es peligroso, pero también lo es decir que todos, al fin y al cabo, somos seres humanos. Todos somos seres humanos, sí, pero unos son más hijos de puta que otros, unos son unos explotadores y otros explotados. Esto debe quedar claro*”. HIDALGO, Manuel, *op. cit.*, p. 55.

<sup>465</sup> OTERO BLANCO, Ángel, “La verdad sobre el caso Savolta de Antonio Drove”, *España contemporánea. Revista de literatura y cultura*, Tomo XIX, nº 1, 2006, p. 67.

<sup>466</sup> Drove declaró insistentemente que el personaje está concebido tiempo antes de que Suárez llegase a la presidencia del Gobierno. En cualquier caso, el aspecto físico simplemente facilita una lectura de asimilación entre las trayectorias de Suárez y el personaje interpretado por Denner inevitable en los momentos de su rodaje y su estreno, pero que es igualmente válida y aplicable a numerosas figuras políticas de otros momentos y lugares.

Por otro lado, Drove reveló en una entrevista su particular inspiración para el personaje de Leppince: “*Para hacer este personaje me he basado, antes que en lo que he aprendido en el cine, en lo que he aprendido en la vida. Y, en concreto, le debo mucho, para los aspectos más miserables del personaje, menos elegantes, más de pequeño ejecutivo truhan, a la aportación de la carrera política y burocrática de don Juan Julio Baena. No pretendo difamar a Baena, en absoluto. La ficción se alimenta de la vida por caminos misteriosos, como los sueños y las pesadillas. No insinúo que Baena sea el asesino de Savolta, ni que haya hecho contrabando de armas con los alemanes, etc. Hablo como narrador o como director de cine. Para acusarle a él por sus propios méritos bastaría la sentencia del Tribunal Supremo sobre falsificación de documentos públicos o cualquiera de las miserables canalladas políticas que ha ejecutado y que en mi opinión merecen un capítulo nuevo en la Historia Universal de la Infamia del viejo maestro Borges. Creo que es de justicia reconocerlo. Cuando me preguntabais cual era mi versión de los acontecimientos de la E.O.C. a finales de los sesenta, puedo responderos que es, trasponiéndola a la ficción, **La verdad sobre el caso Savolta**. Yo no soy rencoroso, aunque cuando me hacen una putada reacciono muy duro. No me gusta soportar injusticias y lucho hasta el final, tanto si gano como si pierdo.*”

español del momento) es el mayor ejemplo de caracterización mediante apariencias y gestos: su aspecto de dandi, su habitual ostentación (el lujoso coche último modelo, los regalos traídos de París a los empleados del bufete de abogados), sus refinadas maneras y su irritante diplomacia le definen tanto o más que sus líneas de diálogo. Su explícito carácter de máscara (como luego veremos), queda apuntado ya desde su primera aparición en el film, dando la espalda y ocultando su rostro al espectador y a Miranda, cuando este le abre la puerta en el rellano del despacho del abogado (de hecho, el pusilánime ayudante tardará toda la película en vislumbrar el verdadero rostro de Lepprince). Otro aspecto del personaje, su velada homosexualidad y su atracción por Miranda, es buen ejemplo de esa complejización de los personajes de la que hablábamos, ya que, como ha visto Santos Zunzunegui, “*presta una densidad muy especial a la relación entre ambos personajes contribuyendo de forma notoria a reforzar el conflicto de clases que a través de ellos se vehicula*”<sup>467</sup>. Respecto a esos “matices homosexuales”, el propio cineasta afirmaba que “*lo que caracteriza al personaje es que utiliza siempre incluso sus sentimientos más humanos para imponer su código a los demás*”<sup>468</sup>. Esto se ve claramente en el progresivo proceso de seducción al que somete a Miranda, “vendiéndole” su postura ideológica por la vía del lujo (la cena de ostras a la que le invita, en la que le pide literalmente su amistad, para acabar convenciéndole de la bondad de sus intenciones y sonsacándole información sobre Pajarito).

Pajarito y Miranda, en principio personajes positivos pero, a la postre, responsables (a distintos niveles) de no evitar el terrible discurrir de los acontecimientos, son mostrados con cariño en su patetismo, pero sin atisbo de victimización. Pajarito es un personaje contradictorio: su firme postura y férreas convicciones de clase chocan con su visión romántica del periodismo y sus ínfulas heroicas, creyéndose capaz de hundir los turbios negocios de la empresa Savolta solo con su tesón, y aceptando a regañadientes las (comprensibles) exigencias de los líderes obreros en cuanto a la función y lenguaje de sus escritos. Su mejor definición viene

---

*Porque, si no, creo que por las mañanas, cuando me afeito, no podría mirarme a la cara en el espejo; no creo que la venganza sea un plato que se come frío. Mi respuesta en estos casos es convertir a quien me ha hecho la injusticia en personaje. Y en ese momento, como personaje, le tengo respeto y, como director, mis mezquindades desaparecen. Como director soy más sabio y generoso que como persona. Por eso me dedico al cine”.* LLINÁS, Francisco; PÉREZ PERUCHA, Julio, *op. cit.*, pp. 31-32.

<sup>467</sup> ZUNZUNEGUI, Santos, “La reforma, el fascismo y las causas evitables. La verdad sobre el caso Savolta”, *Contracampo*, n° 12, mayo de 1980, p. 15.

<sup>468</sup> HEREDERO, Carlos, “El caso Savolta...”, *op. cit.*, p. 61.

pronunciada por el propio Leppince: “A usted le atrae más el martirio que el triunfo. Es una especie de caballero andante que necesita que haya víctimas para poder reclamar justicia”. Su exceso de confianza y su individualismo, en el contexto de una lucha necesariamente común, desembocan en un final trágico para él y para su causa. Pese a ello, la dirección de Drove y la interpretación de López Vázquez dotan al personaje de cierta ternura y simpatía que facilitan su comprensión, así como de un tono entre cómico y trágico que, en ocasiones, “*introduce el esperpento en el corazón del drama*”<sup>469</sup> (el propio cineasta reconocía haberse basado en Valle Inclán para su concepción). Miranda es otro personaje ambiguo: su tímida solidaridad inicial hacia los obreros (no por su situación laboral sino por la violenta represión que sufren, conviene aclarar), así como su provisional amistad hacia Pajarito, pronto se ven traicionadas por su propio egoísmo y ambición. Drove modifica considerablemente el dibujo que de él se hacía en la novela de Mendoza, mostrándolo más apocado y timorato. Su condición de personaje recién llegado y externo al conflicto, presionado entre los dos mundos representados por Leppince y Pajarito, facilita la identificación del espectador con su punto de vista cuando está presente<sup>470</sup>.

Drove se distancia radicalmente de la complicada estrategia narrativa de la novela de Mendoza en pos de una linealidad que, como ha señalado Castro de Paz, “*obligará al espectador –liberado de la necesidad de reconstruir una compleja intriga– a reflexionar políticamente sobre los hechos mostrados y sus implicaciones últimas*”<sup>471</sup>. El propio cineasta insistía en dicha intención de mostrar y provocar la reflexión propia del espectador<sup>472</sup>, evitando el maniqueísmo y el habitual subrayado del cine de izquierdas: “*En la película no se trata de dar una verdad, de propugnar un dogma para que lo aplaudan los que ya están previamente de acuerdo y lo rechacen los que no. Eso*

---

<sup>469</sup> ZUNZUNEGUI, Santos, “La reforma, el fascismo y las causas evitables...”, *op. cit.*, p. 15.

<sup>470</sup> Aunque no siempre: como ha advertido José Luis Castro de Paz, en la escena del descubrimiento del cadáver de Teresa, nunca vemos el cuerpo “*desde el punto de vista de Miranda, sino en un plano largo en el que se nos fuerza a considerar el suicidio parte de un proceso que excede lo subjetivo*”. Por tanto, Drove atenúa “*los procesos de identificación del espectador*” en función de sus necesidades, sin renunciar a aprovecharlos cuando le conviene forzarnos a participar de las decisiones del personaje. Véase CASTRO DE PAZ, José Luis, *op. cit.*, p. 802.

<sup>471</sup> CASTRO DE PAZ, José Luis, “La verdad sobre el caso Savolta”, en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997, p. 802.

<sup>472</sup> En esa línea se enmarcarían, evidentemente, las citas finales de Proudhon y Brecht que cierran el film, dirigiendo al público hacia una última reflexión en torno a la violencia al abandonar la butaca. Respecto a estas citas, Drove comentaba: “*Mis sentimientos y mi razón estaban y están con el anarquista Proudhon, pero, en aquellos tiempos, a medio camino de salir de otra oprobiosa dictadura, habíamos vivido demasiados malos tiempos para la lírica*”. DROVE, Antonio, “La verdad sobre el caso Savolta”, *op. cit.*, p. 131.

*no me interesa. Lo que me interesa es proponer al espectador un ejercicio de inteligencia con el que aprender a descubrir la verdad, aplicando la lógica de cada día*<sup>473</sup>.

Su construcción narrativa, como han observado numerosos analistas e historiadores, es visiblemente deudora del cine de Fritz Lang en su forma de engranaje imparabile e implacable, de sucesión de causas y efectos que, sin embargo, podrían haberse evitado de haber obrado los personajes de otra manera (aquí entra de nuevo el didactismo que Drove extrae de Brecht). John Hopewell lo resume de forma clara:

*“Pajarito de Soto tiene pruebas de un cargamento ilegal de armas de Lepprince, pero en vez de confiárselas a sus compañeros se las guarda. Este hecho es un error crucial: el engranaje comienza a girar. Entonces le da las pruebas a Miranda, quien, por supuesto, no es nada de fiar; Lepprince mata a Savolta y a De Soto: el engranaje continua girando. Miranda entrega las pruebas a Lepprince y rindiéndose a su carisma, acaba trabajando para él en la organización de sus asesinatos a traición. Drove, resumiendo a Brecht, comenta: «no somos víctimas por buenos, sino por débiles». Un aspecto muy preocupante de la cinematografía española posterior ha sido su tendencia a invertir este razonamiento. Por ejemplo, en *Réquiem por un campesino español* [Francesc Betriú, 1985]”<sup>474</sup>.*

Drove reconocía la deuda con Lang en su estructura, pero también la de Bertolt Brecht:

*“Volviendo a la estructura narrativa (...), el punto de partida era (otra vez) Brecht, que decía que cada cosa depende de otras que a su vez cambian sin cesar, y que esta verdad es peligrosa para las dictaduras. Yo creo que no es una estructura clásica y lineal, sino épica, no solo en el sentido brechtiano, sino también langiano: durante la elaboración del guion escuché muchas veces la banda sonora de *Mientras Nueva York duerme* [While the city sleeps, Fritz Lang, 1956], que la tengo grabada en cinta y que es una película de negocios prodigiosamente construida. Yo quería contar el proceso de todos los personajes,*

---

<sup>473</sup> HIDALGO, Manuel, *op. cit.*, p. 55.

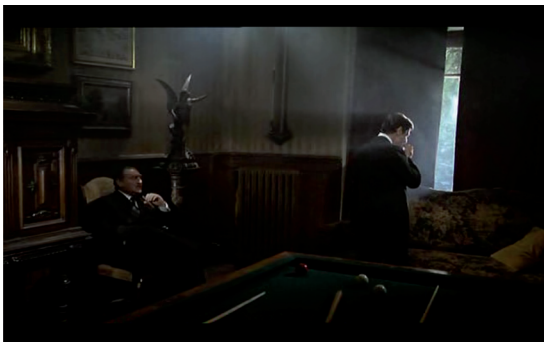
<sup>474</sup> HOPEWELL, John, *op. cit.*, p. 225.

*partiendo de que las contradicciones del proceso político del nacimiento de un fascismo fueran vistas desde el punto de vista de la lucha de clases”.*

Del teatro de Bertolt Brecht recoge también el distanciamiento en la mostración de los hechos, en su propósito de objetividad al “*presentar un proceso y sus implicaciones sociales*”<sup>475</sup>.

La puesta en escena de Drove favorece (e incluso evidencia) el artificio, como ya hemos señalado. Así se entiende su empleo de la banda sonora para transgredir la sensación de realismo: por ejemplo, los golpes o chasquidos que suenan cada vez que se pronuncia la palabra “asesino” o “asesinato” (en la primera escena en la fábrica, cuando los obreros elevan su grito coral; o en la reunión en la cabina del cine, cuando Pajarito pregunta delante de la viuda por el asesinato de su marido). Tampoco se abusa de la minimalista y, por momentos, disonante partitura de Egisto Macchi, cuya presencia se da la mayoría de las veces en fragmentos muy breves de tiempo y marcando un tono de fondo, sin subrayados (en las antípodas de la utilización habitual de la música en los filmes históricos, con fines evocadores y recreativos).

En esta dirección se observa también el empleo expresivo de la iluminación, llegando a extremos de inverosimilitud, como en la escena de los “dos soles” en el salón de billar de Savolta. Lepprince confiesa a Claudedeu la autoría de la conspiración que ha acabado con la vida del patrón mientras fuma en un sillón, con un rayo de sol que entra por la ventana a su espalda iluminando el humo que asciende por su rostro. Cuando Claudedeu sale de la habitación, vemos como el sol entra también por la puerta de cristal al otro extremo de la mesa de billar, justo frente a la ventana de Lepprince.



---

<sup>475</sup> LLINÁS, Francisco; PÉREZ PERUCHA, Julio, *op. cit.*, p. 26.



Otro ejemplo de uso estilizado (y “fraudulento”) de la luz, confesado por el propio Drove, se puede ver en la primera secuencia en la fábrica: *“hay al fondo tres sombras de guardianes con fusiles, que no están justificadas por ningún foco natural de luz. Se me dirá que no es explícito, pero cuando yo veo una película sé que ciertos detalles están ahí, son expresivos, aunque no estén subrayados. Son expresivos de una intencionalidad, para que quede claro que no es la realidad en bruto, como la «vida misma», «natural»*”<sup>476</sup>.



<sup>476</sup> *Ibidem*, p. 30.

Drove hace gala una vez más (y en varios de los casos es más que probable que tenga que ver con las complicaciones de la producción) de una considerable economía narrativa: si puede rodar algo en un único plano, sin que la secuencia vea mermada su expresividad ni la consecución de su objetivo, así lo hace. Véase la llegada de Pajarito a la imprenta: con un simple giro de la cámara y un movimiento de acercamiento, despacha la llegada del periodista, la conversación y la despedida del empleado con un eficaz plano secuencia. Utilizando inteligentemente distintas soluciones de puesta en escena –desde el montaje interno hasta la profundidad de campo, pasando por sus meditados emplazamientos de cámara, movimientos, panorámicas, etc.–, Drove trata de explotar las posibilidades expresivas de cada secuencia para aportar la máxima información al espectador (un ejemplo evidente son los vuelos de la “cámara espía”, dinámica y omnipresente<sup>477</sup>, sobre la oficina de Savolta, revelando al infiltrado Rovira en sus labores de espionaje). Así, como han visto Hernández Ruiz y Pérez Rubio, el cineasta muestra visualmente la lucha de clases en sus secuencias “*a través de una sugerente dialéctica basada en la dicotomía («arriba/abajo», «claro/oscurο», «interior/exterior») o la concreción de los conflictos en elementos simbólicos*”<sup>478</sup>. Ejemplo de lo primero sería el anteriormente citado “*episodio inicial en la fábrica, donde si una primera lectura establece rigurosos enfrentamientos espaciales obreros-abajo/patronos arriba, aquellos tienden a complejizarse por la presencia de Savolta entre los primeros y Rovira entre los segundos, y por el desplazamiento de la cámara*”, como ha expuesto Castro de Paz. Por otra parte, la muestra más clara de lo segundo estaría en el sutil juego de poder que establece Savolta con los puros que da, quita o permite coger a Claudedeu (imponiendo límites, restringiendo la confianza y concediendo su favor, según considere), que una vez eliminado será simbólicamente apropiado por Leppince en la secuencia del humo y la doble luz que hemos visto más arriba.

Junto a las referencias a Fritz Lang, encontramos ecos o influencias de otras películas concretas, que van desde la mera referencia visual (por su iluminación, ambientación, uso del encuadre, etc.) hasta la inspiración en su tratamiento o abordaje de ciertos temas o situaciones. Por ejemplo, Alberich apunta a **Con la muerte en los**

---

<sup>477</sup> OTERO BLANCO, Ángel, *op. cit.*, p. 58.

<sup>478</sup> HERNÁNDEZ RUIZ, Javier; PÉREZ RUBIO, Pablo, *Voces en la niebla...*, *op. cit.*, p. 77-78.

**talones** (*North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959) y **El hombre que mató a Liberty Valance** como claras fuentes de inspiración para el secuestro y emborrachamiento de Pajarito y para el orgulloso y alcoholizado discurso del periodista justo antes de morir, respectivamente; mientras que compara la escorzada angulación y el uso de la profundidad de campo en la escena de la muerte de Teresa con la del magnate en **Ciudadano Kane**<sup>479</sup>. Por otro lado, a un nivel de “clima visual”, es fácil encontrar correspondencias entre la ambientación de las callejuelas barcelonesas con referencias confesas del cineasta como **El delator** (*The informer*, John Ford, 1935) o, especialmente, **M. El vampiro de Düsseldorf** (incluso la buhardilla de Pajarito y Teresa recuerda a las modestas pensiones y casas de ambos filmes). De esta última extrae ideas concretas, como la forma de filmar el patio interior en el que arranca el film alemán, con ese ascenso de la cámara hacia las ventanas, mostrando las escaleras, movimiento que aparece de manera similar en la secuencia del asesinato de los obreros en casa de Rovira. Otra pequeña muestra de su inspiración estética se puede encontrar en la secuencia inicial en la fábrica Savolta, que remite visualmente a las escenas de los juicios subterráneos de los filmes de Lang y Ford (una ya de por sí curiosa similitud entre ambos). No obstante, la influencia se da más en el tono fotográfico y los juegos de luces y sombras del conjunto de la película. En este sentido, otra referencia clara sería la canónica fotografía de Nicholas Musuraca en **Retorno al pasado**, que Drove proyectó al equipo técnico y artístico durante el rodaje, y de la que toma otra idea muy presente en su película: la utilización de sombras sobre los personajes; especialmente, la proyección de las sombras de unos sobre otros, ya sea como motivo de amenaza, influencia o muestra de poder.



El delator



La verdad sobre el caso Savolta

<sup>479</sup> ALBERICH, Ferrán, *op. cit.*, p. 135.





M, el vampiro de Düsseldorf



La verdad sobre el caso Savolta



Retorno al pasado



La verdad sobre el caso Savolta



Retorno al pasado



La verdad sobre el caso Savolta



Retorno al pasado



La verdad sobre el caso Savolta

Sin embargo, Drove no es especialmente dado al homenaje cinéfilo ni a la cita exacta de manera visual, sino por otras vías (muy evidentemente en las frases del personaje de Nicolai en **Tocata y fuga de Lolita** y de forma más discreta en las

canciones o silbidos de **Aquí durmió Carlos III** o **Nosotros que fuimos tan felices**, por poner algunos ejemplos que hemos tratado anteriormente): “*Me hace gracia tener fama de cinéfilo, de amante del cine americano, pero cuando he metido una cita en una película, ha sido antes literaria que cinematográfica, y las cinematográficas estaban siempre en el diálogo, nunca en la imagen, a veces en la música. Y también me ha influido mucho la pintura*”<sup>480</sup>. Efectivamente, el visualmente detallado guion de **La verdad sobre el caso Savolta** incluye diversas referencias pictóricas, algunas simplemente referentes a ropa: el banquero Sardá-Pujol y su esposa, que finalmente no aparecen en la fiesta de disfraces sino directamente en el funeral de Savolta, debían ir ataviados de burgueses flamencos como el matrimonio Arnolfini de Van Eyck, mientras que la hija de Savolta es descrita como “*nívea, como arrancada de un cuadro de Burne-Jones o de Dante Gabriel Rossetti, con su túnica blanca y sus cabellos oscuros dulcemente recogidos y rizados, una vestal, transparente y frágil María Rosa Savolta*”<sup>481</sup>. Sin embargo, otras son citas directas, como la de la escena en la que Miranda y Teresa se cruzan con la viuda de Rovira, que reproduce la composición de *Los intrusos* de Eugène Laermans, que Drove había visto en el Museo de Lieja, según cuenta Ferrán Alberich<sup>482</sup>.

---

<sup>480</sup> LLINÁS, Francisco; PÉREZ PERUCHA, Julio, *op. cit.*, p. 26.

<sup>481</sup> Guion de producción de **La verdad sobre el caso Savolta**, pp. 139 y 142. Ejemplar conservado en Filmoteca Española.

<sup>482</sup> ALBERICH, Ferrán, *op. cit.*, p. 133.



*Princess Sabra led to the Dragon*  
Edward Burne-Jones, 1866



*Lady Lilith*  
Dante Gabriel Rossetti, 1866-68/1872-73



*Les intrus*, Eugène Lermans, 1903



La verdad sobre el caso Savolta

La elaborada secuencia de la fiesta y el asesinato de Savolta, no casualmente situada en el corazón de la película (y a partir de la cual los acontecimientos se aceleran implacablemente), resulta ejemplar para ilustrar buena parte de las estrategias narrativas que hemos ido comentando. En primer lugar, nos da un contexto propicio –un baile de disfraces de nochevieja– para uno de los temas principales de la película: el de las máscaras, tras las que se ocultan la hipocresía y la traición. Savolta, anfitrión del convite, recibe a sus invitados ataviado como Julio César, disfraz que anuncia su inminente muerte de manera evidente. Lepprince lleva un disfraz de arlequín de rombos blancos y negros, indicio de su dualidad, y un antifaz blanco que oculta su rostro pero deja visible una maquiavélica expresión. Otero ha explicado con detalle la importancia simbólica del color blanco en el film y la tradición en la que se basa:

*“En muchas ocasiones, en la literatura y el cine, el simbolismo del color blanco se desvía de las tradicionales nociones de inocencia y pureza para representar todo lo contrario: corrupción y engaño. En estos casos, el blanco es imagen de pura apariencia, e incluso de putrefacción. Uno de los ejemplos más conocidos es la «whited sepulchre» de Joseph Conrad, la sepultura blanqueada que en Heart of Darkness (1902) oculta los metafóricos huesos podridos del colonialismo europeo. Otra representación clásica de los peligros que puede entrañar el color blanco es Moby Dick, or the Whale (1851), de Herman Melville, cuya ballena ha pasado a la historia de la literatura (y del cine, vía John Huston) como uno de los emblemas más populares de la ambición. De forma similar, en The Age of Innocence –tanto en la novela de Edith Wharton (1920) como en la película de Martin Scorsese (1993)– el blanco es el color de la hipocresía y la traición. Como sabemos, una de las fuentes textuales que dieron origen a esta lectura negativa del blanco es el «Evangelio según San Mateo»<sup>483</sup>.*

El propio Drove confirma dicha idea (incluso invoca a *Moby Dick*), destacando también la ya comentada utilización de las sombras de los personajes:

*“La película está muy cuidada visualmente, todo está meticulosamente escogido. Me costó mucho, por ejemplo, conseguir el antifaz blanco y el arlequín para Lepprince, porque lo quería en rombos blancos y negros y me daban trajes de arlequín de Picasso. Quería conseguir un efecto concreto, en una escena clave*

---

<sup>483</sup> OTERO BLANCO, Ángel, *op. cit.*, pp. 62-63.

*para mí: Savolta que habla y razona, diciendo que los crímenes son un asunto de negocios, paseando alrededor del billar y la sombra de Savolta sobre la máscara blanca de Lepprince, que le sigue. Ese efecto de sombras de un personaje sobre otro está usado sistemáticamente en toda la película, al igual que las entradas en campo: Lepprince entra constantemente en campo igual que el ama de llaves de **Rebeca** [Rebecca, Alfred Hitchcock, 1940]. Al final, para explicar por qué me parecía fundamental que la máscara de Lepprince fuera blanca, le dije al encargado de vestuario: «No es un capricho, pero en el teatro chino la máscara blanca es para representar la maldad o la falsedad. ¿Has leído Moby Dick o el Gordon Pym? No puedo explicarlo de otra manera»<sup>484</sup>.*

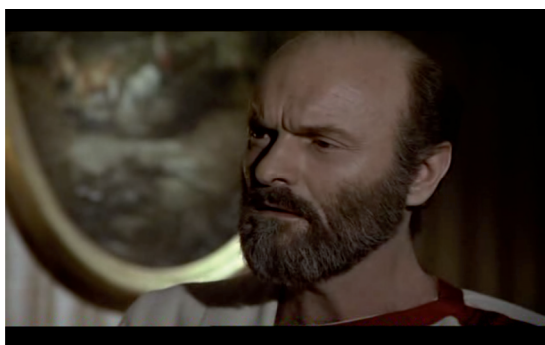
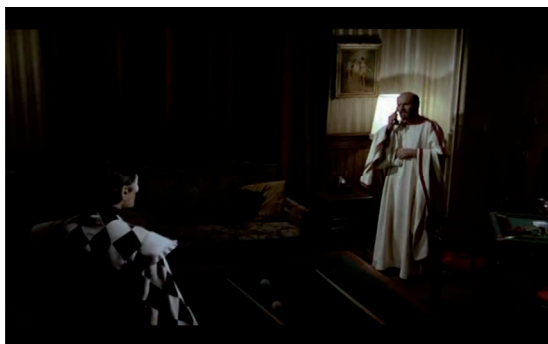
Otro detalle, más o menos discreto dentro del conjunto pero de explícita significación, es la presencia en esta “fiesta de las apariencias” de un personaje disfrazado de diablo rojo que acecha constantemente a Savolta: aparece por primera vez a sus espaldas, y aunque el magnate se mueve inquieto por el *hall* y las estancias aledañas, el diablo parece seguirle danzando, dedicándole siempre una sonriente mirada y algún gesto equívoco.

Junto a esta muestra de la importancia de la caracterización a través del vestuario (y, por supuesto, de la dirección de actores), la secuencia es buena muestra de otro de los pilares sobre los que Drove construye el film: su carácter de representación. No solo por el ambiente marcadamente teatral de la secuencia, sino por la construcción de la escena central de la misma, en la que Savolta descubre la conspiración y su aciago destino. En ella, tras conocer la noticia de la matanza de los obreros en casa de Rovira, el empresario reflexiona en voz alta sobre los acontecimientos recientes tratando de vislumbrar el hilo secreto tras ellos. En las antípodas del naturalismo, Drove evidencia el carácter artificioso de su puesta en escena haciendo que Savolta pronuncie un monólogo como si fuese un teorema, mientras Lepprince le sigue por la habitación (con el mencionado juego de sombras). Cuando llega a la única conclusión posible, sin acabar de pronunciarla, el traicionado emperador romano pone sus manos sobre la cara de Lepprince y retira su antifaz, momento en que son interrumpidos y convocados a la fiesta. Como decía Zunzunegui a propósito de otra secuencia ejemplar (la reunión de obreros en la cabina del cine), “*Es precisamente el alto grado de formalización de la*

---

<sup>484</sup> LLINÁS, Francisco; PÉREZ PERUCHA, Julio, *op. cit.*, pp. 26-27.

película lo que permite a Drove la construcción de secuencias que sobre el papel presentaban dificultades casi insalvables por su carácter”<sup>485</sup>.



Por último, la puesta en escena del asesinato es igualmente una muestra de la gran estilización de la puesta en escena de Drove: la lenta y funesta ascensión de

<sup>485</sup> ZUNZUNEGUI, Santos, “La reforma, el fascismo y las causas evitables...”, *op. cit.*, p. 16.

Savolta por la escalinata (ajeno a la alegría colectiva, su rostro mortecino se va cubriendo del confeti que arrojan los invitados) es coronada por un postrero intercambio de miradas (puntuado con un sonido intermitente de flauta) con el siniestro arlequín, quien, con un gesto altivo, le conmina a seguir avanzando hacia su inexorable destino. Drove utiliza el enorme y ampuloso espejo que corona la escalera para que Savolta y el espectador vean, en ese último respiro, a los dos pistoleros disfrazados apuntando a su víctima. En ese momento suena un fuerte chasquido (efecto de sonido que Drove ha asociado a la mención de los asesinatos durante el film, como hemos visto), Savolta se gira, las luces se apagan y solo escuchamos disparos en la oscuridad, acompañados de los pertinentes fogonazos. Al volver la luz, el trasunto del César se tambalea hacia atrás con la túnica ensangrentada, hasta dar de bruces con el gran espejo. Su mujer, hija y yerno se apresuran a socorrerle en vano, pudiendo tan solo escuchar su última palabra, un susurrado y acusador “¡Lepprince!” que nadie más percibe como tal. Mientras tanto, escuchamos las doce “campanadas a medianoche”, que lejos de ser celebrativas, tocan a muerto<sup>486</sup>.

---

<sup>486</sup> Otero percibe en **La verdad sobre el caso Savolta** ecos de este film de Welles –**Campanadas a medianoche** (*Chimes at midnight*, Orson Welles, 1966)– que “también gira en torno al tema de la amistad traicionada”. OTERO BLANCO, Ángel, *op. cit.*, p. 64.





Otra escena esencial del film (pese al intento de la productora de pervertirla) es la conversación final entre Lepprince y Miranda, en la que este fracasa en su vacilante intento de vengar a su amigo Pajarito y su amada Teresa (justo tras la escena en que visita su tumba), buscando, a su vez, redimir así su sentimiento de culpa. Como ha señalado Otero, “*un fundido encadenado establece una acertada conexión visual entre los jardines de la mansión Savolta/Lepprince y las lápidas blancas del cementerio en el que está enterrada la esposa de Domingo Pajarito de Soto*”<sup>487</sup>.



No es difícil ver cierta relación en la interacción entre ambos personajes y una escena similar en el citado film de Tourneur –que, como hemos visto, se proyectó tanto a los colaboradores de Drove como a los actores durante la filmación de **La verdad sobre el caso Savolta**– en la que Kirk Douglas y Robert Mitchum dialogan en una terraza manteniendo actitudes similares: la sibilina persuasión de Lepprince y la insegura desconfianza de Miranda, respectivamente.

---

<sup>487</sup> *Ibidem*, pp. 65-66.



Al margen de esta similitud, palpable sobre todo en el tono de las interpretaciones, encontramos una diferencia esencial en el tratamiento de la escena, muy relevante dado su contenido y punto de vista: como en la mayor parte del film, el espectador se sitúa en esta escena en la piel de Miranda, hasta el punto de que vemos casi toda la conversación desde su espalda, observando a Lepprince entonar su monólogo. Desde el momento en que Miranda intenta enfrentarse al francés, Drove elude el contraplano y mantiene todo el peso de la escena sobre el personaje

interpretado por Denner. Es más: en el momento de desenfundar la pistola, sitúa la cámara (y, por tanto, la visión del espectador) a la altura de la pistola, mostrándonos a Leppince en un ligero contrapicado que transmite ya su ventaja frente a Miranda, pese a ser este quien porta el arma. Su incapacidad para dispararle (el deseo del espectador) y la definitiva sumisión a sus palabras escamotean cualquier posibilidad catártica, frustrando el alivio del público.



Drove era taxativo respecto a la necesidad y significación de esta escena en el conjunto de la película, por varios motivos:

*“(...) si Miranda mata a Leppince hay un happy end, hubiera sido una solución complaciente. Era un riesgo, mantenerse en la cuerda floja. Fijaos en la sucesión de escenas: Pajarito asesinado – fusilados cuatro inocentes – suicidio de Teresa – entierro. En ese momento la normativa del cine clásico, incluso de Lang – que escribió una defensa del happy ending –, tiene en cuenta que el espectador desea el final feliz y hay que complacerle. Yo no quería complacer, ni dejar tranquilos a los bien pensantes, pero sabía el riesgo de que aquello resultase inverosímil filmicamente y por ello estuve ensayando con Denner no sé cuántas noches. Por eso la rodé a cuerpo limpio, un plano larguísimo, en el cual hay en primer término la espalda de Miranda (no me gustan los personajes que hablan a la cámara) y Denner hablándole, a él y al espectador. Si a Denner no le salía bien, no había escena. Si Miranda mataba a Denner era una descarga emocional, hacer que el espectador saliera a la calle pensando que la pesadilla había terminado. «Muerto el perro, se acabó la rabia». Y la idea central era que la película se*

*opone al fascismo, pero también a aquello que en nosotros lo hace posible. Esto hubiera cambiado completamente el sentido político del Savolta. La película cuenta la historia de una derrota, partiendo de la idea brechtiana de que no somos víctimas por buenos, sino por débiles, que no hay que magnificar (ni tampoco menospreciar) al opresor. Esa idea no excluye la pasión, pero tampoco la lucidez. Y además, si Miranda mata a Leppince rompe totalmente con su carácter social: es un pequeño burgués, que no solo no consigue transformar la realidad, sino que ni siquiera sabe captarla, solo se entera de sus aspectos más externos. Hubiera sido socialmente falso que le matara, porque Leppince hubiera quedado revestido por la caracterización del mal, cuando se dice textualmente que detrás de él hay la Banca y el gran capital. Y hay una tercera razón: está la verdad histórica, aquello acabó en una dictadura. Y aunque sea una ficción, **Savolta** está construida sobre un entramado social e histórico que no se puede traicionar. Y finalmente, hay una razón moral. Cuando escribíamos el guion –comenzamos en enero del 76–, Franco acababa de morir, y Franco se murió, no le quitamos. Desde ningún punto de vista, ni cinematográfico, ni político, ni ético, ni psicológico, ni narrativo, podía aceptar una descarga en el espectador: hubiera sido una traición a la película, al espectador y a mí mismo. Por eso luche contra las presiones para que cambiase la escena y por eso la hice a cuerpo limpio, asumiendo el riesgo”<sup>488</sup>.*

Años después de la realización de la película, Drove afirmaba: “Soy de la opinión de que las películas políticas o históricas reflejan más exactamente el momento en el que han sido concebidas y producidas que el de la época que toman de referencia”<sup>489</sup>. Sin embargo, en el momento de su estreno declaraba que “la concepción del **Savolta** parte de que hablamos del pasado sabiendo que es un tiempo pasado, sin intentar ver lo que de actual tiene ese tiempo pasado. La película no pretende referirse a una situación actual concreta: habla del pasado, pero aplica la lógica de la vida de ahora. Lo que tiene de actual es estar hecha por hombres de ahora”<sup>490</sup>. La evidente analogía que el film ofrecía con la inestable situación política en aquellos años de Transición fue certeramente expresada por Santos Zunzunegui: “**La verdad sobre el caso Savolta** funciona abiertamente como una metáfora sobre el actual proceso de reforma política (aunque su sentido no se agote con ello) de la que muestra uno de sus aspectos más profundos. Es lo que Drove llama «nuestra propia pesadilla» en la que la

---

<sup>488</sup> LLINÁS, Francisco; PÉREZ PERUCHA, Julio, *op. cit.*, p. 29.

<sup>489</sup> DROVE, Antonio, “La verdad sobre el caso Savolta”, *op. cit.*, p. 128.

<sup>490</sup> LLINÁS, Francisco; PÉREZ PERUCHA, Julio, *op. cit.*, p. 25.

*faz descubierta del despotismo (Savolta) será sustituida por la máscara de apariencia liberal (Leppince) bajo la que se agazapa el fascismo más salvaje*<sup>491</sup>. Desde una perspectiva actual, el gran valor de la película reside precisamente en que su lectura no se agota en aplicar al momento de su realización las reflexiones que provoca, sino que, dado el carácter universal de estas, también nos habla –como bien dice Castro de Paz– “desde el lugar que ahora nuestra propia mirada sea capaz de construir”<sup>492</sup>.

#### 4.3.4. Estreno, recepción y polémica con la versión extranjera

Como hemos visto, el estreno de **La verdad sobre el caso Savolta** se retrasa hasta principios de 1980, según el distribuidor (el propio Andrés Vicente Gómez) por exigencias de los exhibidores. Finalmente, el estreno en Barcelona tiene lugar el viernes 1 de febrero de 1980, en los cines Aribau, Palacio Balañá y Río; a Madrid llegaría el jueves 17 de abril, en el cine Bulevar. Pese al exiguo esfuerzo publicitario llevado a cabo para su lanzamiento, máxime tratándose de una producción especialmente costosa, la película logra mantenerse en cartel durante meses en ambas ciudades (en Madrid incluso llegaría a tener un reestreno en agosto de 1982). Como ya advirtió Santos Zunzunegui en su momento, los (absurdos) intentos de manipulación ejercidos sobre el film llegarían hasta los eslóganes de su cartel: “*Compruébese el escandaloso trucaje a que se ha sometido en la publicidad a la frase de Brecht que cierra la película (transformando «solo la violencia ayuda donde la violencia impera» en un aguado «La violencia solo ayuda, donde la violencia impera»), o esa ridícula frase que pretende definir el film: «Contra la dialéctica de las pistolas, la voz de la justicia»*”<sup>493</sup>.

Pese a la satisfacción de Antonio Drove con sus resultados, la recepción crítica de la película no sería todo lo positiva que su director y productor probablemente esperaban. Sí era previsible el rechazo de los críticos de derechas, desde el poco elaborado comentario de Pascual Cebollada, cuyo resumen del argumento (“*una fábrica de armas, en la circunstancia propicia de la primera guerra mundial y en la coyuntura*

---

<sup>491</sup> ZUNZUNEGUI, Santos, “La reforma, el fascismo y las causas evitables...”, *op. cit.*, p. 14.

<sup>492</sup> CASTRO DE PAZ, José Luis, *op. cit.*, p. 802.

<sup>493</sup> ZUNZUNEGUI, Santos, “La reforma, el fascismo y las causas evitables...”, *op. cit.*, p. 14.

*difícil del sindicalismo y del terrorismo, cuyas actividades cortaría –hay en la película una referencia documental– el general Primo de Rivera*<sup>494</sup>) no solo evidencia su signo ideológico, sino una tergiversación de la utilización que hace Drove del material de archivo o, peor aún, una pasmosa cortedad de miras; hasta el encendido vituperio de Félix Martialay para *El Alcázar*. Este último retoma la referencia a Primo de Rivera para protestar históricamente por su “mala explicación” (“*Para colmo de males ponen un plastón final en el que meten un trozo de documental del general Primo de Rivera bajo una voz en off que mal explica unas actitudes históricas y otro rótulo explicativo de lo que quería decir la película. ¡Demasiado!*”), y va más lejos: tilda el film de panfleto peligroso y realiza un comentario ciertamente machista hacia Stefania Sandrelli como protesta por la decisión de guion de que Teresa engañe a Pajarito con Miranda – ya que el personaje de López Vázquez era lo único que le gustaba de la película–: “*hacerle cornudo ha sido destrozar su eficacia. ¡Qué torpeza!, por mor de mostrar los michelines de la Sandrelli y componer la peor situación de la película*”. Así mismo, se permite despreciar al público, considerando que el 90% de los espectadores no tienen paladar para la puesta en escena<sup>495</sup>.

La mayoría de críticas la valoraron como “correcta”, destacando en muchos casos la dirección, fotografía e interpretaciones. Sin embargo, un reproche recurrente estaba relacionado con la supuesta intención del autor de intentar contar demasiadas cosas, dejando algunas partes de la historia más descuidadas (la mayoría coinciden en la poca entidad de la historia de amor entre Miranda y Teresa, aduciendo que queda descolgada del resto de tramas e interrumpe el ritmo); así como ciertas reiteraciones debidas a su voluntad didáctica.

De nuevo, sería José María Latorre en *Dirigido Por...*<sup>496</sup> el autor de una de las críticas más amargas, pero también más caprichosa, aferrada al gusto personal: su queja viene condicionada por la relación del film con la novela en la que se basa libremente, considerándola como meta en lugar de aceptar que es un simple punto de partida para contar una historia con cierta relación en varios detalles argumentales pero evidente

---

<sup>494</sup> CEBOLLADA, Pascual, “Laboralismo y política. La verdad sobre el caso Savolta”, *Ya*, 22 de abril de 1980.

<sup>495</sup> MARTIALAY, Félix, “La verdad sobre el caso Savolta, de Antonio Drove”, *El Alcázar*, 3 de mayo de 1980.

<sup>496</sup> LATORRE, José María, “La verdad sobre el caso Savolta”, *Dirigido Por...*, nº 71, marzo de 1980, pp. 61-62.

distancia en sus intenciones. Otros, como Jorge de Cominges o Ruiz de Villalobos, valorarían muy positivamente las decisiones y estrategias narrativas del guionista y director, destacando la “*profunda coherencia de su estilo narrativo y la temática*”<sup>497</sup>, y resaltando su valor y deferencia frente a otras recientes películas catalanas de corte histórico y político ambientadas en épocas muy cercanas a la de Drove: “*Película política y popular, entendiendo este último calificativo no como un arrebató sentimental en la línea seguida por Antoni Ribas en **La ciutat cremada** y por Josep M<sup>a</sup> Forn en **Companys: procés a Catalunya**, sino como una explicación llana y sencilla de por qué se forjaron los fascismos en Europa*”<sup>498</sup>.

Las críticas más halagüeñas vinieron dadas, una vez más, por amigos, como Manolo Marinero, o personas cercanas en algún modo, caso de Carlos Boyero (componente del grupo de amigos –autodenominado “Escuela de Yucatán”, en irónico homenaje su predecesora Escuela de Argüelles– formado por Fernando Trueba, Fernando Colomo, Antonio Resines u Óscar Ladoire, entre otros, confesos admiradores de **¿Qué se puede hacer con una chica?**). El primero escribe su crítica en el tono poético que caracterizaba a sus viejos textos para *Film Ideal*, profesando absoluta admiración por la capacidad narrativa del cineasta y llegando a afirmar que “*La proyección es una exhibición de control total que Antonio Drove tiene sobre los resortes narrativos y expresivos del cine. La película solo admite la réplica de la ignorancia voluntaria o de la sensiblería roma*”, para concluir su texto confirmando a Drove como “*un narrador cinematográfico de categoría internacional*”<sup>499</sup>. Boyero, por su parte, se limita a una crítica descriptiva del tema e impresionista en cuanto a las formas, rematando con la obligada *boutade*: “*Con **El corazón del bosque** [Manuel Gutiérrez Aragón, 1979], con **Ópera prima** [Fernando Trueba, 1980], con **Savolta... el cine español abandona el coto provinciano, oportunista y aperturista para entrar en la categoría del cine***”<sup>500</sup>.

El único texto –rebasando el cometido habitual de opinión valorativa de la crítica para adentrarse en el terreno del análisis filmico– que escruta la película en

---

<sup>497</sup> DE VILLALOBOS, Ruiz, “Antonio Drove y la lucidez narrativa”, *Diario de Barcelona*, 27 de febrero de 1980.

<sup>498</sup> DE COMINGES, Jorge, “Las dificultades de la adaptación”, *Destino*, del 6 al 12 de marzo de 1980.

<sup>499</sup> MARINERO, Manolo, “Mi cine favorito”, *Diario 16*, 25 de abril de 1980.

<sup>500</sup> BOYERO, Carlos, “La verdad sobre el caso Savolta”, *Guía del Ocio* (sin fecha: extraído de la carpeta de recortes de prensa sobre la película de la biblioteca de Filmoteca Española).

profundidad, desmenuzando sus estrategias narrativas y formales y abordando la verdadera dimensión política del film es el publicado por Santos Zunzunegui en la revista de cine *Contracampo*, único medio que apostó sin reservas por la reivindicación de la importancia de **La verdad sobre el caso Savolta**, dedicándole nada menos que 25 páginas, incluida la portada y, sobre todo, una extensa entrevista con Antonio Drove.

Por otro lado, el film tuvo cierta resonancia a través de premios y festivales. Recibió el premio Sant Jordi a la mejor película extranjera, así como el premio cinematográfico de “Especial Calidad” otorgado por el Ministerio de Cultura. Asimismo, su recorrido por festivales y muestras internacionales fue considerable: representó a España en los festivales de Locarno, Suiza y Figueira da Foz, y fue presentado en la Semana del Cine Español de Bonn, el Festival de Cine Internacional de Sevilla y diversas muestras de cine de distintas localidades españolas. En 1982 participó en la Sección Informativa del Festival Internacional de París, y, pese a no poder optar a la competición por haber transcurrido dos años desde su estreno, finalmente resultaría premiado:

*“(...) a pesar de que, por normativa, **La verdad sobre el caso Savolta** estaba fuera de fecha para concurrir a los premios del festival, el jurado se había inventado un «Premio Especial del Jurado» y se lo habían dado a la película. Alguien podrá pensar que las maniobras de Julio Pérez Perucha, que es un Maquiavelo consumado, habían contribuido a este Premio Especial, pero debo decir que a Aristarco [presidente del jurado en aquella edición del festival] le había gustado mucho la película y que me felicitó efusivamente a la italiana. Lo curioso de este premio fuera de plazo es que en 1986, cuatro años más tarde, sucedió lo mismo en el Festival de Burdeos, donde la película obtuvo el Premio Especial del Jurado. Y allí no estábamos ni Julio Pérez Perucha ni yo”<sup>501</sup>.*

No obstante, la mayor repercusión internacional la obtuvo por su presentación en abril de 1980 en la *XVI Confrontation de Perpignan*, en cuyo marco se celebraba el V Festival Internacional de Crítica Histórica del Film (dedicado en aquella edición al tema “El mundo obrero visto por el cine”), al que concurría junto a **La ciutat cremada**. Para sorpresa tanto del cineasta como de la organización, la copia que les había facilitado la

---

<sup>501</sup> DROVE, Antonio, *Tiempo de vivir, tiempo de revivir...*, op. cit., p. 131.



distribuidora francesa, y que se proyectó públicamente, resultó ser una versión completamente adulterada de la película bajo el título de **Barrio Chino**, doblada al italiano (la copia provenía de Italia) y subtitulada en francés. La reacción del cineasta, presente en la sala, no se hizo esperar: “(...) *antes de que se encendieran las luces de la sala, y mientras muchos espectadores ya se levantaban, una voz anunció que el director Antonia Brave [sic], que había venido a presentar su obra, no reconocía lo que acababa de verse como su película. Antonio, con mucha vehemencia, rápidamente se sublevó contra esta película innombrable*”<sup>502</sup>. Dicha versión, brutalmente recortada, había sufrido una evidente modificación del sentido original del film, en una nueva muestra de los turbios intereses que rigen buena parte de la industria cinematográfica, tal y como recogió la prensa francesa:

*“La voluntad de desnaturalizar el producto filmico es evidente en el título francés, que es **Barrio Chino**. Como es sabido, el barrio chino en Barcelona son los barrios bajos cerca del puerto, dominio del hampa. Así, las ejecuciones, que tienen un carácter político que ningún historiador pondría en duda, podrían aparecer simplemente como ajustes de cuentas entre grupos de la mafia. (...) Este incidente permitió a los cinéfilos palpar los defectos del sistema de producción y distribución de las películas y los chanchullos que pueden hacerse a las espaldas de los directores. De esta manera, la velada aportó un elemento nuevo al debate mantenido durante estas últimas jornadas alrededor de la ideología que difunden las películas”*<sup>503</sup>.

Un grupo de críticos catalanes que había asistido a dicho festival elaboró un comunicado denunciando los hechos, en el que se recogen los distintos tipos de manipulación a los que se había sometido a la película:

*“Los críticos catalanes presentes en CONFRONTATION XVI (...) nos vemos en la necesidad de constatar la existencia de una copia del film de Antonio Drove **La verdad sobre el caso Savolta** ofrecida por el distribuidor del film Argos Films a partir de una versión elaborada en Italia, en la que se aprecian múltiples manipulaciones, entre las cuales:*

---

<sup>502</sup> “Confrontation XVI. Ou lorsque Le cas Savolta provoque un véritable scandale à Perpignan”, *Midi Libre*, 14 de abril de 1980.

<sup>503</sup> *Ibidem*.

- 1) *Sustitución del título original por el de **Barrio Chino**.*
- 2) *Supresión de numerosas secuencias que totalizan unos 30 minutos de proyección, de vital importancia para la comprensión de la dimensión política e histórica del film.*
- 3) *Alteración del montaje original tanto de las imágenes como de la banda sonora y de la música del film.*
- 4) *Modificación de los diálogos originales.*
- 5) *Alteración de los títulos de crédito y supresión de la información histórica del rótulo final, que ha sido sustituido por una frase de interpretación política totalmente contraria a la del sentido original.*

*Ante la intolerable exhibición internacional del film en tales condiciones, que desfiguraban totalmente su sentido, hacemos pública nuestra más enérgica repulsa ante un hecho que no solo afecta a la libertad de expresión, sino también al necesario conocimiento por parte del público extranjero de la realidad actual del cine español.*

*Perpinyà, 13 de abril de 1980.*

*Fdo.: Martí Rom, José Enrique Monterde, Esteve Rimbau, Joaquín Romaguera, Mirito Torreiro, Ramón Sala, Jesús Garay*<sup>504</sup>.

El propio comité organizador de *Confrontation* difundió otro comunicado, con el objetivo de “*alertar a la opinión sobre este flagrante atentado a los derechos del autor y a la libertad de expresión, que podría hipotecar gravemente la carrera de esta película en el extranjero si la copia de trabajo presentada en Perpignan sirviese de base para el tiraje definitivo para Francia e Italia*”<sup>505</sup>.

Jacques Rérat, representante de la distribuidora francesa Argos Films y presente en la agitada proyección, declaró en la prensa francesa que había sido una “*muy desagradable sorpresa*”, asegurando que Argos solo aceptaría distribuir en Francia la versión original del film aceptada por Antonio Drove<sup>506</sup>. Andrés Vicente Gómez declaró a *El País* que la parte española de producción no había colaborado de ninguna

<sup>504</sup> Comunicado recogido en la nota sin firma “Savolta en el barrio chino”, *Contracampo*, nº 12, mayo de 1980, p. 7.

<sup>505</sup> *Ibidem*.

<sup>506</sup> “Confrontation: censure à l’italienne”, *L’indépendant*, nº 90, lunes 14 de abril de 1980.

manera en la elaboración de la versión extranjera manipulada, facilitando “*exclusivamente negativo y copia en español, exactamente igual a la película que se exhibe en España, única versión que tanto Antonio Drove, director, como el productor reconocen*”. Asimismo, se informaba de que “*El señor Gómez está iniciando acciones legales ante las autoridades cinematográficas de Italia y Francia «para parar la difusión de cualquier versión bastarda»*”<sup>507</sup>. Efectivamente, un mes después del suceso, el diario *Mundo Obrero* informaba de que “*se ha paralizado la distribución en Francia y se hacen gestiones ante la Dirección General de Cinematografía Española, para que tome cartas en el asunto y paralice también su distribución en Italia*”<sup>508</sup>.

\*\*\*

Para terminar con la dilatada historia de **La verdad sobre el caso Savolta** (que, como puede verse, ocupó más de cuatro años de la vida de su autor), parece oportuno reflejar las versiones tanto del director como el productor del film respecto al conflicto surgido entre ambos, en un tono explícitamente conciliador –no en vano proceden de un libro en homenaje a este último–, dos décadas después del estreno de la película:

“(…) debo decir que mucha gente cree que Andrés y yo terminamos como el perro y el gato. Y no es verdad. Tanto durante la preparación como al final, incluido el estreno, mantuvimos unas relaciones cordiales, que seguimos conservando”<sup>509</sup>.

“Fue un rodaje muy accidentado, con graves diferencias entre Pedret y Drove, que finalmente se resolvieron. La película se estrenó y desde entonces quienes la conocen no han cesado de alabarla. Esta película es muy probable que marcara y condicionase el futuro de

---

<sup>507</sup> “Acciones contra las versiones adulteradas de **La verdad sobre el caso Savolta**”, *El País*, 16 de abril de 1980.

<sup>508</sup> UGIDOS, Gonzalo, “No deben impresionarnos los reveses de la historia”, *Mundo Obrero*, 9 de mayo de 1980.

No ha sido posible averiguar la deriva posterior de la distribución comercial internacional de la película, más allá de que su exhibición en festivales no volvió a sufrir sorpresas como la de Perpiñán. Así mismo, tampoco ha sido posible acceder al visionado de la versión titulada **Barrio Chino** para su análisis comparativo, pese a los esfuerzos realizados y a la ayuda prestada por Gilles Rousseau, coordinador de programación del Forum des Images de París. Pese a haber localizado una copia en los Archives Françaises du Film, esta resultó ser una copia de trabajo (sin sonido) cuya consulta no está permitida. Desde Argos Films, por su parte, respondieron no tener la película en su catálogo.

<sup>509</sup> DROVE, Antonio, “La verdad sobre el caso Savolta”, *op. cit.*, pp. 130-131.

