

**EL MALVADO CARABEL: IMPRONTA DE WENCESLAO
FERNÁNDEZ FLÓREZ EN EL CINE ANTES Y DESPUÉS DE
LA GUERRA CIVIL***

**THE WICKED CARABEL (EL MALVADO CARABEL):
WENCESLAO FERNÁNDEZ FLÓREZ'S IMPRINT ON CINEMATOGRAPHY
BEFORE AND AFTER CIVIL WAR**

**José Luis CASTRO DE PAZ
Héctor PAZ OTERO
Fernando GÓMEZ BECEIRO**

Universidad de Santiago de Compostela
joseluis.castro@usc.es

Resumen: *El malvado Carabel*, la novela de Wenceslao Fernández Flórez publicada en 1931 que sirve de soporte a dos películas trascendentales, dirigidas respectivamente por Edgar Neville (1935) y Fernando Fernán-Gómez (1955), actúa como puente entre el mejor cine popular republicano y la mirada crispada ante el horror franquista del cine español más rebelde, tanto formal como semánticamente, de los años cincuenta. El análisis comparado

* Este trabajo se ha realizado en el ámbito y con el apoyo del proyecto de investigación I+D+i "Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez" (CSO2012-34648), Ministerio de Economía y Competitividad-Gobierno de España.

pretende desvelar de qué forma en la literatura de Fernández Flórez se halla una de las raíces de un cine español capaz de ofrecer un retrato oscuro de la triste vida en nuestro país.

Abstract: *The wicked Carabel (El malvado Carabel)*, Wenceslao Fernandez Florez's novel published in 1931 which supports two momentous movies, directed respectively by Edgar Neville (1935) and Fernando Fernán-Gómez (1955), is the bridge between the best republican cinema and the tense look before the Franco's fascist horror of later spanish films, both formally and meaningfully in the 50's. The essay intends to reveal on which way Fernández Flórez's literature finds the means to offer a dark portrait of the gloomy life in our country in spanish cinema.

Palabras clave: Cine. Literatura. Fernández Flórez. *El malvado Carabel*. Adaptaciones. Edgar Neville. Fernando Fernán-Gómez.

Key Words: Cinema. Literature. Fernández Flórez. *El malvado Carabel*. Adaptations. Edgar Neville. Fernando Fernán-Gómez.

1. *El malvado Carabel* (1931): una novela popular

Cuando en junio de 1935 Edgar Neville comienza en Barcelona el rodaje de *El malvado Carabel*, basada en la novela de idéntico título del escritor coruñés Wenceslao Fernández Flórez, esta se había convertido ya en referente popular de singular calado y temprana vitalidad transmediática, hasta el punto de que el apellido del protagonista es entonces sinónimo popular de una lamentable e injusta situación vital y profesional. Además de sus numerosas ediciones en papel desde su publicación en 1931, coincidiendo pues con la instauración de la II República, conoce asimismo otra, seriada y extraordinariamente exitosa, en la revista *Lecturas* (1932) y, menos citado, es llevada a las tablas del madrileño Teatro Victoria (estreno 13 de mayo de 1932), convertida en "sainete" por Ángel Torres del Álamo y Antonio Asenjo Pérez e interpretada —como buena parte del repertorio arnichesco en el teatro (pero también en cine)— por Valeriano León²¹⁵. La existencia del sainete teatral "El malvado Carabel" no sólo da idea de la singularidad costumbrista, madrileñista, de la novela original —algo que no deja de reprocharle José-Carlos Mainer en su todavía imprescindible, pese a coyunturales excesos críticos, *Análisis de una insatisfacción: las novelas de W. Fernández Flórez* cuando señala la "deformación profesional de costumbrista aceptado en cuanto tal por un público de escasa cultura y pocas preocupaciones"— (Mainer, 1975: 203), sino también del vínculo profundo que une ciertos aspectos de la tradición sainetesca con algunos de los hilos esenciales a partir de los que se teje la compleja y singularísima escritura del literato gallego.