*Drove como cineasta y, pese a las diferencias divulgadas por periódicos y revistas de la época, siempre sentí por Antonio una gran simpatía y aprecio profesional. Cuando he tenido oportunidad, he manifestado mi interés en volver a trabajar con él y, de hecho, años después estuvo contratado como coguionista para la adaptación de El embrujo de Shanghai, que comenzó a escribir junto a Víctor Erice*<sup>510</sup>.

Antonio Drove, a quien habían llegado a llamar “enemigo de la clase obrera” por declarar su pasión por **Cantando bajo la lluvia** durante sus años de estudiante en la EOC, había firmado una de las películas de izquierdas más combativas y comprometidas de la historia del cine español. Sin embargo, su triunfo tendría inmediatas consecuencias adversas, como deja entrever el productor. Terminado el calvario de **La verdad sobre el caso Savolta**, a Drove le esperaba un pedregoso camino en la industria cinematográfica, poco simpatizante con elementos capaces de reaccionar (y de ganar) ante sus veleidades: *“la sarta de difamaciones que se encargaron de propalar (...) me han perjudicado muchísimo. De nada me valieron ni mi trayectoria profesional anterior ni posterior. Las difamaciones me habían convertido en «el Drove feroz», terror de los productores. Mi nombre era «tabú», en el sentido literal de «lista negra»*<sup>511</sup>.

---

<sup>510</sup> GÓMEZ, Andrés Vicente, “Un sueño loco”, *op. cit.*, p. 45.

<sup>511</sup> DROVE, Antonio, “La verdad sobre el caso Savolta”, *op. cit.*, p. 130.



## CAPÍTULO 5: LA LUZ AL FINAL DEL TÚNEL

### 5.1. Proyectos frustrados

Tras **La verdad sobre el caso Savolta**, Antonio Drove y Antonio Larreta tendrían un último proyecto en común, que no llegaría a salir adelante. Se trataba, según comentó el cineasta en alguna entrevista, de un proyecto en torno a Goya<sup>512</sup>, pensado para televisión. Según una noticia aparecida en el diario *La Vanguardia*, Drove, “Después de un año de trabajo, llamó a Larreta para realizar los guiones con el fin de concursar a través de una productora del país, para el famoso y nonato concurso que relacionaba cine y TV en el verano de 1979. Y aún hay más. El Ministerio de Cultura aceptó el proyecto, pero Televisión Española lo rechazó”<sup>513</sup>. En 1980, Antonio Larreta publica la novela *Volavérunt*, cuyo argumento guarda una ligera relación con dicho proyecto (su mismo título parte de un grabado de Goya): trata de la misteriosa muerte de la duquesa de Alba en 1802, al día siguiente de la fiesta de inauguración de su nuevo palacio; fiesta a la que acudieron el primer ministro Manuel Godoy, el pintor Francisco de Goya y Pepita Tudó, amante del primero y modelo del segundo en *La maja desnuda*. La novela de Larreta gana el premio Planeta ese mismo año, recibiendo también, paradójicamente, un premio a la “obra más adaptable al cine”<sup>514</sup>.

Entre 1980 y 1981 Drove trabaja en varios proyectos de muy distinta naturaleza. El primero de ellos, precisamente, es la adaptación de otra novela que había optado al premio Planeta en 1980: *Tamatea, novia de otoño*, de Luis Berenguer, publicada de manera póstuma. Según contaría el cineasta años después, “Estuve trabajando en el guion con Rosa Chacel y era una película con algunos elementos mágicos a la que yo había tomado muchísimo cariño”<sup>515</sup>. Entre los archivos de Drove no se conserva ninguna copia del guion, tratamiento o similar; sin embargo, hay una copia de un

---

<sup>512</sup> HEREDERO, Carlos F., “Antonio Drove: al final del túnel”, *Cambio 16*, nº 857, 2 de mayo de 1988, p. 135.

<sup>513</sup> A.M.M., “En tiempos de divorcio, la literatura se casa con el cine. Drove descubrió al ganador del Planeta”, *La Vanguardia*, 17 de octubre de 1980, p. 49.

<sup>514</sup> *Ibidem*. La novela de Larreta no sería llevada al cine hasta casi dos décadas después, en una adaptación dirigida por Bigas Luna.

<sup>515</sup> HEREDERO, Carlos F., “El túnel. Un cine diferente, una apuesta radical”, *Dirigido por...*, nº 157, abril de 1988, p. 32.

contrato firmado, fechado en octubre de 1980, con la productora Altair P.F.<sup>516</sup> para dirigir “la película de largometraje titulada **La última novela**, basada en la novela *Tamatea* de D. Luis Berenguer”<sup>517</sup>. En dicho documento (en el que no se dice nada sobre la escritura o autoría del guion) se especifican las cantidades, fechas y objeto de los pagos al director-realizador Antonio Drove, el primero de ellos en concepto del trabajo efectuado en los meses anteriores de “estudios de métodos de producción y localizaciones”, lo que indica un avanzado estado del proyecto. En cuanto a las fechas de rodaje, se fija su inicio el 12 de enero de 1981 y su plazo límite de finalización el 21 de marzo, poniendo el 11 de julio como fin de plazo para la obtención de la copia estándar. Curiosamente, la producción se desvanecería sin dejar rastro y sin que los motivos trascendieran.

Otro de sus proyectos vendría a ser una secuela *sui generis* de una obra suya anterior. A finales de los setenta, como hemos visto en el primer capítulo de este trabajo, Antonio Drove recupera una copia de **La caza de brujas** y consigue reconstruir el negativo a partir de la misma. El estreno “oficial” del film tiene lugar en el Festival de Cine de Figueira da Foz de septiembre de 1980, donde concurría también **La verdad sobre el caso Savolta**. Después se vería en el Festival de Valladolid, en la I Muestra de Cine Marginal de Barcelona y en otros lugares, en más de una ocasión acompañando a su última película al igual que en el festival portugués. Esta nueva (o más bien primera) vida de su práctica de fin de estudios de la EOC le llevaría a idear una suerte de continuación: “*Ahora pretendo realizar lo que más o menos puede considerarse como su segunda parte, se llamará **Testamento** y se conformará en base a la propia **La caza de brujas** (...) y a una posible narración que yo iniciaría en un coloquio posterior a la proyección de aquel film. El personaje centra sería ese Manuel Gil, el jefe de la banda de **La caza de brujas**, es como un auto sacramental que se podría subtitular «meditación sobre las víctimas y los verdugos»*”<sup>518</sup>.

Según cuenta Drove, dicha narración se estructuraría sobre una serie de pequeñas historias y anécdotas basadas en sus propias experiencias: Manuel Gil sería

---

<sup>516</sup> Empresa en la que estaba involucrado (en calidad de secretario) Miguel Ángel Pérez Campos, que había trabajado de script en **La verdad sobre el caso Savolta** y escrito el anteriormente citado artículo sobre las vicisitudes de su producción para la revista *La Mirada*.

<sup>517</sup> Contrato entre Antonio Drove y Altair P.F. para la dirección de **La última novela** del 27 de octubre de 1980 (archivos del legado de Antonio Drove depositado en Filmoteca Española).

<sup>518</sup> GARCÍA FERRER, J. M.; ROM, Martí, *op. cit.*, p. 53.

policía en una comisaría de Oviedo (como aquella en la que estuvo detenido el cineasta en 1968, cuando le confiscaron **Historia del suicida y la monjita**) que planea presentarse a las oposiciones de la Brigada Político-Social, porque “*cobran más y pegan allá arriba sin ningún peligro*”. Pese a que, hasta donde sabemos, no llegaría a desarrollar dicha historia en forma de guion, sus declaraciones ponen de relieve su intención de continuar trabajando en una senda personal, reincidiendo en ciertas constantes temáticas y formales ya ensayadas en **La verdad sobre el caso Savolta**:

“Con **Testamento** quiero hacer la anatomía de un fascista de mi generación, rompiendo la separación realidad/ficción, y utilizando las claves del teatro épico en el que coexisten la tragedia y lo cómico. Mi propuesta es: vamos a reírnos con ese dolor que también es el nuestro. Solamente manchándonos las manos, asumiendo ese fascismo que todos llevamos dentro para luchar contra él hasta el fin, podemos encontrar la ironía, la carcajada o el dolor auténticamente desalienador”.

Lo especialmente llamativo del proyecto sería su intención totalmente independiente que, previsiblemente, acabaría por imposibilitar su realización: “*Además quiero producirlo en cooperativa, algo así como hizo Renoir en la época del Frente Popular; compañeros, cine-clubs, podrían avanzar el dinero de su posterior exhibición... No, no podría hacerla bajo el amparo de una multinacional. Será en 16 mm y en blanco y negro*”<sup>519</sup>.

Otra historia antigua que rescata en estos años es “Ciudad de nuestra muerte”, adaptación libre de *Los cabellos de Absalón* de Calderón de la Barca que en 1969 se había planteado rodar, igualmente, en 16 mm de manera independiente. En invierno de 1981 redacta un argumento de 21 páginas de este relato bíblico, esta vez con la intención de conseguir su aceptación por parte de alguna productora, según se desprende de algunas notas personales de la época. Asimismo, contempla una posible adaptación de *El condenado por desconfiado*, drama teológico del teatro barroco español atribuido a Tirso de Molina, que al parecer no llega a plantear “*por si sale con follones y afecta a Ciudad de nuestra muerte*”<sup>520</sup>.

---

<sup>519</sup> *Ibidem*.

<sup>520</sup> “Notas sobre Ciudad de nuestra muerte” (título ficticio), documento mecanografiado conservado en el legado de Antonio Drove depositado en Filmoteca Española.



Por otro lado, en junio de 1981 aparece en las páginas del diario *ABC* una noticia sobre una nueva película dirigida por Antonio Drove: se trata de la adaptación de la primera novela de Fernando Savater, *Caronte aguarda*, para cuyo guion contó con la colaboración de Alberto Porlán y Luis Alberto de Cuenca<sup>521</sup>. En su número de verano, la revista *Casablanca* anuncia el film como “uno de los proyectos más interesantes (de los escasos) que nos propone el cine español”:

*“El rodaje está previsto para principios de este otoño. Durará ocho semanas y se tratará de una coproducción hispano-francesa. La productora española Altair intenta conseguir una colaboración del INA (Instituto Audiovisual; un organismo estatal que produce a nombres como Godard, Tanner, Rivette...) o los míticos Argos Films, la productora que se arriesgó con los primeros títulos de Alain Resnais y Godard. Será el propio Drove quien «encarne» a Amador, el protagonista de una historia «de dos ciudades», Madrid y París. Una historia de trenes, repleta de «vías muertas»<sup>522</sup>.*

De nuevo, pese al supuestamente inmediato rodaje, no se volvió a tener noticia del proyecto. Años después, Drove diría al respecto que “Fernando Savater (...) se portó con gran generosidad al enterarse de que yo iba a ser el director. Pero el proyecto no se concretó, porque pasó el tiempo y caducaron los derechos”<sup>523</sup>.

En la filmografía del libro de Ferrán Alberich figuran dos guiones no realizados de mediados de los años ochenta, titulados “Gaspard de la Nuit” (1984) y “Palos de ciego (Dios escribe derecho con renglones torcidos)” (1986, para TVE)<sup>524</sup> sobre los que no se ha encontrado ninguna noticia, referencia o mención en entrevistas, y de los que tampoco se conserva ningún material entre los archivos personales de Antonio Drove ni en el resto de fondos consultados.

---

<sup>521</sup> Noticia breve en la sección “El mundo del espectáculo”, *ABC*, 26 de junio de 1981, p. 55.

<sup>522</sup> “Caronte ya no aguarda”, *Casablanca*, nº 7-8, julio-agosto de 1981, p. 17.

<sup>523</sup> HEREDERO, Carlos F., “El túnel. Un cine diferente, una apuesta radical”, *op. cit.*, p. 32.

<sup>524</sup> ALBERICH, Ferrán, *op. cit.*, p. 219.

## 5.2. Antonio Drove, actor

A principios de la década de los ochenta, Antonio Drove parece tratar de retomar, con aparente mayor seriedad, una faceta creativa que había cultivado de manera más lúdica una década atrás: la de la interpretación. Junto al personaje principal en la frustrada adaptación de *Caronte aguarda*, Drove se postula para otro papel protagonista en **La mano negra** (Fernando Colomo, 1980). Se trata del personaje de Garrido, que había sido compuesto mezclando las personalidades del propio Antonio Drove y de un amigo de la infancia de Fernando Colomo. Según María Lara, “*en un momento dado de la producción, [Drove] llegó a ser candidato a interpretar este papel, finalmente adjudicado al más experimentado Joaquín Hinojosa*”<sup>525</sup>. Sin embargo, Drove tiene otra opinión al respecto. Según el cineasta, su presencia en supuestas listas negras debido al “conflicto Savolta” y a su mala fama entre los productores le afectó también a la hora de trabajar como actor: “*me había enfrentado con los que controlaban el cotarro y, así, fui eliminado del papel protagonista de **La mano negra**, de Colomo*”<sup>526</sup>.

En la que sí llega a actuar ese mismo año es en la película de otro amigo suyo, **El hombre de moda** (Fernando Méndez-Leite, 1980). Pese a incorporar un papel muy secundario, el del crítico de cine Eduardo Carvajal, probablemente sea la interpretación más memorable de Drove, en buena medida por lo que tiene de autorretrato. Su personaje solo aparece en dos escenas, en la segunda de las cuales apenas tiene un par de intercambios (con una frase totalmente de su cosecha, por otra parte: “*Tuve la mejor mujer y el mejor caballo, y los he perdido a los dos en una noche en el Mississippi*”) mientras juega al póker; pero en su primera aparición se apropia por completo de la cámara. El protagonista del film, el profesor de literatura Pedro Liniers (Xabier Elorriaga), se ha citado en un bar con un crítico de cine que coordina la sección de cultura de un periódico, para ver si puede colaborar en ella. La escena comienza *in medias res*: encontramos ya a ambos en mitad de una conversación sobre la dificultad de expresar y transmitir por escrito las sensaciones que provocan la literatura y el cine.

---

<sup>525</sup> LARA MARTÍNEZ, María, *Fernando Colomo*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011, p. 87.

<sup>526</sup> DROVE, Antonio, “La verdad sobre el caso Savolta”, *op. cit.*, p. 130.

El personaje de Drove, visiblemente más inquieto y exaltado que el de Elorriaga, explica su postura de la siguiente manera:

*“Claro, pero tú al fin y al cabo te mueves con palabras sobre palabras. Yo, que soy un crítico de cine, me encuentro con que no sé para qué demonios vale la crítica de cine, ¡no se puede! Dicen que una imagen vale por mil palabras, ¿no? Bueno, pues yo creo que la imagen de la que puedes hablar, la imagen que puedes contar, nunca es la verdadera imagen, nunca es la que está ahí en la pantalla. Nunca la cazas con las palabras, se te escapa entre las redes como un pez, ¡mierda!”.*

Drove expresa un pensamiento que comparte mezclado con una preocupación personal. Por un lado, está su opinión real sobre la crítica de cine, la cual nunca le ha satisfecho demasiado (y no ha querido practicar) por el motivo que aquí expone. Pero la verdadera clave personal se encuentra precisamente en esa explicación metafórica del pez que se escapa entre las redes: Drove siempre ha dicho, manifestándolo expresamente en las entrevistas<sup>527</sup> para dejar constancia de su “intranquilidad” al respecto, que le cuesta expresarse y hablar con claridad de ciertas cuestiones – especialmente cinematográficas, aunque no exclusivamente– porque siente que las palabras le traicionan, que no hacen justicia a sus ideas, a las imágenes que él tiene en la cabeza.

A continuación, el crítico Eduardo Carvajal desaparece para dejar su espacio al apasionado cinéfilo Antonio Drove, interpretando una “narración física” que acostumbraba a representar con cierta asiduidad ante amigos y conocidos: la escena del asesinato del periodista alcohólico en **El hombre que mató a Liberty Valance**, a la que ya rindió su particular homenaje en la muerte de Pajarito de Soto en **La verdad sobre el caso Savolta**, como hemos visto. A su anterior frase, Liniers le ha respondido: *“Claro, eso mismo pasa con la literatura. No puedes transmitir el entusiasmo que te produce una construcción o una idea. Por más que leas el párrafo en voz alta, como yo*

---

<sup>527</sup> En una entrevista para el diario *Pueblo*, el periodista afirmaba al final del texto que Drove “vino después al periódico con dos folios escritos a mano en los que me hacía algunas recomendaciones. Por su interés, copio textualmente el principio: «Querido Costa, como dice Lao-Tse: El Tao que puede contarse no es el verdadero Tao. La palabra que puede decirse no es la verdadera palabra, a mí las palabras me traicionan, no sé manejarlas. Me siento mucho más seguro con las imágenes. Ten paciencia con mis escrúpulos». SAN JOSÉ, Costa, “Drove, nerviosamente reflexivo (ante su nueva película)”, *Pueblo*, recorte sin fecha conservado en el legado de Drove (aprox. principios de 1976).

*hago en clase, o intentes sintetizar o explicar la idea de alguna manera*". En ese momento, Drove se adueña de la escena con un monólogo-espectáculo de poco más de un minuto de duración, que reproducimos por completo:

*“¡Exactamente! ¿Tú has visto **El hombre que mató a Liberty Valance**? ¿Te acuerdas del momento en que se ve el periódico, el Morning Star? Es por la noche, y el periodista borracho llega con una garrafa de whisky, pega un trago, está contentísimo, enciende el quinqué y de repente, sin que él lo esté viendo, se va viendo cómo se ilumina a Liberty Valance con su látigo y los dos secuaces con la pistola. ¿Te acuerdas de aquel tío que decía «¡pégale, pégale, Liberty, pégale!»? Eso no se puede contar en palabras, hay que verlo. ¿Te acuerdas cómo el tío, cuando enciende el quinqué, se vuelve aterrorizado? Se enfrenta con Liberty Valance y sus secuaces, se queda así, le entra un miedo terrible, y lo primero que hace es que se vuelve a la garrafa de whisky, ¡chass!, como es el borracho, se bebe un trago, lo deja, se vuelve otra vez, y aterrorizado dice: «¡Liberty Valance y sus secuaces!», ¡dice el tío encantado! Está borracho y empieza a reírse, y entonces al tío se le ocurre y dice: «¡Liberty Valance atacando a la libertad de prensa!», dice el tío, borracho perdido, y sabe que le van a matar. Y en ese momento, los tíos empiezan a hostias, y el tío dice: «¡pégale, pégale, Liberty, pégale!». Y el tío, todavía borracho perdido, sabiendo que va a morir, está diciendo: «¡No terminareis conmigo! ¡Conmigo, un periodista de los de toda la vida!», y se echa a reír, como un loco, ¿No te acuerdas? Bueno, pues a ver cómo carajo se cuenta eso, ¡sin verlo!, sin ver la luz, sin ver el látigo de Liberty Valance, sin ver la risa histérica de los tíos, sin ver el valor, el valor que está en la risa de Edmond O'Brien... No se puede. Si es que el cine no es sino una sombra...”*

En ese momento es interrumpido por su novia, una chica rubia que había entrado en el bar a mitad de su monólogo, acaparando visiblemente la atención de su interlocutor, mientras él continuaba imperturbable con su relato. Esa última frase cortada parecía apuntar hacia el recitado del recurrente pasaje de *Macbeth* que ya utilizara en **Pura coincidencia** y en **Nosotros que fuimos tan felices**, el habitual (y aquí definitivo) guiño personal de Drove.

Paradójicamente, Carvajal/Drove ha conseguido, en gran medida, contar eso que supuestamente *no se puede contar* a través de su impetuosa representación. Esta es

destacable no solo por su actuación –que, pese a ser brillante para el papel, no revela tanto sus verdaderas dotes interpretativas como su vehemente personalidad real– sino por cómo, en poco más de un minuto, muestra la pasión por el cine de Drove y explica, en cierto modo, de qué manera lo entiende y lo piensa: por un lado, el impacto visual, fotográfico, la importancia de contar con imágenes; por otro, la fascinación por un tipo de relatos y personajes, los de los héroes perdidos, los oprimidos que resisten y luchan aunque les vaya la vida en ello.

Es, a la vez, un personaje que representa a parte de aquella primera generación de cinéfilos (especialmente los *argüellers*) y un retrato personal de Antonio Drove: caracterizado con sus gafas oscuras y los ojos muy abiertos tras ellas, con su gesticulación nerviosa, cigarro en mano, acompañando la anécdota con una interpretación muy física, simulando cada acción: beber de la garrafa, encender el quinqué, golpear, gritar, etc. Desde los años de la Escuela de Cine, Drove se había construido una figura pública de cinéfilo irreductible difícilmente imitable, debido a su distancia con los tipos más habituales de cinefilia: frente a la ideologización del cine y su utilización como medio, frente a la cinefilia del dato y la veneración perezosa, la pasión anárquica de Drove unida a su aprehensión profunda de los mecanismos narrativos del cine quedan perfectamente ejemplificados en esta representación de la célebre película de John Ford.

Este personaje tendría una suerte de apéndice en el cortometraje **Tiempos duros en Ríos Rosas** (Manolo Marinero, 1982), rodado en el verano de 1981 con un equipo de actores que conformaba una especie de hermanamiento entre la Escuela de Argüelles (Antonio Gasset, Ricardo Franco, Luis Ariño, Antonio Drove) y la Escuela de Yucatán (Antonio Resines, Fernando Trueba, Carlos Boyero). El papel del cineasta es muy breve (una única escena, situada antes de los créditos iniciales), y su personaje ha derivado de ser un fanático cinéfilo a una enloquecida e iracunda caricatura extraída del cine clásico americano. Pese a ser un rol bastante menos afortunado, Drove lo acomete con el mismo ímpetu en su diatriba contra las mujeres (“*¡Las mujeres son basura! ¡Las mujeres son... la perdición, la escoria! Arruinaron mi vida. ¡Ellas! ¡Todas! No los viles capitalistas, ni la afición al juego, ni Lewis Carroll ni la mierda: ¡ellas, ellas!*”), que corona ensañándose a golpes con su cinturón contra un seto.

A partir de aquí, los trabajos de Antonio Drove como actor se diluyen, reduciéndose generalmente a cameos en películas dirigidas por amigos. Sus dos siguientes participaciones en películas son anecdóticas. En **Best Seller** (Íñigo Botas, 1982) apenas tiene diálogo: interpreta al “camarero Morfeófilo”, ataviado con una casaca militar antigua, que atiende en un bar a Guillermo (Félix Rotaeta) mientras suena *Aquella chica* de La Mode. Volvemos a verle después tras la barra, escuchando sin demasiado disimulo la conversación que mantienen Guillermo y Niko (El Gran Wyoming), mientras juega a lanzar con efecto unos posavasos de cartón, practica malabares con naranjas y hace juegos de manos con una baraja de cartas. En **Sal gorda** (Fernando Trueba, 1984) directamente ni se le ve: tan solo presta su voz en el doblaje al personaje interpretado por Armando Fernández y Fernández, denominado “Lenin” (con quien guarda un extraordinario parecido físico) en los títulos de crédito. Este es un paciente del psicólogo Mortimer Peabody (Whit Stillman), a quien, entre otras cosas, confiesa que “*Mi enfermedad, doctor, es un odio mortal a la clase obrera. La clase obrera es vil y vulgar, es mezquina y cobarde; además, a la clase obrera... ¡le huelen los sobacos, doctor!*”, en una evidente “broma privada”.

Más adelante, interviene en el cortometraje **La llave del éxito** (Equipo TAI, 1986) –realizado en el seno de la Escuela TAI, en la que impartía clases de guion y dirección junto a Miguel Picazo–, en el que interpreta a un despótico productor llamado Antonio K. Jeta; y participa brevemente en la película **Los días del cometa** (Luis Ariño, 1990), basada en *La Nardo* de Ramón Gómez de la Serna, en la que encarna al “profeta Elías”, una suerte de predicador televisivo que Aurora (Maribel Verdú), la protagonista, se cruza por la calle. En su efímera aparición aporta, de nuevo, su granito de arena: algunos de los desvaríos que proclama están extraídos de los hexagramas del *I Ching*.

Para su amigo Manolo Matji actuaría en dos ocasiones, incorporando papeles de antagonista con algo más de entidad. Su primera intervención tiene lugar en **La guerra de los locos** (Manolo Matji, 1987), un guion que Matji había escrito sin intención de dirigirlo; de hecho, según reconoce, para dicha tarea “*Pensaba en Drove. Era una película que él podría hacer muy bien. Pero en aquel momento, Antonio estaba pachucho, un poquito desquiciado*”<sup>528</sup>. Finalmente, Matji da el salto del guion a la

---

<sup>528</sup> ARANZUBIA COB, Asier, *El mapa de la India: conversaciones con Manolo Matji*, Madrid, Grupo de Investigación TECMERIN / Universidad Carlos III de Madrid, 2013, p. 92.

dirección del que sería su primer largometraje. En él, Drove encarna a un falangista que, en los primeros meses de la Guerra Civil, delata a unos vecinos de su pueblo ante las fuerzas del bando sublevado, condenándolos así a muerte. Su propio personaje terminará siendo fusilado por un grupo de anarquistas, tras organizar un tribunal popular a su regreso al pueblo. Su última actuación conocida tendría lugar en la serie **Turno de oficio: diez años después**, concretamente en el capítulo **A solo diez minutos** (Manolo Matji, 1997), en el que interpreta a Lalo, un magrebí que dirige una organización de trata de personas en un poblado de chabolas a las afueras de Madrid.

Drove tuvo una última intención de protagonizar una película: se trata del personaje principal de su guion “Inocencia y perversión”, último proyecto personal que trataría infructuosamente de poner en pie desde los años noventa hasta el final de su vida, como veremos más adelante. El rechazo que esto generaba entre los productores, unido al progresivo empeoramiento de su salud, haría que en los últimos años acabase por renunciar a la idea de interpretarla él mismo.

### 5.3. Directed by Douglas Sirk

En mayo de 1982, Antonio Drove recibe un encargo de Televisión Española que supone para él una enorme satisfacción y un sueño cumplido: le piden que viaje a Suiza para realizar unas entrevistas a Douglas Sirk que sirvan de introducción al extenso ciclo de películas que TVE va a dedicar al director de origen alemán. Tal y como cuenta Drove en su libro de conversaciones con Sirk<sup>529</sup>, desconoce si dicho encargo parte de su proyecto previo de entrevistas junto a Fernández Bourgón o si tiene su origen en una anécdota reciente: el 1 de mayo, Drove había coincidido fortuitamente con Sirk en una proyección en París de **Escrito sobre el viento** (Written on the wind, Douglas Sirk, 1957), encuentro que había relatado a numerosos amigos a su regreso a Madrid.

Sea como fuere, Drove se entusiasma con el proyecto y procede de inmediato a su preparación y documentación. Sin embargo, durante el mes previo a las entrevistas con Sirk tiene lugar un suceso personal que le desestabiliza considerablemente: una traumática separación de su mujer y sus hijos<sup>530</sup>. Dichos acontecimientos afectan psicológicamente e incluso físicamente al cineasta, que el 22 de junio viaja a Lugano, ciudad Suiza en la que reside Sirk, en un lamentable estado de salud. Junto a su inestabilidad emocional, el cineasta madrileño se encuentra con un primer y determinante escollo al llegar: Pedro Arribas, delegado de TVE, le comunica que Hilde Sirk, esposa del director, había dispuesto que solo podrían estar dos horas con su marido debido a su delicada salud. Como explica el cineasta, *“Para lo único que tendría tiempo era para grabar unos minutos con Sirk diciendo: «Me llamo Douglas Sirk y estoy muy contento de que los telespectadores españoles vean mis películas y tal y tal», una presentación para el primer día de emisión de la serie”*<sup>531</sup>. No obstante, Drove consigue, tras un primer encuentro satisfactorio en lo personal –pero a todas luces insuficiente de cara a las necesidades del trabajo y a sus propias ambiciones–, que el matrimonio alemán aceptase recibirle en los días siguientes para continuar sus

---

<sup>529</sup> Véase el capítulo 15 de DROVE, Antonio, *Tiempo de vivir, tiempo de revivir...*, op. cit., pp. 129-140.

<sup>530</sup> *Ibidem*, capítulo 16, pp. 141-146.

<sup>531</sup> *Ibidem*, pp. 150-151.



conversaciones y completar los comentarios sobre todas las películas del ciclo, así como ahondar en reflexiones filosóficas y estéticas de gran interés para ambos<sup>532</sup>.

Durante cuatro días, Drove (junto a Pedro Arribas y un pequeño equipo técnico suizo formado por dos personas) se reúne con Sirk para mantener una larga y fructífera conversación en torno a su cine y su estilo. Su diálogo destila cierta complicidad y un buen grado de entendimiento, debido en parte a la compartida condición de cineastas y al enfoque creativo y reflexivo de las observaciones de Drove, que agradan y estimulan al protagonista de la entrevista. Según relata el madrileño, con el paso de los días Sirk iría animándose y mostrando mayor vitalidad, hasta el punto de que el tercer día pidió al equipo que regresaran por la tarde para continuar, en lugar de esperar al día siguiente.

Dichos encuentros dieron como resultado un material bruto de más de seis horas de entrevista; material extremadamente interesante en su conjunto para Antonio Drove, pero que excedía con mucho lo que desde Televisión Española le habían encargado. Según Ferrán Alberich, que colaboraría estrechamente con el cineasta en la elaboración y edición de los capítulos de la entrevista a Sirk, *“Lo que quería Televisión Española y lo que quería Antonio Drove era parecido, pero no era exactamente lo mismo. Drove iba a hacer una entrevista a un cineasta cuyas películas conocía y apreciaba (...). Televisión Española quería una intervención de Douglas Sirk hablando de cada una de las películas que iban a emitirse en el ciclo que tenían preparado. Le dieron a Drove una lista de las películas y ninguna instrucción”*<sup>533</sup>. Es preciso señalar que, cuando encargan el proyecto a Drove, hay varias películas incluidas en el ciclo que nunca ha visto ni tiene manera de ver antes de poder realizar la entrevista. De hecho, algunas de las copias de las películas programadas no llegaron hasta pocos días antes de su emisión, complicando enormemente la escritura del guion y el trabajo de planificación de algunos capítulos.

Ese no sería el único problema del director de **Pura coincidencia** en este proyecto, que, según relata en su libro, sufrió diversas complicaciones e inconvenientes

---

<sup>532</sup> En su libro, Drove relata con profusión de detalles el mal estado físico y la gran inseguridad con que comienza la entrevista. Remitimos a los capítulos 17 y 18 del mismo para una narración personal y pormenorizada de sus días en Suiza y la relación establecida con Douglas Sirk.

<sup>533</sup> ALBERICH, Ferrán, *op. cit.*, p. 137.

que casi dan al traste con el mismo<sup>534</sup>, siendo dos los principales obstáculos: conseguir el subtítulo de la entrevista y conformar un equipo de producción para el programa. La aparentemente ineludible obligación de doblar la entrevista por parte de TVE preocupaba enormemente a Drove, puesto que entraba en conflicto con la promesa que había hecho a Sirk sobre mantener el audio intacto y subtítular los comentarios (en aras de salvaguardar la naturalidad de lo que el alemán había considerado “una conversación entre caballeros”). La numantina resistencia de Drove al doblaje ante distintos jefes y ejecutivos de la cadena agravaría la frágil situación del proyecto, para el que no había un jefe de producción designado, lo que impedía a su vez que el cineasta consiguiera establecer un equipo técnico.

*“Nadie quería hablar de subtítular unas entrevistas: «Se quita la voz del entrevistado y se pone la de un locutor, como se ha hecho toda la vida. Además subtítular es muy caro». Al principio yo alegaba que le había dado mi palabra a Sirk en nombre de Televisión Española. Pero pronto me di cuenta de que eso empeoraba las cosas: «¿Quién era ese Sirk? ¿Qué serie era esa? ¿Quién era el jefe de producción? ¿Dónde estaba el presupuesto? ¿Quién había aceptado ese presupuesto? ¿Qué contrato había con el tal Sirk? ¿Dónde están los guiones de la serie y de las entrevistas? ¿Quién había llevado la administración de los gastos en Suiza?». Cuando se enteraban de que todo eso lo había hecho yo, me decían que así no se pueden hacer las cosas porque así no salen, y cuando les contestaba que habían salido y muy bien, se enfadaban conmigo y me decían que la televisión ya estaba inventada y que yo era un advenedizo del cine. Cuántas veces tuve que oír: «¡Nos ha jodido el Visconti este!», lo que me molestaba profundamente, no porque me acusaran de joderles y de presuntuoso advenedizo, sino porque me comparaban con Visconti, que no es uno de mis cineastas favoritos.*

*Aquello era una pescadilla que se mordía la cola: si no había jefe de producción no había presupuesto, si no había presupuesto aprobado no había serie, y si no había serie no había jefe de producción”<sup>535</sup>.*

Según relata en el citado libro, las inminentes elecciones del 28 de octubre de 1982 paralizaban en la práctica cualquier posible compromiso o toma de decisiones en el ente público, a la espera de los previsibles cambios de personal ante la posibilidad de

---

<sup>534</sup> Véase el capítulo 20 de DROVE, Antonio, *Tiempo de vivir, tiempo de revivir...*, op. cit., pp. 179-203.

<sup>535</sup> *Ibidem*, p. 189.

un nuevo gobierno. Lejos de facilitar las cosas, el triunfo del PSOE y la consiguiente renovación de estructuras en la casa colapsa estudios y oficinas (muchos cargos del organigrama tardan en ser asignados). Finalmente, Drove consigue reclutar un pequeño y eficiente equipo humano y logra convencer a la nueva directora de la segunda cadena, Clara Isabel Francia, de la conveniencia de subtitular las entrevistas a Sirk.

El 30 de diciembre de 1982 comienza el ciclo de quince películas de Douglas Sirk en el espacio **Cine-club** de la segunda cadena, en la noche de los jueves, precedido por el programa especial **Directed by Douglas Sirk**. Este consiste en una serie de quince episodios de presentación, con una duración que oscila entre los 20 y los 30 minutos, en los que se ofrecen fragmentos de la entrevista entre Drove y Sirk montados con secuencias de los films del ciclo, principalmente. Según recuerda Drove, su esquema era el siguiente: *“primero una presentación de la película tomada de las conversaciones más un tráiler sacado de la misma película; después una segunda parte en la que Sirk y yo completábamos el análisis y desenlace de la película de la semana anterior<sup>536</sup>, junto con un tráiler que la resumiera; y por último alguna de las meditaciones filosóficas y cinematográficas de Sirk acompañadas por rótulos, trozos de películas, fotos, etc”<sup>537</sup>*. Esta estructura de base es visible en varios de los episodios de la serie, aunque en algunos casos se toma considerables libertades, llegando a pasar de puntillas por algunas de las películas que supuestamente se deben introducir.

Es preciso señalar que el trabajo no se realiza en las mejores condiciones técnicas ni de tiempo: el sistema de subtitulado es artesanal y complejo, contando con muy poco tiempo en el estudio; los capítulos se van entregando a contrarreloj cada semana, la misma mañana de su emisión; algún programa fue incluso improvisado, sin haber podido ver la película antes de su realización... *“incluso más de una vez, cuando ya había terminado un capítulo, me avisaban de que habían tenido que cambiar la película por dificultades con el laboratorio o el doblaje<sup>538</sup>, por lo que tenía que improvisar un nuevo capítulo en siete horas. Así, Ignacio Palencia y yo lo llevábamos en su motocicleta a través del arbolado nocturno y desierto de la Casa de Campo para,*

---

<sup>536</sup> Drove explicaba así esta decisión: *“Sabido que las entrevistas se emitían antes de cada película, me di cuenta de que no podía mostrar todo el análisis y comentario sobre esta, porque destriparía el argumento y así el espectador vería la película sabiendo cómo iba a terminar”*. *Ibidem*, p. 185.

<sup>537</sup> *Ibidem*.

<sup>538</sup> Las películas del ciclo sí se emitieron dobladas al castellano, trabajo que fue preciso realizar en los casos de las películas inéditas en España.

*justo cinco minutos antes de la hora, llegar a Prado del Rey, desde donde se emitía*”<sup>539</sup>, afirma Drove.

El capítulo I, que precede a la emisión de **Pilares de la sociedad** (*Stützen der Gesellschaft*, 1935), actúa a modo de presentación del cineasta alemán e introducción general al ciclo, sin llegar a hacer referencia a dicho film en ningún momento. Tras una breve escena extraída del film **Solo el cielo lo sabe** (*All that heaven allows*, 1955) y un rótulo con información biográfica sobre Douglas Sirk, vemos al octogenario director acomodándose en su silla acolchada, mientras deja dos libros sobre una mesa camilla. Antonio Drove se sienta frente a él, de espaldas a la cámara. La propia voz de Drove, en *off*, nos dice: “*En Lugano, Suiza, vive uno de los hombres más buenos y más sabios que he conocido en mi vida*”. La cámara hace *zoom* sobre los libros: son una recopilación en dos tomos de obras de Bertolt Brecht. Esta escueta presentación deja entrever la posición admirativa e íntima del entrevistador, a la vez que muestra algunas de las características formales y temáticas de la serie. En cuanto a las formales, presenciamos los tres principales elementos que utiliza: secuencias de películas de Sirk, rótulos informativos y la entrevista en sí (introduce ya el plano medio corto en que se filma la mayor parte de la conversación, que permite ver el movimiento de las manos de Sirk, mientras a la derecha de la pantalla vemos parcialmente la cara y la nuca de Drove). Respecto a las temáticas, ese simple pero nada inocente *zoom* sobre los libros de Brecht avisa de la orientación e intereses de la conversación: lejos de limitarse a lo biográfico y cinematográfico, esta acudirá al diálogo con otras artes (literatura, pero también escultura, pintura...) y a la influencia, personal y/o histórica, de nombres como Brecht, Einstein, Faulkner, T. S. Eliot, Velázquez, Goethe, Miguel Ángel, Rousseau, Emerson, Shakespeare o Calderón de la Barca, por citar algunos.

En la entrevista de este primer episodio se abordan conceptos y cuestiones de ámbito filosófico (el recuerdo, la búsqueda de la felicidad, el destino, el pesimismo), así como algunas opiniones de Sirk respecto a lo que él llama el “credo americano” (cierta expectativa obligada de felicidad, la presunción de no convivir con problemas sociales en su “perfecto país”), que son intercalados con fragmentos de algunas de sus películas que ilustran los temas tratados: **Imitación a la vida** (*Imitation of life*, 1959), **Siempre**

---

<sup>539</sup> *Ibidem*, p. 199.

**hay un mañana** (*There's always tomorrow*, 1956), **La golondrina cautiva** (*Zu neuen ufern*, 1937) y **Solo el cielo lo sabe**. No obstante, algunas de las reflexiones de Sirk sobre la quimera de la felicidad y la inevitabilidad del destino son fácilmente aplicables a **Pilares de la sociedad**: el personaje del cónsul, aspirando a cumplir sus ambiciosos objetivos, ha edificado su vida y su trabajo sobre los cimientos del engaño y la mentira, que acabarán pasándole factura. Su redención final soluciona las cosas para su familia, aunque él haya pagado con su vida. En cambio, su cuñado Johann representaría la opción vital defendida por el cineasta en sus comentarios, aquel que consigue ser “*atractivo a la felicidad, para que ella venga a nosotros*”. En este sentido, Drove confía en un espectador activo, que atienda atentamente a la entrevista y sea capaz de aplicar las ideas expresadas por Sirk al visionado del film posterior, para extraer por sí mismo las conclusiones pertinentes. La intención no es “explicar” las películas sino promover la reflexión entre el público.

La segunda entrega de la serie, que acompaña al film **Acorde final** (*Schlussakkord*, 1936; también conocido en España como **La novena sinfonía**), comienza con una breve escena de **Pilares de la sociedad**, que da paso a un comentario de Sirk sobre la misma (apenas una anécdota sobre el azaroso rodaje de la tormenta), cumpliendo así con la intención de Drove de recuperar la película de la semana anterior (especialmente en este caso, en el que la película en cuestión había estado ausente durante todo el primer episodio, tanto en los comentarios como en las imágenes). En los cuatro primeros episodios, centrados en su etapa alemana, Drove aprovecha para relatar la peripecia vital del cineasta alemán: por ejemplo, al hilo de **Pilares de la sociedad**, se avanza la temprana fascinación de Sirk por la cultura yanqui y su deseo de irse a trabajar a EE.UU. (en dicho film, Johann dirige un espectáculo circense de cowboys y el continente americano ejerce una poderosa atracción en su sobrino, que desea viajar allí) y escapar del nazismo, para, a continuación, abordar su experiencia militar en la aviación (pertinentemente adobada con fragmentos de **Ángeles sin brillo**, *The tarnished angels*, 1957) y rescatar los recuerdos de infancia en que su abuela le llevaba a proyecciones de cine mudo con música en directo. Al hilo de estos últimos comentarios, se destaca la fijación de Sirk por la combinación entre música e imagen (intercalando fragmentos de sus películas en los que aparecen interpretaciones de música en vivo), que Drove enlaza con la famosa concepción del “melo-drama” del cineasta. En este punto Sirk menciona **Acorde final**, aunque apenas pasa de puntillas sobre ella,

aludiendo a su carácter melodramático y su gran éxito de público, que le consolidó como cineasta.

No obstante, otros capítulos –como los dedicados a **Obsesión** (*Magnificent obsession*, 1953), **Tempestad en la cumbre** (*Thunder on the hill*, 1951), **Solo el cielo lo sabe** o **Siempre hay un mañana**– giran íntegramente en torno a las películas a las que acompañan, abriendo la conversación a los temas relacionados que suscitan el interés de su autor en cada caso (la religión en **Tempestad en la cumbre**, el *post-rousseauismo* americano –concretamente Thoreau y Walden– en **Solo el cielo lo sabe**).

En el capítulo IV, vinculado a *La habanera* (1937), Drove introduce su lado creativo al confrontar el discurso (y algunas secuencias de los films) de Sirk con la pintura de Velázquez. El cineasta alemán habla sobre el encuadre y la composición, pero no en términos técnicos concretos, sino más amplios: la modestia, según él, de saber aprovechar el marco que tienes para poner todo lo que quieres contar y componerlo de manera artística: “*muerte, amor, nacimiento, agonía, belleza y fealdad, guerra y paz. (...) Tienes que elegir las cosas más importantes y ponerlas, quizás forzarlas en él*”. Drove monta estas reflexiones entre unas secuencias de **Solo el cielo lo sabe** en las que vemos a Cary Scott (Jane Wyman) reflejada en un espejo o en la pantalla apagada del nuevo televisor que certifica su soledad, y las imágenes de pinturas de Velázquez, como *La venus del espejo* o *Las meninas*, en las que el maestro sevillano hizo un ejemplar uso de los espejos para desbordar las limitaciones del encuadre y amplificar sus posibilidades de narración.

En este episodio, dos de los soliloquios de Sirk (el recitado de un poema de Goethe en torno al destino y su cavilación sobre la infelicidad de sus supuestos *happy endings*, que conduce a su teoría del rondó diabólico –la película termina en la misma situación en que ha comenzado–) serán reutilizados por Drove en más de un programa posterior. Esta estrategia de repetición, que va en aumento conforme discurre la serie (tanto en lo que concierne a los fragmentos de entrevista como a las secuencias de películas utilizadas), resulta comprensible tanto por la utilidad de algunas reflexiones para iluminar distintos films, como por la necesidad de materiales ya subtítulos y editados en momentos de premura para finalizar el trabajo a tiempo (debe tenerse en

cuenta que la serie estaba pensada para ser vista semanalmente, con lo que podía pasar más de un mes hasta la repetición de fragmentos de un episodio en otro).

A partir del capítulo V, dedicado a **Pacto tenebroso** (*Sleep, my love*, 1948), aparece una nueva y peculiar marca estética que acompañará la serie hasta el final: la utilización de música (desde la recurrente partitura de Frank Skinner para **Escrito sobre el viento** hasta distintas piezas de jazz o el *Alabama song* de The Doors) y, sobre, todo, la duplicación simétrica de la imagen y el *tornasolado* –por utilizar el término empleado por el propio Drove– electrónico de las secuencias de films de Sirk; una especie de virado a colores (morado y verde, principalmente) sobre imágenes originalmente en blanco y negro o en *technicolor*. Drove relata en su libro una larga anécdota según la cual, por absurdos motivos burocráticos, un día en el que debían improvisar el capítulo debido a algún cambio de última hora fue apartado involuntariamente del trabajo, dejándolo en manos de Alberich. Ante la imposibilidad de llevar a cabo una elaboración metódica, Drove decidió que optasen por la experimentación:

*“Llamé a Ferrán y pregunté cómo iba la cosa. Le pedí que metiera un trozo de quince o veinte minutos de imágenes de **Escrito sobre el viento** y **La habanera** editadas por asociaciones libres de ideas como los collages, con el color y el blanco y negro mezcladas electrónicamente, convirtiéndolas en imágenes abstractas, con un aparato que acababa de aparecer y con el que había hecho este experimento de tornasolear imágenes una mañana que nos había sobrado tiempo, y le pedí a Ferrán que pusiera de fondo un disco que él me había descubierto: La lágrima inflamada de Roland Kirk. Aquello era un experimento visual parecido a los que había hecho en blanco y negro y con celuloide en el 69 con Iván Zulueta. Era una especie de videoclip musical y sicodélico, ahora ya muy visto, pero por aquel entonces nuevo ya que empleaba no solo la abstracción de la imagen, sino la duplicación, la repetición especular, la división de la pantalla en figuras geométricas con imágenes simultáneas, etc. Era pintura abstracta en movimiento acompañada por voces y canciones en alemán y en inglés (Roland Kirk). A Ferrán le pareció una locura. Yo le contesté: «Entonces, ¿qué quieres que hagamos, que no saquemos el programa? Si no sale este, no saldrán más, por lo menos vamos a sorprenderles, quizá no tenga nada que ver con Sirk aunque partamos de sus imágenes pero lo mismo engancha a nuevos espectadores. Recuerda que esto no es*

*una serie crítica sino un espectáculo, y si el trapecista se ha puesto enfermo hay que sacar al mago o a los payasos o soltar un tigre. El caso es no parar»<sup>540</sup>.*

Este experimento circunstancial dio paso a lo que sería ya la norma general en el resto de la serie: la utilización creativa y lúdica de música e imágenes, relacionando a veces distintas películas de forma poco evidente o incluso algo azarosa (la muestra más palpable de desinhibición experimental probablemente se encuentre en el enloquecido montaje con el que arranca el capítulo X, dedicado a **Siempre hay un mañana**). No obstante, Drove continuaba empleando concienzudamente las secuencias editadas (tornasoladas o no) para ilustrar las ideas expuestas en su conversación con Sirk, como su comentario sobre la utilización expresiva de la iluminación en el juicio final de **Escrito sobre el viento**; observación que agradó visiblemente al director, que confesaba haber extraído la idea del sombrero y la sombra sobre el rostro de Dorothy Malone de una de sus primeras películas alemanas, **Acorde final**.

Los últimos episodios versan de manera más concentrada sobre las películas a las que acompañan, debido seguramente tanto al interés del cineasta alemán por los títulos concretos (sus últimos y más célebres films) como al agotamiento de temas más generales ya abordados en anteriores entregas. Sin embargo, hay notables excepciones como la del capítulo XIII, correspondiente a la emisión de **Interludio de amor** (*Interlude*, 1957), que dedica la mitad de su tiempo a la no emitida **Tiempo de amar, tiempo de morir**, partiendo de la excelente crítica que de ella hiciera Jean-Luc Godard. El capítulo XIV, dedicado a **Ángeles sin brillo**, resulta uno de los más interesantes en su combinación de apuntes históricos (la Primera Guerra Mundial), cinematográficos (la utilización del *cinemascope* en el film) y literarios (la novela de Faulkner en que se basa y la influencia de T.S. Eliot en este).

El 21 de abril de 1983 se ponía fin al ciclo y a la serie con la emisión de **Imitación a la vida** y su capítulo introductorio. Al final de este, Drove y el matrimonio Sirk salen a la terraza y mantienen una conversación informal, expresando su deseo de visitar España, ya que solo conocen Tenerife. Tras un final entre solemne y cómico (Drove estrecha firmemente la mano de Douglas Sirk, besa delicadamente la mano de Hilde Sirk y lanza una despedida con la mano hacia la cámara), monta unas imágenes

---

<sup>540</sup> *Ibidem*, pp. 200-201.



posteriores a esta despedida oficial, en las que el cámara sale a la terraza con ellos y registra su diálogo, que ha derivado hacia el interés del señor Sirk por visitar el Museo del Prado. Drove cierra la serie con dos imágenes ya mostradas anteriormente: *Las Meninas* de Velázquez, haciendo un *zoom* sobre el espejo, y el triste reflejo de Jane Wyman sobre el televisor apagado de **Solo el cielo lo sabe**.

La serie **Directed by Douglas Sirk** supone una obra sin precedentes –ni prácticamente continuación, cabe decir–, no ya en televisión, sino en el conjunto del audiovisual español, en cuanto a trabajo reflexivo en torno a la obra y el pensamiento de un cineasta (algo que en Francia encontraría su filiación en la serie de documentales **Cinéastes de notre temps** coordinada por André S. Labarthe y Janine Bazin para la televisión pública francesa). El material de las conversaciones es notable, con el valor añadido de ser la última entrevista en profundidad concedida en vida por el director alemán; sin embargo, la televisión pública española no pareció valorarlo así. La serie, como tal, está visiblemente condicionada por el formato al que debe adaptarse su material (capítulos breves de introducción antes de la emisión de las películas, con las mencionadas reiteraciones de contenido y repeticiones de secuencias), por lo que Drove siempre aspiró a poder realizar un trabajo posterior con la entrevista de una manera ordenada, buscando darle una forma definitiva que hiciese perdurar su contenido<sup>541</sup>. Lejos de sus pretensiones, la actitud de TVE hacia su material fue la opuesta: “*no se notificó a la Sociedad de Autores de la existencia y emisión de la serie, con lo que no solo incumplió su obligación con los derechos de los autores, sino que convirtió a la serie en un fantasma inexistente. Oficialmente no existe y nunca ha sido emitida*”<sup>542</sup>. Como muestra de la actitud de la cadena queda la anécdota de su negativa a la propuesta de Antonio Drove y Manuel Pérez Extremera de dedicar, en el espacio cinematográfico **Fila 7** que dirigía este último, la mitad de uno de sus programas a la muerte de Douglas

---

<sup>541</sup> Asimismo, los capítulos no podrían volver a ser emitidos una vez caducasen los derechos de emisión de las películas de Sirk, al incluir fragmentos de las mismas a lo largo de toda la serie.

<sup>542</sup> *Ibidem*, p. 212. No está de más dar noticia aquí de la azarosa historia del material bruto de la entrevista: Las cintas U-Matic Alta Banda originales traídas de Suiza, tras su repicado a cintas de una pulgada (material con el que se trabajaba en TVE), desaparecieron misteriosamente; se habían perdido o se había grabado encima de las mismas. En el momento de la escritura del libro *Tiempo de vivir, tiempo de revivir*, las cintas de una pulgada que contenían la entrevista en bruto (así como las copias de seguridad que el propio Drove hizo y exigió que fueran archivadas y conservadas junto a las cintas que contenían los capítulos de la serie) se encontraban en paradero desconocido, por lo que incluía sus códigos por si alguien pudiese hacer algo por encontrarlas, en una especie de grito de socorro. En el momento de la realización de este trabajo de investigación y tras haber consultado con el Fondo Documental de RTVE, dicho material permanece extraviado, habiendo sido probablemente borrado, como el cineasta temía.

Sirk en 1987 emitiendo el capítulo XV, correspondiente a **Imitación a la vida** (con el único fragmento del film, la interpretación de Mahalia Jackson cantando *Trouble of the world* en el funeral, convenientemente cortado).

Drove llega a afirmar que TVE “no advirtió de la existencia de la serie a la prensa, con lo que no fue mencionada en un solo periódico, excepto en la sección de críticas”<sup>543</sup>, extremo que no es cierto: diarios como *La Vanguardia*<sup>544</sup> o *ABC*<sup>545</sup> dieron noticia de la serie (incluso con meses de antelación o acompañándola de una breve entrevista a Drove) y apareció anunciada en sus secciones de programación televisiva. *El País*, por su parte, dio noticia del ciclo el día de su comienzo<sup>546</sup>, pero no informó de la serie de Drove hasta el día siguiente, en un extenso artículo de Augusto Martínez Torres glosando la biografía de Douglas Sirk<sup>547</sup>. Llama la atención, de hecho, que en alguna noticia sobre el ciclo se hablase de 18 películas en lugar de 15 y, entre los pocos títulos enumerados, figurasen tres que no serían emitidos: **Tiempo de amar, tiempo de morir** (*A time to live and a time to die*, 1958), **Extraña confesión** (*Summer storm*, 1944) y **Raza de violencia** (*Taza, son of Cochise*, 1954)<sup>548</sup>. La primera de ellas no estaba en la lista entregada a Drove por TVE antes de las entrevistas, tal y como cuenta en el libro que recoge sus conversaciones con Sirk; sin embargo, llegó a aparecer en la parrilla de programación<sup>549</sup> para su emisión el jueves 21 abril, día en que finalmente se emitiría **Imitación a la vida** como cierre del ciclo. Por otro lado, Drove emplea en más de un capítulo imágenes de **Atila, rey de los Hunos** (*Sign of the pagan*, 1954), que curiosamente no sería emitida (pese a que la disponibilidad de imágenes de la misma indica que TVE había comprado los derechos y conseguido una copia). Este tipo de desajustes indican que Drove y su equipo no eran los únicos que improvisaban.

---

<sup>543</sup> *Ibidem*.

<sup>544</sup> BAGET HERMS, J. M., “Douglas Sirk: un ciclo que promete”, *La Vanguardia*, 22 de septiembre de 1982, p. 49; “El ciclo Douglas Sirk, listo para su retransmisión”, *La Vanguardia*, 6 de diciembre de 1982, p. 39.

<sup>545</sup> Sorprendentemente, solo en la edición sevillana se informaba de la serie de entrevistas de Drove, en una noticia breve (“Flash”) de la sección “Televisión”: *ABC Sevilla*, 30 de diciembre de 1982, p. 50.

<sup>546</sup> GALÁN, Diego, “Los pilares de la sociedad, presentación de Douglas Sirk”, *El País*, 30 de diciembre de 1982, p. 47.

<sup>547</sup> MARTÍNEZ TORRES, Augusto, “Douglas Sirk, más allá del melodrama”, *El País*, 31 de diciembre de 1982, suplemento Artes, p. 5.

<sup>548</sup> *ABC Sevilla*, 30 de diciembre de 1982, p. 50.

<sup>549</sup> *ABC*, 17 de abril de 1983, p. 110.

En cuanto a la recepción crítica de la serie, llama la atención que en los habituales artículos breves de Diego Galán comentando la película de Sirk de cada jueves, el crítico jamás mencionase el programa de entrevistas; en cambio, su compañero de medio Octavi Martí dedicó un elogioso artículo al trabajo de Drove, destacando su papel de “catalizador” y su habilidad para estimular e impulsar la memoria de Sirk, así como su espíritu didáctico<sup>550</sup>. Por su parte, Manuel Hidalgo cedió a Antonio Drove nada menos que dos páginas en *Diario 16*<sup>551</sup> para hablar de la serie; oferta que, inexplicablemente, el cineasta “aprovechó” para publicar un escrito delirante (rayano en lo incomprensible), mezcla de memorias y fantasías, que nada tenía que ver con Sirk ni con el trabajo realizado.

El miedo al olvido y a la pérdida de su trabajo condujeron a Drove a aceptar, una década después, la propuesta de la Filmoteca de Murcia de publicar en forma de libro sus conversaciones con Sirk. El concienzudo trabajo del cineasta madrileño, añadiendo material de conversaciones grabadas con magnetofón que no habían sido registradas por la cámara, daría lugar a la publicación en 1995 de *Tiempo de vivir, tiempo de revivir. Conversaciones con Douglas Sirk*, un trabajo que desbordaba los límites del convencional libro de entrevistas para inventar un género nuevo e híbrido que resulta una mezcla de memorias personales, diario de rodaje, estudio sobre películas de un cineasta e incluso narración similar a un guion cinematográfico, como apunta Víctor Erice en su prólogo, haciendo referencia al capítulo en el que el autor pasea por París con Elisabeth Azevedo, hija de sus amigos Inge y Gilberto. Sin embargo, el resultado no es ninguna mezcolanza confusa: su autor organiza el contenido en cuatro partes, separando limpiamente el contenido de la entrevista de sus relatos vivenciales o de las reflexiones finales en torno a algunas de las películas comentadas.

De nuevo, es Erice quien señala que la emocionante narración de Drove, sustituyendo por primera vez el lenguaje cinematográfico por el literario, evidencia la “frustración originada por la dificultad de hacer películas”<sup>552</sup>. Esa necesidad frustrada lleva a Drove a convertir su vida en un relato; es una autobiografía rememorada casi como una ficción. El resultado, que a la vez viene a ser un *making of* de la propia

---

<sup>550</sup> MARTÍ, Octavi, “Impulsar la memoria de Sirk”, *El País*, 3 de febrero de 1983, p. 55.

<sup>551</sup> DROVE, Antonio, “Douglas Sirk. Escrito sobre el viento”, *Diario 16* (suplemento cultural Disidencias), 13 de febrero de 1983.

<sup>552</sup> ERICE, Víctor, “Prólogo”, en DROVE, Antonio, *Tiempo de vivir, tiempo de revivir...*, *op. cit.*, p. 24.

publicación (no en vano la primera parte lleva como subtítulo “Historia de este libro”), tiene precisamente algo de película de Douglas Sirk en su cúmulo de encuentros, casualidades y reencuentros.

#### 5.4. Archivo expiatorio y otros trabajos alimenticios

Apenas un mes después de finalizar las emisiones de **Directed by Douglas Sirk**, un gran actor y director norteamericano visita España en una gira promocional: se trata de Jerry Lewis, que viene acompañando el estreno de **El rey de la comedia** (*The King of comedy*, Martin Scorsese, 1982). Es de suponer que, aprovechando la reciente experiencia con Sirk y su buena acogida, Antonio Drove propusiera (o bien le encargasen) hacer un programa especial sobre el cineasta. El resultado es una de las piezas más singulares e inclasificables de su filmografía y, posiblemente, de la televisión del momento: lejos de repetir el modelo de entrevista con un autor (por iconoclasta o creativa que pudiera ser esta), formato que promete para un próximo programa especial que nunca tendría lugar, Drove entrega una suerte de “reportaje anti-sensacionalista” alrededor de la figura de Lewis y su recibimiento por parte de la prensa española. Dicho trabajo, titulado **Archivo expiatorio**, fue emitida dentro del espacio **Informe Semanal**, lo que no hace sino aumentar su atipicidad.

La pieza, de poco más de 15 minutos de duración, comienza con la larga secuencia de pantomima musical de **Un espía en Hollywood** (*The errand boy*, Jerry Lewis, 1961). A continuación, sobre la escena de los créditos iniciales de **El botones** (*The bellboy*, Jerry Lewis, 1960), la voz en *off* de Drove hace una breve semblanza de Joseph Levitch, su carrera profesional, su reconocimiento como autor innovador y su posterior deriva hacia una visión radical, demoledora e implacable del sueño americano. Drove intercala imágenes de su llegada al aeropuerto de Barajas con dos secuencias en las que el actor es “atacado”: de manera cómica e involuntaria en **El botones** (durante la discusión de un matrimonio mayor en un sofá, que termina con Lewis cayéndose por detrás, con la ropa hecha jirones) y más hostil y asfixiante en **El rey de la comedia**, en la que, de manera muy similar a la que veremos unos minutos después en la vida real, su personaje Jerry Langford es asediado por la muchedumbre que le espera a la salida del cine.

A continuación, asistimos a la larga espera del cineasta en el aeropuerto y su progresiva crispación. En un primer momento, aún en la zona de llegadas del aeropuerto y protegido tras un cristal que le aísla de la prensa, Lewis sonríe, bromea (pega su cara contra el cristal, haciendo muecas) e incluso intercambia algún gesto con Drove. Este le

enseña el libro *Jerry Lewis in person* y una revista del corazón con fotos suyas, que parece escamar al americano (se levanta y se acerca hasta el espejo, llama a sus acompañantes –su esposa y su representante– para que miren y pide a Drove que gire la revista para ver de cuál se trata). Estas imágenes son intercaladas con las escenas de **El botones** en que Lewis ve a los bañistas a través de la ventana subterránea de la piscina y en la que aparece ya dentro del agua, comunicándole a un submarinista con buzo y escafandra a través de un letrero que se está ahogando. En sus ya habituales juegos, Drove mezcla en la banda sonora el sonido ambiente del aeropuerto, ruidos de tecleo de máquina de escribir (en referencia a la prensa acechante), el sonido de burbujas de las escenas de **El botones** y una canción de *crooner* americano a lo Sinatra.

A partir de este momento, presenciamos la interminable odisea de Lewis y sus acompañantes para salir de Barajas durante varios minutos, entorpecidos y acosados a cada paso por multitud de periodistas, *flashes* y focos de cámaras sobre sus rostros. Drove dice entonces: “*Esta es la célebre pasada de Jerry Lewis por el aeropuerto de Barajas. Sobre lo que estamos viendo, se ha publicado en la prensa española que...*”, y a continuación, distintas voces leen los siguientes fragmentos, atropellándose y superponiéndose unos a otros:

-“*Hubo por parte de Jerry Lewis gritos, insultos y amagos de golpear a la prensa*”.

-“*Jerry demostró [“¡Así escriben!”], interrumpe Drove] su carácter agrio, su eterno mal humor de estrella que se apaga en los últimos años...*”

-“*Soporta mal la decadencia, el hundimiento de su popularidad, la crisis económica y artística que atraviesa...*”

Mientras se muestra a Jerry mareado entre la prensa, dando vueltas visiblemente agobiado, vuelve Drove:

-“*Envenenada tinta habló de Jerry Lewis, divo de diente y uña. ¿Son estas difamaciones lo que consideran una información PROFESIONAL Y DEMOCRÁTICA?*” [gritado a coro junto a las otras voces].

-[Voz de mujer] “*Son unos filibusteros*”.

-[Drove] “*Gilibusteros. Envenenada tinta y tinta mentirosa. Aquí quiero yo verles, delante de la cámara, porque muchos de los periodistas que tan*

*encarnizadamente han informado de los insultos, gritos y agresiones a la prensa por parte de Jerry Lewis, no estaban aquí en Barajas: desinformaban de oídas. Aquí quiero yo verles, delante de la cámara. Yo quiero que me digáis dónde está la salida para este actor famoso cercado por los flashes. Idas y venidas, vueltas y revueltas, ceremonia de la confusión, eso es lo que veo. Pero, ¿por qué?, ¿por qué el culpable es Jerry? ¿Por qué le habéis elegido como chivo expiatorio? El corporativismo, amigos y compañeros, tiene razones que la razón no comprende”.*

Lewis y su corte consiguen salir a la calle y subir a un coche, perseguidos por los medios de comunicación. La propia cámara de Drove rodea el coche, inquisitiva. Una voz en *off* avisa de que “*está llegando un autocar de turistas japoneses*”, a la vez que comienza a sonar una música japonesa (tan apreciada por Drove) y otra voz, fingiendo un acento japonés españolizado, exclama: “*¿Jely Luis?*”. Una señora japonesa aparece reflejada en la luna tintada del coche en que intenta marcharse el cineasta.

El último plano nos ofrece una imagen de Jerry Lewis completamente distinta: relajado en un sillón de lo que parece ser una *suite* de hotel, conversa distendidamente con Antonio Drove. Este, en *off*, comenta: “*En cuanto a nosotros, el primer comando autónomo de terapia filibustera, hicimos una entrevista con Jerry Lewis que por su parte estuvo repleta de ingenio, inteligencia y amabilidad. Lo que han visto ustedes es un pequeño avance informativo del programa que hemos hecho sobre Jerry Lewis, y que se llamará «Disipación, Di sí... pasión, Disi-pasión, Disipasión»*”. La pieza se cierra con una última secuencia de **El botones**: aquella en que se encuentra fuera del hotel, de noche, cambiando la bombilla del *flash* de la cámara de fotos. Cuando lo consigue y aprieta el botón, al sonar el ‘clic’ se hace de día repentinamente.

Es posible que, tras la emisión de tan peculiar pieza (en un contenedor más bien serio y rígido como es **Informe Semanal**), TVE desechase la idea de dar luz verde a un segundo programa sobre Lewis realizado por Drove. Sorprendentemente, este nunca se ha manifestado al respecto en ninguna entrevista. En cualquier caso, **Archivo expiatorio** es una rareza excepcional de cierto interés, que continúa la concepción

experimental y lúdica puesta en marcha en la serie sobre Sirk y que, a tenor del título<sup>553</sup> previsto para su continuación, pretendía prolongar.

Es probable que Drove y su equipo acudiesen al aeropuerto de Barajas con otra idea en mente de cara a su trabajo (visible en sus intercambios de bromas y comentarios con Lewis, con una actitud más propia de fans que de periodistas), pero que, visto el dantesco espectáculo posterior y la malintencionada recepción de la prensa, optase por realizar una pieza con actitud “de guerrilla”. En la mayor parte de la pieza, la cámara de Drove es una más; pero, sobre la marcha, se posiciona claramente de su lado –salvando el rodeo al coche, aunque parece hacerlo desde una actitud crítica–, reflejando la mezquindad del resto.

\*\*\*

En estos “años sin cine”, Antonio Drove realiza numerosos trabajos de encargo para televisión, la mayoría anónimos y algunos acreditados a su nombre, de los cuales se conservan unos pocos. A finales de mayo de 1983, en el marco del III Festival Internacional de Teatro de Madrid celebrado en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, filma para TVE la actuación del grupo suizo Mummenschanz, formado por Andres Bossard, Floriana Frassetto y Bernie Schürch. Su espectáculo se sirve de la danza, la escultura, la máscara y los estudios de mimo (sin utilizar la palabra) para realizar un recorrido a través de la experiencia biológica, desde la aparición de la célula hasta la desintegración de la materia, dividido en dos partes: la primera hace referencia al reino animal y la segunda al ser humano, con una duración total de 65 minutos. Drove se limita al registro puro y duro, recogiendo en directo de la forma más limpia y clara (desde donde mejor se vea), sin posibilidad de aportar detalle alguno: mera realización televisiva. El programa fue emitido el 31 de agosto por la segunda cadena.

---

<sup>553</sup> Ese “Disipación... Di sí pasión” evidencia el conocido gusto de Drove por los juegos de palabras (un gusto que compartía con otros cineastas como Iván Zulueta o Pedro Almodóvar), que ya está presente en el propio **Archivo expiatorio**: sobre un cristal que refleja a Drove tras la cámara, vemos una mano de mujer escribe con pintalabios rojo “chivo expiatorio” –denominación que Drove aplica a Lewis por su cualidad de blanco injustificado de la prensa amarillista–, que finalmente es completado con el prefijo “ar”.



A finales de 1983 y principios de 1984 se emiten, también en la segunda cadena, los dos documentales realizados por Antonio Drove para **El arca de Noé**, una serie de programas de media hora sobre temas de medio ambiente, zoología y ecología de España y Latinoamérica que coordinó durante un tiempo José Luis Cuerda. El primero de sus dos trabajos es **Montañas de fuego**, rodado durante el verano de 1982 en Lanzarote, que trata sobre la conservación de la naturaleza de la isla. Por su duración, se emitió en dos partes de 25 minutos cada una: la primera se dedica más a los aspectos geológicos (cráteres, campos de lava, hornitos, bombas volcánicas y oquedades en rocas del parque nacional de Timanfaya, los Jameos del Agua, la Cueva de los Verdes, etc.), mientras que la segunda se centra en la flora y fauna de Lanzarote, prestando atención a las singulares especies vegetales de la isla y las dificultades para la agricultura. Se trata de un documental divulgativo, de tono solemne (con una locución pasional por momentos, a lo Félix Rodríguez de la Fuente) e innegable belleza estética, que utiliza grandes panorámicas y planos aéreos.

Curiosamente, Drove dirige a su vez otro pequeño cortometraje turístico sobre Lanzarote para la productora IMATCO (para la que Antonio Artero y Roberto Bodegas realizarían otros documentales sobre Tenerife) titulado **Lanzarote, isla de volcanes** (1984). La copia conservada en Filmoteca Española está en alemán (es un corto para Tour España, encargado por la Secretaría de Turismo), por lo que no podemos valorar el contenido de la locución. Es un documental mucho más breve, de 12 minutos, que en lo esencial se asemeja mucho a **Montañas de fuego**: planos aéreos de volcanes apagados, grandes panorámicas desde la zona montañosa hasta el mar, vistas de edificios de estilo árabe, etc. Destaca la utilización de la música, especialmente percusión africana, y una mayor orientación hacia el turismo, con planos atractivos de pueblos y ciudades, arboledas coloridas, playas y bañistas, paseos en camello, etc., recreándose especialmente (subrayándolo con una música ensoñadora) en las imágenes paradisíacas de hermosas casas blancas con piscina a pie de playa.

Su otro trabajo para **El arca de Noé** es **El estuario del Tajo**, un documental de media hora sobre la degradación del medio ambiente de la zona y el esfuerzo del gobierno portugués para frenar su deterioro a través de un plan de seguimiento de la contaminación ambiental. Es una obra más técnica e informativa, que expone el trabajo en el Instituto de Ingeniería Civil de Lisboa y en los laboratorios donde se analizan las

muestras de agua, con planos explicativos (maquetas, imágenes de microscopio) pero también imágenes cotidianas: muestra los muelles del puerto y el trabajo diario de los astilleros, las industrias contaminantes en la ribera del estuario, los pescadores faenando, las mujeres reparando redes y aperos de pesca, el ambiente de la lonja, etc. Pese a su tono casi científico en algunos momentos, tiene un componente de denuncia (explicitado en su empleo de una música tenebrosa, a veces chirriante, al mostrar las zonas de industrias petroquímicas). Por esta producción, Drove obtuvo el premio especial de la Unión de Cineastas de la República Socialista de Letonia en el Festival Internacional de Televisión “El Hombre y el Mar”<sup>554</sup>.

En 1985, realiza el último capítulo del programa cultural **Tatuaje**, dirigido por José Miguel Ullán y dedicado a distintos cantantes, actores, artistas de variedades y personajes populares. El episodio de Drove, titulado **Ellas por él**, está dedicado al transformista Miguel Velasco, quien “*encarna las pasiones escénicas de múltiples cantantes. Un espectáculo con tintes de homenaje, fascinación, parodia, distanciamiento y aproximación total*”, según la nota de prensa<sup>555</sup>.

Tras una entrevista a Velasco en los camerinos, en la que este explica el “proceso de construcción” de sus personajes (una vez más, suena de fondo *Mar de primavera*, la melodía japonesa que tanto fascina a Drove), el resto del programa se dedica a registrar los distintos números que integran su *show*. El transformista interpreta físicamente (sin cantar, con la canción correspondiente en *playback*) números de cantantes como Sara Montiel, Juanita Reina, Rocío Jurado, Nacha Guevara, Massiel o Lilian de Celis, perfectamente maquillado y disfrazado como ellas. El carácter musical y performativo del programa parece inspirar al cineasta, que, en complicidad con Velasco, consigue sacar partido a los escasos recursos disponibles (la evidente pobreza de medios fue confirmada por Drove en una entrevista<sup>556</sup>) e incluso recrear momentos de algunos

---

<sup>554</sup> ABC (edición Sevilla), 3 de noviembre de 1984, p. 68.

<sup>555</sup> Ficha de **Ellas por él**, consultada en el Fondo Documental de RTVE en Prado del Rey.

<sup>556</sup> Según le contó a Úbeda-Portugués, se dedicó a saquear el plató contiguo (del programa de Pedro Ruiz) y a coger cualquier herramienta o parte de mobiliario que encontrase. En cambio, para el último número, “*que era japonés, como a mí me gusta mucho la pintura japonesa, ese lo hice yo. Aproveché unos grabados de Hokusai que tenía ampliados para un episodio de Tip y Coll y con eso hicimos un decorado. Fue un rodaje interesante*”. ÚBEDA-PORTUGUÉS, Alberto, “Entrevista a Antonio Drove” (vídeo), *op. cit.* Según cuenta el propio Drove, tenía esas ampliaciones de grabados de Hokusai (realizadas para un *sketch* de **Pura coincidencia** y conservadas desde entonces) empapelando el techo de su piso, “*de tal forma que tumbado en la abatible cama durante la noche podía ver estas imágenes orientales antes de conciliar el sueño, mientras oía Mar de primavera; y durante el día los invitados podían verlas si se*

films: “uno de los números es él encima de una barrica, como Marlene Dietrich en *El ángel azul* [*Der blaue engel*, Josef Von Sternberg, 1930], que luego se levanta bailando y empieza a girar la rueda, como hace Marlene Dietrich en el western de Lang, en *Rancho Notorious* [Encubridora, Fritz Lang, 1952]”<sup>557</sup>.

Pese a la sobriedad de algunos números, con Velasco cantando sobre un simple fondo azul, la realización es creativa y muy cuidada en todo el programa, cambiando constantemente de plano para ver al transformista desde distintos ángulos, jugando con el movimiento del cuerpo, el decorado y las sombras proyectadas. Como indica Alberich, “Drove pone algunas guindas. Emplea unos trucajes que hoy parecen rudimentarios, la incrustación en croma para mostrar al mismo tiempo al actor en dos tamaños, la duplicidad de imagen”<sup>558</sup>. Entre esos toscos experimentos, encontramos otro típico juego suyo con el sonido, mezclando ruidos supuestamente diegéticos (el ruido de un collar que ha caído al suelo, un taconazo) sobre la canción reproducida en *playback*.

Es comprensible el gusto de Drove por este encargo concreto, en tanto en cuanto está relacionado con dos cuestiones que le han interesado a lo largo de su carrera y que este trabajo le permite mostrar de manera documental: por un lado, el tema de la máscara, la apariencia y la transformación; por otro, el de la evidencia de la representación, poniendo de manifiesto su carácter de construcción, en este caso mostrando tanto la transformación inicial de Velasco en Sara Montiel en el camerino y enseñando los trucos del actor para sincronizar sus movimientos con el compás correcto de la canción.

En su repaso global al programa **Tatuaje** dentro de su columna “Visto / Oído” en *El País*, Vicente Molina Foix destacó únicamente la realización del episodio de Antonio Drove, frente a las de otros “nombres tan acreditados como Jaime Chávarri”<sup>559</sup>.

---

recostaban en el suelo apoyando sus cabezas sobre almohadones”. DROVE, Antonio, *Tiempo de vivir, tiempo de revivir...*, op. cit., p. 181.

<sup>557</sup> ÚBEDA-PORTUGUÉS, Alberto, “Entrevista a Antonio Drove” (vídeo), op. cit.

<sup>558</sup> ALBERICH, Ferrán, op. cit., p. 140.

<sup>559</sup> MOLINA FOIX, Vicente, “Un huerto de rosas tatuadas”, *El País*, 1 de octubre de 1985, p. 66.

## 5.5. El túnel

En diciembre de 1985, Antonio Drove recibe una inesperada llamada de Arturo Feliú, un productor chileno exiliado y nacionalizado español, que había producido **Actas de Marusia** (Miguel Littín, 1976) y estaba trabajando con Patricio Guzmán en el documental **En nombre de Dios** (1987). Este último había recomendado a Feliú contactar con Drove<sup>560</sup>, a quien conocía de los tiempos de la EOC (y a quien había dirigido como actor en su práctica **El paraíso ortopédico**, como hemos visto anteriormente).

*“Me llamó a casa un productor chileno que se había instalado en España. Le habían hablado de mí y quería ver algunas películas mías. Le proyecté *La caza de brujas*, *¿Qué se puede hacer con una chica?* y *La verdad sobre el caso Savolta*. A la salida me preguntó: «¿Te interesaría adaptar al cine una novela?». «Sí, si me interesa la novela». «Es *El túnel de Ernesto Sábato*. ¿La conoces?». ¡Que si la conocía! hacía varios años que había intentado con mi amigo Félix Tussell hacer esa película. Pero no conseguimos los derechos”<sup>561</sup>.*

*El túnel*, publicada en 1948, narra la historia de Juan Pablo Castel, un pintor obsesionado hasta la locura por una mujer, María Iribarne, a la que termina asesinando. Toda la novela es un proceso mental interno de Castel desde el que vemos al resto de los personajes y todas las acciones que acontecen, bajo su único punto de vista. Pese a su evidente dificultad, la novela de Sábato había conocido ya diversas adaptaciones cinematográficas y televisivas<sup>562</sup>, sin que ninguna hubiera satisfecho al célebre escritor. Por este motivo, sus condiciones a la hora de ceder los derechos para realizar una nueva película sobre su trabajo eran especialmente duras: se reservaba el derecho a veto en cuanto al responsable de dirigirla y exigía que, de no rodarse con actores argentinos, debía hacerse en inglés (es decir: no aceptaba el acento castellano).

---

<sup>560</sup> Según cuenta Drove en la versión íntegra del artículo “El auténtico espíritu de la novela”, publicado con varios cortes en *El Mundo* el 26 de mayo de 1999 (archivos del legado de Antonio Drove depositado en Filmoteca Española).

<sup>561</sup> DROVE, Antonio, “El auténtico espíritu de la novela”, *El Mundo*, 26 de mayo de 1999, p. 67.

<sup>562</sup> En Argentina se habían realizado un largometraje –**El túnel** (León Klimovsky, 1952)– y un episodio televisivo –**El túnel** (Marcelo Domínguez, 1971)–, y en España había dirigido una adaptación para TVE José Luis Cuerda –**El túnel** (1977)–.

Feliú llevaba cuatro años tratando de poner en marcha la película, para la que pretendía armar una producción de carácter internacional, con la intención de venderla en mercados extranjeros. En ese tiempo, había sufrido el rechazo por parte de Sábato de propuestas de cineastas como Mauro Bolognini<sup>563</sup>; mientras que Víctor Erice había declinado su oferta para dirigir la película al no conectar con la propuesta del guionista del proyecto, Carlos Alberto Cornejo<sup>564</sup>. Cornejo, escritor, periodista, dramaturgo e historietista chileno, llevaba trabajando en la adaptación cinematográfica de *El túnel* para Arturo Feliú desde finales de 1984. Tras la negativa de Erice, en marzo de 1985 se incorpora a la escritura Agustín Mahieu, un ensayista, guionista y crítico cinematográfico argentino, junto a quien termina una primera versión del guion en septiembre del mismo año, que recibe el visto bueno de Sábato.

Es entonces cuando surge el nombre de Drove: *“Al productor le habían dicho que el único español tan loco como para embarcarse en una aventura así, con estrellas internacionales, sistema de trabajo americano y técnicos extranjeros, y que al mismo tiempo todos estos factores confiaran en él, dado que podía rodar como un director internacional, era yo. Porque, además, se trataba de buscar alguien en quien Sábato pudiera confiar...”*<sup>565</sup>.

Al parecer, la aceptación de Drove por parte del escritor tampoco fue tarea fácil, según contó Feliú al diario *El País*: *“dado que inicialmente rechazó recibirle, el productor provocó un encuentro fortuito entre ambos en Buenos Aires sin que Sábato supiera que hablaba con Drove. Este abordó al escritor hablando de El túnel como de una partitura musical, comparación que fascinó al escritor argentino hasta el punto de*

---

<sup>563</sup> HEREDERO, Carlos F., “Antonio Drove: al final del túnel”, *op. cit.*, p. 134.

<sup>564</sup> Carta de Carlos A. Cornejo a Antonio Drove, 10 de marzo de 1986 (archivos del legado de Antonio Drove depositado en Filmoteca Española). En una información aparecida en el diario *El País*, llegaba a afirmarse que *“solo en el caso de que Víctor Erice hubiera dirigido la película no hubiera tenido Sábato nada que objetar”* (GARCÍA, Ángeles, “Antonio Drove rueda *El túnel*, una adaptación fiel de la obra de Sábato”, *El País*, 7 de abril de 1987); declaración que fue desmentida por el propio escritor en el mismo medio en los siguientes términos: *“Considero a Víctor Erice como un gran realizador, pero nunca he dicho que fuera el único director español inobjetable para dirigir esta novela. Hace ya muchos años que el cine de este país es admirado en el mundo entero por su capacidad, fuerza y carácter. Y constituiría una insostenible pedantería de mi parte una declaración como la que estoy rectificando. España puede enorgullecerse en ofrecer actualmente una de las más admirables cinematografías del mundo y son varios los realizadores que me habrían honrado con su participación”* (SÁBATO, Ernesto, “*El túnel*”, *El País*, 20 de mayo de 1987).

<sup>565</sup> HEREDERO, Carlos F., “Antonio Drove: al final del túnel”, *op. cit.*, p. 134.

que aceptó que su obra fuera llevada al cine»<sup>566</sup>. Drove recordaba así aquel primer encuentro con Sábato:

*“Estaba aterrado. Sabía que había rechazado a directores muy importantes. En su casa de Santos Lugares, Sábato, con amabilidad pero implacable, me sometió a un tercer grado hasta cerciorarse de que me había estudiado muy bien el libro. Cuando llevábamos varias horas entré a fondo. Le hice ver que en la página 80 Castel escribía: «Me torturaba y aún me tortura una palabra que se escapó de sus labios en un momento de placer físico», y se termina el capítulo. Castel nunca dice cuál es la palabra que pronuncia María Iribarne. Sábato me respondió: «Es curioso. Solo mi mujer, Matilde, me había hecho notar eso. ¿Cree usted saber cuál es esa palabra?». Yo se la dije. En inglés son dos palabras: «¿Y, usted Antonio, opina que el espectador debe oírla?». «No, nadie debe saberlo». «¿Cómo se las arreglará?». Haciendo una grúa sobre el rostro de ella en el momento del orgasmo. Dice la palabra pero no se oye, como en el cine mudo. Solo se escucha en off el texto de Castel. Sábato le dijo al productor que me diera toda la libertad posible»<sup>567</sup>.*

En febrero de 1986, cuando ya lleva un mes trabajando con Cornejo en el guion de rodaje, Drove firma el contrato de director. En él, se establece que el libreto esté listo para el 15 de marzo, estimando el rodaje para agosto y septiembre y considerando marzo de 1987 como la fecha límite para tener la película completamente terminada. Así mismo, se especifica que el cineasta ejercerá como supervisor del guion junto al guionista de la empresa; cuestión que, previsiblemente, se complicaría más de lo deseable. Ya a finales de febrero, a la vista de la profunda implicación de Drove en la modificación y reescritura del libreto, Feliú propone postergar el proyecto completo hasta octubre, a lo que Cornejo responde que serían capaces de llegar al plazo inicial. Por lo que se desprende de una carta de Cornejo a Drove<sup>568</sup>, su incapacidad para cumplir dicha promesa (y el implícito malentendido creativos entre ambos, pese al tono cordial de la misiva) resulta frustrante para el cineasta. Finalmente, Feliú prolonga el contrato

---

<sup>566</sup> GARCÍA, Ángeles, *op. cit.* Según confesó Drove a Sábato en una carta personal, él no estaba al corriente de que dicho encuentro fuera un montaje orquestado por Feliú, sino que estaba convencido de que el escritor le esperaba para conocerle, avisado de su intención de dirigir la película. Carta de Antonio Drove a Ernesto Sábato, 16 de febrero de 1988 (archivos del legado de Antonio Drove depositado en Filmoteca Española).

<sup>567</sup> Versión íntegra del artículo “El auténtico espíritu de la novela”, publicado con varios cortes en *El Mundo* el 26 de mayo de 1999, *op. cit.*

<sup>568</sup> Carta de Carlos A. Cornejo a Antonio Drove, 10 de marzo de 1986, *op. cit.*

de Drove con una remuneración mensual adicional hasta terminar su trabajo en el film, añadiendo un anexo que acredita a Drove como coguionista en reconocimiento a su aportación al texto (aunque sin emolumento por dicha labor)<sup>569</sup>. El rodaje se retrasa hasta marzo de 1987, lo que permite al cineasta trabajar a fondo el diseño visual del film junto a Pedro Arjona (diseñador de producción) y César Martínez (auxiliar de dirección), con los que llega a “*construir una especie de segundo guion visual*”<sup>570</sup>.

Como hemos visto, la estrategia de Feliú consistía en levantar una producción de calidad con miras a su distribución mundial, filmada en inglés, con actores internacionales y, en consecuencia, de presupuesto considerable, pese a tratarse de una película difícil y exigente para el público (tal y como reconocería el propio Drove a la prensa durante su estreno). La concepción de un proyecto de estas características es más fácilmente comprensible teniendo en cuenta el nuevo marco legal-industrial en el que se inserta: el de la conocida como “ley Miró”. Desde su cargo de Directora General de Cinematografía durante la primera legislatura socialista, la cineasta Pilar Miró había impulsado una nueva política cinematográfica –principalmente a través del decreto 3304/1983, al que se le dio el citado nombre, así como de otra serie de órdenes ministeriales– que, entre otros cambios, introdujo la figura de la subvención anticipada (siguiendo el modelo francés). La intención de su paquete de medidas era, básicamente, desterrar los subproductos hegemónicos en la etapa anterior en pos de la inversión en una menor cantidad de proyectos de elevada calidad, cuidada factura técnica y capacidad de competir en mercados internacionales. El nuevo panorama dio lugar al cambio de estrategia por parte de muchos productores, buscando encajar proyectos que aprovecharan las nuevas directrices<sup>571</sup>.

En este contexto, la producción “de calidad” de Feliú encuentra acomodo y considerables ayudas para salir adelante (pese a que el proyecto de Drove dista mucho

---

<sup>569</sup> Carta de Arturo Feliú a Antonio Drove con anexo de contrato firmado, 26 de junio de 1987 (archivos del legado de Antonio Drove depositado en Filmoteca Española).

<sup>570</sup> HEREDERO, Carlos F., “El túnel. Un cine diferente, una apuesta radical”, *op. cit.*, p. 33.

<sup>571</sup> Para profundizar en la política cinematográfica del primer gobierno socialista y sus consecuencias en el panorama cinematográfico de los años ochenta, pueden consultarse CERDÁN, Josetxo; PENA, Jaime, “Variaciones sobre la incertidumbre”, en CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio; ZUNZUNEGUI, Santos, (directores), *La nueva memoria: historia(s) del cine español (1939-2000)*, Santiago de Compostela, Vía Láctea, 2005, pp. 254-330; LLINÁS, Francisco (coord.), *Cuatro años de cine español (1983-1986)*, Madrid, IMAGFIC, 1987, por citar dos abordajes interesantes y distantes en el tiempo entre la (cada vez más) amplia oferta existente.

de las “caligráficas” adaptaciones que proliferan esos años al abrigo de la “ley Miró”, tanto en intenciones como por su lenguaje formal o incluso elenco). El presupuesto de **El túnel** asciende a 300 millones de pesetas, del que casi un tercio (90 millones) queda cubierto con la generosa subvención anticipada concedida a finales de 1986<sup>572</sup> por el nuevo Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), dirigido por Fernando Méndez-Leite con una línea claramente continuista a su predecesora (y cuya imparcialidad en el reparto de ayudas fue puesta en entredicho en un manifiesto firmado por un centenar de profesionales a principios de 1987<sup>573</sup>).

El reparto internacional queda finalmente conformado por la inglesa Jane Seymour en el papel de María Iribarne y el estadounidense Peter Weller como Juan Pablo Castel (tras haber tanteado inicialmente a Isabella Rossellini y Keith Carradine). Seymour era conocida sobre todo por su participación en numerosas series de televisión, así como por su habitual presencia en las revistas del corazón, lo que atrajo una considerable atención por parte de la prensa española a su llegada a Madrid; Weller, por su parte, venía (exhausto, según Drove) de rodar como protagonista la película que le daría cierta fama: *Robocop* (Paul Verhoeven, 1987).

Junto a ellos, completan el reparto de personajes principales los actores españoles Fernando Rey (como Allende, el anciano y ciego marido de María Iribarne) y Manuel de Blas (en el papel de Hunter, primo de Allende). Curiosamente, en las informaciones que dieron noticia del rodaje, se habla del trabajo de otros actores españoles que, finalmente, no aparecen en la película, como Lola Forner, Sergi Mateu y Antonio Ferrandis (este último llega a afirmar a la prensa que ha interpretado un pequeño papel “*por amistad con Drove*”<sup>574</sup>). Esto se debe a la filmación de un prólogo, presente en el guion de producción<sup>575</sup>, que posteriormente sería cortado del montaje final; algo que nadie advertiría al estrenarse la película y que tampoco sería nunca comentado por sus responsables.

---

<sup>572</sup> INURRIA, Ángel Luis, “Dos mil millones para cincuenta y cinco películas”, *ABC*, 17 de diciembre de 1986, p. 89.

<sup>573</sup> RIAMBAU, Esteva, “El período socialista (1982-1992), en VV.AA., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995 (7ª edición ampliada: 2010), p. 405.

<sup>574</sup> RIVAS, Álvaro, “Drove se traslada a Argentina para terminar *El túnel*”, *El Periódico*, 16 de abril de 1987.

<sup>575</sup> Guion de **El túnel** (versión definitiva fechada el 15 de octubre de 1986), archivo personal de Ingeborg Azevedo, pp. 1-20.



Esta introducción estaba ambientada en 1984, cuando, a la muerte del pintor Castel, un viejo galerista (Schiaffino, interpretado por Ferrandis) organiza una exposición retrospectiva sobre su obra. Es entonces cuando un periodista (David Goldman, a quien daría vida Mateu), acompañado por una joven fotógrafa (Monique, encarnada por Forner), indaga en el pasado de Juan Pablo Castel hasta que da con el manuscrito en el que confiesa la historia de su crimen pasional, que daría paso al relato en *flashback* del film tal y como lo conocemos, ambientado en los años cuarenta. Dicho prólogo suponía prácticamente la única añadidura al texto de Sábato (realizada, una vez más, con permiso del escritor), y se filma al comienzo mismo del rodaje en la sede de la agencia Efe<sup>576</sup>, según informa la prensa.

El resto del rodaje tiene lugar en los estudios Roma de Madrid, así como en escenarios naturales en el Círculo de Bellas Artes, el Café del Prado, Santillana del Mar (Cantabria) y una finca toledana a modo de hacienda argentina. Posteriormente, el equipo se traslada a Buenos Aires para finalizar la filmación en escenarios naturales, como los bosques de Palermo o el barrio de La Recoleta. Una vez más, el rodaje no está exento de problemas, aunque tiene un final feliz:

*“El día que teníamos que rodar la tormenta en Toledo, sufrimos una tormenta de verdad que produjo un cortocircuito entre los focos y tuvimos que suspender la filmación. Cuando llegamos al acantilado, un temporal también nos impidió trabajar como teníamos previsto, y nuestra llegada a Buenos Aires coincidió con el intento de golpe de estado de los militares en Semana Santa. Todos los miembros argentinos del equipo se echaron a la calle junto al resto de la población, nos contagiaron su ardor y nos fuimos con ellos hasta la Plaza de Mayo. En aquel momento, a mí me importaba mucho más que los militares no se salieran con la suya que el hecho de terminar la película. Teníamos, además, la fuerza moral de estar trabajando con Sábato, que es el autor del informe que lleva su nombre y que denuncia todos los crímenes de la dictadura. Sin embargo, y a pesar de todas estas desdichas, conseguimos cumplir el plan de rodaje incluso en menos tiempo de lo previsto”<sup>577</sup>.*

---

<sup>576</sup> “Se rueda El túnel, una novela de Sábato”, *Diario 16*, 2 de marzo de 1987.

<sup>577</sup> HEREDERO, Carlos F., “El túnel. Un cine diferente, una apuesta radical”, *op. cit.*, p. 33.

No resultaría tan feliz, en cambio, el final del proceso de posproducción. A su regreso de Argentina, Drove no puede proceder de inmediato a montar la película, tal y como deseaba. Al llegar a Madrid, es necesario repicar a magnético de 35 mm, sincronizar y numerar todo el sonido y la imagen del rodaje en Buenos Aires (labor mecánica que normalmente se efectúa en paralelo al día siguiente del rodaje), lo que produce unas semanas de retraso. Por otro lado, Feliú le pide que prepare unos tráilers para mostrar a varios distribuidores europeos y estadounidenses.

Una vez finalizado el montaje, Drove viaja a Londres para doblar algunas escenas con Jane Seymour y los actores españoles que, al haber rodado en inglés, tenían algunos fallos de pronunciación que deseaba corregir. Posteriormente se desplaza a Los Ángeles para hacer lo propio con Peter Weller. Según cuenta Drove a Sábato en una carta, el 70% de la película conserva su sonido directo, habiendo doblado el otro 30% debido a deficiencias de registro durante el rodaje (en el acantilado cántabro, por ejemplo, el oleaje y el viento impidieron una grabación técnicamente correcta de las voces), así como a los comentados fallos de pronunciación. Terminado el montaje de la banda de sonido, Drove emprende la re-traducción al castellano de los diálogos en inglés (las palabras elegidas debían tener las labiales sincronizadas con el inglés). Feliú, arguyendo que tenía prisa por cobrar el anticipo de la distribuidora de vídeo (formato en el que solo se iba a estrenar la versión doblada al castellano), anuncia al cineasta que va a realizar un doblaje provisional con la promesa (firmada en un contrato<sup>578</sup>) de que esa versión podría ser rehecha por él en caso de encontrarla insatisfactoria. La historia del “doblucidio”, como el propio Drove lo llama, queda relatada en una carta dirigida años después a Ernesto Sábato:

*“Feliú encomendó a un estudio el doblaje de la película. Lo hizo de la forma más económica, con los dobladores y técnicos fijos del estudio que cobran por meses y que doblan mecánicamente seriales de televisión a destajo. De tal forma que quedó un doblaje enfático, y técnicamente muy mal hecho. Fue tal el desaguisado perpetrado por la tacañería de Feliú que los ruidos y música que estaban grabados en sonido estéreo en la banda original fueron traspasados a mono en la versión doblada, pero en una sola pista sin mezclar las dos (...), de tal forma que solo se oían los ruidos de una mitad de la pantalla, y solo se oía la*

---

<sup>578</sup> Carta de Arturo Feliú a Antonio Drove del 24 de noviembre de 1987, firmada por ambos ante notario (archivos del legado de Antonio Drove depositado en Filmoteca Española).

*mitad de la música, con lo que el técnico mezclador (no el técnico especializado del estudio, sino el de mantenimiento, sin experiencia ni conocimientos necesarios) para paliar el efecto que producían los huecos de sonido subió el volumen de la música parcial de una forma folletinesca y grandilocuente. Y lo mismo ocurrió con los diálogos que fueron doblados sin oír primero las entonaciones originales, con lo cual los dobladores no tuvieron un modelo a seguir. Además, al no escuchar las voces originales como paso previo al doblaje, omitieron frases y párrafos enteros que estaban en off (debido a esta inexcusable desatención a la banda original y a que Feliú tampoco admitió que la montadora de la película, Pilar Soto, que tenía la hoja de mezclas y de voces, estuviera presente). Cuando vi el resultado, exigí que Feliú cumpliera su palabra y su contrato, y me dejara doblar y mezclar de nuevo toda la película. Feliú no quiso o no pudo cumplir su palabra. Me dio tan solo una mañana para que arreglara estas escandalosas omisiones de voz que hacían incomprendible la película. Yo desde el principio (y la montadora también) me había ofrecido a doblar la película sin recibir ningún salario por ello, pero los jefes del estudio de doblaje, que sabían que tanto la montadora como yo exigiríamos unas mínimas condiciones que garantizaran la calidad del doblaje, no se avinieron a esto. ¡Habían pactado con Feliú un doblaje y mezclas a tanto alzado! Por lo que lo querían hacer en el mínimo tiempo posible, y mi presencia hubiera supuesto la no aprobación del material hasta que este no hubiera tenido un nivel de calidad similar al de la película original, con lo que inevitablemente se hubiera necesitado el tiempo y los medios adecuados a una película española de calidad. Pero esto no lo supe hasta después de que el doblaje fuera consumado. Cuando Feliú me llamó para que arreglara las omisiones, a pesar del tiempo escaso que me dio, lo hice lo mejor que pude. En ese momento pensé en denunciar a Feliú al Ministerio de Cultura, pero me volvió a asegurar que esta versión castellana sería solo un complemento (exigido por la distribuidora) a la verdadera versión original en inglés subtitulada que sería estrenada en toda España. Pensé que una pública descalificación mía de la película doblada podría crear malentendidos que dañaran a la película original. Por eso no hice la denuncia”<sup>579</sup>.*

El enésimo desencuentro entre Drove y su productor no había hecho más que empezar, como veremos en seguida, pero antes abordaremos el film resultante.

---

<sup>579</sup> Carta de Antonio Drove a Ernesto Sábato, 29 de julio de 1992 (archivos del legado de Antonio Drove depositado en Filmoteca Española).

**El túnel** comienza, al igual que el material literario del que parte, con la confesión en primera persona de Juan Pablo Castel. La acción arranca en la galería de arte en la que Castel inaugura una exposición de su obra, donde tiene lugar el primer encuentro con su oscuro objeto de deseo: una misteriosa joven parece ser la única persona que aprecia y comprende el íntimo secreto escondido en su cuadro *Maternidad*, concretamente en la figura de una mujer frente al mar que se vislumbra a través de una ventana. La joven desaparece entre el tumulto, sin que él consiga encontrarla. Finalizada la exposición, recupera dicho cuadro y lo guarda en su casa.

Según nos dice la voz en *off* de Castel, el paso de los meses no ha hecho sino aumentar su obsesión por esa mujer y su desesperación por la incapacidad de encontrarla. Un día la ve mirando un escaparate y la sigue por la calle, hasta que se lanza a abordarla. Tras una vacilación, ella admite recordar el cuadro, pero sale corriendo repentinamente y Castel la pierde en el metro. Sin embargo, al día siguiente vuelve al mismo lugar y la encuentra de nuevo, consiguiendo al fin entablar conversación. Declara bruscamente su interés por ella y su necesidad de verla, recibiendo por parte de María Iribarne (así se llama) la advertencia de que hace daño a todos los que se le acercan.

Castel llama por teléfono a María, pero una criada le responde que se ha ido al campo y ha dejado una carta a su nombre. El pintor pasa por su casa a recogerla y así descubre que es una mujer casada: su marido, un señor mayor ciego llamado Allende, le recibe amablemente y le explica que su esposa suele ir a pasar unos días a la estancia familiar en la que vive su primo Hunter. Castel y María mantienen una correspondencia que no hace sino avivar las contradicciones sentimentales del artista: no se fía de ella a la par que se siente perdidamente atraído. A su vuelta a Buenos Aires, María le cita en un parque, donde él comienza a revelar tanto su carácter inquisitivo como su bipolaridad, oscilando constantemente de la incompreensión y el enfado al amor y el arrepentimiento. Al anochecer van al estudio del pintor, y tras los titubeos de ella, acaba “entregándose” a una pasión que parece temer.

Se suceden los días y la actitud de Castel va tornándose más posesiva y celosa, sometiendo a María a tortuosos interrogatorios y aferrándose a cada vacilación o signo de ambigüedad para formular retorcidas teorías y acusaciones de infidelidad. Tras

numerosas discusiones e incluso explícitas amenazas, María se marcha de su casa. Castel averigua que ha vuelto a la estancia, y pasados unos días, ella le invita a visitarla allí. Frente a un acantilado de importante significado para María, esta le confiesa ciertos secretos de su pasado, a los que Castel no atiende por estar perdido en sus elucubraciones internas. Sin embargo, ese momento de intimidad y cercanía entre ambos se ve ensombrecido al volver a la mansión, donde el pintor espía una discusión entre María y Hunter y empieza a pensar que entre ellos hay una relación secreta.

Castel vuelve a Buenos Aires absolutamente hundido y se emborracha. Le escribe una carta llena de odio y crueldad y, nada más enviarla por correo, su cambiante estado de ánimo da un nuevo giro, convenciéndose de que todo puede arreglarse. Llama inmediatamente a María para pedirle perdón y que no lea la carta cuando la reciba, pero, de nuevo, su suspicacia tuerce la conversación hacia una nueva discusión. Amenaza con suicidarse si María no vuelve. Esa noche, se acuesta con una prostituta y termina echándola violentamente de su estudio. Su orgasmo le ha recordado a los de María, lo que le convence de que ella siempre ha fingido: no es más que otra prostituta. Sus turbios pensamientos le atormentan cada vez más.

Al día siguiente, María falla a su cita. Castel enloquece, rompe sus cuadros, arranca a cuchillazos la tela de *Maternidad* y la quema en su bañera. Coge su cuchillo y se marcha de casa. Llega por la noche a la estancia de los Allende y observa a María y Hunter en el jardín. Rompe una tormenta y entran en la casa, pero solo se ilumina la habitación de él. Castel, entre lágrimas, vigila bajo la lluvia. Pasado el tiempo, se enciende la luz de la habitación de ella. El pintor trepa por una enredadera, se cuelga por una terraza, llega a la habitación de María y, serenamente, atraviesa su vientre con el cuchillo. Lejos de resistirse, ella lo “acepta”, abrazándole mientras se desploma.

Castel vuelve a casa del viejo Allende para contárselo todo. El anciano, terriblemente alterado ante sus revelaciones, solo consigue llamarle “insensato” entre gritos y sollozos. Vemos de nuevo a Castel, en la misma oscura habitación en la que comenzaba a escribir su confesión al comienzo del film.

Eliminado el prólogo contemporáneo, la historia queda reducida al mismo *flashback* que enmarca la novela: la narración a posteriori del crimen por parte de su

propio autor. La voz en *off*, previsiblemente, es una herramienta privilegiada a la hora de transmitir las reflexiones internas del pintor; no obstante, Drove despliega una considerable paleta de recursos expresivos a la hora de revelar el estado de ánimo del personaje: desde el recurrente reflejo en espejos y otras superficies hasta la utilización del decorado para conformar sombras y rejillas, pasando por la utilización simbólica de elementos como el agua o el fuego. Asimismo, basa buena parte de su puesta en escena en los juegos con la profundidad de campo y los reencuadres de las figuras dentro de marcos (puertas, ventanas), que acaban otorgando un gran peso a algunos decorados.

El estudio del pintor cobra especial protagonismo en el film, poniendo de relieve la encrucijada mental del protagonista y su voluntad de enjaular y controlar a María Iribarne. Su arquitecturado interior encierra claustrofómicamente a los personajes a través de la omnipresente figura de la cuadrícula, que aparece en la unión entre las baldosas de la escalera y sus barrotes, el biombo, las sillas, las ventanas reticuladas y las sombras “enrejadas” que estas proyectan.



Mientras que la gran mayoría de la crítica centró su atención en la presencia y utilización de los espejos<sup>580</sup> (ciertamente explotada en el film) o del agua y el fuego, nadie pareció advertir el peso de la citada escalera que preside majestuosamente dicho escenario, siendo esta la que nos ofrece la figura simbólica predominante en el film: la espiral. El propio Drove daba pistas de su importancia en una entrevista: “*Yo tenía la convicción de que esa fidelidad al fondo y a la esencia de la novela de Sábato debía ir acompañada de la misma fidelidad a la estructura del relato, que es absolutamente*

---

<sup>580</sup> Ferrán Alberich, ayudante personal de Drove durante el rodaje de **El túnel**, describe en su libro la construcción de dos secuencias concebidas en función de los espejos: ALBERICH, Ferrán, *op. cit.*, pp. 149-150.

*férrea, helicóide, a la manera de un tornillo que va hundiéndose progresivamente*”<sup>581</sup>.

Esta forma helicoidal (que conecta directamente con el rondó diabólico de su declarado maestro Douglas Sirk) no solo está en la estructura, sino que el cineasta se sirve de ella visualmente para puntuar convenientemente en el relato el gradual descenso de Castel al infierno de su propia locura.

La primera secuencia del film presenta ya de manera clara la metáfora de la espiral a través de la gran escalera de la galería de arte por la que se escapa María Iribarne (en un elaborado plano secuencia en el que se utiliza un gran espejo para mostrar el recorrido de Castel a la vez que la vemos abandonando la escalera en un mismo movimiento de cámara). El artista la sigue escaleras abajo, sin conseguir verla: siempre estarán a distintas alturas, a distintos niveles de entendimiento a lo largo de la película, coincidiendo apenas en unos pocos momentos mágicos. Ese primer descenso en espiral será iniciado a la vez por su estado emocional, hundiéndose como en un desagüe, sin vuelta atrás.

La siguiente bajada será en la escalera de caracol de su propio estudio, tras conocer la noticia de que María está casada, mientras se castiga a sí mismo con sus elucubraciones en *off*. Sin embargo, no siempre le veremos recorrerlas en sentido descendente: la primera noche que pasan juntos, les vemos subiendo de la mano la escalera del portal de Castel, en uno de sus escasos momentos de felicidad. Así mismo, la espiral no siempre está representada por una escalera: tras marcharse María del estudio, hastiada de su nociva relación, Castel deambula hasta el puerto para acabar fumándose un cigarrillo sentado sobre una cuerda enrollada de los muelles (detalle mucho más sutil pero nada aleatorio, puesto que el guion señala explícitamente que se sienta en un rollo de cuerda). Como colofón, en la escena definitiva para la deriva psicótica de Castel (la del espionaje a María y Hunter en la hacienda), Drove proyecta la sombra de una espiral perfecta –proveniente de la barandilla de la escalera– sobre su rostro, que a su vez es reflejado en un espejo tras él y rebotado en otro espejo situado justo en frente, en un ademán exacerbadamente formalista.

---

<sup>581</sup> HEREDERO, Carlos F., “El túnel. Un cine diferente, una apuesta radical”, *op. cit.*, p. 33.



Esto es una pequeña muestra del esforzado y manifiesto empeño del cineasta en narrar con imágenes los procesos internos de la locura del protagonista, mediante herramientas específicamente cinematográficas. El otro gran reto al que se enfrentaba, en sus propias palabras, era el de *“tener que crear la figura de María Iribarne, que Sábato solo da como un reflejo en la conciencia de Castel, mientras que en la pantalla era necesario construir un personaje de carne y hueso, que se moviera y reaccionara con impulsos propios”*<sup>582</sup>. Es aquí donde aparecen ciertos problemas en la narración: más allá de la cuestionable adecuación y habilidad de Jane Seymour para afrontar un complicado papel basado en el misterio y la sugestión, donde la película desfallece es en la contraproducente relación entre la fidelidad al espíritu de la novela y la fidelidad al texto (recordemos que, en sus dos únicas adaptaciones literarias previas –**La leyenda del alcalde de Zalamea** y **La verdad sobre el caso Savolta**–, Drove había procedido a

---

<sup>582</sup> *Ibidem.*



complejos trabajos de reestructuración e incluso sensibles modificaciones argumentales respecto a los originales). La necesidad de introducir una María Iribarne real (por enigmática que se pretenda) como contrapunto físico a Juan Pablo Castel resulta difícilmente compatible con la literalidad de unos diálogos que, en la novela, no están formulados como tales sino como monólogo, como relato por parte del punto de vista único del pintor. En la película, los intercambios fluidos resultan artificiales, mientras que sus monólogos en *off* funcionan perfectamente tal cual los escribió Sábato.

Por una vez en su carrera, Drove dispone de las condiciones y medios necesarios (tiempo y recursos, principalmente) para cuidar minuciosamente el aspecto formal de una película, esmerándose en trabajar cada plano para sacar el máximo rendimiento a la narración mediante la imagen. Sin embargo, no consigue salir tan airoso del reto de transmutar la novela de Sábato en cuanto a la consistencia dramática de la narración, que queda diluida por el reparto de fuerzas entre los personajes (a lo que debe añadirse su insatisfactoria interpretación por parte de los actores –especialmente en el caso de la actriz principal–; notablemente lastrada, además, en la versión española por su deficiente doblaje<sup>583</sup>).

La crítica española utilizó profusamente la referencia a Douglas Sirk al comentar el último film de Drove, dada la identificación creada entre ambos tras la célebre entrevista y la evidente y reiterativa utilización de los espejos a lo largo de la película, algo que el propio cineasta madrileño reconocía haber aprendido del maestro (y que, no obstante, llevaba practicando buena parte de su carrera: desde **Velázquez, la nobleza de la pintura** hasta **La verdad sobre el caso Savolta**). Menos fueron los que destacaron, una vez más, la influencia de Fritz Lang en la planificación, también habitual en el cine de Drove. Prácticamente nadie (tan solo Carlos F. Heredero<sup>584</sup> lo nombra junto a los otros cineastas citados, pero sin especificar en qué sentido) mencionó el nombre de otro director al que Drove recurrió para la concepción del personaje de Castel y su paranoia: Luis Buñuel. En su libro sobre Sirk, el autor de **La caza de brujas** realiza una reflexión a propósito de unas palabras de Buñuel que prácticamente resumen la personalidad de Castel:

---

<sup>583</sup> Para este trabajo se han contrastado la copia doblada al español y conservada en Filmoteca Española, y una copia en versión original en inglés editada en VHS en el mercado estadounidense por Vestron Video.

<sup>584</sup> HEREDERO, Carlos F., “El túnel. Un cine diferente, una apuesta radical”, *op. cit.*, p. 30.

*“Hablando de **Él**, su mejor película en su opinión y en la mía, Buñuel decía que los paranoicos son como los poetas y los enamorados: ven significación en todas las cosas. Hasta el más mínimo detalle forma parte de un mismo diseño, de una misma trama. (...) Para ellos todo es drama. Donde una persona en una situación normal ve una casualidad, el paranoico ve una prueba flagrante que confirma sus celos o su manía persecutoria (...).*

*Todos somos paranoicos (...), sobre todo cuando nos referimos a una persona o a una experiencia que nos ha impresionado muy vivamente, que haya supuesto un momento estelar en nuestro desarrollo espiritual, un encuentro muy importante en nuestras vidas (...). Entonces, en el laberinto de nuestra memoria, todas las pequeñas cosas, los pequeños detalles, los pequeños hechos anteriores, relacionados con esta vivencia epifánica, cobran una importancia protagonista porque aparecen como las pistas que, a lo largo de los años, nos han conducido de una manera recóndita pero inexorable al destino final: el encuentro con esa persona o experiencia que tan profundamente nos ha impresionado”<sup>585</sup>.*

Muchos críticos (desde Vicente Molina Foix hasta José Luis Guarner, pasando por Carlos Boyero o Jorge de Cominges) hicieron alusión a **Vértigo** (Alfred Hitchcock, 1958) (película que, por cierto, también hacía un notable uso simbólico de las espirales) al describir el amor obsesivo/posesivo del protagonista. Sin embargo, como apunta Ferrán Alberich, la caracterización paranoica del mismo “*tiene más puntos de contacto con **Él** que con la película de Hitchcock*”<sup>586</sup>. En una carta a Sábato, el cineasta le explicaba por qué había optado por una planificación objetiva para ser fiel, paradójicamente, a la narración subjetiva de la novela, y el motivo tiene que ver precisamente con el enfoque del personaje de Castel:

*“no recurrí al método, tan bien desarrollado por Hitchcock, de planificación subjetiva (la mirada del que mira y lo que ve, o dime qué ves y te diré quién eres: identificación), puesto que este método de Hitchcock presupondría una explicación policiaca final que narrara, para dejar tranquilo al espectador, la historia de todos los personajes. Este deus ex machina piadoso (...) me parecía antinómico con su historia de Castel, uno de cuyos mayores méritos, en mi opinión, es que*

---

<sup>585</sup> DROVE, Antonio, *Tiempo de vivir, tiempo de revivir...*, op. cit.

<sup>586</sup> ALBERICH, Ferrán, op. cit., p. 144.

*resulta ser una auténtica tragedia moderna, en la que irónicamente el totalitario Castel, que pretende conocer y poseer la totalidad de la persona y pensamientos de María Iribarne, está condenado intrínseca y fatídicamente (por su idiosincrasia) a la relatividad angustiosa del conocimiento. Creo que esta tragedia moderna que usted supo crear es lo que hace que su obra El túnel sea tan universal, ya que, independientemente de su carácter psicopático, el amor de Castel representa los anhelos fáusticos que perduran en todos nosotros*<sup>587</sup>.

Por lo demás, el último largometraje de Antonio Drove recibió algunos de los elogios más encendidos de toda su carrera. Las escasas revistas especializadas existentes a finales de los años ochenta (*Fotogramas*<sup>588</sup> y *Dirigido por...*<sup>589</sup>, principalmente) valoraron muy positivamente su refinamiento estético y la elaborada puesta en escena; mientras que numerosos críticos de la prensa generalista abrazaron prácticamente sin reservas el film, desde Francisco Marinero<sup>590</sup> hasta José Luis Guarnier<sup>591</sup>, pasando por Octavi Martí<sup>592</sup> o Juan A. Hernández Les<sup>593</sup>, por citar algunos ejemplos. La mayoría destacaban la adecuación de los recursos manejados por Drove para trasladar a imágenes la compleja novela de Sábato, así como el carácter arriesgado y personal de su propuesta.

Otras críticas igualmente favorables señalaron las limitaciones de algunos actores (especialmente en el caso de Jane Seymour; Weller, por su parte, recibió más alabanzas que reproches), así como cierta frialdad de tono y dificultad para provocar emoción en el espectador. Este sería el argumento explotado por las escasas críticas abiertamente negativas, como las de Pedro Crespo o Enric Alberich<sup>594</sup> (competidor rechazado en la pugna por las subvenciones anticipadas del Ministerio, pese a haber presentado más de un proyecto el mismo año que Drove), que tildarían al film de decepcionante y de adaptación infortunada, llegando a inscribirla en la “*ingrata «moda colonial» de las películas rodadas en inglés*”<sup>595</sup>.

---

<sup>587</sup> Carta de Antonio Drove a Ernesto Sábato, 29 de julio de 1992, *op. cit.*

<sup>588</sup> MOLINA FOIX, Vicente, “El túnel”, *Fotogramas*, nº 1742, junio de 1988, pp. 7-8.

<sup>589</sup> HEREDERO, Carlos F., “El túnel. Un cine diferente, una apuesta radical”, *op. cit.*, pp. 28-31.

<sup>590</sup> MARINERO, Francisco, “El túnel”, *Diario 16*, suplemento *Guía de Madrid*, 29 de abril de 1988, p. 9.

<sup>591</sup> GUARNER, José Luis, “El túnel”, *La Vanguardia*, 3 de junio de 1988, p. 45.

<sup>592</sup> MARTÍ, Octavi, “Los herméticos muros del infierno”, *El País*, 29 de abril de 1988, p. 42.

<sup>593</sup> HERNÁNDEZ LES, Juan A., “El túnel”, *Guía del Ocio*, nº 647, del 9 al 15 de mayo de 1988, p. 12.

<sup>594</sup> ALBERICH, Enric, “Un retorn arriscat”, *Diario de Barcelona*, 4 de junio de 1988.

<sup>595</sup> CRESPO, Pedro, “El túnel, de Antonio Drove”, *ABC*, 30 de abril de 1988, p. 85.

**El túnel** se estrenó en Madrid el viernes 29 de abril de 1988 en los cines Conde Duque, Peñalver y Renoir, siendo estos últimos los únicos en ofrecer la versión original en inglés subtitulada en español. Pese a que la prensa anunciaba el estreno en Barcelona para la semana siguiente, finalmente se retrasaría un mes: llegó a las pantallas de las salas Aquitania, Publi 1 y Waldorf el 26 de mayo, únicamente en versión doblada.

Pese a la promesa en firme de Feliú a Sábato de que el film, necesariamente doblado por motivos comerciales en nuestro país, se exhibiría también en inglés<sup>596</sup>, el productor obvió sus compromisos<sup>597</sup> desentendiéndose de la versión original, de la que únicamente había tirado una copia (la necesaria para ser presentada ante el Ministerio como versión definitiva y oficial del film). Fue el propio Antonio Drove, a título personal, quien negoció con Enrique González Macho su estreno en versión original subtitulada en los cines Renoir. Curiosamente, la versión doblada solo duró tres semanas en cartel, mientras que la copia en inglés se mantuvo durante diez semanas. La Asociación Catalana de Críticos y Escritores Cinematográficos denunció públicamente<sup>598</sup> el estreno exclusivo de la película doblada en los cines catalanes, pero a esas alturas ya era imposible tirar nuevas copias en versión original:

*“A la vista del éxito obtenido por la versión original, los exhibidores de toda España empezaron a pedir la versión original subtitulada. Y entonces ocurrió la segunda parte de la tragedia (...).*

---

<sup>596</sup> En una carta enviada a Antonio Drove, Sábato insistía en la necesidad de cumplir las condiciones que puso a Feliú sobre la exhibición “*en todos sus términos, para que no pueda suscitarse una cuestión entre nosotros. Comprendo que para públicos de bajo nivel cultural se vean obligados a presentar el film doblado, pero las mínimas condiciones que puse y que aquí repito son las siguientes (y que le ruego las haga presentes a Feliú, porque imagino lo que será la presión de los exhibidores, que, en última instancia, solo tienen en cuenta sus intereses materiales): 1°. En ningún caso el film se podrá dar en Argentina en su versión doblada: debe darse en inglés con sus subtítulos en castellano. 2°. De la misma manera en cualquier festival internacional: en inglés con el subtítulo en la lengua del festival, ya sea francés, alemán o de cualquier otra nacionalidad. 3°. En los festivales de lengua castellana debe darse la versión inglesa, con sus subtítulos en castellano. 4°. Si por el convenio con el gobierno español el estreno debe hacerse en castellano, mi deseo es que simultáneamente se de en la versión inglesa en otro cine de la misma importancia, para que el periodismo especializado y el público de calidad pueda hacerse un juicio cabal. Mantener ese mismo criterio en todas las grandes ciudades de España, y en los países hispanoamericanos.*

*De esta manera, como autor, quiero asegurarme de que todo público de nivel en los países de nuestra lengua tenga la posibilidad de ver el film en sus condiciones óptimas*”. Carta de Ernesto Sábato a Antonio Drove, 15 de abril de 1988 (archivos del legado de Antonio Drove depositado en Filmoteca Española).

<sup>597</sup> Según le dijo Feliú a Drove, “*estaba obligado, por contrato con una distribuidora multinacional, a estrenar en cines la versión castellana*”. Carta de Antonio Drove a Ernesto Sábato, 29 de julio de 1992, *op. cit.*

<sup>598</sup> “Denúncia contra la versió de **El túnel**”, *Diario de Barcelona*, 15 de junio de 1988.

*No me di cuenta desgraciadamente de que Feliú, con el dinero de los norteamericanos, el de la distribución española y la subvención del Ministerio de Cultura, ya había hecho «su negocio», no de productor sino de mercader, y no tenía ningún interés en los resultados de la película con respecto al público, ya que el producto de ese taquillaje lo tenía también vendido. Fíjese hasta qué punto no tenía ningún interés que ni siquiera asistió al estreno de la película.*

*(...) con el dinero cobrado, Feliú, inesperadamente, se fue de España, y no dejó ni oficina ni ningún bien de su productora ni personal, ni siquiera una referencia para localizarle en el mundo (!); y, sobre todo, no había dejado en España el negativo de sonido con las voces en versión original en inglés, lo que hacía imposible el hecho de tirar copias de la versión original subtitulada (...), y no quedó otra copia que la estrenada en Madrid y en propiedad de la distribuidora multinacional, con lo que la película no pudo llevarse a ningún festival ni certamen, quedándose también la Filmoteca Española sin ninguna posibilidad de poseer la copia que en justicia le correspondía. Denuncié el hecho al Ministerio de Cultura, pero ya era demasiado tarde. Feliú ya había salido de España»<sup>599</sup>.*

En los meses posteriores y con sus escasos medios, Drove se dedicó a averiguar dónde estaba el negativo con el sonido original. Tras varios meses de búsqueda, ayudado por el montador adjunto americano de la película, Howard Smith, descubrieron que estaba depositado en un almacén de la compañía Vestron en Connecticut. Su viejo amigo Miguel Marías, entonces al frente del ICAA, encargó al director de la Filmoteca Española, Chema Prado, que se pusiera en contacto con un ejecutivo de Vestron con el que habían contactado para comprar dicho negativo. Tras varios meses de negociaciones, la compañía norteamericana hizo un reajuste de personal y bienes, desapareciendo así su interlocutor e incluso la pista sobre la localización del negativo, teniendo que comenzar de nuevo todo el proceso. Después de varios meses más, cuando todo parecía estar arreglado, un nuevo cambio en el ICAA provocó el aplazamiento del presupuesto designado (lo que produjo, por el camino, la pérdida una vez más del interlocutor americano...).

---

<sup>599</sup> Carta de Antonio Drove a Ernesto Sábato, 29 de julio de 1992, *op. cit.*

En su carta a Sábato de julio de 1992 (más de cuatro años después del estreno del film), Drove afirmaba que todo estaba prácticamente resuelto y en octubre podrían sacar nuevas copias para conservación y distribución, prometiendo avisar al escritor cuando esto ocurriera y enviarle un ejemplar de la película en vídeo. No se conserva correspondencia posterior entre Drove y Sábato, probablemente porque no tendría lugar: al parecer, la transacción por el negativo volvió a frustrarse, ya que nunca se ha vuelto a proyectar **El túnel** en versión original subtitulada y en Filmoteca Española solo se conserva la copia doblada.

Así concluye la carrera cinematográfica de Antonio Drove. Pese a que el cineasta habla en términos de éxito de la copia en versión original, la recaudación global del que sería su último largometraje fue tildada de “pinchazo estrepitoso” en *Fotogramas* (donde, por otro lado, fue considerada la tercera mejor película española del año)<sup>600</sup>. Tampoco su carrera internacional resultó todo lo fluida que se esperaba, con el paradójico agravante de que, precisamente por el hecho de que el idioma de su versión original fuese el inglés, no se aceptase su concurrencia en festivales representando a España<sup>601</sup>. El notorio fracaso en taquilla del film, unido a los habitualmente complejos proyectos que Drove trataba de sacar adelante, la progresivamente frágil salud del cineasta y su gradual distanciamiento de la actualidad y la realidad cinematográfica española acabarían por imposibilitar la continuidad de su trabajo en la industria del cine.

---

<sup>600</sup> “Lo mejor del año”, *Fotogramas*, nº 1749, febrero de 1989, p. 39.

<sup>601</sup> PÉREZ GÓMEZ, Ángel A., “Un año de cine en España”, en EQUIPO RESEÑA, *Cine para leer*. 1988, Bilbao, Mensajero, 1989.



## CAPÍTULO 6: EL ÚLTIMO REFUGIO

Antonio Drove comienza y termina la década de los noventa con una activa presencia en la pequeña pantalla, en la que se emiten numerosos y variados documentales y capítulos de series de ficción dirigidos o escritos por él. No corre la misma suerte, como ya hemos avanzado, en la industria cinematográfica: sus insistentes intentos por llevar a la gran pantalla diversas ideas maceradas durante años, incluso algunos guiones premiados o subvencionados, no consiguen llegar a buen puerto; no obstante, las dificultades no conseguirían minar su perseverancia, y se mantiene constante hasta sus últimos momentos. Entretanto, el cineasta se dedica a actividades paralelas como la docencia, realiza spots publicitarios esporádicamente e incluso parece coger cierto gusto por una nueva forma de expresión inédita hasta entonces en su trayectoria: la escritura.

### 6.1. El asilo televisivo

Cuando, en distintas entrevistas a lo largo de su carrera, Drove ha sido preguntado por sus trabajos para televisión, siempre ha respondido lo mismo: para él tienen el mismo valor; y pone el mismo empeño cuando trabaja para un medio u otro, sea de larga o de corta duración, de ficción o documental. En muchas ocasiones ha declarado su orgullo por obras como **Velázquez, la nobleza de la pintura**, **Pura coincidencia** o sus episodios de **Curro Jiménez**, valorándolas más que algunos de sus largometrajes de encargo: *“Yo me reconozco mejor en algunos de mis trabajos para TV, porque en ellos he podido trabajar, paradójicamente, con más libertad. El propio caos existente en el medio, al tiempo que hacía que te tumbaran nueve proyectos de cada diez, permitía que para el que finalmente hacías dispusieras de un margen de libertad mucho mayor que en el cine”*<sup>602</sup>.

---

<sup>602</sup> LLINÁS, Francisco; PÉREZ PERUCHA, Julio, *op. cit.*, p. 21.



Tras la laboriosa producción de **El túnel**, Drove retoma con gusto, como un respiro y un cambio de aires, los encargos televisivos que comienzan a llegarle. Durante un periodo de cinco años, mantiene una notable actividad en el medio. Nunca llegaría a verlo como un refugio, dado que paralelamente peleaba por sacar adelante sus sueños cinematográficos, pero lo cierto es que su trabajo en Televisión Española sería en adelante su dedicación principal: “*Al tener el puesto fijo en televisión, lo demás se lo podía tomar como una aventura, no era una absoluta necesidad*”<sup>603</sup>, opina Jos Oliver. Eso no quita para que abordase sus proyectos personales con su habitual pasión, dedicándoles gran cantidad de tiempo y energía, pero lo cierto es que el fin de su carrera cinematográfica tiene bastante que ver con su obcecación en empresas imposibles al no necesitar doblegarse a requisitos indeseables o encargos sin interés para mantenerse a flote, como sí le ocurría a mediados de los años setenta. Su reputación entre ciertos sectores de la industria, así como las cifras de su último largometraje, harían el resto.

### 6.1.1. Cuba: encrucijada de culturas

En 1987, TVE comienza la producción de una extensa serie documental en conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América, titulada **La otra mirada**. Según José Manuel Fernández, jefe del departamento de proyectos y guiones de la Dirección de Deportes y del V Centenario, el objetivo de la serie es “*ofrecer una visión objetiva de la realidad de todos y cada uno de los países de Latinoamérica mediante documentales de gran calidad*”<sup>604</sup>. Fernández encarga a Drove la realización de tres documentales sobre Cuba para la serie, coproducidos entre TVE y el ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), trabajo que afronta nada más finalizar las últimas labores de doblaje de **El túnel**. Según le contaba a Ernesto Sábato en una carta, necesitaba “*un rodaje ligero y en contacto con la naturaleza*”<sup>605</sup> tras haber superado una infección intestinal, supuestamente contraída en Los Ángeles, que le había dejado bastante debilitado. Para este proyecto, Drove cuenta con el apoyo y la

---

<sup>603</sup> Entrevista personal con Jos Oliver, 11 de marzo de 2014.

<sup>604</sup> PÉREZ ORNIA, José Ramón, “TVE produce La otra mirada, primera serie documental sobre el V Centenario”, *El País*, 22 de agosto de 1987.

<sup>605</sup> Carta de Antonio Drove a Ernesto Sábato, 16 de febrero de 1988, *op. cit.*

inestimable colaboración de Susana Lozano, su nueva esposa, que firmaría los guiones de todos los episodios: “*Susana le ayudaba a preparar sus trabajos y, durante un tiempo, una parte importante de las cosas que llevó a cabo fue gracias al empuje de Susana*”<sup>606</sup>, cuenta Jos Oliver.

Desde mediados de febrero hasta finales de abril de 1988, Drove filma una gran cantidad de material sobre distintos aspectos culturales del país, que excede sobradamente la idea inicial: “*a mí me dieron dos cámaras con dos equipos, porque para grabar el Festival de Música Caribeña de Santiago –que, claro, no se podía decir “corta, repite”, había que hacerlo en el momento– pedí dos cámaras. Pero el resto, yo lo que hacía es que rodaba ocho horas con un equipo, y luego otras ocho con otro y volví a España con 37 horas válidas. Me concedieron, al final, que en vez de tres capítulos, se emitieran cuatro*”<sup>607</sup>. Los cuatro documentales realizados por Drove conforman, dentro de **La otra mirada**, una miniserie titulada **Cuba: encrucijada de culturas**, que fue emitida entre el 7 y el 28 de mayo de 1990 por la segunda cadena. Los resultados de las cuatro entregas son desiguales, tanto en formato como en interés.

Cuando, hablando de sus películas sobre Cuba, Drove dice creer “*que alguna es uno de mis mejores trabajos*”<sup>608</sup>, es muy probable que piense en el primero de los episodios emitidos, **Encanto de ciénaga**, cuyo contenido y tono es sensiblemente distinto al resto de la serie (y que posiblemente fuese el capítulo extra no planeado inicialmente). El episodio gira alrededor de un peculiar personaje: Julio Fundora, un cazador de cocodrilos y criador de tortugas que vive con su hijo en el espeso bosque tropical de la ciénaga de Zapata, en permanente contacto con la naturaleza salvaje. Ya desde su título evoca un acercamiento poético y personal al tema en cuestión, la relación del hombre y la naturaleza a través de un oficio y modo de vida en vías de extinción.

En una travesía en barca hasta la salida al mar, Fundora muestra sus tareas cotidianas de pesca y caza mientras va contando su vida pasada y presente en la ciénaga. Drove transmite su visible fascinación por el cazador y su modo de vida, tratando de dotarle del encanto melancólico de los héroes marginales del cine americano (concibe

---

<sup>606</sup> Entrevista personal con Jos Oliver, 11 de marzo de 2014.

<sup>607</sup> ÚBEDA-PORTUGUÉS, Alberto, “Entrevista a Antonio Drove” (vídeo), *op. cit.*

<sup>608</sup> DROVE, Antonio, *Tiempo de vivir, tiempo de revivir*, *op. cit.*, p. 198.

algunas escenas como cine clásico de aventuras). El cineasta tiene mucha presencia en el documental, desde su voz en *off* hasta su propia aparición en imagen, ya sea en largos planos de conversación –introduciéndose como interlocutor y testigo– o directamente interactuando con la fauna: le vemos jugar con una tortuga y una manzana, o acariciar un cocodrilo con el morro atado mientras cuenta en *off* que se trata de “un cocodrilo pinto, los peores, los que los cubanos llaman guapos”.

La composición de imagen está muy cuidada, aprovechando la espléndida luz natural. Por lo general utiliza planos largos, con algunos *zooms* de detalle, y en los momentos más contemplativos introduce música de piano. Junto a la observación de la naturaleza, Drove dedica buena parte del documental al diálogo, especialmente a la narración de anécdotas por parte del protagonista.

El siguiente capítulo, **La educación en Cuba**, es un trabajo más convencional, de carácter informativo, sobre la educación de élite en la Isla de la Juventud. Se centra en la combinación de estudios, adoctrinamiento comunista, instrucción militar y trabajo agrícola, alternando imágenes de los jóvenes estudiantes en dichas tareas con testimonios de ellos mismos y de algunos de los profesores. La realización no pasa de rutinaria (el formato es de reportaje televisivo) hasta que, en la parte final del documental, centra su atención en los estudios artísticos de la Escuela El Yarey, en la que se forman instructores de música, danza y teatro. Las secuencias en las que se filman interpretaciones musicales y demostraciones de baile están más elaboradas, con la cámara siguiendo a los cuerpos, y montadas de forma rítmica. Drove reserva para el final el recitado de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca por parte de los alumnos de arte dramático.

La tercera entrega de la serie, **Tres escritoras, tres generaciones**, reviste mayor interés. Drove concentra lo que debía ser un repaso de la situación de los intelectuales en Cuba en las historias personales de tres escritoras de distintas edades, ofreciendo así tres retratos abordados de distintas maneras. La primera, Sonia Díaz, es una joven de veinte años que acaba de comenzar a escribir. El cineasta realiza un retrato familiar, entrevistándole junto a su marido y hablando tanto de sus gustos literarios (y la dificultad de conseguir muchos libros en Cuba) como de sus dificultades para construir su propia casa. La segunda es Aida Bahr, destacada escritora con numerosos premios

literarios cubanos en su haber, a la que Drove no filma entrevistándola de frente sino a modo de conversación, sentado a su lado. En esta ocasión, el cineasta opta por dramatizar un cuento suyo, *El día que el miedo salió de casa*, que es recitado por una niña. La última escritora, la de mayor edad, es Carilda Oliver, conocida por ser la autora de la *Oda a Fidel*, poema escrito en otoño de 1957 cuya historia cuenta con cierta ironía. La filma sentada en su mecedora en un reverencial plano fijo, con leves *zooms*, mientras habla de historia, de amor, de memoria, de hambre y de propaganda.

**Revolución y medicina**, último episodio de la serie, es prácticamente la mezcla de dos reportajes de menor duración: uno sobre la revolución cubana y otro sobre la medicina rural. El primero está basado en el testimonio de una mujer, a la que Drove entrevista de manera distante (no se involucra en el trabajo, como sí hace en **Encanto de ciénaga** o **Tres escritoras, tres generaciones**), limitándose a aguantar el plano y acercar o alejar la cámara según el grado de emoción de sus palabras. Emplea material de archivo (periódicos, fotografías y melodías revolucionarias) para narrar en *off* la historia de las escaramuzas rebeldes. El segundo comienza con el título “Sierra Maestra, 30 años después de la revolución”, y arranca con el relato del funcionamiento de las cooperativas agrícolas en el poblado de Los Horneros. Tras unos breves planos de las escuelas del pueblo, el reportaje se centra en mostrar el funcionamiento de distintos consultorios y hospitales de la localidad, representando acciones cotidianas con los lugareños a modo de docudrama, en un tono manifiestamente forzado y falso.

### 6.1.2. Eurocops

A finales de la década de los ochenta, la Asociación Europea de Coproducciones (ECA), integrada por Antenne 2 (Francia), Channel 4 (Reino Unido), RAI (Italia), SRG/SSR (Suiza), ORF (Austria), ZDF (Alemania) y RTVE (España), pone en marcha un insólito proyecto de coproducción televisiva internacional: la serie **Eurocops**. Con unos mimbres básicos de género policiaco y protagonizada siempre por agentes de la ley, cada cadena realiza episodios ambientados en su país de origen y sin relación argumental con el resto.

La primera temporada, emitida en España entre enero y abril de 1989, cuenta con siete episodios, uno por nacionalidad. El correspondiente a España es **Cuellos blancos** (Francesc Betriú, 1989), en cuyo guion participa Antonio Drove junto a Gustavo Hernández y el propio Betriú. Su protagonista es el inspector Crespo (Álvaro de Luna), perteneciente a la brigada antidroga, y la trama del episodio se convierte en un drama personal: su hijo muere a causa de una sobredosis de heroína. A esta muerte le sucede la de Gil, un amigo ex policía que aparece sospechosamente muerto tras haber tratado de hacer llegar cierta información a Crespo. Pese a que su muerte se hace pasar como un suicidio, el inspector investiga y descubre que la amante de Gil trató de chantajear al presidente de la compañía para la que trabajaba este con unos turbios documentos que había obtenido antes de ser asesinado. Crespo descubre que la compañía oculta una red de narcotráfico (transportan droga dentro de los neumáticos de los camiones) y consigue detener a sus responsables. Es una historia tópica, contradictoria en su voluntad de verismo en el reflejo del trabajo policial y la escasa credibilidad de la anécdota argumental, excesivamente dramática y enrevesada, aunque de resolución más bien simple. La pobre factura visual del producto no sería superada en las siguientes entregas.

Drove escribe también los cuatro episodios producidos por Televisión Española para la siguiente temporada y se ocupa de la dirección de dos de ellos, mientras que los otros dos corren a cargo de Rafael Moleón. La nueva tanda es emitida a partir de abril de 1991 y comienza con **Shanghai Lily** (Rafael Moleón, 1991), único de los episodios españoles en el que varía el personaje principal: en lugar de Crespo es el inspector Velasco (Fernando Guillén) el protagonista de la historia. No es el único cambio: sorprende el tono desafortadamente cómico y disparatado.

La acción tiene lugar en el interior de un tren, camino de París, en el que viaja Agustín Castro (Rafael Alonso), un profesor marxista que ha sido amenazado por un grupo terrorista. En el tren confluirán las historias de varios viajeros: la marquesa de Veracruz (María Isbert) que viaja con su secretaria para sacar de tapadillo sus joyas y depositarlas en Suiza; el novio de la secretaria y su padre, que viaja acompañado de su amante Shanghai Lily (María Luisa Merlo); y David (Miguel Bosé), un ex alumno del profesor metido a traficante de drogas. El profesor creará ver en ellos los ejemplos que articulan las teorías de su último libro, *Pasión, dialéctica y lucha de clases*: la pasión en

Shanghai Lily y su amante, la dialéctica en David, supuestamente ingenuo e idealista que se sigue buscando dentro de los libros (que acaban estando llenos de droga), y la lucha de clases en la secretaria, harta de romanticismos inexistentes y deseosa de cambiar el mundo.

Aunque la producción tiene las mismas constantes estéticas, el guion rompe completamente con el resto de la serie –un poco a la manera de **Aquí durmió Carlos III** en el conjunto de **Curro Jiménez**, incluso en su protagonismo coral–, tiñendo la intriga de un tono sarcástico y con algunas líneas de diálogo entre el costumbrismo y el humor absurdo (especialmente en el personaje de María Isbert). Hay una evidente autoconsciencia respecto al género –partiendo de la manifiesta inspiración/homenaje a **El expreso de Shanghai** (*Shanghai Express*, Josef Von Sternberg, 1932), igualmente ambientada en un tren y en la que Marlene Dietrich interpretaba a una memorable Shanghai Lily–, así como una voluntad de romper con su seriedad y poner en evidencia el carácter falso de la ficción: Miguel Bosé llega a sortear los balazos de un tiroteo bailando.

El otro episodio dirigido por Moleón es **Callejón sin salida**, de nuevo una historia de drogas con el inspector Crespo al frente. Comienza como una simple historia sobre una gitana que aparentemente vende flores en el cementerio, pero realmente utiliza a varios niños para vender droga. Poco a poco, el argumento se va complicando para acabar derivando en un excesivo drama sobre Méndez, un policía corrupto, que acaba desquiciado al perder su mujer el bebé que esperaban y secuestra a la hija del comisario Gancedo para intercambiarla por un montón de heroína. El capítulo, que está coescrito por Susana Lozano, retoma el sendero de la primera entrega española de la serie, una complicada mezcla de tragedia y sequedad *noir* que queda en tierra de nadie.

**Solo tienes que mover un dedo** es el primero de los dos episodios dirigidos por Antonio Drove. Su historia y estructura son las de un *whodunit* clásico: Alberto Villar (Germán Cobos), un director teatral, es presuntamente asesinado al estallar una bomba en su coche, quedando calcinado. Crespo y su ayudante Pardo (Guillermo Montesinos) comienzan su investigación interrogando a personas cercanas en el teatro en el que representan su última obra, cuando una joven corista que pretendía hablar con ellos es asesinada durante la función: recibe dos disparos desde el palco y el autor del crimen

consigue escapar. Una compañera suya, Merche (Neus Asensi), cuenta a los policías que la chica había comenzado una extraña relación sentimental con Ernesto de Boadilla (Alberto Closas), un anciano actor al que Villar había maltratado durante un ensayo. Otra antigua y despechada actriz suya, así como la actual vedette del espectáculo y su ex marido (un músico que trabajó en el pasado para Villar), se convierten también en sospechosos tras ser interrogados por los policías, debido a las crueles historias de humillación a las que les sometió el fallecido director.

Sin embargo, Crespo consigue desenmarañar el caso gracias a dos valiosas pistas. Por un lado, el portero de la casa del misteriosamente desaparecido actor Boadilla le revela que últimamente hacía ensayos en su piso con un señor que le visitaba, y al que reconoce en una foto como Villar. Por otro, el contable del dramaturgo le confiesa haber hecho pagos recientes a Boadilla. Crespo y Pardo suben al piso de Boadilla y descubren al viejo actor entrando por la ventana. Un haz de luz ilumina sus ojos marrones. El inspector le pregunta si lleva lentillas, cosa que el hombre niega (Boadilla tenía los ojos verdes). Crespo se acerca a él, le agarra de la cara y tira, arrancando una máscara que cubre su verdadero rostro: se trata de Villar. Este había contratado a Boadilla para que se hiciera pasar por él, tendiéndole la trampa explosiva en su coche para fingir su propia muerte y poder así huir, dejando atrás un turbio asunto de evasión de impuestos. La joven novia corista de Boadilla lo descubrió y se vio obligado a eliminarla.

Drove retoma en este episodio el mundo del teatro y su obsesión por las máscaras de los actores –en este caso llevándola a la literalidad–, con la misma actitud negativa y desencantada hacia la vida de la farándula que ya mostrara en **Nosotros que fuimos tan felices** (película en la que ya había tratado de trabajar con Alberto Closas), sumiendo a sus personajes en unas relaciones plagadas de mentiras, envidias y desprecios. La realización es sobria, correcta por lo general, aunque la factura es visiblemente pobre (la explosión del coche no está especialmente lograda). No obstante, pese a la carencia de medios, Drove trata de cuidar mínimamente la planificación y puesta en escena utilizando los elementos propios del cine negro americano que el cineasta maneja habitualmente –visibles en el *travelling* del asesinato desde el palco, el plano secuencia de Alberto Closas en la cafetería haciendo el número de mimo del final de **Luces de la ciudad** (*City Lights*, Charles Chaplin, 1931) o el juego de luces y

sombras de la escena final con los ojos de Boadilla/Villar-, aunque con resultados menos brillantes. Por otro lado, el poco juego que consigue extraer de su propio guion parece empujarle a una realización con exceso de movimientos de cámara (al contrario de las enseñanzas de su admirado Douglas Sirk, que aconsejaba evitar el movimiento cuando no está acompañando al de los actores).

El otro episodio dirigido por Drove se titula **El destino del inspector Durán**. En él, el inspector Crespo comparte protagonismo con otro colega, Durán (Alfred Lucchetti), de cuya hija Alicia es padrino. Las tensas relaciones entre Durán y su hija se recrudecerán cuando el policía, en una operación para detener a unos ladrones de joyas, mate por error a un niño en un tiroteo en la oscuridad. Alicia, cuyo entorno universitario es hostilmente crítico con las fuerzas de la ley, acusa a su padre de haber cometido un asesinato legal (así lo afirma ante la prensa, ávida de reacciones ante el morboso suceso). Arrepentida, termina emborrachándose en un bar e intimando con un hombre mayor llamado Oyarzábal, que la lleva a su casa. Una vez allí, el hombre adopta una actitud distinta y ella rechaza acostarse con él; a su intento de forzarla, ella reacciona golpeándole con un atizador y huyendo del lugar. Al día siguiente, tras leer sus declaraciones a la prensa, Durán echa a su hija de casa y esta se refugia en casa de su padrino.

Encargan a Crespo un caso de asesinato: se trata del hombre que acosó a Alicia. Durán recibe la llamada de una mujer anónima que amenaza con contar a la prensa que su hija es la asesina de Oyarzábal. Acude a casa de Crespo y Alicia les confiesa a ambos que es la culpable, a lo que su padre reacciona pensando en inculparse a sí mismo. Entonces descubren una enorme incongruencia: el cadáver presenta numerosos golpes, pero Alicia solo le asestó uno. Deducen que el verdadero autor del crimen es la mujer que ha llamado amenazando a Durán, por lo que esperan a una nueva llamada suya para localizarla y así consiguen detenerla: se trata de la madre del niño muerto por el fuego de Durán en el tiroteo, que pretendía vengarse arruinándoles la vida. Tras su confesión, la mujer comienza a delirar creyendo que su hijo todavía vive y canta una larga e incómoda nana.

Este episodio, cuyo guion fuerza de nuevo excesivas anécdotas y casualidades para las posibilidades narrativas que ofrece el formato de la serie, muestra un acabado



sensiblemente inferior al resto, así como unas interpretaciones desdramatizadas, muy lejos de los resultados habituales de Drove en la dirección de actores. El propio cineasta reconocía que en esta ocasión tuvo

*“mala producción, estuvo mal organizada. El protagonista era Álvaro de Luna, que es un actor que me gusta mucho y Alfred Lucchetti, un actor catalán... Y claro, como no se cumplía el plan porque no se encontraba la joyería<sup>609</sup> y no se decidían a alquilar un local que no fuera una joyería y llenarlo de joyas, de baratijas y poner dos vitrinas y ya está, pues se iba atrasando y cambiando el plan de rodaje. Entonces, el protagonista, que era Alfred Lucchetti (...), llegó un momento en que le cambian tanto las fechas que le coincide con tener que hacer dos funciones de teatro en Barcelona. Con lo cual el hombre se va todos los días a Barcelona, vuelve de madrugada para el rodaje, y luego a Barcelona, y sin dormir y tal. Lucchetti es un gran actor, pero es que estaba físicamente deshecho”<sup>610</sup>.*

Sin embargo, Drove reconocía tener cierto aprecio por este trabajo (llegando a afirmar incluso que le gustaría volver a hacerlo) porque consideraba haber logrado un empeño personal: dar un final a la novela inacabada de Robert Louis Stevenson, *Weir of Hermiston*, en cuyo argumento (la confrontación generacional entre un juez y su hijo en el Edimburgo puritano de la época de las guerras napoleónicas, que le critica duramente por haber aplicado la pena de muerte en una sentencia) se basa libremente: “*Robert Louis Stevenson al morir dejó una novela que se llamaba Weir of Hermiston (...) y, que yo sepa, nadie ha conseguido darle final. En **El destino del inspector Durán**, en vez de ser un juez, es un policía que ha sido de la brigada político social; y en vez de un hijo*

---

<sup>609</sup> Respecto a la localización de la joyería, Drove cuenta en esa entrevista la enésima anécdota que sirve para ilustrar algunas de las miserias y sinsentidos de la producción española (cinematográfica y televisiva): “*El destino del inspector Durán es una película con muy mala producción, con problemas de producción muy grandes, que alguno puede ser una anécdota divertida (...): El decorador era un tío muy inteligente pero estaba medio pirado, y la primera escena era el atraco a una joyería. Yo desde el principio les digo: «No busquéis joyerías, porque un joyero, para que nos deje la tienda o para ocupársela un día nos va a pedir por lo menos lo que gana él en ese día y no hay dinero para pagarlo. Y seguro, además que el joyero nos obligará a quitar todas las joyas de verdad y poner joyas falsas». Bueno, los tíos me vienen diciendo que han visto una joyería que es estupenda y tal y cual. Y bueno, yo me pongo el anorak, aquí meto el visor, me voy con el decorador a la joyería y por el camino le digo: «Bueno, pero ¿le habéis dicho que es para rodar una película?»». «No, no, le hemos dicho que volveríamos esta tarde porque no sabíamos qué anillo elegir». «O sea, que no le habéis dicho que era...». Llamamos al timbre de la joyería, y de repente, aparece el joyero, reconoce al de por la mañana, me mira a mí, baja la vista al bulto que tengo yo aquí que es el del visor, inmediatamente va corriendo al despacho y descuelga el teléfono y abre un cajón y saca una pistola y digo: «¡Vámonos macho, vámonos zumbando... que salvamos la vida!»”. ÚBEDA-PORTUGUÉS, Alberto, “Entrevista a Antonio Drove” (vídeo), *op. cit.**

<sup>610</sup> *Ibidem.*

*es una hija que estudia periodismo en la facultad de ciencias de la información. Cambié los personajes, pero sí conseguí darle final a la historia”<sup>611</sup>.*

### 6.1.3. El crimen de Don Benito

En 1990, Pedro Costa ofrece a Drove la dirección de un telefilm para la serie **La huella del crimen**, un proyecto basado en la recreación de algunos de los casos más conocidos de la crónica negra española por parte de cineastas españoles de renombre. Esta serie había tenido una primera temporada de seis episodios a mediados de los años ochenta, para la que, al parecer, Drove ya había sido tanteado a participar, sin que su proyecto llegara a concretarse<sup>612</sup>. Para la segunda temporada, el cineasta recibe la propuesta de dirigir un guion escrito por Álvaro del Amo sobre un argumento del propio Costa, basado en el infausto crimen acontecido en el extremeño pueblo de Don Benito a principios del siglo XX<sup>613</sup>. Según Drove, *“ninguno de los otros directores se había comprometido a rodar eso en cuatro semanas, con sonido directo (...). Entonces yo le dije a Pedro Costa que, si me dejaba reescribir el guion, yo me comprometía a hacerlo en el tiempo justo”<sup>614</sup>*. En otra entrevista, el cineasta contaba lo siguiente sobre el proyecto y el rodaje:

*“A mí me dieron un guion y muy poco tiempo para rehacerlo. Me dieron el guion más caro de toda la serie. No pudimos rodar en Don Benito, porque la plaza era muy grande y había cambiado, y no teníamos extras para llenar toda la plaza del pueblo. Entonces, rodamos en Zafrá, con un calor monstruoso y durante los mundiales de fútbol y con sonido directo, en cuatro semanas. El rodaje fue*

---

<sup>611</sup> *Ibidem*.

<sup>612</sup> Según algunos listados de proyectos y anotaciones encontrados entre sus archivos personales, Drove estuvo designado como director de una película sobre “El caso REACE”, sobre la desaparición de más de 4000 toneladas de aceite de una refinería de aceite gallega en 1972, y en cuya investigación tuvieron lugar diversas muertes relacionadas con el caso (en el que estuvo implicado Nicolás Franco Bahamonde, hermano del Caudillo, y cuyo sumario desapareció siendo Presidente de la Audiencia Provincial de Pontevedra don Mariano Rajoy Sobredo). Finalmente, el mismo Pedro Costa llevaría la historia al cine en 1987 en la película **Redondela**.

<sup>613</sup> Antonio Giménez Rico había tratado el tema pocos años antes, por partida doble: en primer lugar, en un episodio titulado igualmente **El crimen de Don Benito** (1985) para la serie televisiva **Crónica de sucesos**, en el que la vieja historia del crimen era relatada (y representada teatralmente) desde el presente; en segundo lugar, en la película **Jarrapellejos** (1988), adaptación de la novela del mismo nombre escrita por Felipe Trigo en 1914 y basada libremente en los sucesos de Don Benito.

<sup>614</sup> ÚBEDA-PORTUGUÉS, Alberto, “Entrevista a Antonio Drove” (vídeo), *op. cit.*

*estupendo: tuve un equipo estupendo, teníamos no sé cuántos extras, grandes actores... pero claro, teníamos un inconveniente tremendo: podíamos tapar las antenas de televisión, pero el grito de gol que salía de la radio, el sonido se mete... como dice Bresson del espíritu santo: sopla por donde quiere”<sup>615</sup>.*

En su reescritura, Drove consiguió maridar, una vez más, un relato de género y una historia con tintes políticos, como ya había hecho anteriormente en **La gran batalla de Andalucía** o **La verdad sobre el caso Savolta**. En el comienzo de **El crimen de Don Benito**, el narrador formula una pregunta que resume lo que más interesaba a Drove del caso<sup>616</sup>: “¿Por qué se recuerda todavía un crimen que lleva el nombre del pueblo donde se cometió y no el de las víctimas o el de los asesinos como es norma en estos casos?”.

Tras una breve presentación de los dos culpables, el alcohólico cacique del pueblo Carlos García Paredes (Francisco Vidal) y su compañero de correrías Ramón Martín de Castejón (Walter Vidarte), asistimos a su acostumbrada visita al burdel de La Llerena (Paloma Cela). Allí tiene lugar una pequeña reyerta (muestra de su habitual despotismo alcoholizado), originada por su obsesión por la joven Inés María Calderón que, según dice, le tiene “hechizado” y le impide mantener relaciones con otras mujeres hasta que no lo haga con ella.

A la mañana siguiente, Don Benito amanece con la trágica noticia del violento asesinato de “las Calderonas”, Inés María y su madre viuda; esta degollada y la joven apuñalada 37 veces. Los habitantes del pueblo comentan el crimen en las calles, convencidos de la culpabilidad del cacique. En el casino, donde la gente con posibles mata el aburrimiento jugando al dominó, aparece un joven ex empleado del boticario y deposita sobre la mesa de este la humilde colecta que ha llevado a cabo la Federación Campesina y Obrera de Extremadura para contribuir a financiar la investigación. Un altivo jugador arroja una cantidad mayor (“yo no podía permitir que ese patán quedara

---

<sup>615</sup> Declaraciones realizadas por Antonio Drove en una emisión del programa **Cita con el cine español** del año 2000 (sin fecha exacta). Fragmento consultable en: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-huella-del-crimen/huella-del-crimen-crimen-don-benito-anecdota-sobre-rodaje/1460199/> (última consulta el 2 de marzo de 2017).

<sup>616</sup> Según afirmaba el propio cineasta en una emisión del programa **Cada mañana** del año 1991, (sin fecha exacta), poco después de la emisión. Fragmento consultable en: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-huella-del-crimen/huella-del-crimen-crimen-don-benito-entrevista-antonio-drove/1460174/> (última consulta el 2 de marzo de 2017).

mejor que yo”, se excusa después), sin ser consciente de que ha picado el anzuelo y acaba de poner en marcha el procedimiento de acción popular: se nombrará un juez instructor de Madrid y el juicio se celebrará en el pueblo, con un jurado popular (“de patanes de aquí”, dice el boticario). En el ayuntamiento se inicia el proceso, sufragado por la citada Federación, la ayuda de la Industria y el Comercio de Don Benito y otra aportación de las familias y mujeres del pueblo. Mientras tanto, Don Enrique Donoso Cortés (Fernando Delgado), cacique de todo Badajoz apodado “el Sultán”, con influencias en el poder central y padrino del sospechoso García Paredes, cita en su despacho al gobernador para que le acompañe a Don Benito “para arreglar un lío que se ha armado”.

Desde el Ministerio de Gracia y Justicia, en Madrid, se envía al juez Tamarón (Miguel Picazo) para tratar de aplacar el tono levantisco que ha adquirido la situación en el pueblo extremeño. A su llegada, y ante la inverosímil falta de testigos, comienza a entrevistar a otros posibles sospechosos, como el sereno (que tuvo que abrir la puerta a los asesinos) o el doctor (inquilino de “las Calderonas”, cuyo instrumental apareció tirado por el suelo en la escena del crimen). Este último es detenido, y de camino al juzgado sufre un intento de linchamiento por parte de sus vecinos, evitado finalmente por la guardia civil. Mientras el juez le toma declaración, aparece el gobernador para invitar a Tamarón a cenar a casa de García Paredes, oferta que rehúsa. Es esta sibilina invitación lo que acaba por convencerle de la culpabilidad del cacique, por lo que ordena “apretar las tuercas” del sereno hasta que efectivamente este confiesa haber ayudado a García Paredes y Castejón a entrar en la casa de las mujeres, por miedo a recibir una paliza si no lo hacía.

El cacique y su compinche son detenidos, pero Donoso Cortés hace llegar una amenaza contra la familia del sereno para que se retracte, y así lo hace este, por lo que pronto salen libres. El pueblo se manifiesta ante la casa de los García Paredes al grito de “muerte a los caciques” y el imponente “Sultán” consigue acallarlos, aunque solicita al gobernador que mande más guardias al pueblo. Mientras las tropas de refuerzo se acercan al pueblo y los vecinos levantan barricadas, llega a Don Benito el joven Camacho (Gabino Diego) para declarar ante el juez que vio a los acusados asaltar la casa de “las Calderonas” la noche de su muerte (al vivir en las afueras, no había tenido noticia del crimen hasta ahora). Con el pueblo a punto de iniciar una batalla campal ante

la llegada de la guardia civil, el juez consigue evitar el conflicto anunciando desde el balcón que tiene un testigo y se hará justicia, noticia que se vitorea por todo lo alto entre los vecinos.

Se suceden nuevos interrogatorios y, encerrado en su celda, el cacique sufre terribles delirios a causa de su síndrome de abstinencia<sup>617</sup>, que le empujan a confesar los asesinatos. Tras el juicio y la condena, Donoso Cortés visita al gobernador en busca del indulto para su ahijado, pero no se lo concede por miedo a que causara una gran revuelta por toda la región: “hay veces que es conveniente ceder en algo para que todo siga igual”. Los reos son ejecutados y se cuelga un crespón negro en el ayuntamiento, pero los vecinos desconfían: sospechan que se los pueden haber llevado vivos a Badajoz. Ante la presión, el gobernador acepta la exposición de los cadáveres para convencer al pueblo, que desfila ante los muertos. La mujer más beligerante pincha con una aguja el cuerpo de García Paredes, para asegurarse. El narrador afirma que, con el ajusticiamiento del cacique y la derrota de su otrora todopoderoso padrino, “comenzó a morir el anacrónico e injusto sistema feudal que imperaba en estas tierras”.

De nuevo, Drove procede a la descripción de un mecanismo: el funcionamiento del poder caciquil, la represión interior del pueblo sometido y las tramas y decisiones urdidas desde las más altas instancias para mantener el orden establecido (haciendo los necesarios sacrificios cuando es preciso). Se nos muestra la impunidad con que García Paredes actúa allí donde quiere, ante el falso y amedrentado respeto que provoca entre sus súbditos (hasta algunos de los más aguerridos se seguirán quitando la gorra incluso ante su cuerpo muerto, en señal de asumida y absurda sumisión). La concesión por parte del gobernador de la ejecución del cacique –que, pese a ser culpable del crimen, actúa como cabeza de turco de todo un abusivo y cruel sistema jerárquico que humilla y maltrata al pueblo– en pos de evitar una revolución contra su sistema de poder nos devuelve a la posición de salida. La cita *lampedusiana* resume a la perfección la estrategia de Drove, que no es otra que la de la estructura de “rondó diabólico” aprendida de su apreciado Douglas Sirk: terminar la película con la sensación de haber avanzado y alcanzado un final feliz que, en realidad, no es tal, ya que la situación es realmente idéntica a la del comienzo, a la que se suman las magulladuras del camino (en

---

<sup>617</sup> La inspiración confesa para esta secuencia se encuentra en el *delirium tremens* de Yves Montand en **Círculo rojo** (*Le cercle rouge*, Jean-Pierre Melville, 1970).

el caso que nos ocupa, dos brutales asesinatos, un intento de linchamiento y torturas policiales varias, por no hablar de la opresión moral).

Resulta inevitable colocar esta película junto a las ya citadas **La gran batalla de Andalucía** y **La verdad sobre el caso Savolta**, con las que comparte el tono didáctico-político y el protagonismo coral, entre otras cosas. No obstante, **El crimen de Don Benito** incluye una llamativa novedad: junto a la acción política de los obreros y campesinos, otra voz colectiva se alza contra la injusticia: la de las mujeres del pueblo, visibilizadas por la poderosa y batalladora Emma Penella. En la escena de la reunión de la Federación Campesina, un periodista anarquista celebra las manifestaciones violentas llevadas a cabo en el pueblo por el efecto que puedan tener en el resto de España como inicio de una revolución. Los jornaleros, en cambio, niegan haber sido los responsables y tan solo buscan la justa resolución del caso. El periodista –que ejerce frente a los obreros el papel invertido al de Pajarito en el caso Savolta, como ha observado Ferrán Alberich<sup>618</sup>– arguye que “solo la violencia ayuda contra la violencia del Estado” (evidente reformulación de la frase de Brecht) y que “lo que importa es que el pueblo una sus fuerzas, y no para luchar contra un cacique, sino para cambiar el sistema, para terminar con el caciquismo. Porque si solo se ejecuta a uno, muerto el perro se acabó la rabia. Y todo seguirá igual”, avisando así del visible discurrir de los acontecimientos.

La violenta contestación de las mujeres en la plaza del pueblo, sin embargo, exige “justicia con juez o sin juez”. El personaje de Penella pide a un periodista, al final del episodio, que “escriba en su periódico que las mujeres de Don Benito protestamos porque no nos han dejado entrar en el juicio, y sobre todo, que las mujeres de Don Benito queremos que mueran, ¡pero tienen que morir a nuestras manos! Que los lleven a la casa del crimen, y allí, en el mismo sitio donde la pobre Catalina fue degollada, y en la alcoba de la santita, ¡que nos entreguen a los asesinos! Hombres no queremos; los hombres, detrás. Y por cada herida que hicieron a los mártires, ¡cien a los asesinos! Primero los caparemos, como cerdos que son”. La postura queda bien a las claras: “*las mujeres saben que ninguna revolución puede ser machista*”<sup>619</sup>.

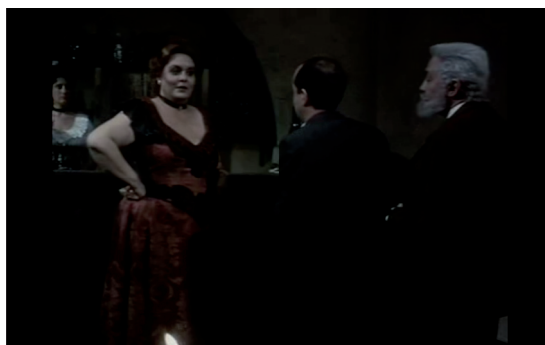
---

<sup>618</sup> ALBERICH, Ferrán, *op. cit.*, p. 165.

<sup>619</sup> GARCIA RIESCO, Inés, “La huella del crimen (2). Don Benito y tres manos”, *Rinconete*, Centro Virtual Cervantes, 19 de diciembre de 2012: [http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/diciembre\\_12/19122012\\_01.htm](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/diciembre_12/19122012_01.htm)

Al final, el mensaje del narrador anunciando el inminente fin del caciquismo parece buscar ese alivio que Drove suele resistirse a ofrecer al espectador; sin embargo, las palabras del gobernador (en esas clásicas reuniones en despachos oscuros, lugares inaccesibles al pueblo donde todo se decide sin su participación ni conocimiento) anticipan una historia que tendrá continuación, aunque cambien los nombres y los trajes de los poderosos. Drove cierra dicha secuencia retomando el simbólico juego de poder que ya utilizase en **La verdad sobre el caso Savolta**: tras caracterizar al casi omnipotente Donoso Cortés puro en ristre durante todo el film y haberlo utilizado para escenificar el sometimiento del gobernador en una reunión previa (al cercenar su confianza mediante una mirada reprobatoria al tratar de coger uno de sus puros), es ahora el gobernador quien hace ostentación de su nueva supremacía tomando un puro a su antojo sin buscar el consentimiento del cacique (en una simbólica apropiación idéntica a la de Leppince en aquella película).

Una vez más, destaca especialmente la economía narrativa de Drove gracias a su hábil utilización del plano secuencia, logrando articular escenas complejas con numerosos personajes y proporcionando al espectador información relevante de todos ellos en un largo plano, con apenas dos o tres posiciones de cámara y los movimientos justos. Una muestra de esto puede verse en la secuencia inicial en el burdel: en un solo plano de más de dos minutos se filma la llegada de los pendencieros al local, sus palabras iniciales con la *madame*, su acomodación en una mesa (la cámara les acompaña y se sitúa a sus espaldas, ofreciéndonos una vista general del salón) y sus discusiones personales hasta llegar al desfile de prostitutas (que vemos en plano fijo descendiendo por la escalera que queda justo frente a su mesa), que se van acercando al cacique para que elija.





Drove presenta y retrata con precisión al personaje de La Llerena en un único plano, en base a sus movimientos, sus gestos, sus palabras y sus miradas, dando a entender la asiduidad de la situación y el brete que suponen las visitas de García Paredes para la clientela y las empleadas del burdel. Asimismo, Castejón queda perfectamente definido cuando, al sonido de los gritos de la joven prostituta que congelan los rostros de los presentes en el salón (la chica se encuentra en el piso de arriba con el cacique en estado ebrio y violento), el secuaz continúa devorando tranquilamente su plato de pajaritos fritos, de espaldas a la cámara.

Como presentación de personaje, la más potente y sobrecogedora –a la par que sencilla– es la de García Paredes; una escena que, de hecho, no figura en el guion, en donde el cacique aparece por primera vez rezando junto a su madre y otras señoras y notables del pueblo en una sala-capilla de su caserón. Drove introduce otra escena antes



de ese momento: tras la presentación del narrador sobre la imagen de la fachada de la casa, corta a un plano detalle de una copa vacía sobre un plato, que a su vez está sobre una mesita de noche junto a una botella de coñac. Una mano temblorosa agarra a duras penas la botella y trata infructuosamente de llenar la copa, cayendo todo el alcohol al plato. La cámara gira ligeramente hacia la derecha y vemos al hombre, sudoroso y con mal aspecto, acercándose angustiosamente y sorbiendo el líquido entre sus bigotes (a toda esta acción le acompaña el constante tintineo de la copa chocando repetidamente contra el plato, debido al mal pulso). La cámara desciende unos centímetros y se centra de nuevo en el plano detalle de la copa. La mano coge de nuevo la botella y consigue servirse una copa con éxito, entre muchos espasmos y traqueteo de vidrio. Empuña el vasito, frágil pero con decisión, y lo va alzando hasta desaparecer del plano. El total empinamiento del codo da a entender que se ha bebido todo de un trago. Apoya de nuevo la copa sobre el plato, agarra la botella con energía y sirve el coñac por tercera vez, ya con total firmeza: los temblores han desaparecido. La cámara entonces gira con rapidez hasta enfocar el rostro del cacique, sentado sobre la cama, para mostrarnos su último lingotazo y sus expresiones, mezcla de dolor, alivio, placer y repentina clarividencia. Este dilatado e incómodo plano, de gran impacto, sin mayor aderezo que el sonido ambiente (la voz en *off* ha desaparecido justo antes de comenzar), define un tono narrativo y formal áspero y contundente.





Inés García Riesco apuntaba en su texto, precisamente, hacia la pregnancia de tres imágenes de **El crimen de Don Benito** en las que las manos adquieren un particular valor: *“quizá lo que más llama la atención, o lo que más tiempo permanece en la memoria del espectador, son tres imágenes bien diferentes donde las protagonistas absolutas son las manos. Primero, las temblorosas de García de Paredes, tanteando la botella de alcohol al comienzo de la película; segundo, las rígidas de Inés María entre los muslos, protegiéndose de sus agresores. Tercero, y no menos importante, la gorra en la mano de los campesinos cuando se dirigen a pedirle justicia al poderoso”*<sup>620</sup>.

Según afirma Alberich, *“A esta película le fueron cortados unos veinte minutos de su metraje original para ajustar su duración a los 60 minutos establecidos como*

<sup>620</sup> GARCIA RIESCO, Inés, *op. cit.*

*norma para un telefilm*<sup>621</sup>. No obstante, otros episodios de esta temporada como **El caso de Carmen Broto** (Pedro Costa, 1991), **El crimen de Perpiñán** (Rafael Moleón, 1991) o **El crimen del expreso de Andalucía** (Imanol Uribe, 1991) superaban levemente dicha duración [por no hablar de **Jarabo** (Juan Antonio Bardem, 1985), de la primera temporada, que llegaba a los 76 minutos]. Junto a las escenas eliminadas comentadas por Alberich (referidas a la estancia de Donoso en la casa de García Paredes y a las relaciones de este con su madre, personaje que debía tener mayor presencia), comparando el film con el guion<sup>622</sup> encontramos acortamientos en numerosas secuencias, como la de Camacho en el burdel o la del casino, en la que se abundaba en el carácter marxista y anarquista de los labradores.

**El crimen de Don Benito** supone la última realización personal y satisfactoria de Antonio Drove (que, pese a las dificultades para rodar, con escasos medios, escenas como las del asalto al pueblo de la guardia civil a caballo y la rebelión popular con las barricadas, obtuvo resultados más que notables mediante su concienzuda planificación) y, a efectos prácticos, podría considerarse como su sexto y último largometraje, aunque se trate de un film para televisión. Los resultados de audiencia fueron más que gratos: el episodio batió récords de audiencia (logrando el 51% de la cuota de pantalla) y fue el más visto de toda la serie en el momento de su emisión.

#### 6.1.4. Su juguete favorito y otros trabajos

En 1991, Ramón Gómez Redondo pone en marcha una serie para Televisión Española titulada **Crónicas del mal**. Se trata del habitual formato de ficciones independientes de corta duración (en este caso más breve de lo habitual, rondando los 30 minutos en lugar de 60), aunque con una novedad: frente a los habituales dramas, thrillers o la incipiente moda de la comedia, el género abordado es el terror. Asimismo, tampoco se trata de las típicas historias de carácter fantástico sino de un *“terror que aparece en situaciones cotidianas (...) que pueden ocurrirle a cualquiera en cualquier*

---

<sup>621</sup> ALBERICH, Ferrán, *op. cit.*

<sup>622</sup> Guion de producción de **El crimen de Don Benito** (archivos del legado de Antonio Drove depositado en Filmoteca Española).

*momento. (...) estas cortas historias, a diferencia de los relatos clásicos en TV, no tienen final feliz*”<sup>623</sup>, según se informaba en las notas de prensa. La serie, que se emite a medianoche en la primera cadena a partir de octubre de 1992, consta de trece episodios dirigidos por distintos cineastas, entre los que encontramos a varios viejos amigos *argüellers* como Antonio Drove, Manolo Matji, Luis Ariño, José María Carreño o el propio Gómez Redondo, así como otros nombres también cercanos, como Iván Zulueta, Ricardo Franco o Pedro Costa.

Drove es el responsable de **Su juguete favorito**, el primer episodio emitido, escrito por Luis Ariño sobre un argumento original de Pedro Costa. En él, se narra la historia de Alba, una niña que tiene una doble gemela que solo ella puede ver. Mientras Alba escribe en su cuaderno frente al espejo de la mesa de su habitación, la voz en *off* de una niña llamada Aurora nos informa de que no ha nacido. También dice que es zurda, y en ese momento vemos que Alba continúa escribiendo con su mano derecha, mientras su reflejo en el espejo, que escribía con la izquierda, se queda mordisqueando el bolígrafo. Alba pide a Aurora que se vaya, incluso la tacha con lápiz de labios sobre el espejo, pero no puede controlarla.

La voz en *off* de Aurora nos presenta a Alvarito, el hermano recién nacido de Alba, que según dice le ha robado el protagonismo. Mientras vemos el chalet familiar, nos anuncia que esa casa será suya. De la mano de Aurora, Alba se acerca a su madre Marisa (Olvido Lorente) y su vecina Carmen (Laura Cepeda), que se encuentran en el jardín con el bebé. Desde el punto de vista de la madre no vemos a Aurora, solo a Alba con el brazo extendido como si agarrara algo invisible, por lo que la reprende por llevar “la mano así”. Aurora espolea a Alba para que coloque una araña de goma sobre el cochecito del niño. Al verla, la madre grita y pega un bofetón a Alba por la broma. Manifiesta su preocupación ante la vecina por los desmedidos celos de su hija hacia su nuevo hermanito. Llega Jesús (Antonio Resines), el padre, con el que Alba también tiene un ligero desencuentro. Iñaki (El Gran Wyoming), el marido de Carmen, la llama con urgencia y de malas maneras, provocando una extraña mirada en el matrimonio.

---

<sup>623</sup> “Televisión Española estrena la serie de terror Crónicas del mal”, *El Mundo*, 9 de octubre de 1992, p. 77.

Alba mira la televisión. Una voz (la del propio Drove) recita un inquietante texto (“...yo tengo frío en la nuca y esos fríos vienen del más allá y significan que me voy acercando al mundo de los consejos perdidos. Estamos hilvanados, solo hilvanados a la vida, pero siempre habrá una bella flor en un bello jardín”), mientras aparecen dos imágenes: un retrato de Ramón Gómez de la Serna, el cuadro *Ophelia* de John Everett Millais y la imagen de unas rosas. Bajo ellas, emerge una foto de su chalet y aparece Aurora con Alvarito en brazos, tendiéndoselo a través de la pantalla y diciéndole: “hazlo”. Alba estaba pelando una manzana y el cuchillo que empuña emite un destello. Un *zoom* sobre el rostro de Aurora permite ver que el iris de sus ojos es dorado.

Por la noche, ya acostada, Aurora vuelve a aparecérsele y le insiste en que lo haga o ella no podrá nacer. Alba va a la cocina y coge un cuchillo. Mientras tanto, sus padres y el matrimonio vecino están en la piscina. Jesús y Carmen se bañan y se divierten, mientras Marisa e Iñaki ponen cara de circunstancias. Acto seguido, en la cocina, Marisa expresa a Jesús su desagrado por su actitud con “su amiguita Carmen”, cuando se escucha un aullido, que primero parece de un gato y después de un bebé. Suben corriendo a la habitación y encuentran el cuchillo ensangrentado en la cuna. Alba, encogida en un rincón, dice que “ha sido ella” y señala hacia Aurora, aunque los padres piensan que se dirige a su madre. La pareja discute y descubrimos que Jesús había engañado a su mujer con la vecina durante el embarazo de Alvarito. Deciden enterrar el cadáver en el jardín por miedo a perder también a Alba si recurren a la policía.

A la mañana siguiente, repentinamente, ambos son capaces de ver a “la otra”, Aurora. Esta les dice que es su hija y, conmocionados, la aceptan. Llega la vecina y Alba le cuenta que Alvarito está enterrado bajo el nuevo rosal del jardín. Aurora dice a su madre que deben hacer algo, por lo que Marisa ata de pies y manos a Carmen. Cuando llega Iñaki, Jesús lo degüella y a continuación acuchilla a Carmen. Ambos son enterrados en el jardín, bajo nuevos rosales. La familia se toma una fotografía a los pies de las tumbas, mientras Aurora repite el recitado: “*Estamos hilvanados...*”.

La contribución de Drove a **Crónicas del mal**, acercándose por primera vez a un género (el terror) que no es particularmente de su agrado, resulta visiblemente fallida. La cotidianeidad que pretende la serie es respetada con demasiado escrúpulo para una

historia excesiva y complicada de desarrollar en tan poca duración. Coincidimos con Alberich cuando dice que “*Su juguete favorito está concebida en un tono realista que no parece el más adecuado para unas situaciones que exceden a la lógica de lo cotidiano. Incluso el propio reparto, la presencia de Antonio Resines y el Gran Wyoming, crea una idea de proximidad a los personajes que el desarrollo de los acontecimientos se encarga de desmentir. En un registro más cercano a lo onírico, esta parábola terrible sobre la unidad familiar hubiera podido resultar más creíble*”<sup>624</sup>. Otro episodio (aunque a la postre igualmente fallido), **Ritesti** (Iván Zulueta, 1992), desbordaba ese realismo para acercarse a lo fantástico, dando al menos un tono más coherente entre forma y contenido, resultando más accesible al espectador.

Formalmente, el episodio no presenta especial interés. La apreciable escasez de medios (los efectos especiales son realmente pobres) lastra el apartado estético, aunque la realización está cuidada en cuanto a posición y movimientos de cámara, frente al habitual estilo impersonal y genérico que comienza a imperar en la televisión de la época. La mejor muestra de su buen trabajo de planificación se encuentra en la primera secuencia, en la que presenta a los personajes de las niñas. Drove juega con tres tipos de plano: El primer plano de Aurora (la narradora) reflejada en el espejo, que se aleja a un plano medio de Alba sentada frente al mismo, dando la espalda a la cámara, y por último el contraplano de Alba (no reflejada). Con un escaso intercambio de planos articula la conversación entre ambas y desvela sutilmente la existencia de la hermana gemela fantasmal con la diferencia de gestos ante el espejo, sin necesidad de trucajes (las niñas son interpretadas por gemelas y el espejo era en realidad un cristal).

Por otro lado, la utilización simbología manejada por Drove resulta especialmente críptica: si bien son evidentes el (imposible) juego del doble representado por la imagen que abre el capítulo durante los créditos, el grabado *Drawing hands* (1948) de M. C. Escher, y la representación de la muerte femenina y juvenil de *Ophelia*, la relación con Gómez de la Serna y las frases recitadas por Drove se antoja ya más compleja (si no algo caprichosa).

---

<sup>624</sup> ALBERICH, Ferrán, *op. cit.*

\*\*\*

En 1992, TVE comienza el rodaje de un nuevo espacio dramático titulado **A su servicio**, una serie de episodios con tramas independientes y distintos directores y repartos, centrada “*en los distintos oficios enmarcados en lo que se conoce como servicio doméstico*”<sup>625</sup>. En 1993 se le ofrece a Drove la posibilidad de escribir un capítulo para la serie. El cineasta trabaja durante la primavera en un guion titulado “*María: Historia de una baby-sitter*”, que, por lo que se deduce de su correspondencia con la dirección ejecutiva de programas de TVE<sup>626</sup>, sufre numerosos percances y retrasos. Drove se excusa aduciendo enfermedad y problemas de índole personal, y tras recibir cartas de ultimátum con fechas límite (primero para el 6 de junio, que posteriormente es postergada hasta el 1 de agosto), finalmente entrega el 6 de agosto un guion que la cadena considera “improducible”, por lo que el día 12 es informado por carta de que se le pagarán los primeros plazos por trabajo contratado, pero ya no cuentan con él para la serie.

Sin embargo, Drove recicla dicha historia para un nuevo proyecto. En 1994, Televisión Española estrena **El día que me quieras**, “*una nueva serie que analiza los problemas íntimos de la pareja, basándose en datos estadísticos. El divorcio, la pareja homosexual, los celos, la infidelidad y la monogamia son algunos de los aspectos que se abordan. Para conseguir un mayor realismo, al comienzo de cada capítulo se proporcionarán diversos datos sobre la cuestión que se vaya a tratar*”<sup>627</sup>. Antonio Drove escribe el guion de **Un día de cada tres** (Adolfo Dufour Andía, 1994), episodio que toca temas como las relaciones extramatrimoniales o la tentación por una pareja más joven, pasados por el personal filtro del cineasta.

Fernando Solís (Víctor Valverde) es un ingeniero de mediana edad y vida acomodada que ve perturbada su plácida existencia ante el anuncio de su mujer, Elena (Virginia Mataix), de que va a retomar su profesión como médico. Pese a sus egoístas

---

<sup>625</sup> “Televisión Española rueda la serie dramática de 13 episodios *A su servicio*”, *El País*, 3 de agosto de 1992.

<sup>626</sup> Correspondencia con José Luis Rodríguez Puertolas, conservada en los archivos del legado de Antonio Drove depositado en Filmoteca Española. Rodríguez Puertolas es periodista y productor de numerosas series para TVE, donde en 1993 fue nombrado Director del Área de Programas de Ficción.

<sup>627</sup> “«El día que me quieras» analiza el mundo de la pareja”, *El Mundo*, 5 de octubre de 1994, p. 83.

quejas, Elena lleva adelante su propósito, por lo que se ven en la necesidad de contratar a alguien para cuidar de sus hijos. Así entra en sus vidas María (Esperanza Campuzano), una joven universitaria que comienza a trabajar en su casa como canguro. Víctor se ve repentinamente inspirado por María para retomar una vieja pasión: la pintura. María acepta posar como modelo. Mientras pinta, Víctor le cuenta su turbulenta historia con la pintura y habla de la tibia y desapasionada relación que mantiene con su mujer. Pronto comienzan a mantener un romance secreto.

La situación comienza a complicarse: Víctor confiesa su amor a María y le habla de fugarse, pero ella no quiere hacerse ilusiones y le pide que se lo cuente a su mujer, cosa de la que se ve incapaz. Elena, por su parte, consigue que le reduzcan los turnos de noche antes de lo esperado, lo que imposibilitará la relación furtiva entre su marido y la canguro. Tras una discusión, María llama cobarde a Víctor y este raja el lienzo de su retrato con un cuchillo. Entonces, tiende una trampa a María y consigue que Elena la despida por un supuesto descuido del que ella no es responsable. María no entiende qué ha pasado y, aunque Víctor finge defenderla, al salir le escucha diciendo a su mujer que no se fia y no deben darle más oportunidades.

La canguro descubre así su estratagema y decide vengarse: en su última noche de trabajo, engatusa a Víctor para volver a acostarse, sabiendo que su esposa va a volver antes de lo pensado, por lo que son descubiertos. Pese a la violencia de la situación, Elena y María se explican entre sí y se entienden. Al marcharse María, Víctor suplica patéticamente a su mujer que le perdone. La canguro tira el cuadro (roto y reconstruido) que le pintó Víctor a un contenedor, se enciende un cigarro y sigue su camino.

El episodio, cuyo estilo formal es homologable al del resto de la serie, narrativamente se desvía en su parte final con esa trama de traiciones y venganzas del gusto de Drove (Víctor llega a drogar la bebida de la joven canguro para tenderle la trampa, algo que rompe con el tono pretendidamente realista y costumbrista de la mayoría de capítulos). Por otro lado, incluye temas y detalles muy propios del cineasta madrileño, como la figura del pintor atormentado, con una cita directa a **El túnel** (Víctor acuchillando el lienzo que representa a su amada, al igual que hiciera Castel con *Maternidad*) y algunas secuencias que tratan de jugar con los espejos para visualizar en un mismo plano una discusión entre dos personajes enfrentados (algo a lo que el



realizador no consigue sacarle el mismo partido que Drove). Así mismo, las referencias y citas, de Gauguin a Goethe pasando por el recitado de *Volverán las oscuras golondrinas* de Bécquer (que ya utilizase en **Pura coincidencia**), forman totalmente parte de su imaginario.

\*\*\*

A mediados de los años noventa, la actividad televisiva de Antonio Drove se ve considerablemente reducida. No consigue poner en marcha ninguna iniciativa personal (aunque entre sus archivos personales se encuentran algunas propuestas, como el proyecto “La memoria del cine”, pensado como dos programas de 55 minutos) ni recibe encargos para dirigir documentales o episodios dramáticos, cuyo espacio en TVE se irá viendo drásticamente reducido en esta época. “*Si Antonio Drove había tenido sus problemas en una televisión en la que en los apartados de producción todavía dominaban los cineastas, se adaptó mal a la nueva televisión controlada por los periodistas. El cese de la producción de espacios dramáticos, sustituidos por las series de «comedia de situación», afectó a realizadores como Antonio Drove que tuvieron que aceptar trabajos muy por debajo de sus posibilidades como directores de cine*”<sup>628</sup>, explica Ferrán Alberich.

Entre este tipo de trabajos se cuentan sus colaboraciones como realizador en distintos programas culturales como **La mandrágora** o **El imperdible**, para el que estuvo un tiempo cubriendo exposiciones y eventos culturales. En este último espacio, dirigido por Isabel Yanguas y emitido por las tardes, en horario infantil, Drove llegó a aparecer en pantalla contando sus particulares chascarrillos cinematográficos para cubrir un hueco del programa, como recuerda en la siguiente anécdota:

*“me encontré un día con que estaban aterrados porque habían montado y les faltaban ocho minutos, y entonces yo le dije a Isabel: «déjame la cámara, cinco minutos para pensar y te doy los ocho minutos. Voy a hablar de cine». Entonces me puse la cámara, empecé a contar historias de cine y la primera que conté era*

---

<sup>628</sup> ALBERICH, Ferrán, *op. cit.*

*bastante bestia, la he publicado luego en el número de Ford de Nickel Odeon, es la de “La definición de estrella”. Samuel Goldwyn, uno de los creadores de la Metro-Goldwyn-Mayer, tiene una definición de estrella masculina, que es la siguiente: Goldwyn era famoso por lo bruto que era al hablar y tiene una definición de estrella masculina que es la siguiente: «Tomemos un buen actor como Walter Pidgeon. Usted le ve en pantalla, se da cuenta de que es un buen actor, se da cuenta de que es un tío macho, que está bien, no sé qué... Pero no es una estrella. Ahora, tomemos a Clark Gable. Usted le ve, se da cuenta de que es guapo, que interpreta bien, y va andando hacia la cámara y todo eso. Pero cuando Clark Gable anda hacia la cámara el espectador oye el choque de sus huevos de acero mientras anda: eso es una estrella». Entonces yo lo amplié a definición de actriz. Me acordé de una película de Clark Gable con Grace Kelly de John Ford, **Mogambo**. Hay un momento que se desata una tormenta, él la coge en brazos y la deja en el porche, ella llega hasta su habitación pero no entra y se queda así recostada. Y entonces se ve el primer plano de ella y él que coge el pañuelo y se lo pasa así por el cuello. En ese primer plano donde podemos ver cómo ella se ruboriza, cómo le tiemblan las aletas de la nariz... Es el deseo, el deseo mejor filmado, o uno de los mejores filmados que he visto nunca. Pero en algún lugar de aquella anatomía femenina y católica; un lugar que como estamos en primer plano, la cámara no puede ver, uno puede jurar, en aquel momento, que existe una temperatura en grados Fahrenheit más alta que la del infierno de los adúlteros de Dante.*

*Pasó lo tenían que pasar: Isabel que es muy inteligente, se echó a reír cuando lo vio y empezaron a llegar cartas que querían más, con lo cual, ¿qué más quería yo?»<sup>629</sup>.*

### 6.1.5. Documentales conmemorativos

Antonio Drove finaliza su carrera televisiva con una serie de trabajos documentales a finales de los años noventa, todos ellos dedicados a celebrar distintos aniversarios: **Azorín, cronista de España** y **La canción del recuerdo** abordan distintos aspectos dentro del centenario de 1898 (uno trata de la figura del célebre escritor de la

---

<sup>629</sup> ÚBEDA-PORTUGUÉS, Alberto, “Entrevista a Antonio Drove” (vídeo), *op. cit.*

generación del 98 y el otro versa sobre el sitio de Baler y los “últimos de Filipinas”); **Borges en persona** glosa la figura del escritor bonaerense en su 100º aniversario; y **Buñuel: la memoria y los sueños** hace lo propio al año siguiente con el cineasta de Calanda.

### Azorín, cronista de España

La efeméride del llamado “Desastre del 98” dio lugar a distintas series de programas destinados a narrar la pérdida de las colonias españolas ultramarinas y su repercusión en nuestro país a finales del siglo XIX, así como a divulgar las figuras más relevantes de la época. En una de estas series, **Nombres del 98**<sup>630</sup>, coordinada por el guionista y asesor Adriano Gómez y el productor José Carbajo, Drove realizó el documental de archivo **Azorín, cronista de España** (1998).

El trabajo resume con cierto detenimiento la vida y obra del escritor, sus relaciones con otros escritores y con el contexto político y social en cada época, su evolución ideológica y sus distintas facetas literarias: los artículos de prensa, sus obras de teatro, las crónicas desde el Congreso, su interés por el cine, etc. Para ello, se sirve principalmente de un narrador en *off* y de las declaraciones de algunos expertos en su figura, así como la locución de textos del autor, grabaciones de la voz del propio Azorín y fragmentos del discurso de ingreso de Mario Vargas Llosa en la Real Academia Española en enero de 1996, dedicado completamente a resaltar la figura del escritor del 98. En el plano de la imagen, el documental está realizado casi íntegramente con materiales preexistentes extraídos del archivo de RTVE: fotografías, retratos, dibujos y filmaciones del escritor; imágenes de personajes públicos de la época, cabeceras y textos de periódicos y revistas de la época, etc.; y fragmentos de cortometrajes como **Castilla de Azorín** (José Antonio Nieves Conde, 1967)<sup>631</sup>.

---

<sup>630</sup> “La 2 estrena dos series biográficas sobre personajes ilustres del 98”, *El Mundo*, 8 de noviembre de 1998, p. 72.

<sup>631</sup> Erróneamente atribuido por la voz en *off* a Jesús Fernández Santos, coordinador de la serie de TVE a la que pertenece dicha pieza: **La víspera de nuestro tiempo**. Fernández Santos, por su parte, dirigió para la serie otra pieza basada en un texto de Azorín: **Una ciudad, un balcón** (1968).

Las únicas filmaciones realizadas ex profeso son las entrevistas a distintas personalidades (escritores como Luis Antonio de Villena o Juan Manuel de Prada; y profesores expertos en la figura de Azorín, como Miguel A. Lázaro Marco o Gonzalo Sobejano –esta última grabada sobre una suerte de croma azul que afea ligeramente el conjunto–), así como tres panorámicas finales y algunos planos de detalle rodados en las distintas estancias de la Casa Museo de Azorín en Monóvar, Alicante. Estas últimas imágenes cierran el documental, acompañadas de la misma música que lo inauguraba sobre distintos retratos del escritor: las melancólicas notas de piano de la *Sonata para piano n.º 29 en Si bemol mayor Op. 106 “Hammerklavier”*, de Beethoven, pieza muy querida por Drove que ya utilizara en **Velázquez, la nobleza de la pintura** y **La gran batalla de Andalucía**, en lo que supone el detalle más personal del cineasta en este trabajo.

Drove no guardaba buen recuerdo de este documental por sus propias limitaciones técnicas a la hora de realizarlo, así como su escaso margen de intervención en el guion: “[Cuando] *pasé a culturales de la Segunda Cadena, hice una cosa que me quedó medio regular, porque yo no había aprendido a dominar el Avid*<sup>632</sup> *y además el guion a mí no me gustaba y no tuve tiempo de modificarlo, uno sobre Azorín*”<sup>633</sup>. Al tratarse principalmente de un documental de montaje, es de suponer que a Drove como realizador le habría gustado responsabilizarse del mismo; tarea que finalmente recayó en Tomás Lasheras y Pablo Piera. En cuanto al guion, en sus créditos figuran Isaac Montero y César Alonso de los Ríos como autores de la idea y proyecto, mientras que Drove y Rafael de Lucas (con quien coescribe todos los documentales culturales que realiza en esta época) son simplemente los responsables de la adaptación del guion.

### La canción del recuerdo

En 1999, Rafael Martínez Durbán, director del Área de Programas Culturales, Educativos y Documentales de TVE, propone a los responsables del espacio **La noche temática** la posibilidad de dedicar el espacio a la historia de los “héroes de Baler”, de la que se acababa de cumplir el centenario, aprovechando que disponen de los derechos de

---

<sup>632</sup> Programa informático de edición.

<sup>633</sup> ÚBEDA-PORTUGUÉS, Alberto, “Entrevista a Antonio Drove” (vídeo), *op. cit.*

emisión de la película **Los últimos de Filipinas** (Antonio Román, 1945) y del documental **José Rizal. El primer filipino**, ya emitido el año anterior en la serie **Biografías del 98**. La idea es completar la programación, que se englobaría bajo el título **Filipinas: el fin de un imperio**, con un nuevo documental sobre la vida de los militares sitiados en Baler, encargo que recae en Antonio Drove. El documental **La canción del recuerdo** mezcla material de archivo (fotografías antiguas de Filipinas, fichas de los soldados, secuencias del film de Antonio Román) y, sobre todo, entrevistas realizadas por Drove a diversos historiadores, escritores, diplomáticos, periodistas o militares, incluyendo algún descendiente de soldados que participaron en la gesta (como el periodista Jesús Balbuena, que evoca la figura de su bisabuelo Jesús García Quijano, campesino obligado a ir a la guerra).

El resultado es un trabajo bastante completo (del que Drove decía sentirse satisfecho<sup>634</sup>), que comienza relatando los hechos históricos para, a continuación, abordar distintos aspectos de los mismos: desde el contexto político del momento en Washington, Cuba, Filipinas y España hasta las diferentes estrategias militares y operaciones bélicas que se llevaron a cabo en EE.UU. y España, pasando por el análisis de distintas figuras clave (como el teniente Saturnino Martín Cerezo, el médico militar Rogelio Vigil de Quiñones o los frailes franciscanos López y Minaya) y la valoración de las distintas visiones del problema, la militar y la eclesiástica, entre otras cuestiones.

Drove reserva un espacio para abordar la visión cinematográfica de la historia vertida en la película de Antonio Román, para lo que cuenta con la intervención y declaraciones de Ferrán Alberich en calidad de historiador cinematográfico, que también repasa la colaboración de Román en el guion de **Raza** (José Luis Sáenz de Heredia, 1941). Asimismo, entrevista al escritor Enrique Llovet, responsable del guion “Los héroes de Baler” que sirvió de base al posterior libreto de **Los últimos de Filipinas**, y autor de la canción de la película, *Yo te diré*, que alcanzaría gran notoriedad en la época (y que inspira el título del documental). En ese momento, Drove aparece ante la cámara leyendo a Llovet un fragmento del libro *Viaje de ida*, de Román Gubern, en el que habla de la película y la canción.

---

<sup>634</sup> *Ibidem*.

El trabajo finaliza con la canción *The end* de The Doors sobre las imágenes de las fichas de los supervivientes, que corta a un plano aéreo sobrevolando Filipinas (en una evidente evocación de **Apocalypse now** de Francis Ford Coppola).

### Borges en persona

Continuando con los centenarios, en 1999 le llega el turno a Jorge Luis Borges, uno de los escritores preferidos de Antonio Drove. El 27 de agosto, Televisión Española le dedica su espacio **La noche temática**, en el que se incluye un documental de archivo realizado por Drove y titulado **Borges en persona**. De entre los trabajos culturales de Drove en esta época, este resulta el más sencillo y menos elaborado: prácticamente todo el programa se compone de la primera entrevista realizada por Joaquín Soler Serrano a Borges para el programa **A fondo**, emitido en 1976 (en 1980, al recibir el Premio Cervantes de la Real Academia Española, se le realizó una nueva entrevista de la que, sorprendentemente, Drove prescinde por completo), junto a algunos fragmentos del encuentro con Borges en el programa **Encuentros con las artes y las letras**, también de 1976, junto a Paloma Chamorro, José Luis Jover y Marcos-Ricardo Barnatán.

Las únicas imágenes grabadas por el cineasta son las correspondientes a la entrevista a Luis Alberto de Cuenca, por entonces director de la Biblioteca Nacional, que muestra algunas “joyas borgianas”, según dice, como el manuscrito de su cuento *El Aleph*. Drove apenas añade un par de detalles personales en el trabajo: el primero es la inclusión, entre los retratos del escritor que ilustran la introducción, de dos grabados de M. C. Escher: *Eye* (1946) y *Drawing hands*; este último es la primera imagen del documental, al igual que lo era en **Su juego favorito**. El segundo, ya hacia el final, es la utilización de un material propio acompañando a las imágenes del cortejo fúnebre y el entierro del escritor: “yo le había hecho una entrevista una vez, había grabado en magnetofón y tenía poemas de Borges recitados y comentados por su propia voz. Y entonces, en concreto, al final hay un momento que es el funeral, el entierro de Borges, que yo lo voy ritmando con el poema *Límites*, recitado por él”<sup>635</sup>.

---

<sup>635</sup> ÚBEDA-PORTUGUÉS, Alberto, “Entrevista a Antonio Drove” (vídeo), *op. cit.*

## Buñuel, la memoria y los sueños

El último trabajo audiovisual de la carrera de Antonio Drove es un documental en conmemoración del centenario de Luis Buñuel, uno de sus más admirados cineastas. **Buñuel, la memoria y los sueños** (2000) sería emitido por La 2 en dos capítulos de 50 minutos cada uno, en la medianoche del 2 y del 9 de julio de 2000. Tal y como afirmaba a la prensa Jesús González, productor ejecutivo de TVE, el trabajo no se trata de “*una biografía ortodoxa de Luis Buñuel*”, sino que está inspirado en “*una idea muy personal de Antonio Drove*”<sup>636</sup>. El cineasta madrileño toma el título de su trabajo de dos de los capítulos del libro de Buñuel *Mi último suspiro*, para plantear su acercamiento a la obra del maestro aragonés desde un enfoque onírico: “*Buñuel estaba fascinado por los sueños, en más de una ocasión manifestó que le hubiera gustado vivir en vigilia solo dos horas diarias y el resto del día estar soñando, aunque fueran pesadillas, con la condición de recordar todo lo soñado. (...) A él le gustaba el ensueño y el hipnotismo del cine que hacía en el espectador perder el sentido crítico, lo cual es un gran antagonismo, y esta es la base sobre la que oscilaron todas sus creaciones*”<sup>637</sup>.

De nuevo, Drove se sirve de variados materiales de archivo (procedentes tanto de RTVE como de la BBC o distintas filmotecas), y cuenta con su amigo Ferrán Alberich como asesor cinematográfico. El realizador mezcla extractos de entrevistas (algunas antiguas, como las del propio Buñuel, Jeanne Rucar, Max Aub, Luis Alcoriza, Fernando Rey o Silvia Pinal; otras realizada por el propio Drove, como las de José Luis Borau, Luis García Berlanga o José Luis Garcí), fragmentos de películas, fotografías, citas, rótulos informativos y lo más sorprendente: la propia presencia de Antonio Drove ante la cámara para explicar personalmente algunas cuestiones para las que carecía de las imágenes apropiadas (ni medios para producirlas).

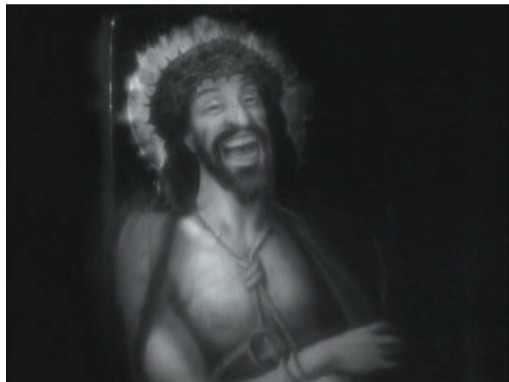
Cada capítulo está centrado en uno de los dos elementos del título (memoria y sueños), y trata de abordarlos organizando la selección de declaraciones y películas en torno a ellos, aunque permitiéndose ciertos desvíos. Igualmente, se tratan los temas y

---

<sup>636</sup> GALLO, Isabel, “Nuevo homenaje de TVE a Luis Buñuel con **La memoria y los sueños**”, *El País*, 1 de julio de 2000.

<sup>637</sup> Declaraciones de Antonio Drove en ROMERO, Victoria, “Las incoherencias en los sueños de un genio”, *Diario de Burgos*, 9 de agosto de 2000, p. 53.

cuestiones más habituales al hablar del cineasta (la religión, el exilio, sus relaciones, su figura pública, el Óscar de Hollywood ganado en 1972). Sin embargo, tal y como anunciaba en la prensa, las particulares disquisiciones de Drove se alejan en algunos momentos de los lugares comunes más frecuentados a la hora de hablar del cineasta aragonés, intentando aportar algunas ideas inéditas en torno a su cine: por ejemplo, trata de rastrear los sueños reiterativos del cineasta de Calanda o indagar en el origen de algunas de sus imágenes. Una de las pocas muestras evidentes de esto es la teoría propia que Drove (inserto en el plano de espaldas, a la manera de la entrevista con Sirk) comparte con Berlanga (a quien interpela en calidad de erotómano), según la cual, la imagen de Cristo riéndose que ve Andara en un delirio en la película **Nazarín** estaría inspirada en *Le calvaire* de Félicien Rops<sup>638</sup>, cuadro en el que un Cristo diabólico presenta una sarcástica sonrisa (además de una gran erección), que podría haber perturbado a Buñuel.



**Nazarín** (Luis Buñuel, 1959)



*Le calvaire* (Félicien Rops, 1882)

Sin embargo, los posibles destellos de originalidad quedan algo deslucidos por la escasa creatividad formal del conjunto (la estructura es algo deslavazada y el montaje

---

<sup>638</sup> Imagen que, no obstante, no se incluye en el documental.



no es utilizado para establecer relaciones o juegos<sup>639</sup>), así como por la limitación de temas y títulos abordados (las películas de la etapa final en Francia son completamente obviadas, por ejemplo), el fatigante empleo en la banda sonora de unos repetitivos redobles de tambor (en alusión a los famosos tambores de Calanda) y la repetición de algunos materiales (citas, imágenes...). Lo más llamativo es la abusiva utilización de largos pasajes de películas: lejos de incluir escenas concretas para comentarlas, en ocasiones se colocan fragmentos de cuatro o cinco minutos con apenas un par de frases de Drove al respecto antes o después del mismo, sin comentar cuestiones muy específicas; el culmen de esto se encuentra en el segundo capítulo cuando, inesperadamente, asistimos a más de 16 minutos ininterrumpidos de **Nazarín**, ocupando de esta manera casi un tercio de la duración del programa.

---

<sup>639</sup> Drove declararía en la prensa: “*Es una mezcla de recuerdos, fragmentos de sus películas, opiniones de los que le conocieron, declaraciones suyas... Todo ello con un montaje buñueliano, sin lógica de causa-efecto. Es una reflexión con la que pretendo captar el estilo tan libre que tenía, pero sin su habilidad y con muy pocos medios, porque se han disparado los precios que tenían sus películas en el mercado*”. SÁNCHEZ NAVAS, Gema, “Objetivo: resucitar a Luis Buñuel”, *El Mundo*, 6 de febrero de 2000, p. 75.

## 6.2. Guiones no realizados

A principios de los años noventa, Antonio Drove mantiene intacta su ambición de dirigir grandes proyectos personales, por los que pelea con su acostumbrada pasión. El paso de los años y la frustración de algunos proyectos en el último momento, pese a lograr subvenciones ministeriales, irían haciendo mella en su perseverancia. A continuación, reseñamos los más importantes (por su grado de terminación, su cercanía a una posible producción –incluyendo premios y subvenciones–, su largo historial de esfuerzos por sacarlos adelante, etc.) de los que hemos podido consultar, aunque a lo largo de su carrera pergeñó incontables argumentos y tratamientos, desde *westerns* ambientados entre Mississippi y Louisiana<sup>640</sup> hasta una delirante “Historia contada por un perro” (cuyo contenido refleja literalmente lo que su título ilustra)<sup>641</sup>.

### Delirium rojo

El primero de sus grandes proyectos durante estos años es “Delirium rojo”, que anteriormente se había llamado “Hijos de Dios, hijas de los hombres”, “En carne viva”, “Capricho en rojo”, “Desesperadamente” (con una versión inglesa, “Desperately”, preparada para ser presentada en la Script Found londinense, que resultaría denegada) o “Delirio en rojo”. El baile de títulos entre 1989 y 1995 va acompañado de considerables variaciones en su argumento a lo largo de los años, pasando de estar ambientada durante la Transición a tener lugar en 1993.

---

<sup>640</sup> En su blog personal, su amigo Floreal Peleato comenta lo siguiente: “No leí sino que me contó un proyecto de western ambientado entre Misisipi y Luisiana cuyos personajes principales eran unos gamblers después de la guerra de Secesión. Creo que buscaba un tono en consonancia con *El Dorado* (Howard Hawks, 1967), hasta donde yo sé uno de sus westerns favoritos. Y desde luego se desprendía de esa ensoñación westerniana el deseo de salir del estrecho marco de la cinematografía española”. En dicho artículo, Peleato comenta otras ideas para proyectos de los que no se conserva rastro entre los documentos personales de Drove. PELEATO, Floreal, “Nuevos tiempos para revivir”:  
<http://florealpeleato.com/nuevos-tiempos-para-revivir/>.

<sup>641</sup> Argumento de 5 páginas, que derivaría en un posterior tratamiento de 28 páginas titulado “Amina y el antropólogo”, registrado el 10 de enero de 1990, que nunca llegaría a alcanzar forma de guion (documentos conservados en los archivos del legado de Antonio Drove, depositado en Filmoteca Española).

La sinopsis de su última versión es la siguiente: Una mujer pelirroja, en medio de un delirio, mata a un hombre mayor, un excombatiente nazi de la Segunda Guerra Mundial. A través de un *flashback*, se narran las semanas previas al asesinato. Velasco es un policía de mediana edad que se encuentra al borde del divorcio. Ya era policía durante el franquismo y no ha conseguido adaptarse a los nuevos tiempos. Una noche presencia casualmente un atraco y se lanza sobre el asaltante, consiguiendo reducirle. Pierde los estribos y le propina una dura paliza al ladrón, un joven marroquí de piel oscura, ante los gritos de una mujer que le llama “fascista de mierda”.

Velasco, abrumado por sus problemas tanto en casa como en el trabajo, donde es seriamente advertido por extralimitarse en sus atribuciones, decide irse a vivir con su viejo maestro y ex jefe Poncela, un misógino escritor de libros de extrema derecha. Un día, la mujer que le insultó aparece detenida en su comisaría: es una cleptómana. Él se acerca a ella y así comienza una fuerte historia de *amour fou*, entre el desprecio por lo que representan uno y otro y una atracción irremediable. Laura está casada con un dentista, Miguel, activista de izquierdas en su juventud y proveniente de una familia fascista a la que repudia. La relación de Velasco y Laura provoca sus respectivos enfrentamientos con Poncela y Miguel. Poncela empieza a investigar a Laura y descubre el pasado de Miguel, que, a su vez, sufre un *shock* y comienza a tener una doble vida que le convierte en un ser muy peligroso. Poncela trata de prevenir a su amigo, pero Velasco, entre el amor presente y la lealtad pasada, elige a Laura.

Drove luchó durante años por sacar adelante esta historia coescrita junto a su mujer Susana Lozano. En 1989, todavía con el título de “Hijos de Dios, hijas de los hombres”, fue una de los 19 proyectos seleccionados para la subvención del Ministerio de Cultura (entre 83 películas candidatas)<sup>642</sup>, sin llegar a entrar en fase de producción. Tras algunas tentativas de orquestar una coproducción con Inglaterra, Drove se anima a constituir su propia empresa para tratar de dar empaque a este y futuros proyectos, tratando de entrar como coproductora minoritaria de los mismos. El nombre elegido para su empresa es Luzbelio<sup>643</sup>, el mismo que utilizaría para denominar su columna en el suplemento “Cinelandia” del diario *El Mundo*.

---

<sup>642</sup> “Subvencionadas 19 películas mediante el decreto Miró”, *El País*, 19 de julio de 1989.

<sup>643</sup> Drove llevaba años jugando con el demoníaco nombre de Luzbel: “Siendo Luzbel, el Ángel Caído, al que desde niño le tenía en más estima, decidí bautizar a la medida de Intensidad Cinematográfica con el

Por la documentación conservada en el legado de Drove en Filmoteca Española, el proyecto tuvo un intento serio de producción entre 1994 y 1995 con la empresa Icónica, S.A., formada por el otrora *sitgista* José Nolla Fernández y por María Luisa Torrente Malvido, hija del escritor Gonzalo Torrente Ballester. El cineasta llegó a cobrar numerosos plazos del pago correspondiente a la venta del guion (a razón de medio millón de pesetas cada ingreso); se desconoce el motivo que frustró la realización del proyecto. Entre sus archivos, asimismo, se encuentra un modelo de contrato sin firmar que incluye como condición *sine qua non* la dirección de dicho guion por parte de Antonio Drove y añadía una corrección a un contrato previo, firmado el 4 de julio de 1994, según el cual tanto Susana Lozano como Drove aportaban la totalidad de sus honorarios como guionistas y director del film para la realización de la película.

Respecto a esta historia<sup>644</sup>, Floreal Peleato comentaba lo siguiente: “*Nunca llegó a convencerme del todo aquel guion de trama policíaca ambientado en España en 1976/1977 que le había propuesto a Victoria Abril y a Alfredo Landa. Cuando lo leí me dio la sensación de llegar tarde, de haber encajado mejor en la producción de los años ochenta. Le había aterrado la reacción del actor navarro dispuesto a protagonizar esa tragedia grotesca con tintes eróticos. Me dijo Antonio: «No entendió el personaje en absoluto y no sé cómo decirle, si se hace la película, que no voy a contar con él»*”<sup>645</sup>.

### Crónica de una traición

En 1990, Drove retoma un argumento que comenzó a escribir a principios de los años setenta junto a su primera mujer, Ángela Ubreva, bajo el título de “Desolación, o Vida y muerte de Marquínez, el peluquerito de Granada”, durante sus viajes para la

---

*nombre de Luzbelio. Los luzbelios se miden con un ingenio diseñado por mí llamado Alucinómetro del que hablaré otro día funambulesco*”, escribió en *Tiempo de vivir, tiempo de revivir*, *op. cit.*, p. 138. Años antes, en una entrevista, declaraba: “*el cine lo hacen las sombras. La luz, por sí sola, es la pantalla blanca. Por eso, Dios es el anticine; representa la luz y lo ve todo al mismo tiempo, para él no existe el montaje ni el encuadre. El cine, por tanto, está hecho por el demonio, que es Luzbel, y la unidad de emoción cinematográfica es el luzbelio*”. HEREDERO, Carlos F., “Antonio Drove: al final del túnel”, *op. cit.*, p. 136.

<sup>644</sup> Aunque en su versión previa titulada “Delirio en rojo”, todavía ambientada en la Transición. Esta versión del guion se puede consultar en la Biblioteca de Filmoteca Española (Depósito 2A, Signatura G-2416).

<sup>645</sup> PELEATO, Floreal, *op. cit.*

realización del documental **Ruta del arte hispano musulmán**. Bajo el título definitivo de “Crónica de una traición”, desarrolla una épica historia de aventuras situada en Granada durante la época de la Guerra de la Independencia, recuperando así el tema del bandolerismo y la resistencia a las tropas napoleónicas de **Curro Jiménez**.

El largo guion (203 páginas) narra la vida y muerte de Marquínez, un “peluquerito” granadino que, tras asesinar inopinadamente a un oficial francés, se ve abocado a una huida hacia delante que le llevará a integrarse en la cuadrilla de bandidos de El Moro, para pronto pasar a liderarla y, finalmente, encabezar una guerrilla contra los invasores franceses, convirtiéndose en un héroe y un mito de la Independencia tras morir traicionado por el propio Moro. Esta crónica, narrada en *flashback*, procede a revelar que la verdadera traición fue la de Marquínez: empujado por los acontecimientos y amparándose en la fuerza de otras figuras que le rodeaban (como El Moro o La Generala, con la que se casaría), fue siempre lo que otros creyeron o quisieron que fuera, pero en un momento de flaqueza descubrió ser un cobarde y no lo soportó. Tras hacer un trato con el general francés Sebastiani, pasó a trabajar como espía para las tropas francesas, revelando los movimientos de su propia guerrilla, por lo que fue ajusticiado por Rovira, uno de sus milicianos. Terminada la guerra, Rovira visita al nuevo Corregidor de Granada, quien fue contacto de Marquínez en su espionaje para los franceses, para hacer justicia... pero el Corregidor le hace ver que ya nadie le creará: *“cuando los hechos se convierten en leyenda, el pueblo no acepta que la destruyan. Nadie le creería”*<sup>646</sup>.

En esta historia Drove incide en el tema de la traición, otra de sus obsesiones, que ya había abordado en **La caza de brujas**, **La verdad sobre el caso Savolta** o **El túnel**. La estructura y la idea de la “leyenda impresa” están evidentemente extraídos de **El hombre que mató a Liberty Valance**, pero no es esta la única fuente de inspiración: toma ideas también del cuento de Borges *Tema del traidor y del héroe* (que a su vez estaba escrito bajo el influjo de un relato de Chesterton que Drove también admiraba, *La muestra de la espada rota*) y de *El niño de la bola* de Pedro Antonio de Alarcón. La historia es completamente ficticia, pese a incluir algún personaje histórico como Sebastiani: aunque existió un Marquínez, este fue un guerrillero combatiente de las

---

<sup>646</sup> Guion de “Crónica de una traición” fechado el 3 de agosto de 1990, p. 196. Archivos personales de Ingeborg Azevedo.

Guerras Carlistas, cuya única semejanza con el de Drove es que ambos murieron junto a una fuente.

Drove reutiliza ideas ya mostradas en **La gran batalla de Andalucía** en dos momentos clave del guion. En primer lugar, la idea de los oficiales franceses atraídos por el arte, que roban cuadros a los nobles españoles a los que someten: aquí, la secuencia inicial del relato (en la que Marquínez se rebela inesperadamente, desencadenando toda la historia posterior) nos muestra a una condesa apresurando a un pintor que está copiando su Tiziano, para dar gato por liebre a Sebastiani, que pretende requisarlo; tal y como hacía Fleury con las pinturas de la marquesa en aquel episodio de **Curro Jiménez**. En segundo lugar, el levantamiento del pueblo llano (campesinos que atacan con sus aperos de labranza) junto a los bandoleros contra el invasor francés: la escena que concluía con la liberación del pintor Viola en aquel capítulo se repite aquí en uno de los primeros ataques de la guerrilla formada por los bandoleros.

De cara a la producción, Drove proponía nombres como los de Antonio Banderas o Imanol Arias para interpretar a Marquínez (aunque personalmente prefería a alguien “*joven y novel como Miki Molina*”<sup>647</sup>), y pensaba en Paco Rabal o incluso Sean Connery (en caso de conseguir montar una coproducción europea) para el papel de “El Moro”. Al parecer, Drove no consiguió esta vez la subvención ministerial y, pese a esgrimir los estimables resultados obtenidos con un exiguo presupuesto en **El crimen de Don Benito**, no logró encontrar productores dispuestos a apostar por este ambicioso proyecto de época.

### ¡Viva la Pepa!

En 1995, Drove presenta un tratamiento, titulado “¡Viva la Pepa!”, a la convocatoria de ayudas a la creación de guiones para películas de largometraje del Ministerio de Cultura. El proyecto, que recibe una ayuda de dos millones de pesetas<sup>648</sup>, retoma la ambientación en la época de la ocupación napoleónica. Partiendo de una

---

<sup>647</sup> Memoria de “Crónica de una traición”, fechada el 3 de agosto de 1990. Archivos personales de Ingeborg Azevedo.

<sup>648</sup> Boletín Oficial del Estado, nº 295, 11 de diciembre de 1995, p. 35.557.

anécdota contenida en el libro de Ramón Solís *El Cádiz de las Cortes*, e inspirándose en el tono de **Escándalo en París** (*A scandal in Paris*, Douglas Sirk, 1944), Drove imagina una comedia de aventuras basada en hechos históricos (sustituyendo algunos nombres reales por otros inventados). En la memoria presentada a dicha convocatoria, Drove comentaba uno de los posibles problemas con los que se encontró al buscar producción para “Crónica de una traición”: “*después de haber visto cómo un guion mío sobre la guerra de la Independencia no salía a flote porque los franceses eran los malos, ahora he intentado que la historia y el personaje de Villantroys sea atractivo tanto para un actor como para el público francés*”<sup>649</sup>.

El resumen del argumento, en palabras del propio cineasta, es el siguiente: “*Cádiz sitiada por los franceses. Napoleón manda al ingeniero Villantroys para construir un cañón de más de 700 toesas para que Cádiz caiga. Un comando de patriotas se desplaza a Ronda, donde está Villantroys, con objeto de matarle; y dado que el francés confía en la cantante afrancesada y espía Carmen Reina, y que la Divina Providencia ha enviado a una monjita que viene de las Indias que es físicamente igual a la cantante... será la Monjita la encargada de la misión exterminadora, mientras Carmen Reina es detenida y apresada secretamente en Cádiz. Pero la cantante consigue escaparse y...*”<sup>650</sup>.

Pese a la cuantiosa subvención concedida, todo parece indicar que dicha historia nunca llegaría a conocer un desarrollo completo en forma de guion (en los archivos de Antonio Drove no se conserva ningún otro documento relativo a este proyecto).

### La promesa de Shanghai

A mediados de los años noventa, Víctor Erice le requiere para la escritura de la primera versión de su guion “La promesa de Shanghai”, adaptación de la novela de Juan Marsé *El embrujo de Shanghai*, que va a producir otro viejo conocido de Drove: Andrés

---

<sup>649</sup> “¡Viva la Pepa!: memoria y declaración”, 12 de abril de 1995 (archivos del legado de Antonio Drove depositado en Filmoteca Española).

<sup>650</sup> “¡Viva la Pepa!: sinopsis argumental”, 12 de abril de 1995 (archivos del legado de Antonio Drove depositado en Filmoteca Española).

Vicente Gómez. El empresario no pone objeción alguna a la colaboración, y tras unos meses de trabajo conjunto, Drove finalmente se apea del proyecto.

En los archivos de Drove no se conserva ningún tratamiento acabado o versión primeriza de guion, por lo que no es posible dictaminar el resultado de su participación o dilucidar algún resquicio de sus aportaciones en la versión definitiva publicada por Erice [*“escrita entre el mes de mayo de 1996 y diciembre de 1997 (después de una primera tentativa de adaptación de la novela de Marsé, llevada a cabo en colaboración con Antonio Drove)”*]<sup>651</sup>, según indica el autor en la introducción del mismo].

Tras varias versiones de guion y con un plan de rodaje ya establecido, Gómez suspendería el rodaje y prescindiría de Erice y su guion, reservándose los derechos sobre la adaptación de la novela, que finalmente ofrecería a Fernando Trueba a finales de los años noventa.

### Inocencia y perversión

Su proyecto más querido y largamente acariciado, el más personal, era un guion titulado “Inocencia y perversión”, que él mismo consideraba la historia más autobiográfica que había hecho: *“es mi primera experiencia de este estilo. Puede parecer esta aseveración una paradoja, ya que es la historia de un secuestrador y de una niña de 12 años secuestrada. Nunca he raptado ni secuestrado a ninguna menor o, al menos, nadie ha podido probarlo. Y jamás he sido una niña de 12 años. Hasta ahora no me he atrevido a escribir historias autobiográficas, y por eso, quizás he tardado quince años en decidirme”*<sup>652</sup>.

Según cuenta Drove en la memoria del guion, la génesis de esta historia tiene lugar en 1978, mientras terminaba el rodaje de **La verdad sobre el caso Savolta**, cuando leyó en la prensa una espeluznante noticia sobre el rapto y asesinato de una niña. Él y su primera mujer acababan de tener a su hija Nora, y poco después tuvo una

---

<sup>651</sup> ERICE, Víctor, *La promesa de Shanghai*, Madrid, Areté, 2001.

<sup>652</sup> “Inocencia y perversión. Memoria del guion”, conservada, al igual que el guion definitivo consultado, en el archivo personal de Ingeborg Azevedo, en París.



pesadilla recurrente en la que esta era secuestrada y asesinada. Drove se propuso convertirla en ficción para “*quitarse ese dolor vital de encima*”. Según dice, en 1982 contó este argumento a Douglas Sirk y le gustó, “*aunque no puedo probar este juicio favorable*”.

Dando vueltas a los motivos del secuestrador, llegó al único que no puede ser explicado racionalmente (desechando así la venganza o la petición de un rescate): que se tratase de un maniaco sexual. Pese a que lo normal era lograr la identificación con las víctimas, la intención de Drove era meterse en la mente del perturbado<sup>653</sup>, pero no lo conseguía, por lo que cambió de rumbo y decidió buscar la manera de introducir algo de comedia en la tragedia. La encontró mediante el equívoco: el secuestrador se confundía de dirección y raptaba a la hija de una familia sin dinero en lugar de secuestrar a la hija de unos millonarios. En realidad, no se equivocaba: el plan había sido urdido por su maquiavélica y controladora madre en busca de dinero, pero él elegía a la niña que le gustaba: una chica rubia de 12 años. El secuestrador no era en verdad un perverso sexual, aunque toda la opinión pública lo pensara: inspirado en la figura de Lewis Carroll –por lo que la niña se llamaría Alicia–, Drove diseñó al personaje como un profesor de matemáticas (una de las pasiones del cineasta, que pasarían a formar parte importante de esta historia) al que le atraían las niñas impúberes, pero sin pulsiones sexuales. Faltaba la última vuelta de tuerca de la historia: al final, el rapto se convertía en un juego, ya que era la niña la que acababa “secuestraba al secuestrador” para que la entretuviese con sus historias y acertijos matemáticos, convirtiendo el film en una suerte de *road movie*.

En la primera mitad de los noventa, Drove desarrolla y dialoga un tratamiento que tenía ya escrito hacía años y consigue el primer premio del concurso de guiones del Ministerio de Cultura, con una historia que, según sus propias palabras, “*comienza como un drama, se convierte en una comedia amarga, luego pasa a ser slapstick patético, es decir, aparentemente sigue las pautas del cine cómico desmelenado, y acaba por último en tragedia*”. La consideraba barata y factible de producir, aunque no es descabellado pensar que su habitual voluntad de control creativo absoluto sobre sus películas se acentuase si cabe en un proyecto tan personal, que no solo aspiraba a dirigir

---

<sup>653</sup> En la memoria cita las referencias de **M, el vampiro de Düsseldorf** y la novela *El asesino dentro de mí*, de Jim Thompson.

sino a protagonizar; enésimo motivo de recelo y desconfianza por parte de los posibles productores ante una historia tan compleja y delicada como la que Drove se traía entre manos. Según cuenta Floreal Peleato,

*“Cuando comprendió que nadie aceptaría que él fuera el protagonista de Inocencia y perversión pensó proponer el papel a Jeremy Irons y al final se obcecó con Jean Reno, creo que debido a sus orígenes españoles y a la anhelada posibilidad de una coproducción hispano-francesa. Quienes recuerden los rasgos afilados de Antonio, su parecido con el actor Jean Bouise, observarán en sus sugerencias de elenco la permanencia de un perfil esculpido, de una mirada de ave rapaz y de una fuerte contención. En última instancia, quiso capitanear la película desde su productora llamada, si bien recuerdo, Luzbel. (...) Me propuso ser su ayudante personal, no su ayudante de dirección ya que contaba con alguna persona de confianza. Habría consistido en confrontar la realidad del rodaje con la película soñada. (...) [Para] Inocencia y perversión estaba dispuesto a acoger formas de trabajo más cercanas a lo amateur”<sup>654</sup>.*

Si ya en 1994 dejaba caer que trabajaba en dicha película en algunos de sus artículos para *El Mundo*<sup>655</sup>, en 2002 (15 años después de su último largometraje) todavía declaraba públicamente su propósito de rodarla próximamente<sup>656</sup>. Cuando la enfermedad amenazaba ya su vida, llegó a ofrecer la dirección de la película a su gran amigo Víctor Erice, único cineasta en quien consideraba que podía confiar tamaña (y tan personal) empresa. Erice, agradecido, le respondió que esa película no la podía hacer otra persona que no fuese Antonio Drove.

---

<sup>654</sup> PELEATO, Floreal, *op. cit.* Aunque, en otro momento, Peleato escribe que “Decir que era un guion sería falso y dudo de que haya existido jamás. Más bien era un tratamiento secuenciado donde enlazaba de manera atrevida escenas de slapstick, pausas de road movie, apuntes de amor loco y toques de tragedia. Decía que era mejor esperar a que empezara el rodaje para improvisar y adaptar el guion”, Drove completó un libreto perfectamente dialogado y estructurado en secuencias, minuciosamente detallado (incluyendo gráficos e imágenes para los acertijos matemáticos) y listo para el rodaje, con un total de 150 páginas.

<sup>655</sup> DROVE, Antonio, “Una palabra terrible: Gerónimo”, *El Mundo*, suplemento Cinelandia nº 46 (columna Luzbelios), 14 de mayo de 1994, p. 7.

<sup>656</sup> DEL OLMO, Óscar, “XXXIX Curso de Cinematografía: Antonio Drove recuperó en Valladolid su primera cinta, *Caza de brujas*, prohibida y secuestrada en los años sesenta”, *Diario de Valladolid*, 24 de agosto de 2002, p. 24.

### 6.3. Antonio Drove, escritor

Ya fuese por la frustración por no poder dedicarse a su verdadera pasión, por el afán por dar rienda suelta a sus fantasías y reflexiones o por el interés mostrado y las facilidades ofrecidas por diversos amigos y conocidos (y, probablemente, por una mezcla de estos y otros motivos), Antonio Drove emprende en la década de los noventa una singular carrera como articulista sobre temas cinematográficos, principalmente (aunque no solo: sus aficiones literarias y sus memorias personales camparían a sus anchas en muchos de sus escritos). En este ámbito, su mayor logro residiría en la publicación de su libro *Tiempo de vivir, tiempo de revivir. Conversaciones con Douglas Sirk*, que ya ha sido comentado en el capítulo anterior de este trabajo.

Su principal desempeño en la escritura tendrá lugar en suplementos culturales de prensa periódica. Tras algunos escauceos en *Diario 16* y *El País*, y después de unas cuantas colaboraciones espontáneas en *El Mundo* y sus diversos suplementos (“Documentos”, “La Esfera” y “UVE”), el cineasta encuentra acomodo en el nuevo suplemento “Cinelandia” de dicho periódico desde su creación en mayo de 1993. Junto a firmas habituales de amigos y compañeros como Fernando Méndez-Leite o Álvaro del Amo, Drove estrena su propia columna más o menos regular, llamada “Luzbelios”. En ella cuenta anécdotas y observaciones personales sobre cineastas como Chaplin, Welles, Lang, Ford o Von Sternberg; pero también se enfunda el traje de un alter ego ficticio en una serie de ensoñaciones de infancia: el explorador Hondo Malone, del condado de Argüelles. Igualmente, Drove aprovecha su espacio para comentar aspectos y recuerdos sobre sus propias películas, así como para rescatar textos suyos de distinta procedencia y adaptados al formato corto.

Dicha columna desaparece junto con el suplemento “Cinelandia” en octubre de 1995, pero Drove recuperaría un espacio propio en *El Mundo* a partir de enero de 1996 en el suplemento “La Esfera”. Su nueva sección, de carácter todavía más anecdótico debido a su reducido espacio, se llamaría “Ticket” y tendría tan solo diez entregas, apareciendo la última, dedicada precisamente a Buñuel y Sirk, el 7 de diciembre de 1996.

Su otro gran corpus de escritos es el publicado a partir de ese mismo año en la revista *Nickel Odeon*, bastión de cierta cinefilia nostálgica arremolinada en torno a José Luis Garci, en la que debuta precisamente con otro artículo sobre Sirk (que, de nuevo, no es sino una reedición de fragmentos tomados de su propio libro). En sus páginas, Drove publicaría otra docena de textos, la mayoría de ellos de considerable extensión, abordando sin limitaciones algunos de los cineastas, películas y temas que más le apasionaron durante su experiencia cinéfila: John Ford, Douglas Sirk, Ernst Lubitsch, **Ciudadano Kane**, **Yuma** (*Run of the arrow*, Sam Fuller, 1957), Cyd Charisse, la caza de brujas del senador McCarthy, etc.

Para describir el singular estilo de sus textos nos puede servir uno de sus escritos más interesantes, o al menos el más adecuado para tratar de conocer tanto el universo referencial en el que siempre se ha movido Antonio Drove como la manera en que funciona, construye, relaciona y reflexiona su mente: el artículo “Nacidos para perder”<sup>657</sup>, publicado en el nº 9 de la revista *Archivos de la Filmoteca* junto a otros textos sobre “La generación perdida y Hollywood” firmados por Guillermo Cabrera Infante, David Trueba y Vicente J. Benet, en el marco más amplio de un dossier titulado “Hacer memoria, hacer historia”.

En este temprano texto (su única publicación en una revista de corte más académico, aunque su artículo no lo sea en absoluto), Drove inaugura un particular tipo de escritura –que poco después conocería su versión más depurada y lograda en *Tiempo de vivir, tiempo de revivir*– en el que mezcla sus recuerdos y experiencias personales, grandes cantidades de información y anécdotas acumuladas durante toda una vida de inquietudes culturales, las continuas y laberínticas digresiones y saltos que conectan temas insospechados, los juegos de palabras, la escritura creativa –interrumpe su relato para imaginar una disparatada película a partir de *Moby Dick*– y la utilización de la primera persona en presente, narrando en tiempo real sus últimas horas de escritura antes de la fecha de entrega del texto.

El tema de la generación perdida tendría continuación (el propio autor declara al final del artículo haber dejado mucho en el tintero) en otros dos textos, “Perdición y

---

<sup>657</sup> DROVE, Antonio, “Nacidos para perder”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 9, primavera-verano de 1991, pp. 14-27.

James M. Cain”<sup>658</sup> y el “Prólogo”<sup>659</sup> a la recopilación de relatos de Dashiell Hammett *Un hombre llamado Spade*, así como numerosas referencias en otros de sus escritos (no pocos artículos de los publicados en *El Mundo* son también reescrituras –cuando no un reciclaje literal y fragmentario– de “Nacidos para perder”).

---

<sup>658</sup> DROVE, Antonio, “Perdición y James M. Cain”, *Nickel Odeon*, n° 20, otoño de 2000, pp. 53-59.

<sup>659</sup> DROVE, Antonio, “Prólogo”, en HAMMETT, Dashiell, *Un hombre llamado Spade*, Barcelona, MDS Books/Mediasat, 2003.

#### 6.4. Réquiem

La 32ª Edición de ALCINE, Festival de Cine de Alcalá de Henares, celebrada entre el 8 y el 16 de noviembre de 2002, homenajeó a Antonio Drove con un ciclo retrospectivo de su obra y la publicación de un libro dedicado a su figura. Este volumen, a cargo de su amigo Ferrán Alberich, acabaría siendo una suerte de libro a dos voces, centrándose en una larga entrevista entre ambos, aunque sin dejar de lado los comentarios de Alberich sobre sus trabajos. Drove quiso dedicar aquella edición del festival a su amigo y director de fotografía Gilberto Azevedo, fallecido ese mismo verano.

A partir de entonces, comenzó a visitar habitualmente a Ingeborg Azevedo en París, hasta terminar instalándose con ella a partir del agravamiento de su enfermedad en 2004. Antonio Drove falleció en el Hôtel-Dieu de París el 24 de septiembre de 2005, en compañía de Inge, tras una dura lucha contra el cáncer. Muchos críticos, amigos y colegas de profesión (Miguel Marías, Manolo Matji, Pedro Costa, Manuel Gutiérrez Aragón...) dedicaron elogiosos y emocionantes obituarios en diversos medios españoles. Su amigo Víctor Erice leyó el siguiente texto de despedida durante su entierro en el cementerio del Père Lachaise, que reproducimos íntegro a modo de cierre:

#### “Antonio Drove, in memoriam”<sup>660</sup>

La muerte me parece un escándalo siempre, en cualquier caso y circunstancia. Por eso, mucho me temo que no sepa pronunciar lo que suele entenderse por una oración fúnebre. Más en este caso, cuando aceptando el honor que me han hecho, debo decir algo a propósito de mi amigo Antonio Drove, alias Hondo Malone, explorador sin graduación. Intuyo que me faltan muchas cosas: entre otras, la voz y el tono de predicador bíblico en medio del desierto, a lo John Carradine, que Antonio habría elegido probablemente para la ocasión.

---

<sup>660</sup> Texto leído por Víctor Erice en el Cementerio Le Père Lachaise, en el entierro de Antonio Drove Shaw, el viernes día 30 de septiembre de 2005. Reproducido en el programa de mano de Filmoteca Española de enero de 2006, en el marco del programa “Recuerdo de Antonio Drove”.

Intentando paliar mis insuficiencias, he traído hasta aquí unos puñados de tierra del Parque del Oeste, en el Condado de Arguelles, a orillas del Apple Tree River, el lugar donde Antonio nació. Es sabido –y ese barrio de Madrid rebautizado por él al amparo de los sortilegios de la ficción lo evidencia– que los cineastas han pertenecido desde siempre a un país que no viene en los mapas: un país llamado cine. Por eso no debe extrañarnos que ahora mismo estemos aquí, no lejos del Bulevar de los Capuchinos donde el cinematógrafo empezó su historia, en una ciudad –como su sobrenombre, Ville Lumière, indica– propicia a las iluminaciones, sobre todo si de cinéfilos irredentos se trata. El mismo bulevar y la misma ciudad por los cuales una tarde de hace 23 años, Antonio paseó cogido de la mano de la niña Elizabeth Azevedo, guiado por ella, para encontrar por vez primera al que fue uno de sus maestros: Douglas Sirk. Insisto: en este trance no puede estar de por medio la mano del azar, sino justamente la de alguien como Antonio –siempre a la búsqueda y captura de las claves secretas que yacen en lo más hondo de la realidad, de las misteriosas correspondencias entre fechas y nombres– que ha querido proponernos, como buen ilusionista que fue, un juego postrero.

Detrás del mismo, me parece percibir el eco de una experiencia de espectador que ha sido común a las gentes de nuestra generación, es decir, los nacidos en España, en los años 40 del siglo pasado. Habitantes de un país en ruinas, carente de libertad, de fronteras cerradas, el cine no nos proporcionó un modelo nuevo de sociedad, sino algo mucho más valioso: la posibilidad de ser ciudadanos del mundo entero. Y para esta clase de ciudadanía, como última morada, difícil es encontrar un lugar más adecuado que este cementerio. Antonio, que siempre caminó con un ojo puesto en la Historia y otro en la Leyenda, comprenderá lo que digo.

¿Qué más puedo contar de Antonio que la mayor parte de los aquí reunidos no sepan? En fin, algo voy a añadir, sin pretender desvelar nada nuevo, aunque sea a modo de recordatorio. Antonio Drove pertenecía a una generación de cineastas españoles que dio sus primeros pasos dentro de la profesión a comienzos de los años 70, que vivió con especial intensidad el fin del franquismo y el período de la Transición política que le siguió. Integrado en el grupo de amigos que, residentes en el mismo barrio, en un gesto no exento de diversión, inventaron la denominada Escuela de Argüelles, se vio de

pronto obligado a situar su experiencia iniciática del cine, su prototipo legendario, en el interior de una industria que operaba a ras de tierra, presidida con demasiada frecuencia por el oportunismo y la vulgaridad.

De todo este grupo de cineastas, Antonio fue el que tuvo la mayor reputación de profesional conflictivo –el “Drove feroz” le llegaron a llamar–, un baldón que, más de una vez, sirvió para poner entre paréntesis los rasgos esenciales de su personalidad: su condición de cineasta de cuerpo entero, su desbordante talento. Un talento que no encontró la tierra donde germinar libremente y dar sus mejores frutos; en definitiva, como más de una necrológica ha señalado, un talento desperdiciado o, si se prefiere, sustancialmente frustrado. Vieja historia, lamento tradicional de una pasión por el cine forzada a buscar su legitimación social en una industria de estrechas miras, casi siempre en estado de necesidad.

Pese a estas circunstancias, Antonio pocas veces rechazó una oferta trabajo. Llegó, incluso, a asumir más de un proyecto disparatado, a los que siempre, contra viento y marea, trató de dotar de dignidad cinematográfica, buscando no ceder en lo esencial. Y lo esencial para él siempre fue la voz que, al margen de la anécdota más o menos autobiográfica, era capaz de desvelar en la historia personal la historia de todos. Aunque resulta notable lo que consiguió –y ahí están un considerable número de obras, realizadas para el cine y la Televisión, que lo atestiguan–, en este combate desigual al que aludo, además de quemar gran parte de sus energías, Antonio no siempre pudo cumplir sus propósitos. Sí lo logró, en cambio, sin duda alguna, en la que muchos consideran su mejor película, **La verdad sobre el caso Savolta**, que finalizó gracias a la solidaridad que le ofrecieron las Centrales sindicales. Hablemos claro: el estamento del cine que la patronal representaba, nunca se lo perdonó. Y la leyenda negra de Antonio surgió de ahí. Luego hubo otras experiencias profesionales más o menos conflictivas que sirvieron para consolidarla. Pero al margen de sus anécdotas –con frecuencia los españoles reducen la realidad a un chiste o a un banal comentario de tertulia de café–, al margen también de los circunstanciales excesos del propio Antonio, cuyo temperamento apasionado resulta conocido, lo importante es preguntarse si en estos pleitos la razón estaba de su parte. Y yo pienso que sí.



Antonio denunció públicamente que la censura existía en la Escuela, el Cine y la Televisión: y era verdad; que había productores cuyo objetivo primordial era mover dinero, y que para ello convertían las películas en un mero protocolo, mal organizado y peor resuelto: y era verdad. Como también es cierto que Antonio nunca tuvo la prudencia ni la habilidad –la famosa mano izquierda– que los profesionales de la profesión recomiendan tener en estos casos. Como Manolo Gutiérrez ha escrito recientemente, se metió en todos los charcos, pero –añado– sabiendo a la vez decir no. Y eso es algo que le honra, para siempre.

Más allá de esta historia de supervivencia –historia de rasgos comunes, en la que tantos cineastas han gastado una parte considerable de sus vidas–, queda lo esencial, el hecho que hoy nos ha convocado aquí: la muerte de Antonio. Antonio Drove escribió sobre la muerte como pocos directores españoles lo han hecho. Inevitablemente, el cine andaba de por medio. Como en aquella ocasión, hace trece años –¿te acuerdas, Antonio?–: “Gracias a la vida, al cine y a Ingrid Bergman”. Ninguna palabra mejor ni más verdadera que la tuya, cuando empezabas preguntándote: “¿Por qué solamente se recuerda a las personas después de su muerte?”. Y proseguías: “No tengo remedio. Quiero cantarle a la vida y la muerte obstinada se presenta en escena. Si pudiéramos saber dónde vamos a morir nunca iríamos a ese lugar. Si supiéramos la última palabra de nuestra vida nunca la pronunciaríamos, excepto los católicos que tienen la esperanza de poder decir 'perdón' a Dios para salvar su alma. Pero no podríamos evitar la muerte aunque supiéramos cuándo iba a sucedernos. El tiempo incesante trae la muerte. ¿Qué es la muerte? La muerte es el futuro. Todos sabemos que la muerte será nuestro futuro, pero no queremos aceptarlo”. “Solamente admitiendo que la muerte está en el presente, aprenderás a aprovechar la vida en el presente. La muerte sí tiene un sentido: el de delegar la vida. El de volver al polvo originario. En medio has dejado la labor de tu vida (tus hijos y cada idea u obra buena o acertada que hayas hecho o te haya sido concedida por el destino, y cada acto bueno que hayas intentado hacer). Y eso perdurará siempre, es energía vital que es común a todos los hombres, con lo cual uno no muere. Muere la persona, la máscara, pero perdura la energía creativa, solidaria, colectiva, como un legado que dejas a la vida. La muerte no es perder la vida. La muerte es una integración o reintegración de la energía creadora como delegación de la vida, como herencia que uno da a la vida”. “Hoy he visto a Ingrid Bergman viva e invocando a Dios entre volcanes humeantes al final de la película de Rossellini **Stromboli, terra di Dio**. Hoy

he sentido la herencia de la energía vital positiva de Ingrid Bergman. Hoy he sentido el amor de Ingrid Bergman. Hoy creo en la vida porque acepto convivir con la muerte . Y ahora quiero despedirme de Ingrid Bergman con las palabras del valeroso Walt Whitman: Yo doblo y redoblo para los muertos. Suenan mis clarines por ellos con el regocijo mayor del que soy capaz. ¡Vivas a los vencidos!... ¡Y a los innumerables héroes desconocidos, iguales a los más famosos! Ahora estoy hablando en la intimidad, no diría estas cosas a los otros, pero a ti te las digo”. Antonio: descansa en paz.

Víctor Erice



## CONCLUSIONES

Antonio Drove fue un director de cine español con una carrera discontinua e irregular. Esto se debe, en buena medida, a las dificultades que experimentó para desarrollar el tipo de películas que deseaba realizar, sufriendo y enfrentándose en numerosas ocasiones (ya desde sus años de estudiante) a la censura, ya fuese moral (religiosa) o económica (política).

Drove arrancó su carrera con un trabajo sorprendentemente complejo y prometedor: **La caza de brujas**, práctica final de sus estudios en la Escuela Oficial de Cinematografía (y una de las más recordadas y mejor valoradas de la historia del centro), en la que ya aborda el que sería el tema predominante en buena parte de su obra cinematográfica: el funcionamiento de los mecanismos represivos del poder y la interiorización de la moral opresora. En él se vislumbra un notable dominio de las herramientas de la narración cinematográfica y cierta querencia por las formas del cine clásico americano, manifestando de paso su voluntad de distanciarse del realismo crítico de las ficciones de izquierdas reinantes entre los jóvenes cineastas egresados del centro en los años precedentes.

Su cambio de registro en **¿Qué se puede hacer con una chica?**, cortometraje realizado en el ámbito del cine independiente, mostró a un cineasta inventivo y capaz de asimilar influencias extranjeras (de la comedia clásica norteamericana al cine moderno europeo) para aplicarlas a la cotidianidad de la juventud española. Se trata de un trabajo de apariencia amateur que, sin embargo, esconde una elaborada construcción y un minucioso y metódico trabajo con actores no profesionales, lo que, unido a la utilización del sonido directo –por primera vez en el cine español desde los tiempos de la Segunda República–, resultó en un film de humor ácido, fresco y realista, alejado de los tópicos de la comedia costumbrista de la época. Años después, cineastas como Fernando Colomo y Fernando Trueba reconocerían la crucial influencia de dicho trabajo de Drove sobre sus primeros trabajos cinematográficos, enmarcados en la corriente conocida como “comedia madrileña”.

Pese a demostrar un talento por encima de la media desde sus prácticas en la EOC y haber cosechado un éxito sin precedentes con su primer cortometraje independiente, las condiciones políticas y económicas del tardofranquismo impidieron en su caso una inserción con normalidad en la industria del cine español, viéndose obligado, al igual que buena parte de su generación, a refugiarse laboralmente en la televisión, así como a realizar trabajos publicitarios y escribir guiones para otros directores.

Habiendo constatado la imposibilidad de debutar en el largometraje dirigiendo un guion propio (como sí pudieron hacer los cineastas de la generación anterior a la suya, en el marco de la operación del Nuevo Cine Español), Drove adopta una postura *posibilista* frente al resto de sus compañeros de la “generación bloqueada”, rechazando la voluntad autoral a favor de un aprendizaje práctico de la profesión que le acercase al carácter artesanal de sus admirados modelos hollywoodienses (de Raoul Walsh a Howard Hawks) y le permitiese trabajar y dominar distintos géneros. Pronto se pone en evidencia que su concepción del *posibilismo* pasa por la idea de aceptar cualquier tipo de encargo con la intención de amoldarlo a su gusto y poder aportar su visión personal (convertirse en un *doblegador de historias*, a la manera de su maestro Douglas Sirk).

Drove dirige sus primeros largometrajes comerciales para la productora Ágata Films de José Luis Dibildos, embarcado en esos momentos en la operación conocida como “tercera vía” del cine español: un cine popular que aborde los problemas sociales del momento con cierta conciencia crítica, abriendo un camino intermedio entre la comedia zafia y el cine de autor más críptico. Ante la claridad de planteamientos del productor, Drove acepta trabajar en su proyecto a condición de evitar tratar abiertamente asuntos sociales “serios”, temiendo la intervención de la censura franquista y previendo la imposibilidad de coincidir en sus puntos de vista ante las mismas.

Así pues, Drove rechaza adscribirse de pleno a la “tercera vía” para acogerse a una comedia de enredo estilizada. Su primer y exitoso largometraje, **Tocata y fuga de Lolita** (escrita a medias entre ambos), viene a ser más bien una dignificación de la “primera vía”. Sin embargo, su segundo trabajo, consistente en la realización de un guion ajeno sin margen alguno de maniobra creativa, da lugar a una experiencia

completamente insatisfactoria para el cineasta que le lleva a abandonar de manera temprana sus objetivos de profesionalización artesanal en una industria que, lejos de las características y condiciones de la norteamericana, no le permite intervenir a su gusto en los proyectos que le obliga a llevar a cabo por contrato y le conduce a un encasillamiento en un único registro.

En televisión, sin embargo, y pese a la habitual escasez de medios, encuentra mayor libertad de expresión a la hora de afrontar algunos proyectos. Junto a trabajos como mero realizador, el cineasta consigue dirigir para TVE algunas piezas personales, en las que se puede permitir experimentar con el medio: utilizar nuevas herramientas y técnicas, jugar con los géneros y llevar a su terreno algunos de los encargos que recibe. Por otro lado, su afán por forzar los límites (en una mezcla de ingenuidad creativa y voluntad provocadora) le lleva a sufrir cortes de censura y enfrentamientos con los directivos (la célebre polémica alrededor de sus episodios para la serie **Curro Jiménez**), lo que reduce su actividad televisiva en algunas temporadas.

Drove consiguió su mayor logro cinematográfico con **La verdad sobre el caso Savolta**, adaptación radicalmente personal y distinta de la novela de Eduardo Mendoza, que desborda las convenciones del cine histórico y del género negro para convertirse en una película política que interpela directamente al presente de su realización, convirtiéndose así en una obra clave del cine de la Transición. Como hemos visto en su análisis, el contenido ideológico del film explicaría en buena medida los conflictos originados alrededor de su rodaje.

La reconstrucción del contexto y los avatares de producción que rodearon a los trabajos de Antonio Drove –con el caso Savolta como paradigma– arrojan luz sobre los intrínquilis de eso que convenimos en llamar “industria del cine español” (y, en el caso que nos ocupa, también de la televisión): los modos de funcionamiento, los intereses y los distintos tipos de censura y control, así como la picaresca imperante en el mundo de la producción audiovisual (unida en ocasiones a la ineptitud y la desidia), son puestos de relieve en numerosos ejemplos a lo largo de la vida laboral del cineasta.

La evolución del panorama social, político y económico a partir de la Transición influye profundamente en la producción cinematográfica española, dando lugar a

numerosos cambios que afectan directa y negativamente a cineastas como Antonio Drove, mientras se mantienen los nombres más consolidados y aferrados a los nuevos sistemas y modas y se propicia la aparición de jóvenes directores a partir de los años noventa.

La televisión tampoco es ajena al nuevo aire de los tiempos: tras la proliferación de series dramáticas durante los años ochenta, la brutal competencia de las incipientes cadenas privadas y los cambios de gustos y hábitos entre los espectadores promueve la creación de nuevos espacios y programas en detrimento de las producciones de ficción, centradas en el rígido y estandarizado formato de la sitcom, lo que limita considerablemente el radio de acción de los cineastas en televisión. Tras haber participado como guionista y director en series como **Eurocops**, **La huella del crimen** o **Crónicas del mal**, Drove no consigue hacerse un hueco en el nuevo panorama televisivo.

Ante este panorama, y pasada casi una década de su última película (**El túnel**, holgada producción –al amparo de la Ley Miró– con actores internacionales y rodada en inglés, que resultó un fracaso en taquilla), el final de la carrera de Antonio Drove se ve marcado por tres características: su reclusión en el ámbito del documental cultural para televisión, su incapacidad para poner en pie sus personales proyectos cinematográficos y el consiguiente refugio en la escritura sobre cine. Esta última actividad (práctica que nunca había gustado de desempeñar, hasta el punto de dictar siempre sus guiones a secretarías y ayudantes) la desarrolla en un curioso viaje inverso al habitual –de la crítica a la práctica, como los cineastas de la *nouvelle vague*– y muy distinto a los escasos ejemplos de similar recorrido contracorriente (desde Sergei M. Eisenstein hasta nuestro Paulino Viota). Su estudios de películas y sus reflexiones en torno a cineastas desembocan en escritos no de corte teórico o didáctico, sino creativo, repletos de nostalgia, girando habitualmente alrededor de los mismos temas que le acompañaron durante toda su experiencia cinéfila. La muestra más sobresaliente de su trabajo escrito (y, paradójicamente, la única que encierra una parte teórica y didáctica) se encuentra en el libro *Tiempo de vivir, tiempo de revivir. Conversaciones con Douglas Sirk*.

La revisión de la obra completa de Drove revela a un cineasta complejo, de amplios registros y considerable capacidad para enfrentarse a trabajos de muy distintas

características. A la hora de enfrentarse a su trabajo conviene desterrar las (improductivas) distinciones en cuanto a formato, género o metraje (cosa que el propio cineasta no hacía): parte de sus obras televisivas, documentales o de cortometraje merecen la misma (si no mayor) consideración que alguno de sus largometrajes comerciales.

Del mismo modo, carece de sentido pretender una reivindicación de la figura de Antonio Drove bajo el signo del “autor”, concepto caduco y, sobre todo, generalmente poco operativo a la hora de abordar una cinematografía como la española. Tiene más sentido, adaptándolo a la realidad de nuestro cine, hacerlo desde el prisma del “artesano”, como realizador versátil capaz de asumir encargos alimenticios, proyectos alejados de su órbita estética y, en ocasiones, guiones de escaso provecho para poner a prueba su capacidad de adaptación, su ingenio para doblegar materiales ajenos y su habilidad para la narración cinematográfica.

Por último, el estudio de su figura evidencia una personalidad singular, algo estrambótica, combativa y tenaz; y, por eso mismo, en muchos casos conflictiva, que le llevó a ganar algunas batallas profesionales, pero a la postre le condenó al ostracismo.

En conclusión, Antonio Drove es un ejemplo típico de gran promesa frustrada; en buena medida por las circunstancias que le rodearon, pero también por su propia personalidad. De sus amigos de la llamada “Escuela de Argüelles”, de su generación “bloqueada” en general, fue uno de los pocos capaces de insertarse en el sistema durante los años setenta para, tras una carrera no exenta de obstáculos, ir viéndose paulatinamente marginado y expulsado hasta refugiarse casi exclusivamente en la televisión, medio en el que habían permanecido muchos de sus compañeros. Las dificultades para bregar con la censura y con la industria angostaron su margen de posibilidades, que el propio cineasta terminaría por cerrar al obstinarse con proyectos personales de compleja realización y escasa conexión con el devenir de las modas en el cine español.

El estudio de su figura revela a un cineasta relevante en cada uno de los momentos históricos que atraviesa, influyente para algunos cineastas posteriores de considerable éxito y responsable de una obra de considerable interés que, en buena parte



(la hecha con mayor libertad), demuestra ciertas conexiones temáticas y de enfoque que ponen de manifiesto a un cineasta de fuerte personalidad. Asimismo, su singular trayectoria, caso único e irrepetible, puede servir, paradójicamente, como ejemplo paradigmático de una serie de problemas que han conducido al exilio o la deserción (cuando no a la autodestrucción) a numerosos creadores que pretendieron hacer del cine español algo más que un producto industrial de consumo (tal vez sean dos amigos de Drove, precisamente, los dos ejemplos más célebres –y a su vez más distantes entre sí– de talentos desperdiciados: Iván Zulueta y Víctor Erice).

## FILMOGRAFÍA

### 1. Como director:

#### **La banda / Jueves 13 (1965)**

**Producción:** Escuela Oficial de Cinematografía. Práctica de 1º curso. 16 mm. Blanco y negro. Sin sonido. (No consultable).

#### **Galileo Galilei (1965)**

**Producción:** Escuela Oficial de Cinematografía. Práctica de dirección de actores de 1º curso. 16 mm. Blanco y negro. (Desaparecida).

#### **Práctica 100 metros (1966)**

**Producción:** Escuela Oficial de Cinematografía. Práctica de de 2º curso. 35 mm. Blanco y negro. (Sin montar).

#### **Oh, sí, sí, sí, tengo una mujer que está loca por mí (1966)**

**Producción:** Escuela Oficial de Cinematografía. Práctica de diálogo de 2º curso. 16 mm. Blanco y negro. (Desaparecida).

#### **Historia del suicida y la monjita (1966)**

**Producción:** Escuela Oficial de Cinematografía. Práctica de 2º curso. 16 mm. Blanco y negro. (Desaparecida).

#### **La primera comunión (1966)**

**Producción:** Escuela Oficial de Cinematografía. Práctica final de 2º curso. **Director:** Antonio Drove. **Guion:** Antonio Drove. **Fotografía:** José Miguel López Sáez, José Luis Martín de Blas, Tomás Mas. **Decorados:** Lorenzo Sainz. **Música:** Antonio Pérez Olea. **Sonido:** Luis Muñoz, Fermín Prado. **Producción:** Joaquín Sánchez Ortiz, Federico Molina. 35 mm. **Duración:** 16 minutos.

### **La caza de brujas (1967-68)**

**Producción:** Escuela Oficial de Cinematografía. Práctica final de 3º curso. **Argumento y dirección:** Antonio Drove. **Guion:** Antonio Drove, Ramón G. Redondo, Waldo Leirós. **Ayudantes de dirección:** Miguel Cordero (2º), Ramón G. Redondo (1º). **Música:** Antonio Pérez Olea. **Fotografía y cámaras:** Antonio Ballesteros (3º). **Foquista:** Enrique Banet (2º) **Ayudante de cámara:** Alberto Beato (1º). Jefe de producción: José M. Albuérne (2º) **Ayudante de producción:** Manolo Matji (1º). **Decorador:** Jorge Disdier (3º). **Intérpretes:** José Luis Romero, José Antonio Blasco, Antonio Puente, Miguel Picazo, José Antonio Vivanco, Conchita Gómez Conde, Juan Carlos San Martín, Eseban Cañas, José María Llorente, Rafael Borque, Carmen Quesada, Luis Santamaría, Armando P. Beneito, Fernando Vivancos, Ramón G. Redondo, Miguel Rubio y las voces de José María Prada en el P. Prefecto, Ignacio Varela, Joaquín Aparici, Julio Ortega Rasposo, Antonio Marqués, Miguel Rudi, Pierre Lleuse-Tily, María José Poncel, Juan Tébar, José María Carreño, Bernardo Fernández. 35 mm. Blanco y negro. **Duración:** 35 minutos.

### **Feria Internacional de la Conserva y Alimentación. Murcia (1967)**

**Producción:** Inarci Films. **Dirección:** Antonio Drove (sin confirmar). 35 mm. **Duración:** 4 minutos.

### **Ferias de España I.**

**Producción:** Inarci Films para la Asociación de Ferias Españolas / Comisaría General de Ferias y Exposiciones del Ministerio de Comercio. **Dirección:** Antonio Drove. **Directores de fotografía:** Antonio Pérez Olea, Fernando Espiga. **Montaje:** Carmen Guijarro. 35 mm. **Duración:** 19 minutos.

### **Ferias de España II.**

**Producción:** Inarci Films para la Asociación de Ferias Españolas / Comisaría General de Ferias y Exposiciones del Ministerio de Comercio. **Dirección:** Antonio Drove. **Directores de fotografía:** Antonio Pérez Olea, Fernando Espiga, Carlos Suárez. **Montaje:** Carmen Guijarro. 35 mm. **Duración:** 22 minutos

### **Último grito (1969-1970)**

**Producción:** TVE. **Dirección de programa piloto:** Pedro Olea. **Dirección del programa:** Iván Zulueta. **Dirección de algunos sketches:** Antonio Drove y Ramón Gómez Redondo. **Presentadores:** Jose María Íñigo y Judy Stephen. **Montaje:** José Luis Peláez. **Producción:** Manuel Miralles. **Cámara:** Diego Úbeda. Sketches escritos y realizados por Antonio Drove: **Oh, sí, sí, sí, tengo una mujer que está loca por mí, A tribute to James Dean, En un lugar peligroso, In the year 2525.** 16mm. Blanco y negro. **Duración:** 35 minutos.

### **¿Qué se puede hacer con una chica? (1969)**

**Producción:** In-Scram. **Escrita y dirigida por:** Antonio Drove Shaw (ATC). **Fotografía y cámara:** Enrique Banet (ATC). **Música:** Antonio Pérez Olea. **Sonido directo:** Manuel Sánchez Ortiz (ATC). **Ingeniero de sonido:** Francisco Peramós (ATC). **Jefe de producción:** José María Saenz (ATC). **Montaje:** Guillermo S. Maldonado. **Foquista:** Enrique Laguna. **Títulos:** Padial. **Ayudante dirección y ambientación:** Ángela Drove. **Intérpretes:** Teresa Fernández Muro, Íñigo Gurrea, Waldo Leirós, Santiago Amón, Manuel Sánchez Ortiz, Julio G. Suárez, José Luis Torres y la voz de Bernardo Fernández. Negativo 16 mm. Positivo 35 mm. Color. **Duración:** 31 minutos. Estreno: 19 de enero de 1970 (Madrid).

### **Ruta del arte Hispano Musulmán (1971)**

**Producción:** NO-DO (España). **Director:** Antonio Drove. **Argumento:** José Vila-Selma. **Guion:** José Vila-Selma. **Comentario:** Jos Oliver, Ángela Ubueva. **Director de fotografía:** Ismael Palacio. **Asesor musical:** Arcadio de Larrea. **Montador:** Antonio G. Valcárcel. **Sonido:** José Antonio Yanes. 35 mm. Color. **Duración:** 28 minutos.

### **Al borde de la mar oceana (1972)**

**Producción:** TVE. De la serie **La noche de los tiempos.** 16 mm. Color. Emitido por la Primera Cadena en tres partes: el 5 y 26 de febrero y el 4 de marzo de 1972.

### **Pura coincidencia (1972)**

**Producción:** TVE. Un programa original de Antonio Drove. **Imagen:** Miguel Ortiz y Joaquín Ortiz. **Sonido:** Ángel Lobo. **Vestuario:** José María Ponce. **Decoración:** José Luis Rouge. **Iluminación:** Ricardo Torres. **Producción:** Salvador Augustín, José

Carvajo. **Coreografía:** Sandra Le Brocq. **Música original:** Antonio Pérez Olea. **Escrito, realizado y dirigido por** Antonio Drove. **Intérpretes:** Luis Sánchez Pollack “Tip”, José Luis Coll “Coll”, Félix Dafaue, Erasmo Pascual, José Vivó, Manuel Dicenta, Teresa Fernández-Muro, Nela Conjiú, José María Resel, José María Lucena, Fernando Méndez-Leite, Juan Tamariz, Teófito Calle, Felipe Carlos Antón, Julio Arroyo, Fernando Baeza, Agustín Barchino, Francisco Carrillo, Pablo Hoyo, José Luis Lespe, Eduardo Mac-Gregor, Juan José Otegui, Luis G. Páramo, Fernando Sánchez Pollack y las voces de Alfredo Cembreros, Roberto Cruz y José Riesgo. Vídeo de 1 pulgada con fragmentos en 16 mm. Blanco y negro. **Duración:** 89 minutos. Emitido por la Segunda Cadena el 26 de marzo de 1973.

#### **Velázquez, la nobleza de la pintura (1974)**

**Producción:** TVE. De la serie **Los pintores del Prado**. **Dirección:** Antonio Drove. **Argumento y guion:** Julián Gállego. **Fotografía:** Federico G. Larraya. **Producción:** Alfonso García. **Cámara:** Joaquín Mazán. **Montaje:** Nieves Martín. **Decorados:** Fernando Sanz. **Peluquería y maquillaje:** Puyol. **Ayudante de dirección:** Ángela Ubreva. **Intérpretes:** José Vivó, William Layton, Emiliano Redondo, Luis Escobar, Luis Marín, Antonio Gutti, Elena Martín, Agustín Bescos, Claudio Rodríguez. 35 mm. Color. **Duración:** 28 minutos. Emitida por la Segunda Cadena el 24 de abril de 1974.

#### **Tocata y fuga de Lolita (1974)**

**Producción:** Ágata Films. **Argumento, guion y diálogos:** José Luis Dibildos y Antonio Drove. **Productor ejecutivo:** José Luis Dibildos. **Fotografía:** Manuel Rojas. **Director de producción:** Antonio Martín. **Montaje:** Petra de Nieva. **Música:** Carmelo A. Bernaola. **Decorados:** Ramiro Gómez. **Maquillaje:** Paloma Fernández. **Jefe de producción:** Angel Massó. **Intérpretes:** Arturo Fernández, Pauline Challenor, Amparo Muñoz, Francisco Algora, Enriqueta Carballeira, Laly Soldevila, Manuel Alexandre, Alberto Fernández, German Kraus, María Luisa Merlo, Rafael Hernández, Montserrat Julio, Blaki, Javier de Campos, Ángel Menéndez, Adriano Domínguez, Beni Deus, Goyo Lebrero, José García Calderón, Fabián Conde, Ángel Castejón. 35 mm. Panorámico. Eastmancolor. **Duración:** 88 minutos. **Estreno:** 26 de septiembre de 1974 (Madrid).

### **Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe (1975)**

**Producción:** Ágata Films. **Escrita por:** José Luis Dibildos, Manuel Summers, Chummy Chúmez y José Luis Garcí. **Música:** Carmelo A. Bernaola. **Ediciones musicales:** C.A.M España. Números musicales de la obra del café-teatro La Fontana “¿A que nos quitan lo bailao?” de Juan José Alonso Millán y Gregorio García Segura. **Coreografía:** Dick Stephens. **Montaje:** Guillermo Maldonado. **Decorados y ambientación:** Ramiro Gómez. **Jefe de producción:** Julio Parra. **Director de producción:** Antonio Martín. **Fotografía:** Manuel Rojas. **Cámara:** Salvador Gil. **Productor:** José Luis Dibildos. **Director:** Antonio Drove. **Ayudante de dirección:** Josecho San Mateo. **Intérpretes:** Concha Velasco, José Sacristán, María Luisa San José, Mirta Miller, Laly Soldevila, Guadalupe Muñoz Sampedro, Bárbara Rey, Eva León, Alberto Fernández, Julián Navarro, Antonio Ferrandis, María de las Ribas, Fernanda Hurtado de Mendoza, María Elena Flores, Scott Miller, Javier de Campos, Luis Barbero, Pilar García Ferrer, Juan Cazalilla, Marta Velasco, (sin acreditar: Manuel Alexandre). 35 mm. Panorámico. Eastmancolor. **Duración:** 87 minutos. **Estreno:** 19 de febrero de 1975 (Madrid).

### **Aquí durmió Carlos III (1975)**

Producción: TVE. De la serie **Curro Jiménez**. **Guion:** Antonio Larreta. **Dirección y realización:** Antonio Drove. **Producción:** Francisco Romero. **Fotografía:** Francisco Fraile. **Montaje:** Nieves Martín. **Decorador:** Luis Arguello. **Maquillador:** José Echevarría. **Vestuario:** Félix Sánchez. **Script:** María del Carmen Lacasa. **Intérpretes:** Sancho Gracia, José Sancho, Álvaro de Luna, Francisco Algora, Tony Canal, Emma Cohen, Florinda Chico, Félix Dafauce, Antonio Gamero, José Luis Lifante, Antonio Ramis, Emiliano Redondo, Patty Sheppard, Mario Siles. 16 mm. Color. **Duración:** 57 minutos. Emitida por la Primera Cadena el 20 de marzo de 1977.

### **La gran batalla de Andalucía (1976)**

Producción: TVE. De la serie **Curro Jiménez**. **Guion:** Antonio Larreta. **Dirección y realización:** Antonio Drove. Producción: Francisco Romero. **Fotografía:** Francisco Fraile. **Montaje:** José Luis Angles. **Decorador:** Luis Arguello. **Maquillador:** José Echevarría. **Vestuario:** Félix Sánchez. **Script:** María del Carmen Lacasa. **Intérpretes:** Sancho Gracia, José Sancho, Álvaro de Luna, Francisco Algora, Viola, Miguel Narros, Elisa Ramírez, José Vivó, Antonio Medina, Sonsoles Benedicto, Manuel Salamanca. 16

mm. Color. **Duración:** 56 minutos. Emitida por la Primera Cadena el 27 de marzo de 1977.

#### **El destino de Antonio Navajo (1976)**

Producción: TVE. De la serie **Curro Jiménez**. **Guion:** Antonio Larreta. **Dirección y realización:** Antonio Drove. Producción: Francisco Romero. **Fotografía:** Francisco Fraile. **Montaje:** Nieves Martín. **Decorador:** Luis Arguello. **Maquillador:** José Echevarría. **Vestuario:** Félix Sánchez. **Script:** María del Carmen Lacasa. **Intérpretes:** Sancho Gracia, José Sancho, Álvaro de Luna, Francisco Algora, José Suárez, Kitty Manver, Antonio Iranzo, Terele Pávez, Roberto Camardiel, Luis Marín, Pep Munné, Mario Pardo, Víctor Israel, Jaime Morales, Antonio Gutti, Julio Santidrián, Pepe Moreno, Ángela Rodal, María de las Rivas. 16 mm. Color. **Duración:** 53 minutos. Emitida por la Primera Cadena el 17 de abril de 1977 con el título **La Fuga**.

#### **Nosotros que fuimos tan felices (1976)**

**Producción:** Cámara P.C./Jet Films. **Argumento:** Antonio Drove. **Guion:** Antonio Larreta y Antonio Drove. **Productores ejecutivos:** Luis Sanz, Alfredo Matas. **Director:** Antonio Drove. **Producción:** Ángel Parrondo. **Fotografía:** Magí Torruella. **Música:** Alfonso Santisteban. **Montaje:** Petra de Nieva. **Decorados:** Luis Vázquez. **Intérpretes:** Amparo Soler Leal, Vicente Parra, Norman Brisky, Paco Algora, Laly Soldevilla, Emiliano Redondo, Manuel de Blas, el niño José Manuel Mariscal, Félix Dafauce, María Isbert, Luis Ciges, Javier de Campos, Antonio Canal, Carmen Martínez Sierra, Ana Marsoa, Maruja Recio. 35mm. Panorámico. Eastmancolor. **Duración:** 100 minutos. **Estreno:** 17 de diciembre de 1976 (Madrid).

#### **La verdad sobre el caso Savolta (1978-1980)**

**Título francés:** **Barrio Chino**. **Título italiano:** **Nell'occhio della volpe**. **Producción:** Domingo Pedret P.C. (España), Nef Diffusion (Francia), Filmalpa (Italia). **Dirección:** Antonio Drove. **Productor ejecutivo:** Andrés Vicente Gómez. **Director general de producción:** José López Moreno. **Guion:** Antonio Drove y Antonio Larreta, basado libremente en la novela de Eduardo Mendoza. **Fotografía:** Gilberto Azevedo. **Música:** Egisto Macchi. **Montaje:** Guillermo S. Maldonado. **Maquillaje:** Joaquín Navarro. **Vestuario:** Ramón Ibars. **Ambientación:** Josep Rosell. **Dirección artística:** Luis Arguello. **Colaborador del director en el montaje de imagen:** Luciano Berriatúa.

**Ayudantes de dirección:** José María Ochoa, Emiliano Otegui Piedra, Antoni Verdaguer. **Intérpretes:** José Luis López Vázquez, Charles Denner, Omero Antonutti, Ovidi Montllor, Stefania Sandrelli, Ettore Manni, Alfredo Pea, Pau Garsaball, Alfred Lucchetti, Florencio Calpe, Rogelio Ibáñez, Carla Cristi, Carlos Lucena, Julia Goytisolo, Virginie Billetoux, Rafael Anglada, Fernando Ulloa, Dora Santacreu, Mercedes Gil, Norberto Ranch, José Luis Aguirre, Alberto Vila. 35 mm. Panorámico. Eastmancolor. **Duración:** 113'. **Estreno:** 4 de febrero de 1980 (Barcelona), 17 abril de 1980 (Madrid).

### **Montañas de fuego (1983)**

**Producción:** TVE. De la serie: **El arca de Noé**. **Director de la serie:** José Luis Cuerda. **Realizador:** Antonio Drove. **Guion y asesor científico:** Joaquín Araujo. **Productor:** Manuel Delgado. **Productor delegado:** Luis de Freitas. **Fotografía:** Joaquín González. **Montaje:** Victoria García. **Música:** José Nieto. **Locución:** Simón Ramírez. 16 mm. Color. Emitido en dos partes por la Primera Cadena, el 6 y el 13 de diciembre de 1983.

### **El estuario del Tajo (1983)**

**Producción:** TVE. De la serie: **El arca de Noé**. **Director de la serie:** José Luis Cuerda. **Realizador:** Antonio Drove. **Guion y asesor científico:** Joaquín Araujo. **Productor:** Manuel Delgado. **Productor delegado:** Luis de Freitas. **Fotografía:** Javier Merino. **Montaje:** Victoria García. **Música:** José Nieto. **Locución:** Roberto Martín. 16 mm. Color. Emitido por la Primera Cadena, el 10 de enero de 1984.

### **Directed by Douglas Sirk (1983)**

**Producción:** TVE. Espacio **Cine Club** (Ciclo: Douglas Sirk). **Dirección, realización y presentación:** Antonio Drove. **Guion:** Ferran Alberich. **Producción:** Fernando Zamora. **Fotografía:** Carlo Pellegrini. Vídeo Betacam. Color. 15 capítulos. Emitida por la Segunda Cadena del 30 de diciembre de 1982 al 21 de abril de 1983.

### **Archivo expiatorio (1983)**

**Producción:** TVE. **Realizador:** Antonio Drove. Vídeo Betacam. Emitido por la Primera Cadena el 11 de junio de 1983.



### **Tercer Festival Internacional de Teatro: Mummenschanz (1983)**

Producción: TVE. Realizador: Antonio Drove. Vídeo Betacam. Emitido por la Primera Cadena el 31 de agosto de 1983.

### **Lanzarote, isla de volcanes (1984)**

**Director:** Antonio Drove. **Producción:** Imatco (España). **Argumento y guion:** Antonio Drove. **Director de fotografía:** Magí Torruella. **Montador:** Luciano Berriatúa. **Director de producción:** Pere Roca. **Jefe de producción:** Modesto Pérez Redondo. 35 mm. Color. **Duración:** 12 minutos.

### **Ellas por él (1985)**

Producción: TVE, de la serie **Tatuaje**. **Director de la serie:** José Miguel Ullán. **Realizador:** Antonio Drove. **Intérprete:** Miguel Velasco. Vídeo. Color. **Duración:** 60 minutos. Emitido en la Segunda Cadena el 25 de septiembre de 1985.

### **El túnel (1987)**

**Producción:** Santiago Cinematográfica S.A. **Director:** Antonio Drove. **Guion:** Carlos A. Cornejo, Antonio Drove, Agustín Mahieu, basado en la novela de Ernesto Sábato. **Supervisión de guion y diálogos:** Ernesto Sábato. **Productor:** Arturo Feliú. **Productor ejecutivo:** Lynn C. Jones. **Productores asociados:** Enrique Cerezo, Julio González Reyes. **Director de producción:** Francisco Ariza, Antonio Ottone. **Cámara:** Salvador Gil. **Ayudante de cámara:** Salvador Gómez. **Auxiliar de cámara:** Miguel A. Guijarro. **Foto fija:** Felipe López. **Ayudante de dirección:** José María Manzarbeitia. **Ayudante del director:** Ferrán Alberich. **Auxiliar de dirección:** César Martínez. **Montaje:** Pilar Soto. **Música:** Augusto Algueró Jr. **Dirección de arte:** Francisco Prosper, Ercilla Alonso. **Sonido:** Alberto Bloch, José María San Mateo. **Dibujos:** Pedro Arjona. **Fotografía:** Gilberto Azevedo. **Intérpretes:** Peter Weller, Jane Seymour, Fernando Rey, Manuel de Blas, Victoria Zinny, Ana Enríquez, Marga Herrera, Yelena Samarina, Óscar San Juan, Tomás Sáez, Jaime Toja, José Luis Baringo. 35 mm. Color. **Duración:** 121 minutos. **Estreno:** 29 de abril (Madrid) y 26 de mayo (Barcelona) de 1988.

### **Cuba, encrucijada de culturas: Encanto de ciénaga (1989)**

**Producción:** TVE-ICAIC, de la serie **La otra mirada de Latinoamérica**. **Realización:** Antonio Drove. **Director de la serie:** José Manuel Fernández. **Guion:** Susana Lozano.

**Asesores de guion:** Joaquín Vaquero, José León. **Producción:** Alicia Valdés, María Luz Escribano, Francisco Cabrera, Armindo García. **Montaje:** Miguel Morende. **Cámara:** Pablo Martínez. **Fotografía:** Luis García. **Realización:** Antonio Drove. 16mm. Color. **Duración:** 55 minutos. Emitido por la Segunda Cadena el 7 de mayo de 1990.

**Cuba, encrucijada de culturas: La educación en Cuba (1989)**

**Producción:** TVE-ICAIC, de la serie **La otra mirada de Latinoamérica**. **Realización:** Antonio Drove. **Director de la serie:** José Manuel Fernández. **Guion:** Susana Lozano. **Asesores de guion:** Joaquín Vaquero, José León. **Producción:** Alicia Valdés, María Luz Escribano, Francisco Cabrera, Armindo García. **Montaje:** Miguel Morende. **Cámara:** Pablo Martínez. **Fotografía:** Luis García. **Realización:** Antonio Drove. 16mm. Color. **Duración:** 54 minutos. Emitido por la Segunda Cadena el 14 de mayo de 1990.

**Cuba, encrucijada de culturas: Tres escritoras, tres generaciones (1989)**

**Producción:** TVE-ICAIC, de la serie **La otra mirada de Latinoamérica**. **Realización:** Antonio Drove. **Director de la serie:** José Manuel Fernández. **Guion:** Susana Lozano. **Asesores de guion:** Joaquín Vaquero, José León. **Producción:** Alicia Valdés, María Luz Escribano, Francisco Cabrera, Armindo García. **Montaje:** Miguel Morende. **Cámara:** Pablo Martínez. **Fotografía:** Luis García. **Realización:** Antonio Drove. 16mm. Color. **Duración:** 62 minutos. Emitido por la Segunda Cadena el 21 de mayo de 1990.

**Cuba, encrucijada de culturas: Revolución y medicina (1989)**

**Producción:** TVE-ICAIC, de la serie **La otra mirada de Latinoamérica**. **Realización:** Antonio Drove. **Director de la serie:** José Manuel Fernández. **Guion:** Susana Lozano. **Asesores de guion:** Joaquín Vaquero, José León. **Producción:** Alicia Valdés, María Luz Escribano, Francisco Cabrera, Armindo García. **Montaje:** Miguel Morende. **Cámara:** Pablo Martínez. **Fotografía:** Luis García. **Realización:** Antonio Drove. 16mm. Color. **Duración:** 54 minutos. Emitido por la Segunda Cadena el 28 de mayo de 1990.

### **Solo tienes que mover un dedo (1989)**

**Producción:** Velarde S.L. para TVE, de la serie **Eurocops**. **Dirección y guion:** Antonio Drove. **Productor ejecutivo:** Manuel F. Manchón. **Productor delegado TVE:** María de los Llanos. **Música:** Alberto Bourbon. **Fotografía:** Ángel Luis Fernández. **Montaje:** Guillermo S. Maldonado. **Director de producción:** José Panero. **Sonido:** José Noguera. **Decoración:** Gonzalo Polo. **Maquillaje:** Francisca Almenara. **Intérpretes:** Álvaro de Luna, Alberto Closas, Germán Cobos, Guillermo Montesinos, Diana Sassen, Neus Asensi, Agata Lys. 35 mm. Color. **Duración:** 55 minutos. Emitido por la Segunda Cadena el 7 de mayo de 1991.

### **El destino del inspector Durán (1990)**

**Producción:** Velarde S.L. para TVE, de la serie **Eurocops**. **Dirección y guion:** Antonio Drove. **Productor ejecutivo:** Manuel F. Manchón. **Productor delegado TVE:** María de los Llanos. **Música:** Alberto Bourbon. **Fotografía:** Porfirio Enríquez. **Montaje:** Guillermo S. Maldonado. **Director de producción:** José Panero. **Sonido:** José Noguera. **Decoración:** Gonzalo Polo. **Maquillaje:** Francisca Almenara. **Intérpretes:** Álvaro de Luna, Alfredo Lucchetti, Rosa Morales, Ana Labordeta, Manuel Gallardo, Hugo Blanco, Charo Soriano, Sonsoles Benedicto, Héctor Colomé, Toni Canal, Chema de Miguel, Javier de Pablo, Paco Pino. 35 mm. Color. **Duración:** 58 minutos. Emitido por la Segunda Cadena el 14 de mayo de 1991.

### **El crimen de Don Benito (1991)**

**Producción:** Pedro Costa P.C. para TVE, de la serie **La huella del crimen**. **Director:** Antonio Drove. **Director general de producción:** Carlos Ramón. **Guion:** Luis Ariño, Álvaro del Amo, Antonio Drove. **Música:** Bernardo Banezzi. **Fotografía:** Hans Burmann. **Montaje:** Nieves Martín. **Figurista:** María Teresa Álvarez. **Director de arte:** Gonzalo Polo. **Delegado de TVE:** José Luis Rubio. **Intérpretes:** Fernando Delgado, Francisco Vidal, Gabino Diego, Germán Cobos, Manuel de Blas, Walter Vidarte, Emma Penella, Mayrata Owisiedo, Miguel Picazo Antonio Gamero, Javier de Gregorio, Antonio Canal, Paloma Cela, Antonio Gutti, Luis Marín. 35mm. Color. **Duración:** 61 minutos. Emitido por la Primera Cadena el 6 de marzo de 1991.

### **Su juguete preferido (1992)**

**Producción:** Mabuse S.A. para TVE, de la serie **Crónicas del mal**. **Dirección:** Antonio Drove. **Guion:** Luis Ariño. **Argumento:** Pedro Costa. **Director general de producción:** Carlos Ramón. **Delegado de TVE:** Fernando Quejido. **Productores ejecutivos:** Ramón Gómez Redondo, José Antonio Bartolomé. **Fotografía:** Federico Ribes. **Música:** Bernardo Bonezzi. **Director de arte:** Josep Rosell. **Montaje:** Nieves Martín. **Sonido:** Antonio Bloch. **Maquillaje:** Carlos Paradela. **Vestuario:** Nereida Bonmatí. **Intérpretes:** Antonio Resines, Olvido Lorente, Laura Cepeda, El Gran Wyoming, Eva Abellán, Marta Abellán, Jaime Botela. 35 mm. Color. **Duración:** 25 minutos. Emitido en la Primera Cadena el 9 de octubre de 1992.

### **Azorín. Cronista de España (1998)**

**Producción:** TVE, de la serie **Nombres del 98**. **Realización:** Antonio Drove. **Guion:** Antonio Drove, Rafael de Lucas. **Producción:** José Carbajo. **Idea original:** Isaac Montero, César Alonso de los Ríos. Vídeo Betacam. Emitido el 18 de enero de 1999, en la Segunda Cadena. Dentro del espacio **Conmemoración del 98**.

### **La canción del recuerdo (1999)**

**Producción:** TVE. **Director:** Antonio Drove. **Guion:** Antonio Drove, Rafael de Lucas. **Producción:** José Carbajo. **Montaje:** Amparo Martínez Dorado. **Montaje musical:** Miguel Ángel Tallante. **Locución:** Luisa Ezquerro Royo. Vídeo Betacam. Emitido el 4 de junio de 1999 por la Segunda Cadena. Dentro del espacio **La noche temática. Filipinas: el fin de un imperio**.

### **Borges, en persona (1999)**

**Producción:** TVE. **Dirección y realización:** Antonio Drove. **Guion:** Antonio Drove, Rafael de Lucas. **Productor ejecutivo:** Rafael Martínez Durbán, Jesús González. **Productor:** José Carbajo. **Montaje:** Amparo Martínez Dorado. **Música:** Astor Piazzola. Vídeo Betacam. Emitido el 27 de agosto de 1999 en la Segunda Cadena. Dentro del espacio **La noche temática. Centenario de Jorge Luis Borges**.

### **Buñuel, la memoria y los sueños (2000)**

**Producción:** TVE. **Dirección y realización:** Antonio Drove. **Guion:** Antonio Drove, Rafael de Lucas. **Productor:** José Carbajo. **Productor ejecutivo:** Rafael Martínez

Durbán, Jesús González. **Montaje:** Amparo Martínez Dorado. **Asesor:** Ferran Alberich. Vídeo Betacam. Emitido por la Segunda Cadena en dos partes, el 2 y el 9 de julio de 2000.

## **2. Como guionista:**

### **La leyenda del Alcalde de Zalamea (1972)**

**Producción:** TVE, Suevia Films P.C., RAI. **Director:** Mario Camus. **Guion:** Antonio Drove. 35mm. Color, Duración: 116 minutos.

### **Al diablo con amor (1973)**

**Producción:** Hersúa Interfilms (España). **Director:** Gonzalo Suárez. **Guion y diálogos:** Antonio Drove, Gonzalo Suárez, Carlos Suárez. 35 mm. Color. Duración: 86 minutos.

### **Hay que matar a B (1974)**

**Producción:** El Imán (España). Luis Megino P. C. (España). Taurean Films (Suiza). **Director:** José Luis Borau. **Argumento:** José Luis Borau, Antonio Drove. 35 mm. Color. Duración: 97 minutos.

### **Reina Zanahoria (1978) (sin acreditar)**

**Producción:** Labarone Films. **Director:** Gonzalo Suárez. 35 mm. Color. Duración: 90 minutos.

### **Cuellos blancos (1988)**

**Producción:** Velarde S.L. para TVE, de la serie **Eurocops**. **Director:** Francesc Betriu. **Guion:** Antonio Drove, Gustau Hernández. 35mm. Color. 56 minutos. Emitido en la Segunda Cadena el 16 de febrero de 1989.

### **Shanghai Lily (1990)**

**Producción:** Velarde S.L. para TVE, de la serie **Eurocops**. **Director:** Rafael Moleón. **Guion:** Antonio Drove. 35mm. Color. 58 minutos. Emitido en la Segunda Cadena el 23 de abril de 1991.

**Callejón sin salida (1990)**

**Producción:** Velarde S.L. para TVE, de la serie **Eurocops**. **Director:** Rafael Moleón.

**Guion:** Antonio Drove, Susana Lozano. 35mm. Color. 58 minutos. Emitido en la Segunda Cadena el 21 de mayo de 1991.

**Un día de cada tres (1994)**

Producción: TVE, de la serie **El día que me quieras**. **Director:** Adolfo Dufour Andía.

**Guion:** Antonio Drove. Emitido en la Segunda Cadena el 7 de diciembre de 1994.

**3. Guiones no realizados:**

**El asesinato del presidente (1964-1965)**

Coescrito con Julio Coll para Olympic Producciones Cinematográficas.

**La destrucción de Sodoma (1969)**

**Guerrilla (1971)**

(Guiones para serie de TVE)

**A la deriva (1972)**

(Para Mario Camus)

**El cine de Howard Hawks (1972)**

Coescrito con Jesús Martínez Leon y Miguel Marías.

**El Bosco (1974)**

(Guion para TVE)

**El curioso impertinente (1975)**

(Guion para TVE)

**El club de los suicidas (1975)**

(Guion para TVE)

**Hablemos a calzón quitado (1977)**

**La última novela (1980)**

Coescrito con Rosa Chacel.

**Ciudad de nuestra muerte (1968-1981)**

**Caronte aguarda (1981)**

Coescrito con Alberto Porlán y Luis Alberto de Cuenca.

**Gaspard de la Nuit (1984)**

**Palos de ciego (Dios escribe derecho con renglones torcidos) (1986)**

(Guion para TVE)

**Delirium rojo (1989-1995)**

Coescrito con Susana Lozano.

**Crónica de una traición (1990)**

**¡Viva la Pepa! (1995)**

**El embrujo de Shanghai (1996)**

Primera versión coescrita con Víctor Erice.

**Inocencia y perversión**

#### **4. Como ayudante de dirección o producción:**

**País de vaqueiros** (Emilio M. Ayuso, 1964) (como ayudante de producción).

**Producción:** Olimpia Cooperativa Cinematográfica.

**El profesor de matemáticas** (Víctor Vadorrey, 1965)

**Producción:** Escuela Oficial de Cinematografía.

**El Jarama** (Julián Marcos, 1965)

**Producción:** Escuela Oficial de Cinematografía.

**Todo alrededor** (Álvaro del Amo, 1965) (junto a Iván Zulueta)

**Producción:** Escuela Oficial de Cinematografía.

**El memorial del agua** (Luis Enrique Torán, 1965)

**Producción:** Cinecorto para el Centro de Estudios Hidrográficos.

**Ellos serán hartos** (José Luis Vilorio, 1965)

**Producción:** Cinecorto.

**Albergues y paradores** (José Luis Borau, 1965)

**Producción:** Cinecorto, de la serie **Conozca usted España**.

**Un mar de piedra** (Emilio M. Ayuso, 1965)

**Producción:** Olimpia Cooperativa Cinematográfica.

**Lola, espejo oscuro** (Fernando Merino, 1966) (como segundo ayudante de dirección)

**Producción:** Ágata Films.

**Amor a la española** (Fernando Merino, 1967) (como segundo ayudante de dirección)

**Producción:** Ágata Films.

**Viaje al país cubista** (Antonio Pérez Olea, 1967) (como ayudante de producción)

**Producción:** Olimpia Cooperativa Cinematográfica.



**El río que no cesa** (Antonio Pérez Olea, 1967)

**Producción:** Olimpia Cooperativa Cinematográfica.

**Rías y ramblas** (Antonio Pérez Olea, 1968)

**Producción:** Olimpia Cooperativa Cinematográfica.

**La Alpujarra, un mundo quieto** (Antonio Pérez Olea, 1968)

**Producción:** Olimpia Cooperativa Cinematográfica.

**Miau** (José Luis Borau, 1968-70)

**Producción:** TVE, de la serie **Cuentos y leyendas**.

## **5. Como actor:**

**La banda** (Jesús Martínez León, 1965) (práctica EOC)

**El camerino, la gran actriz y la admiradora** (Juan Tamariz, 1966) (práctica EOC)

**Muerte S.A.** (Juan Tamariz, 1967) (práctica EOC)

**Sherry querida** (Jesús Martínez León, 1967) (práctica EOC)

**Run, Blancanieves, run** (Jaime Chávarri, 1967)

**Néstor no corre** (Manolo Marinero, 1969) (práctica EOC)

**El gran amante** (Jaime Chávarri, 1969) (práctica EOC)

**El paraíso ortopédico** (Patricio Guzmán, 1969) (práctica EOC)

**Un, dos, tres...al escondite inglés** (Iván Zulueta, 1969)

**El alquimista** (Luciano Berriatúa, 1971)

**El hombre de moda** (Fernando Méndez-Leite, 1980)

**Tiempos duros en Ríos Rosas** (Manolo Marinero, 1981)

**Best Seller (La mejor venta)** (Íñigo Botas, 1982)

**Sal gorda** (Fernando Trueba, 1984) (solo voz)

**La llave del éxito** (Equipo TAI, 1986)

**La guerra de los locos** (Manuel Matji, 1987)

**Los días del cometa** (Luis Ariño, 1990)

**A solo diez minutos** (Manolo Matji, 1997) (de la serie **Turno de oficio: diez años después**)

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. Escritos de Antonio Drove

DROVE, Antonio; LLINÁS, Francisco; MARÍAS, Miguel; OLIVER, Jos, “Entrevista con Maurice Pialat”, *Film Ideal*, nº 211, 1969.

DROVE, Antonio; LLINÁS, Francisco; MARÍAS, Miguel; OLIVER, Jos, “Una panorámica de la Historia. Entrevista con Rossellini”, *Nuestro Cine*, nº 95, marzo de 1970.

DROVE, Antonio; FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel; GARCÍA RIERA, Emilio; GUBERN, Román; LLINÁS, Francisco; MARÍAS, Miguel; MARTÍNEZ TORRES, Augusto; MONLEÓN, José, “Coloquio sobre Eisenstein”, *Nuestro Cine*, nº 100-101, agosto-septiembre de 1970.

DROVE, Antonio; GUTIÉRREZ ARAGÓN, Manuel; DEL AMO; Álvaro, LARA, Antonio; TORÁN, Enrique; G. REQUENA, Jesús, “Mesa redonda: la opinión de los cineastas”, *Revista de Ciencias de la información*, nº 2, 1985.

DROVE, Antonio, “Antonio Drove”, en SORIA, Florentino; GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *La comedia en el cine español*, Madrid, Imagic, 1986.

DROVE, Antonio, “Nacidos para perder”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 9, primavera-verano 1991.

DROVE, Antonio, *Tiempo de vivir, tiempo de revivir. Conversaciones con Douglas Sirk*, Murcia, Filmoteca Regional de Murcia, 1994.

DROVE, Antonio, “Un cine para todos”, *Boletín Cines Renoir*, nº 11, abril de 1994.

DROVE, Antonio, “Los fines de un medio sin principios”, *Academia. Revista del cine español*, nº 8, octubre de 1994.

DROVE, Antonio, “Productor y caballero”, en FRUTOS, Javier; LLORÉNS, Antonio, *José Luis Dibildos, la huella de un productor*, Valladolid, 43 Semana Internacional del Cine, 1998.

DROVE, Antonio, “Cómo ingresé en la E.O.C.”, en LLINÁS, Francisco (ed.), *50 años de la Escuela de Cine*, Cuadernos de la Filmoteca nº 4, Filmoteca Española, ICAA, 1999.

DROVE, Antonio, “La verdad sobre el caso Savolta”, en OLIVER, Jos; GÓMEZ, Andrés Vicente (coords.), *El sueño loco de Andrés Vicente Gómez*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga-Área de Cultura, 2001.

DROVE, Antonio, “Prólogo”, en HAMMETT, Dashiell, *Un hombre llamado Spade*, Barcelona, MDS Books/Mediasat, 2003.

DROVE, Antonio, “En el homenaje a Miguel Picazo”, en IZNAOLA GÓMEZ, Enrique, Miguel Picazo. Un cineasta jiennense, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 2004.

### **1.1. Escritos para prensa y revistas**

#### **Diario 16:**

“Douglas Sirk. Escrito sobre el viento”, Suplemento cultural Disidencias, nº 113, 13 de febrero de 1983.

“Indios de película”, 30 de diciembre de 1990.

“El espíritu del melodrama”, 5 de septiembre de 1992.

#### **El País:**

“El significado de Rosebud”, 10 de octubre de 1990.

#### **El Mundo:**

“Perversos”, Suplemento Documentos, 27 de abril de 1990.

“El decorador, el gladiador y el maestro. Recuerdos de una tarde de noviembre en la Escuela Oficial de Cine”, Suplemento La Esfera, 11 de noviembre de 1990.

“Murió con las botas puestas”, 31 de diciembre de 1990.

“The General”, 1 de febrero de 1991.

“El hombre que mató a Harry Lime”, Suplemento Documentos, 4 de abril de 1991.

“La voz y la muerte”, Suplemento Documentos, 22 de abril de 1991.

“La importancia de ser Ernest”, Suplemento La Esfera, 30 de junio de 1991.

“Los jesuitas en el cine. Veinticinco años después”, 20 de septiembre de 1991.

“El sueño americano”, Suplemento Documentos, 27 de diciembre de 1991.

“Ha pasado un ángel”, Suplemento la Esfera, 9 de mayo de 1992.

“El sol, al sur del espíritu”, 19 de mayo de 1992.

“Víctor Erice: la fuerza del espíritu”, Suplemento La Esfera, 23 de mayo de 1991.

“Las tres muertes de Spencer Tracy”, 11 de junio de 1992.

“Antes de la consumación. Recuerdo amargo y glorioso del cineasta Nicholas Ray”, Suplemento la Esfera, 27 de junio de 1992.

“Gracias a la vida, al cine y a Ingrid Bergman”, Suplemento UVE, 30 de agosto de 1992.

“La culpa fue de Edipo”, 14 de septiembre de 1992.

“La democracia, en la frontera”, Suplemento La Esfera, 14 de noviembre de 1992.

“De Garci, Lang y Von Sternberg”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 22 de mayo de 1993.

“Chaplin, Welles y algunos más”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 3 de julio de 1993.

“Cocidos en duro”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 17 de julio de 1993.

“Acertijos y felicitaciones”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 31 de julio de 1993.

“Flor de cactus para la tumba de un poeta ciego”, Suplemento Cinelandia, 4 de septiembre de 1993.

“El Gordo, El Flaco y Antonioni en la luna”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 11 de septiembre de 1993.

“Los problemas del lenguaje”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 2 de octubre de 1993.

“Últimas palabras”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 16 de octubre de 1993.

“El tren y la huerfanita”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 30 de octubre de 1993.

“Buena vista para las masas”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 20 de noviembre de 1993.

“Pioneros y pistoleros”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 4 de diciembre de 1993.

“Visiones y perversiones”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 18 de diciembre de 1993.

“El imperio contraataca”, 20 de diciembre de 1993.

“Tiempo de vivir, tiempo de revivir”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 22 de enero de 1994.

“Piel de plátano”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 5 de febrero de 1994.

“Madame Bovary soy yo”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, sábado 26 de febrero de 1994.

“La importancia de ser formal”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 12 de marzo de 1994.

“Prisiones y evasiones”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 16 de abril de 1994.

“Disquisiciones e inquisiciones”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 24 de abril de 1994.

“Una palabra terrible: Gerónimo”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 14 de mayo de 1994.

“Sobre héroes y traidores”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 25 de mayo de 1994.

“Por el Imperio hacia Dios”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 11 de junio de 1994.

“La regla del juego”, Suplemento Cinelandia, 25 de junio de 1994.

“La construcción del personaje”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 9 de julio de 1994.

“Aquel hombre intranquilo”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 16 de julio de 1994.

“Historias del Caribe”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 30 de julio de 1994.

“La mirada a cámara”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 17 de septiembre de 1994.

“¿Cada uno en su papel?”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 8 de octubre de 1994.

“La tradición de los visionarios”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 22 de octubre, 1994.

“Un día de Halloween”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 5 de noviembre de 1994.

“Mezclando memoria y deseo”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 24 de diciembre de 1994.

“Cien años sin Stevenson. Trayler in memoriam de Tusitala”, Suplemento Cinelandia, 3 de diciembre de 1994.

“Welles reinventa el cine”, Cinelandia, 7 de enero de 1995.

“Desarrollo de una trama familiar”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 14 de enero de 1995.

“Nacido con el cine”, 1 de febrero de 1995.

“Go down Moses!”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 11 de febrero de 1995.

“Una i por una o”, 25 de febrero de 1995, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia.

“El cine experimental y la experiencia del cine”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 11 de marzo de 1995.

“La importancia de llamarse Oscar”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 25 de marzo de 1995.

“El sexo de los ángeles”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 28 de marzo de 1995.

“Las memorias de Hondo Malone”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 8 de abril de 1995.

“La generación perdida (I)” Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 29 de abril de 1995.

“El verbo y el ojo”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 15 de julio de 1995.

“Los fines de un medio sin principios”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 29 de julio de 1995.

“La vida del cine, el cine de la vida” Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 2 de septiembre de 1995.

“El oficio del cine”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 23 de septiembre de 1995.

“La lección de un maestro”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 7 de octubre de 1995.

“Un pistolero para dos géneros”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 22 de octubre de 1995.

“El cineasta como crítico”, Columna Luzbelios, Suplemento Cinelandia, 29 de octubre de 1995.

“La verdadera historia de Moby Dick”, Columna Ticket, Suplemento La Esfera, Sección Cinelandia, 7 de enero de 1996.

“Retorno al paraíso”, Columna Ticket, Suplemento La Esfera, Sección Cinelandia, 10 de febrero de 1996.

“Ojo rasgado”, Columna Ticket, Suplemento La Esfera, Sección Cinelandia, 9 de marzo de 1996.

“Productor y caballero”, Columna Ticket, Suplemento La Esfera, Sección Cinelandia, 30 de marzo de 1996.

“Dos citas de Buñuel”, Columna Ticket, Suplemento La Esfera, Sección Cinelandia, 4 de mayo de 1996.

“Definición de estrella”, Columna Ticket, Suplemento La Esfera, Sección Cinelandia, 25 de mayo de 1996.

“Un western de Hondo Malone”, Columna Ticket, Suplemento La Esfera, Sección Cinelandia, 29 de junio de 1996.

“Dependence day”, Columna Ticket, Suplemento La Esfera, Sección Cinelandia, 25 de mayo de 1996.

“Insumisión e investigación”, Columna Ticket, Suplemento La Esfera, Sección Cinelandia, 26 de octubre de 1996.

“Buñuel y Sirk”, Columna Ticket, Suplemento La Esfera, Sección Cinelandia, 7 de diciembre de 1996.

“El auténtico espíritu de la novela”, 26 de mayo de 1999.

“Billy el Niño no era zurdo”, Suplemento UVE, 14 de agosto de 2002.

“¿Qué hace correr tanto a Tarantino?”, 27 de septiembre de 2002.

### **Nickel Odeon:**

“Douglas Sirk. Tiempo de amar, tiempo de vivir”, *Nickel Odeon*, nº 2, primavera 1996.

“Cyd Charisse. La canción de amor de Hondo Malone”, *Nickel Odeon*, nº 2, primavera 1996.

“Las causas perdidas de un rebelde confederado”, *Nickel Odeon*, nº 4, otoño 1996.

“Por qué elegimos el cine”, *Nickel Odeon*, nº 11, verano 1998.

“Sermón de la Última Palabra. In memoriam”, *Nickel Odeon*, nº 16, otoño 1999.

“De Lubitsch y todo lo demás”, *Nickel Odeon*, nº 18, primavera 2000.

“Perdición y James M. Cain”, *Nickel Odeon*, nº 20, otoño 2000.

“Censura, corrupción, gangsterismo”, *Nickel Odeon*, nº 22, primavera 2001.

“Memorias de Elia Kazan”, *Nickel Odeon*, nº 22, primavera 2001.

“Adorables ilusos”, *Nickel Odeon*, nº 23, verano 2001.

“Ford y las estrellas”, *Nickel Odeon*, nº 26, primavera 2002.

“Algunas lecciones del maestro”, *Nickel Odeon*, nº 26, primavera 2002.

“El hombre que mató a Liberty Valance”, *Nickel Odeon*, nº 26, primavera 2002.

“Woody Allen y la tradición del humor judío”, *Nickel Odeon*, nº 28, otoño 2002.

“Fumar beneficia seriamente la ficción”, *Nickel Odeon*, nº 30, primavera 2003.

## **2. Libros, entrevistas y artículos generales sobre Antonio Drove**

A.M.M., “En tiempos de divorcio, la literatura se casa con el cine. Drove descubrió al ganador del Planeta”, *La Vanguardia*, 17 de octubre de 1980.

ALBERICH, Ferrán, *Antonio Drove. La razón del sueño*, Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares - Comunidad de Madrid, 2002.

AMIGO, Javier, “El ilusionista del cine”, *El Mundo*, 8 de noviembre de 2002.

BENÍTEZ MONTAÑÉS, Jorge, “Antonio Drove, ejemplo de dignidad cinematográfica”, *El Mundo*, 27 de septiembre de 2005.

BONET MÚJICA, Lluís, “Muere Antonio Drove, director de La verdad sobre el caso Savolta y El túnel”, *La Vanguardia*, 26 de septiembre de 2005.

COSTA, Pedro, “Para Antonio Drove”, *El País*, 26 de septiembre de 2005.

ERICE, Víctor, “Antonio Drove, in memoriam”, programa de mano de Filmoteca Española, enero de 2006.



- G. PORRERO, Santiago, "El cine español vive una importante crisis", *Diario de Alcalá*, 12 de noviembre de 2002.
- GARCÍA DE LEON, Antonieta, "In memoriam de Antonio Drove", *Granada Digital*, 25 de septiembre de 2005.
- GARCÍA FERRER, J.M.; ROM, Martí, "Marginales y fronterizos. Antonio Drove: Nosotros los de entonces ya no somos los mismos", *Dirigido por...*, nº 84, junio-julio de 1981.
- GUTIÉRREZ ARAGÓN, Manuel, "Antonio Drove, la militancia del cine", *El País*, 26 de septiembre de 2005.
- LLINÁS, Francisco; PÉREZ PERUCHA, Julio, "Nunca estuvimos en el río Mississippi. Entrevista a Antonio Drove", *Contracampo* nº 12, mayo 1980.
- LOZANO, Susana, "Drove publica en *Tiempo de vivir, tiempo de revivir* sus entrevistas con Douglas Sirk", *ABC*, 18 de marzo de 1996.
- MARÍAS, Miguel, "Entrevista a Antonio Drove", *Dirigido por...*, nº 20, febrero de 1975.
- MARÍAS, Miguel, "En la muerte de Antonio Drove", *El Mundo*, 26 de septiembre de 2005.
- MARTÍ, Octavi, "Antonio Drove, un gran cineasta para una mala época", *El País*, 25 de septiembre de 2005.
- MARTÍNEZ, Cristina, "Se lo quiero dedicar al fotógrafo Gilberto Azevedo", *Diario de Alcalá*, 11 de noviembre de 2002.
- MATJI, Manolo, "La hermosa muerte de Antonio Drove", *Academia. Revista del cine español*, nº 116, octubre de 2005.
- MORALEJO, Gabriel, "Entrevista con Antonio Drove", *Joven Crítica Cinematográfica: Circular ordinaria*, nº 40, Madrid, julio de 1969.
- QUINTANA, Sonia, "No es necesario estar loco para dedicarse al cine pero ayuda mucho", *El norte de Castilla*, 16 de agosto de 1998.
- R. C., "Antonio Drove será inhumado el viernes en París", *La Razón*, 27 de septiembre de 2005.
- RIAMBAU, Esteve, "Antonio Drove (1942-2005). In memoriam", *Avui*, 27 de septiembre de 2005.
- S. G. P., "Gran homenaje al cine de Antonio Drove", *Diario de Alcalá*, 8 de noviembre de 2002.

SAN JOSÉ, Costa, “Drove, nerviosamente reflexivo (ante su nueva película)”, *Pueblo*, recorte sin fecha conservado en el legado de Drove (aprox. principios de 1976).

ÚBEDA-PORTUGUÉS, Alberto, “Entrevista a Antonio Drove” (vídeo), Catálogo Memoria Viva de la Cultura, Fundación SGAE, Madrid, 2004.

WEINRICHTER, Antonio, “Los restos de Antonio Drove serán inhumados el viernes en París”, *ABC*, 27 de septiembre de 2005.

“Antonio Drove analiza las relaciones entre cine político y literatura”, *El Mundo*, 13 de agosto de 2002.

### **3. Críticas, reseñas y noticias de las películas de Antonio Drove**

#### **La caza de brujas**

MARÍAS, Miguel, “De la última promoción de la EOC: La caza de brujas”, *Nuestro Cine*, nº 83, marzo de 1969.

RIAMBAU, Esteva, “Drove presenta La caza de brujas”, *Avui*, 26 de febrero de 1981.

#### **¿Qué se puede hacer con una chica?**

BUSTAMANTE, Juby, “Antonio Drove, premio de cortos en Mar del Plata”, *Madrid*, 20 de marzo de 1970.

CARRIL, José Manuel, “Las películas no deben medirse como salchichas”, *Pueblo*, 20 de marzo de 1970.

MARÍAS, Miguel, “¿Qué se puede hacer con una chica?”, *Nuestro Cine*, nº 98, junio 1970.

MARTÍNEZ TORRES, Augusto; MARÍAS, Miguel, “Antonio Drove sobre «¿Qué se puede hacer con una chica?»”, *Nuestro Cine*, nº 95, marzo de 1970.

MÉNDEZ-LEITE, Fernando, “¿Qué se puede hacer con una chica?”, *Film Ideal*, nº 222-223, 1970.

PELAYO, Antonio, “¿Qué se puede hacer con una chica?”, *Cinestudio*, nº 83, marzo 1976.

PÉREZ PERUCHA, Julio, “¿Qué se puede hacer con una chica?”, *Film Ideal*, nº 222-223, 1970.

SÁNCHEZ, Alfonso, “Notas al Domingo de Resurrección”, *Hoja del lunes*, 30 de marzo de 1970”.

SÁNCHEZ, Alfonso, “Un cinema con freno y marcha atrás”, *Hoja del lunes*, 4 de enero de 1971.

“Qué se puede hacer con una chica, de Antonio Drove; y El cuento del gallo, de John Derek”, Suplemento *Nueva Dimensión*, nº 19, 25 de enero de 1970.

### **Pura coincidencia**

DEL CORRAL, Enrique, “¡Qué pena!”, *ABC*, 1 de abril de 1973.

“Pura coincidencia”, *Teleradio*, nº 796, del 26 de marzo al 1 de abril de 1973.

### **La leyenda del alcalde de Zalamea**

CORBALÁN, Pablo, “Homenaje equivocado”, *ABC*, 14 de agosto de 1981.

FERNÁNDEZ CID, Antonio, “Calderón y Lope, unidos en una producción de TVE”, *Blanco y Negro*, 23 de junio de 1973.

LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, “Cuando TVE hace buen cine”, *ABC*, 17 de junio de 1973.

### **Velázquez, la nobleza de la pintura**

“Antonio Drove: El capítulo de Velázquez es una de mis obras más personales”, *Chiss*, Año II, nº 62, del 23 al 29 de mayo de 1977.

### **Tocata y fuga de Lolita**

ARROITA-JÁUREGUI, Marcelo, “Notas para una primera película”, *Arriba*, 29 de septiembre de 1974.

CARREÑO, José María, “Tocata y fuga de Lolita”, *Nuevo Fotogramas*, octubre de 1974.

CEBOLLADA, Pascual, “Tocata y fuga de Lolita”, *Ya*, 28 de septiembre de 1974.

COLÓN, A., “Tocata y fuga de Lolita”, *ABC*, 5 de octubre de 1974.

D. B., “Tocata y fuga de Lolita”, *Correo Español*, 17 de noviembre de 1974.

DAMIEN, “Tocata y fuga de Lolita”, *Nueva Rioja* (sin fecha. Recorte conservado en los archivos de Antonio Drove).

F. CREIXELLS, “Tocata y fuga de Lolita”, *Destino*, 15 de febrero de 1975.

GALÁN, Diego, “Tocata y fuga de problemas españoles”, *Triunfo*, nº 627, 5 de octubre de 1974.

GARCÍA DE LA PUERTA, Tomás, “Tocata y fuga de Lolita”, *Pueblo*, 9 de octubre de 1974.

LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, “Tocata y fuga de Lolita, o la fuga del sentido crítico”, *ABC*, 1 de octubre de 1974.

LUBRÍN, M., “¿La tercera vía del cine español? Solución Dibildos”, *Última Hora* (Palma de Mallorca), 13 de mayo de 1975.

MARTÍ, Octavi, “Tocata y fuga de Lolita”, *Dirigido por*, nº 20, febrero de 1975.

MAQUA, Javier; HERNÁNDEZ, Marta, “Tocata y fuga de Lolita”, *Comunicación XXI*, nº 19, 1974.

PARRA, Javier, “Tocata y fuga de Lolita”, *Diez Minutos* (sin fecha. Recorte conservado en los archivos de Antonio Drove).

PORTO, Juan José, “Tocata y fuga de Lolita”, *Unidad San Sebastián* (sin fecha. Recorte conservado en los archivos de Antonio Drove).

QUIROGA, Vicente, (sin fecha. Recorte conservado en los archivos de Antonio Drove).

RAMOS, Pablo, “Tocata y fuga de Lolita”, *Alcázar*, 2 de octubre de 1974.

RUBIO, Miguel, “Tocata y fuga de Lolita” (sin procedencia ni fecha. Recorte conservado en la carpeta de recortes de la película de la Biblioteca de Filmoteca Española).

SÁNCHEZ, Alfonso, “Tocata y fuga de Lolita”, *Informaciones*, 2 de octubre de 1974.

SÁNCHEZ, Alfonso, “Tocata y fuga de Lolita”, *Hoja del Lunes*, 7 de octubre de 1974.

TUBAU, Iván, “Tocata y fuga de Lolita”, *Diario de Barcelona*, 1 de febrero de 1975.

“Antonio Drove (Premios del C.E.C.)”, *Pueblo*, 1 de febrero de 1975.

“La puesta en largo de Antonio Drove”, *Diario de Cuenca*, 30 de noviembre de 1974.

“Pauline Challenor, en Tocata y fuga de Lolita”, *Dicen*, 7 de febrero de 1974.

“Tocata y fuga de Lolita”, *Tele Siete*, 22 de julio de 1974.

“Tocata y fuga de Lolita”, *Línea*, 5 de noviembre de 1974.

“Tocata y fuga de Lolita”, *Diez Minutos*, 16 de noviembre de 1974.

### **Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe**

ARROITA-JÁUREGUI, Marcelo, “Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe: una confirmación”, *Arriba*, 21 de febrero de 1975.

CEBOLLADA, Pascual, “Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe”, *Ya*, 22 de febrero de 1975.

GARCÍA DE LA PUERTA, Tomás, “Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe”, *Pueblo*, 25 de febrero de 1975.

GARCÍA VIÑOLAS, Pío, “Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe”, *7 fechas* (sin fecha. Recorte conservado en los archivos de Antonio Drove).

LARA, Fernando, “La estética del desplume”, *Triunfo*, nº 648, 1 de marzo de 1975.

LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, “Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe: comedia picante para reír”, *ABC*, 27 de febrero de 1975.

LUBRÍN, M., “Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe”, *Última hora* (Palma de Mallorca), 16 de abril de 1975.

MAQUA, Javier; HERNÁNDEZ, Marta, “Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe”, *Comunicación XXI*, nº 21, 1975.

MARÍAS, Miguel, “Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe”, *Dirigido por*, nº 22, abril de 1975.

MARTIALAY, Félix, “Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe”, *Alcázar*, 23 de febrero de 1975.

SÁNCHEZ, Alfonso, “Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe”, *Informaciones*, 22 de febrero de 1975.

SÁNCHEZ, Alfonso, “Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe”, *Hoja del lunes*, 24 de febrero de 1975.

SANTA EULALIA, Mary G., “Antonio Drove, a favor de un cine de aproximación a la vida”, *Hoja del lunes*, 10 de noviembre de 1975.

SERRALLER, J. A., “Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe”, *Cinema 2002*, nº 2, abril de 1975.

### **Curro Jiménez**

ARROITA-JÁUREGUI, “Beatería y pedantería”, *El Alcázar*, 30 de marzo de 1977.

ARROITA-JÁUREGUI, “Nombres propios dominicales”, *El Alcázar* (sin fecha. Recorte conservado en los archivos de Antonio Drove).

BLANCANIEVES (seudónimo), “¡Drove, Drove, Drove!”, *Posible*, nº 116, 20 de marzo de 1977.

BLANCANIEVES (seudónimo), “Pistolín cabalga de nuevo”, *Posible*, nº 117, del 7 al 13 de abril de 1977.

BURGOS, Antonio, “La Andalucía de Curro Jiménez”, *Triunfo*, nº 742, 16 de abril de 1977.

CUETO, Juan, “Orden y concierto”, *El País Semanal*, 27 de marzo de 1977.

CUETO, Juan, “Gazpacho western”, *El País Semanal*, 3 de abril de 1977.

FUERTES, Sol, “La censura cae sobre Antonio Drove” (sin procedencia ni fecha. Recorte conservado en los archivos de Antonio Drove).

MÉNDEZ, J., “Curro Jiménez, por Antonio Drove”, *Guía del Ocio*, nº 67, del 28 de marzo al 3 de abril de 1977.

MOREY, Pedro J., “Curro o el spanish western” (sin procedencia ni fecha. Recorte conservado en los archivos de Antonio Drove).

OLIVER, Antón, “¿Qué pasará mañana en Curro Jiménez?”, *Pueblo*, 16 de abril de 1977.

OLIVER, Antón, “Pobreza imaginativa”, *Pueblo*, 5 de diciembre de 1977.

ROGADO, Basilio, “Curro”, *¡Chiss!*, nº 58, del 25 de abril al 1 de mayo de 1977.

TELÉRICO (seudónimo), “Unas tijeras mal utilizadas”, *Blanco y Negro*, 13 de abril de 1977.

“Antonio Drove, director de cine y televisión”, *ABC*, 28 de agosto de 1975.

“Se ha visto”, *Diario 16*, 28 de marzo de 1977.

“Se ha visto”, *Diario 16*, 4 de abril de 1977.

“Curro Jiménez no es siempre el mismo”, *Chiss*, del 4 al 10 de abril de 1977.

“La gran batalla de Andalucía”, *Guía del Ocio*, del 4 al 10 de abril de 1977.

“La lucha de Drove”, *Pueblo*, 7 de abril de 1977.

“Vivan las caenas (de RTVE)”, *Cambio 16*, nº 297, 11-17 de abril de 1977.

“Sancho Gracia, favorito en televisión”, *G. I.*, 17 de abril de 1977.

“¡Vaya lío, señores!”, *Pueblo*, 19 de abril de 1977.

“El conflicto Antonio Drove-Televisión Española (a propósito de algún episodio de Curro Jiménez)”, *Pueblo*, 22 de abril de 1977.

“Antonio Drove protesta y lo escribe: Un Curro manipulado”, *Ya*, 22 de abril de 1977.

“Televisión española responde a Antonio Drove”, *Pueblo*, 26 de abril de 1977.

“La batalla en TVE”, *Fotogramas*, 29 de abril de 1977.

“Antonio Drove replica a Televisión Española: «Mantengo mis afirmaciones»”, *Pueblo*, 6 de mayo de 1977.

“Los papeles secretos de TVE”, *Cambio 16*, nº 313, 11 de diciembre de 1977.

### **Nosotros que fuimos tan felices**

ALCOVER, Norberto, “Nosotros que fuimos tan felices” (sin procedencia ni fecha. Recorte conservado en los archivos de Antonio Drove).

ARROITA-JÁUREGUI, Marcelo, “Nosotros que fuimos tan felices”, *Arriba*, 21 de diciembre de 1976.

CARREÑO, José María, “Nosotros que fuimos tan felices”, *Fotogramas*, enero de 1977.

CEBOLLADA, Pascual, “Nosotros que fuimos tan felices”, *Ya*, 22 de diciembre de 1976.

CRESPO, Pedro, “Nosotros que fuimos tan felices, de Antonio Drove”, *ABC*, 21 de diciembre de 1976.

F. C. L., “Nosotros que fuimos tan felices”, *El Correo de Andalucía* (sin fecha. Recorte conservado en los archivos de Antonio Drove).

FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús, “De una Amparo a la otra”, *El País*, 23 de diciembre de 1976.

GALÁN, Diego, “Nosotros que fuimos tan felices”, *Triunfo*, nº 727, 1 de enero de 1977.

GALÁN, Diego, “Nosotros que fuimos tan felices”, *El país*, 16 de enero de 1985.

HEREDERO, Carlos F., “Nosotros que fuimos tan felices”, *Cinema 2002*, nº 24, febrero de 1977.

LATORRE, José María, “Nosotros que fuimos tan felices”, *Dirigido por*, nº 41, febrero de 1977.

MASÓ, Ángeles, “Nosotros que fuimos tan felices”, *La Vanguardia*, 23 de febrero de 1977.

MARINERO, Francisco, “Nosotros que fuimos tan felices”, *Diario 16*, 16 de enero de 1985.

MARTÍNEZ LEÓN, Jesús, “En clave de comedia. Drove y Rohmer”, *Posible*, nº 104, 12 de enero de 1977.

MÉNDEZ-LEITE, Fernando, “Pequeño teatro del mundo”, *Diario 16*, 21 de diciembre de 1976.

MARY, “Antonio Drove, dos películas sin cliché”, *Hoja del Lunes*, 24 de mayo de 1976.

SANTA EULALIA, Mary G., “Antonio Drove, un director intrépido y aventurero”, *El Diario Vasco*, 6 de junio de 1976.

TRUEBA, Fernando, “Nosotros que fuimos tan felices”, *Guía del Ocio* (sin fecha. Recorte conservado en los archivos de Antonio Drove).

ZACARÍAS, “Nosotros que fuimos tan felices”, *Sur/Oeste*, 2 de junio de 1977.

“Nosotros que fuimos tan felices”, *Informaciones*, 27 de diciembre de 1976.

“Nosotros que fuimos tan felices (entretenida cinta)”, *Pueblo*, 28 de diciembre de 1976.

### **Hablemos a calzón quitado**

“Un proyecto ambicioso: Llevar al cine «Hablemos a calzón quitado»”, *¡Chiss!*, nº 62, semana del 23 al 29 de mayo de 1977.

### **La verdad sobre el caso Savolta**

A. M. M., “La verdad sobre el caso Savolta, coproducción hispano-franco-italiana”, *La Vanguardia*, 18 de marzo de 1978.

ÁLVAREZ, Carlos, “La demagogia de los hechos: La verdad sobre el caso Savolta, de Antonio Drove” (sin procedencia ni fecha. Recorte conservado en la carpeta de recortes de la película de la Biblioteca de Filmoteca Española).

AMADOR CARRETERO, Pilar, “La verdad sobre el caso Savolta”, en SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (ed.), *Filmando el cambio social. Las películas de la transición*, Barcelona, Laertes, 2014.

BAYÓN, Miguel, “Antonio Drove, tras el éxito del Savolta: El espectador no es un alumno”, *Diario 16*, 12 de mayo de 1980.



BOYERO, Carlos, “La verdad sobre el caso Savolta”, *Guía del Ocio* (sin fecha: extraído de la carpeta de recortes de prensa sobre la película de la biblioteca de Filmoteca Española).

CARABÍAS, Josefina, “Buñuel, Mendoza, Savolta...”, *Ya*, 29 de marzo de 1980.

CASTRO DE PAZ, José Luis, “La verdad sobre el caso Savolta”, en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997.

CAUBET, Damián, “Fui expulsado del rodaje cuando la película estaba casi terminada”, *Diario de Mallorca*, 6 de diciembre de 1980.

CEBOLLADA, Pascual, “Laboralismo y política. La verdad sobre el caso Savolta”, *Ya*, 22 de abril de 1980.

CHAMORRO, Eduardo, “Del sainete al documental”, *El Mundo*, 24 de marzo de 2000.

CRESPO, Pedro, “La verdad sobre el caso Savolta, de Antonio Drove”, *ABC*, 23 de abril de 1980.

CRISTOBAL, Ramiro, “Los nuevos patrones y el fascismo”, *Triunfo*, nº 889, 9 de febrero de 1980.

DE COMINGES, Jorge, “El nacimiento de los fascismos”, *El Noticiero Universal*, 5 de febrero de 1980.

DE COMINGES, Jorge, “Las dificultades de la adaptación”, *Destino*, del 6 al 12 de marzo de 1980.

DE VILLALOBOS, Ruiz, “Antonio Drove y la lucidez narrativa”, *Diario de Barcelona*, 27 de febrero de 1980.

DROVE, Antonio, “La verdad sobre el caso Savolta”, *Interviú*, del 21 al 27 de marzo de 1980.

DROVE, Antonio, “Los negocios y crímenes de Savolta”, *Guía del Ocio* (sin fecha. Recorte conservado en los archivos de Antonio Drove).

DROVE, Antonio, “Una película de combate”, *El Mundo*, 24 de marzo de 2000.

FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús, “Los pistoleros de la patronal”, *El País*, 24 de abril de 1980.

GALINDO, Carlos, “José Luis López Vázquez: «No me siento marginado, ni perseguido ni privilegiado»”, *ABC*, 31 de mayo de 1978.

GARCÍA SANTAMARÍA, José Vicente, “Algunos casos singulares e irrepetibles del cine de la Transición”, en LOZANO AGUILAR, Arturo; PÉREZ PERUCHA, Julio (coords.), *El Cine Español durante la Transición democrática (1974-1983) (Cuadernos*

de la Academia nº 13-14 / IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine), Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España / A.E.H.C., 2005.

GUARNER, José Luis, “La verdad sobre el caso Savolta”, *El Periódico*, 7 de febrero de 1980.

HEREDERO, Carlos F., “El caso Savolta. Antonio Drove: hacer cine para aprender a vivir”, *Cinema 2002*, nº 61-62, marzo-abril de 1980.

HERRÁEZ, Miguel, “Eduardo Mendoza y el cine”, *Caleidoscopio. Revista del Audiovisual*, nº 2, octubre de 2000.

HIDALGO, Manuel, “La verdad sobre Antonio Drove”, *La calle* (sin fecha, extraído de la carpeta de recortes de prensa sobre la película de la biblioteca de Filmoteca Española).

LATORRE, José María, “La verdad sobre el caso Savolta”, *Dirigido Por...*, nº 71, marzo de 1980.

LAVIANA, Juan Carlos, “Verdad y revolución”, *El Mundo*, 24 de marzo de 2000.

LUBRÍN, Emilio M., “Algunos negocios pueden ser un crimen”, Última Hora (Palma de Mallorca) (sin fecha. Recorte conservado en los archivos de Antonio Drove).

MARINERO, Francisco, “La verdad sobre el caso Savolta”, *Diario 16*, 22 de octubre de 1986.

MARINERO, Manolo, “Mi cine favorito”, *Diario 16*, 25 de abril de 1980.

MARTIALAY, Félix, “La verdad sobre el caso Savolta, de Antonio Drove”, *El Alcázar*, 3 de mayo de 1980.

MARTÍNEZ TORRES, Augusto, “La verdad sobre el caso Savolta”, en MARTÍNEZ TORRES, Augusto, *El cine español en 119 películas*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

MASÓ, Ángeles, “Stefania Sandrelli, una mujer barcelonesa de principios de siglo”, *La Vanguardia*, 16 de abril de 1978.

MASÓ, Ángeles, “José Luis López Vázquez: Un actor debe tener una imagen pública no mediatizada”, *La Vanguardia*, 25 de abril de 1978.

MASÓ, Ángeles, “Antonio Drove: El cine, como un ejercicio a la inteligencia del espectador”, *La Vanguardia*, 2 de febrero de 1980.

OTERO BLANCO, Ángel, “La verdad sobre el caso Savolta de Antonio Drove”, *España contemporánea. Revista de literatura y cultura*, Tomo XIX, nº 1, 2006.

ORDÓÑEZ, Marcos, “Reportaje: El otro caso Savolta”, *Fotogramas*, nº 1548, 16 de junio de 1978.

ORDÓÑEZ, Marcos, “Informe caso Savolta: Negociación rota”, *Fotogramas*, nº 1550, 30 de junio de 1978.

ORDÓÑEZ, Marcos, “Entrevista: Antonio Drove. La rana en la mantequilla”, *Fotogramas*, nº 1561, 15 de septiembre de 1978.

PANDO, Juan, “La verdad sobre el caso Savolta”, *El Mundo*, 24 de marzo de 2000.

PÉREZ CAMPOS, Miguel A., “Inventario de un conflicto: La verdad sobre el caso Savolta”, *La Mirada*, nº 3, junio de 1978.

R. F. M., “Antonio Drove, ágil y agresivo, presentó dos películas”, *Perlas y Cuevas* (Manacor) (sin fecha. Recorte conservado en los archivos de Antonio Drove).

RICO-GODOY, Carmen, “Drove, lento pero seguro”, *Diario 16*, 18 de abril de 1978.

RIGOL, Antoni; SEBASTIÁN, Jordi, “Cataluña y la Primera Guerra Mundial: La verdad sobre el caso Savolta”, *Film Historia*, Vol. 4, nº 2, 1994.

RIPOLL-FREIXES, Enric, “De quan assassinaven laboralistes”, *Avui*, 6 de febrero de 1980.

RIVERO, “Fuertes tensiones en el rodaje de este filme”, *Baleares*, 6 de diciembre de 1980.

RUBIO ALCOVER, Agustín, “De las balas (de fogeo) al (colmo del) desencanto: Eduardo Mendoza y el cine español”, en RUIZ SAN MIGUEL, Francisco Javier; GÓMEZ GÓMEZ, Ana Julia, *Cine español: perspectivas y prospectiva*, Málaga, ICAA / Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2011.

RUIZ, Jesús, “La verdad sobre el caso Savolta. Barcelona es bona...”, *El Correo*, 7 de febrero de 1980.

SANZ VILLANUEVA, Santos, “La epopeya del proletariado”, *El Mundo*, 24 de marzo de 2000.

SATTA, Gloria, “Il primo film libero della Spagna del dopo Franco e La verità sul caso Savolta”, *Il Messaggero*, 28 de marzo de 1978.

TORRES, J. F., “Se rueda en Barcelona: El Watergate catalán. La verdad sobre el caso Savolta”, *Mundo*, del 3 al 10 de abril de 1978.

UGIDOS, Gonzalo, “No deben impresionarnos los reveses de la historia”, *Mundo Obrero*, 9 de mayo de 1980.

ZUNZUNEGUI, Santos, “La reforma, el fascismo y las causas evitables. La verdad sobre el caso Savolta”, *Contracampo*, nº 12, mayo de 1980.

“Caso Savolta: rodaje en Barcelona”, *Tele Exprés*, 30 de enero de 1978.

“Se rueda en España: La verdad sobre el caso Savolta”, *Pueblo*, 15 de abril de 1978.

“Wrap ‘Savolta’, 1st of \$7-Mil, 3-Film Co-Prod. Package”, *Variety*, 17 de mayo de 1978.

“Sustituido Antonio Drove en la dirección del filme El caso Savolta”, *La Vanguardia*, 2 de junio de 1978.

“Sobre la interrupción del rodaje de «El caso Savolta». Aclaraciones de la productora”, *La Vanguardia*, 11 de junio de 1978.

“Savolta”, *Andalán*, del 8 al 14 de febrero de 1980.

“Dos verdades sobre el «caso Savolta». Hablan el productor y el director”, *Fotogramas*, nº 1632, 13 de febrero de 1980.

“Breve” (sobre el Premio Sant Jordi), *Diario 16*, 12 de abril de 1980.

“Confrontation XVI. Ou lorsque Le cas Savolta provoque un véritable scandale à Perpignan”, *Midi Libre*, 14 de abril de 1980.

“Confrontation: censure à l’italienne”, *L’indépendant*, nº 90, 14 de abril de 1980.

“Antonio Drove no reconoce como suyas las versiones de su película en el extranjero”, *El Alcázar*, 15 de abril de 1980.

“Breve” (sobre versión extranjera Savolta), *ABC*, 15 de abril de 1980.

“La película La verdad sobre el caso Savolta, adulterada en el extranjero”, *El País*, 15 de abril de 1980.

“La verdad sobre el caso Savolta, diferente versión en el extranjero”, *La Vanguardia*, 15 de abril de 1980.

“Acciones contra las versiones adulteradas de La verdad sobre el caso Savolta”, *El País*, 16 de abril de 1980.

“He intentado mostrar nuestra propia pesadilla”, *El País*, 18 de abril de 1980.

“La verdad sobre el caso Savolta”, *Hoja del lunes*, 28 de abril de 1980.

“La verdad sobre el caso Savolta”, *Pueblo*, 30 de abril de 1980.

“El negocio como crimen”, *Cambio 16*, nº 439, 4 de mayo de 1980.

“Savolta en el barrio chino”, *Contracampo*, nº 12, mayo de 1980.

## **Caronte aguarda**

“Breve” (sobre el proyecto de Caronte aguarda), *ABC*, 26 de junio de 1981.

“Caronte ya no aguarda”, *Casablanca*, nº 7-8, julio-agosto de 1981.

“Breve” (sobre los guionistas de Caronte aguarda), *ABC*, 9 de agosto de 1981.

## **Directed by Douglas Sirk**

BAGET HERMS, J. M., “Douglas Sirk: un ciclo que promete”, *La Vanguardia*, 22 de septiembre de 1982.

GALÁN, Diego, “Los pilares de la sociedad, presentación de Douglas Sirk”, *El País*, 30 de diciembre de 1982.

MARTÍ, Octavi, “Impulsar la memoria de Sirk”, *El País*, 3 de febrero de 1983.

MARTÍNEZ TORRES, Augusto, “Douglas Sirk, más allá del melodrama”, *El País*, 31 de diciembre de 1982, suplemento Artes.

“El ciclo Douglas Sirk, listo para su retransmisión”, *La Vanguardia*, 6 de diciembre de 1982.

“Flash: Televisión”, *ABC Sevilla*, 30 de diciembre de 1982.

## **El estuario del Tajo**

“Televisión” (sobre el premio en Letonia), *ABC*, 3 de noviembre de 1984.

## **Ellas por él (Tatuaje)**

J.-I. G., “José Miguel Ullán presenta su Tatuaje, para la noche de los viernes”, *ABC*, 9 de abril de 1985.

MOLINA FOIX, Vicente, “Un huerto de rosas tatuadas”, *El País*, 1 de octubre de 1985 (Sobre Tatuaje, destaca a Drove, p. 306)

## **El túnel**

A. L., “Una historia de amor y muerte”, *Ya*, 18 de mayo de 1988.

ALBERICH, Enric, “Un retorn arriscat”, *Diario de Barcelona*, 4 de junio de 1988.

AMILIBIA, “Gente: TVE resucita un dúo: Amestoy y Plaza” (comentario sobre el proyecto de El túnel), *ABC*, 14 de febrero de 1987.

ARENAS, José, “Antonio Drove lleva al cine a Ernesto Sábato y Babenco a William Kennedy”, *ABC*, 29 de abril de 1988.

ARENAS, José, “Ayer comenzaron cuatro rodajes españoles”, *ABC*, 3 de marzo de 1987.

ARENAS, José, “De palabra a imagen, otra forma de cruzar El túnel”, *ABC*, 28 de abril de 1988.

BOYERO, Carlos, “El túnel”, *El independiente*, 20 de mayo de 1988.

CRESPO, Pedro, “El túnel, de Antonio Drove”, *ABC*, 30 de abril de 1988.

DE COMINGES, Jorge, “Crimen de pasión”, *El Periódico*, 2 de junio de 1988

DROVE, Antonio, “La idea era hacer un producto español que sirviera para abrir mercados”, en RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Joaquín, *Antología del cine español*, Murcia, Mundografic, 1992.

GARCÍA, Ángeles, “Antonio Drove rueda El túnel, una adaptación fiel de la obra de Sábato”, *El País*, 7 de abril de 1987.

GIL, Cristina, “El túnel, una posesiva historia de amor, obsesión y locura”, *Ya*, 29 de abril de 1988.

GIL DE MURO, Eduardo T., “Juan pablo, en el infierno. El túnel”, *Vida Nueva*, 28 de mayo de 1988.

GUARNER, José Luis, “El túnel”, *La Vanguardia*, 3 de junio de 1988.

GUTTI, Antonio, “Por el túnel de la obsesión”, *Cinco días*, 11 de mayo de 1988.

HEREDERO, Carlos F., “El túnel. Un cine diferente, una apuesta radical”, *Dirigido por...*, nº 157, abril de 1988

HEREDERO, Carlos F., “Antonio Drove: al final del túnel”, *Cambio 16*, nº 857, 2 de mayo de 1988.

HERNÁNDEZ LES, Juan A., “El túnel”, *Guía del Ocio*, nº 647, del 9 al 15 de mayo de 1988.

INURRIA, Ángel Luis, “Dos mil millones para cincuenta y cinco películas”, *ABC*, 17 de diciembre de 1987.

LLOPIS, Silvia, “Antonio Drove: He querido seguir el ejemplo de Sábato, un hombre de una integridad radical”, *Diario 16*, 28 de abril de 1988.

MARINERO, Francisco, “El túnel”, *Diario 16*, suplemento *Guía de Madrid*, 29 de abril de 1988.

MARTÍ, Octavi, “Los herméticos muros del infierno”, *El País*, 29 de abril de 1988.

MASÓ, Ángeles, “Doce filmes españoles inéditos, en la Filmoteca”, *La Vanguardia*, 26 de febrero de 1990.

MOLINA FOIX, Vicente, “El túnel”, *Fotogramas*, nº 1742, junio de 1988.

MONTERO, Manuel, “Drove estrena El túnel, filme basado en la obra de Sábato”, *El Periódico*, 30 de abril de 1988.

MORENO, Franciso, “El túnel”, en EQUIPO RESEÑA, *Cine para leer. 1988*, Bilbao, Mensajero, 1989.

MUÑOZ, Diego, “Antonio Drove y una ambiciosa adaptación al cine de El túnel”, *La Vanguardia*, 21 de abril de 1988.

PENABAZ, Luisa, “El túnel, de Drove, fidelidad a Sábato”, *Cinco días*, 7 de mayo de 1988.

R. O., “El túnel, de Sábato, en inglés”, *Tiempo*, 2 de mayo de 1988.

RIVAS, Álvaro, “Drove se traslada a Argentina para terminar El túnel”, *El Periódico*, 16 de abril de 1987.

SÁBATO, Ernesto, “El túnel”, *El País*, 20 de mayo de 1987.

“Se rueda El túnel, una novela de Sábato”, *Diario 16*, 2 de marzo de 1987.

“El túnel, de Antonio Drove, se estrena en lengua inglesa”, *La Vanguardia*, 30 de abril de 1988.

“El túnel, de Antonio Drove”, *El Alcázar*, 11 de mayo de 1988.

“Denúncia contra la versió de El túnel”, *Diario de Barcelona*, 15 de junio de 1988.

“Lo mejor del año”, *Fotogramas*, nº 1749, febrero de 1989.

### **Cuba, encrucijada de culturas**

MONTERO, Manuel, “Antonio Drove, a dos bandas en la tele”, *El independiente*, 29 de agosto de 1989.

PÉREZ ORNIA, José Ramón, “TVE produce La otra mirada, primera serie documental sobre el V Centenario”, *El País*, 22 de agosto de 1987.

S. T., “La otra mirada centra en Cuba sus cuatro próximos documentales”, *ABC Sevilla*, 30 de abril de 1990.

## **Eurocops**

BERLANGA, Jorge, “Hemos visto: Eurocops”, *ABC*, 17 de febrero de 1989.

BERLANGA, Jorge, “Hemos visto: Eurocops”, *ABC*, 10 de marzo de 1989.

MONTERO, Manuel, “Antonio Drove, a dos bandas en la tele”, *El independiente*, 29 de agosto de 1989.

“TVE presenta Cuellos blancos, capítulo de la serie Eurocops”, *ABC*, 3 de noviembre de 1988.

“Antonio Drove rueda Eurocops”, *ABC*, 24 de julio de 1989.

“La serie policiaca Eurocops, producida por siete cadenas europeas, se estrena hoy en La 2”, *El País*, 23 de abril de 1991.

“Comienza la serie policiaca Eurocops con el episodio Shangay Lilly”, *ABC Sevilla*, 23 de abril de 1991.

“Solo tienes que mover un dedo, segundo episodio de Eurocops”, *ABC Sevilla*, 7 de mayo de 1991.

## **El crimen de Don Benito**

GÁRCIA RIESCO, Inés, “La huella del crimen (2). Don Benito y tres manos”, Rinconete, Centro Virtual Cervantes, 19 de diciembre de 2012.

[http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/diciembre\\_12/19122012\\_01.htm](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/diciembre_12/19122012_01.htm)

LÓPEZ, Francisco J., “TVE rueda la segunda parte de La huella del crimen”, *La Vanguardia* (suplemento Revista), 12 de marzo de 1990.

“La huella del Crimen (TVE 1): Funciona”, *ABC*, 7 de marzo de 1991.

## **Su juguete favorito**

“TVE ultima el rodaje de Crónicas del mal y la segunda parte de La mujer de tu vida”, *La Vanguardia* (suplemento Revista), 21 de noviembre de 1991.

“Televisión Española estrena la serie de terror Crónicas del mal”, *El Mundo*, 9 de octubre de 1992.



### **Un día de cada tres**

ALBERT, Antonio, “El día que me quieras”, *El País*, 5 de octubre de 1994.

“«El día que me quieras» analiza el mundo de la pareja”, *El Mundo*, 5 de octubre de 1994.

### **Azorín, cronista de España**

“La 2 estrena dos series biográficas sobre personajes ilustres del 98”, *El Mundo*, 8 de noviembre de 1998.

### **Borges en persona**

“Borges”, *ABC*, 27 de agosto de 1999.

### **La canción del recuerdo**

M. T., “TVE estrena un documental para conmemorar el centenario de los últimos de Filipinas”, *ABC*, 4 de junio de 1999.

### **Buñuel: la memoria y los sueños**

CAMPELO, Sara, “Jornada de estreno en La 2: los documentales toman la noche”, *ABC*, 2 de julio de 2000.

GALLO, Isabel, “Nuevo homenaje de TVE a Luis Buñuel con **La memoria y los sueños**”, *El País*, 1 de julio de 2000.

ROMERO, Victoria, “Las incoherencias en los sueños de un genio”, *Diario de Burgos*, 9 de agosto de 2000.

SÁNCHEZ NAVAS, Gema, “Objetivo: resucitar a Luis Buñuel”, *El Mundo*, 6 de febrero de 2000.

S. T., “Televisión Española dedica más de quince horas de programación a Luis Buñuel”, *ABC*, 21 de febrero de 2000.

#### 4. Bibliografía general

ALBERICH, Enric, “Cine español 1972-82. Memoria de una época”, *Dirigido por*, nº 100, enero de 1983.

ALBERICH, Ferrán, *Cuatro años de cine español*, Madrid, IMAGFIC D.L. 1991.

ALONSO FERNÁNDEZ, Ana, *Gonzalo Suárez: entre la literatura y el cine*, Kassel, Edition Reichenberger, 2004.

AMITRANO, Alessandra, *El cortometraje en España: una larga historia de ficciones breves*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1998.

ANSÓN, Antonio et al. (eds.), *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2010.

ANGULO, Jesús (et al.), *Antxon Eceiza: cine, existencialismo y dialéctica*, San Sebastián, Euskadiko Filmatagia Fundazioa, 2009.

ANTOLÍN, Matías, *Cine marginal en España*, Valladolid, Semana Internacional del Cine, 1979.

ARANZUBIA COB, Asier, *El mapa de la India: conversaciones con Manolo Matji*, Madrid, Grupo de Investigación TECMERIN / Universidad Carlos III de Madrid, 2013.

ARANZUBIA COB, Asier; NIETO FERRANDO, JORGE, “Un idilio efímero o de cómo el influjo de la teoría renovó la crítica cinematográfica española en los años 70”, *Secuencias*, nº 37, primer semestre 2013.

ARANZUBIA COB, Asier (coord.), *Los mecanismos comunicativos del cine de todos los días. Antología del Colectivo Marta Hernández y Javier Maqua en Comunicación XXI*, Santander, Shangrila, 2016.

ARÉVALO, María Jesús; CARREÑO, José María; MARÍAS, Miguel; MARINERO, Manolo, *Jean-Luc Godard*, Madrid, J.C., 1981.

ARNAU ROSELLÓ, Roberto, “Las jornadas de Sitges 67: la subversión del realismo salmantino”, en *¡Savia Nutricia? El lugar del realismo en el cine español*, XI Congreso Internacional de la AEHC, Córdoba, Filmoteca de Andalucía, 2006.

BAGET HERMS, Josep M<sup>a</sup>, *Historia de la televisión en España (1956-1975)*, Barcelona, Feed-Back Ediciones, 1993.

BALLESTEROS, Isolina, *Cine (ins)urgente. Textos filmicos y contextos culturales de la España postfranquista*, Madrid, Fundamentos, 2001.

BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966.

BELOKI, Maialen, *Entre Antonio y Antxon Eceiza. Entre el cine y la política*, Tesis doctoral inédita, Universidad del País Vasco, 2010.

BINIMELIS, Mar; CERDÁN, Josetxo; FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel, “From Puppets to Puppeteers: Modernising Spain through Entertainment Television”, en GODDARD, Peter, *Popular television in authoritarian Europe*, London, Manchester University Press, 2013, pp. 36-52.

BLANCO MALLADA, Lucio, *IIEC y EOC. Una escuela para el cine español*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1990.

BONET, Eugeni; PALACIO, Manuel, *Práctica filmica y vanguardia artística en España 1925-1981*, Madrid, Universidad Complutense, 1981.

BORAU, José Luis (dir.), *Diccionario del cine español*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998.

BRASÓ, Enrique (et al.), *7 trabajos de base sobre el cine español*, Valencia, Fernando Torres, 1975.

CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis, “Un capítulo en la historia del cine español: la Cátedra de Historia y Estética de la Cinematografía de la Universidad de Sevilla”, en SAURET GUERRERO, Teresa, *El cine español: arte, industria y patrimonio cultural*, Madrid, Ministerio de Cultura/ICAA, 2011.

CAPARRÓS LERA, José María, *El cine español bajo el régimen de Franco : (1936-1975)*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1983.

CASTRO, Antonio, *Cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres, 1974.

CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio; ZUNZUNEGUI, Santos, (directores), *La nueva memoria: historia(s) del cine español (1939-2000)*, Santiago de Compostela, Vía Láctea, 2005.

DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 1999.

DEL AMO, Álvaro, *La comedia cinematográfica española*, Madrid, Alianza Editorial, 2009.

DIAMANTE, Julio, *Cine, cultura, libertad: contra las sombras y el silencio: Teoría y práctica de la Semana Internacional de Cine de Autor*, Córdoba, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Filmoteca de Andalucía, 2007.

EQUIPO CARTELERIA TURIA, *Cine español, cine de subgéneros*, Valencia, Fernando Torres, 1974.

EQUIPO RESEÑA, *Cine para leer. 1988*, Bilbao, Mensajero, 1989.

ESCUADERO BAZTÁN, Juan M., *El alcalde de Zalamea: edición crítica de las dos versiones (Calderón de la Barca y Lope de Vega, atribuida)*, Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 1998.

- FARRÉ BRUFAU, María Soledad, *La Escuela de Argüelles. Una aportación al cine español*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Salamanca, 1989.
- FERNÁNDEZ, Carlos, “Cine español: Industria y administración”, *Cinema 2002*, nº 14, abril de 1976.
- FERNÁNDEZ, Luis Miguel, “Escritores y televisión durante el franquismo (1956-1975)”, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2014.
- FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel, “Las prácticas televisuales de Iván Zulueta”, *Cinema Comparat/ive Cinema*, nº 7, 2015.
- FRUGONE, Juan Carlos, *Oficio de gente humilde... Mario Camus*, Valladolid, 29 Semana de Cine de Valladolid, 1984.
- FONT, Domènec, *Del azul al verde: el cine español durante el franquismo*, Barcelona, Avance, 1976.
- FRUTOS, Javier; LLORÉNS, Antonio, *José Luis Dibildos, la huella de un productor*, Valladolid, 43 Semana Internacional del Cine, 1998.
- GARCÍA ESCUDERO, José María, *Una política para el cine español*, Madrid, Editora Nacional, 1967.
- GARCÍA ESCUDERO, José María, *La primera apertura: diario de un director general*, Barcelona, Planeta, 1978.
- GARCÍA LÓPEZ, Rubén (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto*, Santander, Shangrila, 2015.
- GARCÍA-MERÁS, Lydia, “El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista”, *Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*, Granada: UNIA/Arteleku/Macba, 2007.
- GARCÍA SAHAGÚN, Marta; DELTELL ESCOLAR, Luis, *Miradas a la Escuela Oficial de Cinematografía, Área Abierta*, Vol. 16, nº 2 (monográfico), julio 2016.
- GÓMEZ BERMÚDEZ DE CASTRO, Ramiro, *La producción cinematográfica española: de la transición a la democracia, (1976-1986)*, Bilbao, Mensajero, 1989.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio, “Bandoleros de la Transición: rasgos del imaginario nacional democrático en *Curro Jiménez*”, en LÓPEZ, Francisca; CUETO ASÍN, Elena; R. GEORGE JR., David (eds.), *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2009.
- GONZÁLEZ DE GARAY DOMÍNGUEZ, Beatriz; ALFEO ÁLVAREZ, Juan Carlos, “Formas de representación de la homosexualidad en el cine y la televisión españoles durante el Franquismo”, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, nº 23, enero-junio de 2017.

GONZÁLEZ REQUENA, Ramón; SORIA, Florentino, *La comedia en el cine español*, Madrid, Imagfic, 1986.

GREGORI, Antonio, *El cine español según sus directores*, Madrid, Cátedra, 2009.

GUADAÑO, Luis, “Representación histórica, crónica negra y legitimación de la democracia: *La huella del crimen*”, en LÓPEZ, Francisca; CUETO ASÍN, Elena; R. GEORGE JR., David (eds.), *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2009.

GUARNER, José Luis, *30 años de cine*, Barcelona, Kairós, 1971.

GUBERN, Román; FONT, Domènec, *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Euros, 1975.

GUBERN, Román, *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo, 1936-1975*, Barcelona, Península, 1981.

GUBERN, Román, *Historia del Cine*, Barcelona, Lumen, 1989.

GUBERN, Román, *Viaje de ida*, Barcelona, Anagrama, 1997.

GUBERN, Román; MONTERDE, José E.; PÉREZ PERUCHA, Julio, (et al.), *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2009.

GUERRERO, Enrique, *El entretenimiento en la televisión española: historia, industria y mercado*, Barcelona, Deusto, 2010.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, “Los guiones de *El embrujo de Shanghai*, de Juan Marsé”, en PÉREZ BOWIE, José Antonio (ed.), *La adaptación cinematográfica de textos literarios: teoría y práctica*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2003.

GUTTI, Antonio, *Las películas de toda una vida. Notas y recuerdos de un maverick*, Madrid, Bubok, 2011.

HALLIDAY, Jon, *Douglas Sirk*, Madrid, Fundamentos, 1973.

HEREDERO, Carlos F., *Iván Zulueta. La vanguardia frente al espejo*, Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1989.

HEREDERO, Carlos F., *José Luis Borau: teoría y práctica de un cineasta*, Madrid, Filmoteca Española, 1990.

HEREDERO, Carlos F. (coord.), *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español (Cuadernos de la Academia nº 11-12)*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2002.

HEREDERO, Carlos F.; MONTERDE, José Enrique (eds.), *Los "nuevos cines" en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Valencia, Festival Internacional de Cine de Gijón/IVAC/CGAI/Filmoteca de Andalucía/Filmoteca Española, 2003.

HERNÁNDEZ, Marta, *El aparato cinematográfico español*, Madrid, Akal, 1976.

HERNÁNDEZ, Marta; REVUELTA, Manolo, *30 años de cine al alcance de todos los españoles*, Madrid, Zero, 1976.

HERNÁNDEZ CORCHETE, Sira, *La historia contada en televisión: el documental televisivo de divulgación histórica en España*, Barcelona, Gedisa, 2008.

HERNÁNDEZ LES, Juan; GATO, Miguel, *El cine de autor en España*, Madrid, Castellote, 1978.

HERNÁNDEZ RUIZ, Javier, *Gonzalo Suárez: un combate ganado con la ficción*, Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1991.

HERNÁNDEZ RUIZ, Javier; PÉREZ RUBIO, Pablo, *Maenza filmando en el campo de batalla*, Zaragoza, Departamento de Educación y Cultura, 1997.

HERNÁNDEZ RUIZ, Javier; PÉREZ RUBIO, Pablo, *Yo filmo que... Antonio Artero en las cenizas de la representación*, Zaragoza, Ayuntamiento, Servicio de Cultura, 1998.

HERNÁNDEZ RUIZ, Javier; PÉREZ RUBIO, Pablo, *Voces en la niebla: el cine durante la transición española (1973-1982)*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2004.

HERNÁNDEZ RUIZ, Javier; PÉREZ RUBIO, Pablo, *Escritos sobre cine español. Tradición y géneros populares*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico (CSIC) / Excma. Diputación de Zaragoza, 2011.

HOPEWELL, John, *El cine español después de Franco*, Madrid, El Arquero, 1989.

HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto (eds.), *El "cine de barrio" tardofranquista. Reflejo de una sociedad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012.

HUERTA FLORIANO, Miguel Ángel; PÉREZ MORÁN, Ernesto (eds.), *El cine popular del tardofranquismo. Análisis fílmico*, Salamanca, Los Barruecos, 2012.

LARA MARTÍNEZ, María, *Fernando Colomo*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011.

LERÍA, Almudena (coord.), *Las 25 películas de nuestra vida. Encuesta entre 100 cinéfilos españoles*, Madrid, Nickel Odeon Dos, 1995.

LLINÁS, Francisco (comp.), *Cortometraje independiente español*, Bilbao, Certamen Internacional de Cine Documental y de Cortometraje, 1986.

LLINÁS, Francisco (ed.), *50 años de la Escuela de Cine*, Cuadernos de la Filmoteca nº 4, Filmoteca Española, ICAA, 1999.

LLORENS, Antonio; AMITRANO, Alessandra, *Francesc Betriu: profundas raíces*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1999.

LÓPEZ, Francisca; CUETO ASÍN, Elena; R. GEORGE JR., David (eds.), *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2009.

LOZANO AGUILAR, Arturo; PÉREZ PERUCHA, Julio (coords.), *El Cine Español durante la Transición democrática (1974-1983) (Cuadernos de la Academia nº 13-14 / IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine)*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España / A.E.H.C., 2005.

LOZANO, Susana, *Textos e imágenes de la generación perdida. La adaptación cinematográfica: de Hemingway a Furthman, Faulkner y Hawks* (Tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, 2001.

MAQUA, Javier; PÉREZ MERINERO, Carlos, *Cine español. Ida y vuelta*, Valencia, Fernández Torres, 1976.

MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio, *Una juventud*, Madrid, Alfaguara, 1997.

MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio, *Jazz y días de lluvia*, Madrid, Alfaguara, 2002.

MARTÍNEZ TORRES, Augusto; PÉREZ ESTREMER, Manuel, “Revisión crítica del llamado «Nuevo Cine Español»”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 234, junio de 1969, p. 748-762.

MARTÍNEZ TORRES, Augusto, *Cine español, años sesenta*, Barcelona, Anagrama, 1973.

MARTÍNEZ TORRES, Augusto (ed.), *Cine español 1896-1988*, Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 1989.

MARTÍNEZ TORRES, Augusto, *Cineastas insólitos: conversaciones con directores, productores y guionistas españoles*, Madrid, Nuer, 2000.

MARTÍNEZ TORRES, Augusto, *Las películas de mi vida*, Madrid, Espasa, 2002.

MARTÍNEZ TORRES, Augusto, *Directores españoles malditos*, Madrid, Huerga y Fierro, 2004.

MATUD JURISTO, Álvaro, “1969: la modernidad irrumpe en los documentales del NO-DO”, en PÉREZ PERUCHA, Julio; GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier; RUBIO ALCOVER, Agustín (eds.), *Olas rotas: el cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*, Madrid, Asociación Española de Historiadores del Cine/Ediciones del Imán, 2009, pp. 123-135.

MEDINA, Pedro; GONZÁLEZ, Luis M.; MARTÍN VELÁZQUEZ, José (coords.), *Historia del cortometraje español*, Alcalá de Henares, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996.

MONTERDE, José Enrique, *Veinte años de cine español (1973-1992)*, Barcelona, Paidós, 1993.

MONTERDE, José Enrique, *La imagen negada: Representaciones de la clase trabajadora en el cine*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1997.

MUNSÓ CABÚS, Juan, *El cine de arte y ensayo en España*, Barcelona, Picazo, 1972.

MUÑOZ SUAY, Ricardo, *Columnas de cine*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1998.

NIETO FERRANDO, Jorge, *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1962-1982)*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2012.

OLIVER, Jos; GÓMEZ, Andrés Vicente (coords.), *El sueño loco de Andrés Vicente Gómez*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga-Área de Cultura, 2001.

OTERO, José María, *TVE: Escuela de cine*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses / Festival de cine de Huesca, 2006.

PALACIO, Manuel, *Una historia de la televisión en España. Arqueología y modernidad*, Madrid, Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992.

PALACIO, Manuel, “La historia en la televisión”, en MONTERDE, José Enrique, *Ficciones históricas (Cuadernos de la Academia nº 6)*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1999, pp. 137-150.

PALACIO, Manuel, *Historia de la televisión en España*, Barcelona, Gedisa, 2001.

PALACIO, Manuel (ed.), *Las cosas que hemos visto: 50 años y más de TVE*, Madrid, Instituto RTVE, 2006.

PALACIO, Manuel (ed.), *El cine y la transición política en España (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011.

PALACIO, Manuel, *La televisión durante la transición española*, Madrid, Cátedra, 2012.

PELLETTIERI, Osvaldo (ed.), *Perspectivas teatrales*, Buenos Aires, Galerna/Fundación Roberto Arlt, 2008

PÉREZ MERINERO, Carlos y David, *Cine español: una reinterpretación*, Barcelona, Anagrama, 1973.

PÉREZ MERINERO, Carlos y David, *Cine español: algunos materiales por derribo*, Madrid, Editorial Cuadernos para el Diálogo, S.A., Edicusa, 1973.

PÉREZ MERINERO, Carlos y David, *Cine y control*, Madrid, Castellote, 1975.



PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.), *Los años que conmovieron al cinema: las rupturas del 68*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988.

PÉREZ PERUCHA, Julio, *Huellas de luz: películas para un centenario*, Madrid, Diorama, 1995.

PÉREZ PERUCHA, Julio; GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier; RUBIO ALCOVER, Agustín (eds.), *Olas rotas: el cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*, Madrid, Asociación Española de Historiadores del Cine/Ediciones del Imán, 2009.

RABAL, Paco, *Si yo te contara. Memorias*, Madrid, El País / Aguilar, 1994.

RIAMBAU, Esteve, “El cine español durante la Transición (1973-1978): una asignatura pendiente”, en GUBERN, Román (coord.), *Un siglo de cine español (Cuadernos de la Academia nº 1)*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1997, pp. 179-190.

RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro, *Guionistas en el cine español: Quimeras, picarescas y pluriempleo*, Madrid, Cátedra, Filmoteca Española, 1998.

RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Miritó, *La Escuela de Barcelona: el cine de la “gauche divine”*, Barcelona, Anagrama, 1999.

RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Miritó, *Productores en el cine español: estado, dependencias y mercado*, Madrid, Cátedra, Filmoteca Española, 2008.

RIGOL, Antoni; SEBASTIÁN, Jordi, “Cataluña y la primera guerra mundial: La verdad sobre el caso Savolta”, *Film-Historia*, Vol. 4, nº 2, 1994.

RINCÓN, Aintzane, *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*, Madrid / Santiago de Compostela, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales / Universidade de Santiago de Compostela, 2014.

RODRÍGUEZ, Hilario J. (coord.), *Un extraño entre nosotros: las aventuras y utopías de José Luis Borau*, Madrid, Notorius, 2008.

ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim; SOLER, Llorenç, *Historia crítica y documentada del cine independiente en España 1955-1975*, Barcelona, Laertes, 2006.

RUIZ SAN MIGUEL, Francisco Javier; GÓMEZ GÓMEZ, Ana Julia, *Cine español: perspectivas y prospectiva*, Málaga, ICAA / Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2011.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (ed.), *Filmando el cambio social. Las películas de la transición*, Barcelona, Laertes, 2014.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *Mario Camus*, Madrid, Cátedra, 1998.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *José Luis Borau: una panorámica*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1987.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Borau*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1990.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Una meditación sobre las patrias*, Artigrama, nº 1, 1984.

SANTOS FONTENLA, César, *Cine español en la encrucijada*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966.

SHAKESPEARE, William, *Antonio y Cleopatra* (edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer ; edición de Jesús Tronch y Gabriel Torres Chalk ; traducción de Jenaro Talens), Madrid, Cátedra, 2001.

SUÁREZ, Gonzalo, *Trece veces trece*, La Bonanova, Papeles de Son Armadans, 1972

TÉBAR, Juan, *Las cosas que hemos visto*, Madrid, Nickel Odeon, 1993.

TORRELL, Josep, “Para ignorarnos menos. La reconsideración del pasado durante la transición”, en *Cuadernos de la Academia nº 6: Ficciones históricas*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1999.

TRANCHE, Rafael R; SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente, *NO-DO: el tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 2006.

TRENZADO ROMERO, Manuel, *Cultura de masas y cambio político, el cine español de la transición*, Madrid, CIS, 1999.

TUBAU, Iván, *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años 60*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 1983.

TUBAU, Iván, *Hollywood en Argüelles: cine americano y crítica española*, Barcelona, Universitat, 1984.

ÚBEDA-PORTUGUÉS, Alberto, *Contra viento y marea: el cine de Ricardo Franco (1949-1998)*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1998.

ÚBEDA-PORTUGUÉS, Alberto, *Jose Luis Cuerda: ética de un corredor de fondo*, Madrid, Fundación Autor, 2001.

UTRERA MACÍAS, Rafael, “La leyenda del alcalde de Zalamea”, en “Literatura y cine. Adaptaciones I. Del teatro al cine”, *Cuadernos de EIH CEROA*, nº7-8, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, pp. 51-62.

VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, Antonio, *Historia de la política de fomento del cine español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992.

VILLEGAS LÓPEZ, Manuel, *Aquel llamado nuevo cine español*, Madrid, J.C., 1991.

VV.AA., *Diccionario del Cine Iberoamericano: España, Portugal y América*, Madrid, SGAE, 2011.

ZAHEDI, Farshad, *El pasado es un prólogo: conversaciones con Emilio Martínez-Lázaro*, Madrid, Grupo de Investigación TECMERIN / Universidad Carlos III de Madrid, 2015.

ZOZAYA FERNÁNDEZ, Miguel, “De la EOC al cine independiente madrileño: los cortometrajes de Antonio Drove”, *Actas Congreso Internacional Hispanic Cinemas: En Transición. Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión*, TECMERIN, Getafe, 7-9 de noviembre de 2012.

ZUNZUNEGUI, Santos, *Paisajes de la forma: ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid, Cátedra, 1994.

ZUNZUNEGUI, Santos, “Del cine adánico al costumbrismo de lo grotesco. Para una tipología de la comedia española, en GUBERN, Román (ed.), *Un siglo de cine español*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1997.

ZUNZUNEGUI, Santos, *El extraño viaje: el celuloide atrapado por la cola o la crítica norteamericana ante el cine español*, Valencia, Episteme, 1999.

ZUNZUNEGUI, Santos, *Historias de España: de qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2002.

ZUNZUNEGUI, Santos, *Los felices sesenta: aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Barcelona, Paidós, 2005.

ZUNZUNEGUI, Santos, *La mirada plural*, Madrid, Cátedra, 2008.

ZUMALDE ARREGI, Imanol, *La materialidad de la forma fílmica: Crítica de la (sin) razón posestructuralista*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2006.

#### **4.1. Hemerografía**

BALAGUÉ, Carlos, “Entrevista a José Luis García Sánchez”, *Dirigido por...*, nº 34.

BALAGUÉ, Carlos, “Entrevista con Ricardo Franco”, *Dirigido por...*, nº 37.

BALEDÓN, Luis Alfonso, “¿Quién es Gospel?”, *Nuestro Cine*, nº 91, noviembre de 1969.

BALEDÓN, Luis Alfonso, “Aspavientos”, *Nuestro Cine*, nº 92, diciembre de 1969.

BALEDÓN, Luis Alfonso, “Cortometraje: ¿una escuela?”, *Nuestro Cine*, nº 103-104, noviembre-diciembre, 1970.

- BELLIDO, Adolfo; OROZCO, Jesús R., “Una crisis brutal. José Luis Dibildos, opina”, *Cinestudio*, nº 63-64, febrero de 1967.
- BERMEJO, Alberto, “Esperpento, costumbrismo y diversidad en democracia”, *Nickel Odeon*, nº 5, invierno de 1996.
- BRASÓ, Enrique, “Manifiesto por un cine pobre”, *Nuevo Fotogramas*, nº 1153, 20 de noviembre de 1970.
- BRASÓ, Enrique, “Benalmádena-Toya o una ceremonia de la confusión”, *Nuevo Fotogramas*, nº 1155, 4 de diciembre de 1970.
- BUENDÍA, Teresa, “Emilio Martínez Lázaro y Aspavientos”, *Nuestro Cine*, nº 105, enero de 1971.
- CIENFUEGOS, Alberto; FEITO, Álvaro; LÓPEZ-TAPIA, Luis Mamerto, “Benalmádena 70”, *Cinestudio* nº 72, diciembre de 1970.
- COMPANY, Juan Miguel, “El cine de la reforma”, *Dirigido por* nº 43, abril de 1977.
- DIBILDOS, José Luis, “Encuesta: Crisis en el cine español”, *Nuestro Cine*, nº 62, junio de 1967.
- ECEIZA, Antonio, “Río Grande”, *Nuestro Cine*, nº 22, enero de 1963.
- ESTEVE, Pau; COMPANY, Juan Miguel, “Tercera Vía. La vía muerta del cine español”, *Dirigido por*, nº 22, abril de 1975.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel, “Augusto Martínez Torres rueda un largometraje en 16 mm”, *Nuestro Cine*, nº 69, enero de 1968.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel, “Douglas Sirk, la mirada de un alquimista”, *Saber leer*, nº 94, abril de 1996.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel, “La proyección pública de las películas de la EOC”, *Nuestro Cine*, nº 85, mayo 1969.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel, “La situación de la EOC”, *Nuestro Cine*, nº 103-104, noviembre-diciembre de 1970.
- FREIXAS, Ramón, “Comedia cinematográfica española 1961-1977: Carcajadas en Vía Muerta”, *Nickel Odeon*, nº 5, invierno de 1996.
- GALÁN, Diego, “Cine popular sano”, *Triunfo*, nº 595, 18 de mayo de 1974.
- GALÁN, Diego, “Crónica Festival Venecia 1970: «El hombre oculto» de Alfonso Ungría”, *Nuestro Cine*, nº 102, octubre de 1970.
- GALÁN, Diego, “Españolas en París”, *Triunfo*, nº 466, 8 de mayo de 1971.
- GALÁN, Diego, “Los nuevos españoles”, *Triunfo*, nº 638, 21 de diciembre de 1974.

GARCÍA FERRER, J.M; ROM, Martí, “Artero: maño y sitgista (o «La dinamitación de las prácticas de significación dominantes»”, *Dirigido por...*, nº 83, Mayo de 1981.

GARCÍA SANTAMARÍA, José Vicente, “José Luis Borau: el síndrome de los furtivos”, *Contracampo*, nº 8, enero de 1980.

GÓMEZ REDONDO, Ramón, “¿Qué fue de la Escuela de Argüelles...?”, *Guadalimar*, mayo 1978.

GÓMEZ REDONDO, Ramón, “Mi amigo Miguel Rubio”, *Nickel Odeon*, nº 23, verano de 2001.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: “Burguesía cinematográfica y aparato”, *La Mirada*, nº 1, abril de 1978.

HEREDERO, Carlos F., “Cine español: industria y administración”, *Cinema 2002*, nº 14, abril de 1976.

HERNÁNDEZ, Marta, “1967-1974: 7 años de cambios y recambios en el cine español”, en *Contrastes*, nº 6, enero de 1975.

INURRIA, Ángel Luis, “Dos mil millones para cincuenta y cinco películas”, *ABC*, 17 de diciembre de 1986.

JOVER, José Luis; AMESTOY, Santos, “1963-1973 o El cine que nunca existió”, *Pueblo*, 20 de noviembre de 1972.

LLINÁS, Francisco, “Benalmádena año II”, *Nuestro Cine*, nº 106, febrero de 1971.

LÓPEZ-TAPIA, Luis Mamerto, “Entrevista con Jaime Chávarri”, *Dirigido por...*, nº 29.

LÓPEZ-TAPIA, Luis Mamerto, “La Escuela Oficial de Cinematografía”, *Cinestudio*, nº 40, diciembre de 1965.

LÓPEZ TAPIA, Luis Mamerto, “Benalmádena 70, 3”, *Cinestudio*, nº 92.

MARÍAS, Miguel, “El cine desencantado de Jaime Chávarri”, *Dirigido por...* nº 49, diciembre de 1977.

MARÍAS, Miguel, “Entrevista Gonzalo Suárez”, *Dirigido por...* nº 22, abril de 1975.

MARÍAS, Miguel, “José Luis Borau. El francotirador responsable”, *Dirigido por...* nº 26, septiembre de 1975.

MARÍAS, Miguel, “José María Carreño, vivo in memoriam”, *Nickel Odeon*, nº 23, verano de 2001.

MARÍAS, Miguel, “Manolo Marinero, una exhalación”, *Nickel Odeon*, nº 23, verano de 2001.

- MARÍAS, Miguel; REYES MARTÍNEZ, Mary, “Entrevista José Luis Borau”, *Dirigido por...* n° 25, julio-agosto de 1975.
- MARINERO, Manolo, “Sobre el cine independiente español”, *Film Ideal*, n° 217-218-219, 1970.
- MARTÍNEZ LEÓN, Jesús, “Howard Hawks en la bahía de San Sebastián”, *Casablanca*, n° 7-8, julio agosto de 1981.
- MARTÍNEZ LEÓN, Jesús, “Howard Hawks en San Sebastián 1972-2002”, *Academia. Revista del cine español*, n° 83, octubre de 2002.
- MARTÍNEZ TORRES, Augusto, “Ginebra en los infiernos”, *Nuestro Cine*, n° 99, julio de 1970.
- MOLINA FOIX, Vicente, “Cineastas independientes. Una tendencia del cine español”, *Nuestro Cine*, n° 77-78, noviembre-diciembre de 1968.
- MONTERDE, José Enrique, “Crónicas de la transición. Cine político español, 1973-1978”, *Dirigido por*, n° 58, octubre de 1978.
- MONTERDE, José Enrique, “Entrevista con Francisco Betriú”, *Dirigido por...*, n° 73, mayo de 1980.
- MUÑOZ SUAY, Ricardo, “S.O.S”, *Fotogramas*, n° 992, 20 de octubre de 1967.
- MUÑOZ SUAY, Ricardo, “Desde Sitges”, *Fotogramas*, n° 1076, 30 de mayo de 1969.
- MUÑOZ SUAY, Ricardo, “Salir del laberinto”, *Fotogramas*, n° 1134, 10 de julio de 1970.
- MUÑOZ SUAY, Ricardo, “Autores”. *Nuevo Fotogramas*, n° 1154, 27 de noviembre de 1970.
- MUÑOZ SUAY, Ricardo, “La puerta estrecha”, *Nuevo Fotogramas*, n° 1155, 4 de diciembre de 1970.
- ORDÓÑEZ, Marcos, “Un memento, por favor. Coll en el teatro”, *El País*, 10 de marzo de 2007.
- PÉREZ BENEYTO, Amando, “Griffith. Revista de cine”, *Nickel Odeon*, n° 11, verano de 1998.
- PÉREZ BESADA, Jesús; VENTOSO MARIÑO, Xose Antonio, “El erotismo y la mujer española en el cine durante el franquismo”, *Cinema 2002*, n° 29-30, julio-agosto de 1977.
- PÉREZ PERUCHA, Julio, “Festival de Benalmádena”, *Ínsula*, n° 290, enero 1971.

PÉREZ-PERUCHA, Julio, “El cine español durante 1970”, *Ínsula*, nº 291, febrero de 1971.

PEZUELA, Alfonso, “Un espacio en busca de la España de ayer. La noche de los tiempos”, *Tele-Radio* nº 713.

REVENGA, Luis, “Argüelles, mi barrio, sus cines y los álbumes de Pili”, *Nickel Odeon*, nº 7, verano de 1997.

RIPOLL-FREIXES, E., “Diálogos sobre el cine actual: La inquietante producción española”, *Imagen y Sonido*, nº 92, febrero 1971.

TARRAGÓ, M; ROMAGUERA, J., “Benalmádena. II Semana Internacional de Cine de Autor”, *Imagen y Sonido*, nº 92, febrero 1971.

TORRES, Maruja, “Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía”, *Fotogramas*, nº 991, 13 de octubre de 1967.

“Intento de cine pornográfico en Oviedo”, *Fuerza Nueva*, nº 64, 30 de marzo de 1968.

“Crónica Benalmádena I”, *Nuestro Cine*, nº 92, diciembre de 1969.

“Adolfo Arrieta: sumo pontífice del 16 mm.”, *Nuestro Cine*, nº 102, octubre de 1970, p. 10-12.

“Una entrevista paralela entre el director de la EOC y los alumnos”, *Nuestro Cine*, nº 103-104, noviembre-diciembre de 1970.

## **5. Entrevistas personales**

03/03/2010 – Julio J. Drove

10-11/11/2011 – Ingeborg Azevedo

11/03/2014 – Jos Oliver

07/05/2014 – Javier Rebollo

08/05/2014 – Susana Lozano

## **6. Fondos consultados**

Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares):

- Expediente de rodaje 141-69, caja 36/5019, signatura (03) 121.
- Expediente de rodaje nº 74-74, caja 36/4254, signatura (03) 121.
- Expediente de rodaje nº 166-74, caja 36/4254, signatura (03) 121.
- Expediente de rodaje nº 145-76, caja 36/4658, signatura (03)121.
- Expediente de censura nº 76.481, caja 36/4254, signatura (03) 121.
- Expediente de censura nº 77.802, caja 36/4254, signatura (03) 121.
- Expediente de calificación nº 85.477, caja 36/4658, signatura (03)121.
- Caja 36/5052, signatura (03)121.
- Caja 36/4647, signatura (03) 121.
- Caja 36/5480, signatura (03)121.

Archivos del legado de Antonio Drove a Filmoteca Española (conservados en las oficinas de Rosebud Films durante su proceso de catalogación).

Archivo personal de Ingeborg Azevedo.

Biblioteca y Archivo Fílmico de Filmoteca Española.

Biblioteca Central de la Universidad del País Vasco.

Biblioteca Nacional.

Biblioteca del Ateneo Navarro.

Biblioteca del Cine Club Lux.

Biblioteca de Filmoteca de Navarra.

Biblioteca del Museo de Navarra.

Biblioteca de la Universidad de Navarra.

Fondo Documental de RTVE.

Hemeroteca de la Biblioteca Nacional.

Hemeroteca de la Biblioteca de la Universidad de Navarra.