En la novela, la acción se desencadena cuando, Amaro Carabel, el modesto oficinista de la Casa de Banca Aznar y Bofarull, comete pecado de ingenuidad al desvelar al señor Azpitarte el pérfido plan maquinado por sus jefes para estafarle una importante suma de dinero. Descubierta la confabulación, el señor Azpitarte rompe las relaciones comerciales con los estafadores, quienes, a su vez, acusan al "incauto" Carabel de desbaratar un lucrativo

²¹⁵ Completaban el reparto Aurora Redondo, Rafaela Rodríguez, Julia Pachela, Marcos Davó, Cuesta Alfayete, la Granda, la Pachela, la Palencia, la Caballero, Porsés, Costa, Asensio y Vázquez. La adaptación no tiene éxito y se retira tras las siete primeras representaciones.

negocio y de poner así en riesgo la viabilidad de la empresa²¹⁶. Su forma de proceder, por más que alegase actuar en beneficio de un cliente de la casa, le cuesta el puesto de trabajo, lo cual, además, conlleva el fin de su relación con su novia Silvia.

Es entonces cuando en su interior comienza a agitarse un sentimiento: “Hace tiempo que conozco el rebullir de esa cólera que nace en el corazón del hombre cuando ofrece sus brazos a los demás y le vuelven la espalda” (Fernández Flórez, 1978: 85). Dicha cólera, en un principio, se muestra bastante difusa, lo cual genera en el personaje cierto desconcierto, especialmente porque es incapaz de identificar al culpable de todos los males que lo afligen. Finalmente, decide no subestimar a ningún enemigo, real o teórico, razón por la cual no sólo se rebela contra el mundo circundante que le niega la gloria y el amor, sino también contra sí mismo, contra ese carácter bondadoso que le empujó a alertar a Azpitarte de la vileza que se preparaba a sus espaldas. “Se acabó el Amaro Carabel bondadoso y débil, que temblaba ante un jefe y se enternecía ante una mujer. Cogeré lo que no me dan, y necesito mucho. Si el triunfo es del malvado, conseguiré triunfar” (Fernández Flórez, 1978: 91). Se trata, en definitiva, de una sublevación contra su naturaleza, contra su propio destino; su decisión de “echarse al monte” no se fundamenta sobre el afán de cambiar las reglas de juego de una sociedad injusta, sino que busca cambiar única y exclusivamente su vida, razón por la cual la lucha se inclina hacia una pugna individualista y desideologizada en busca de un cambio en la situación personal del individuo y no en las circunstancias colectivas de la sociedad²¹⁷.

Mucho se ha escrito sobre el cariz conservador de la obra de Fernández Flórez, y más de una vez, a nuestro juicio, con conclusiones desatinadas movidas por ese afán de establecer un vínculo congruente entre su trayectoria personal durante y tras la Guerra Civil —fue perseguido por los milicianos en Madrid para ser ejecutado, episodio que plasmó en su novela cargada de odio hacia el bando republicano titulada *Una isla en el mar rojo* (1939) y entabló una cordial relación con el régimen emanado del pronunciamiento del 18 de julio— y los escritos que, mayoritariamente, vieron la luz en la década de los años veinte. Un escritor con el bagaje que se le supone a Fernández Flórez en la esfera personal e ideológica de la posguerra civil está condenado de antemano a una revisión de su obra condicionada por este último aspecto, lo que, en consecuencia, se traduce en un interés por rastrear, desvelar y amplificar aquellos elementos de su narrativa que armonicen con su biografía. Mientras que, por el contrario, otros muchos matices de su obra que conjugan con una visión progresista de la realidad —Fernández Flórez embistió contra algunos estamentos cercanos al bando que se rebeló en 1936 como la Iglesia, el ejército o la banca, y se proclamó

²¹⁶ Esta actuación de Carabel lo emparenta con el Aurelio Romay del relato breve *Luz de luna* (1915), un empleado de una agencia de viajes que resuelve el papeleo de los emigrantes. Cierta día, Romay contradice las órdenes de su jefe que pretendía sustraer el billete de embarque a un pobre ciudadano para entregárselo a un delincuente que había pagado una jugosa suma de dinero. Esta historia será llevada a la pantalla en el año 1957 por Rafael Gil con el título *Camarote de lujo*.

²¹⁷ Si nos acercamos a otra de las novelas más populares de la bibliografía de Fernández Flórez, *El hombre que se quiso matar* (1929), comprobaremos que, su protagonista, Federico Solá, al igual que Carabel, también pierde su trabajo y a su novia. Esto le hace explotar, arremeter contra la sociedad que le ha arrinconado a la exclusión, que le ha privado del amor y del dinero. Por ello, opta por rebelarse contra su sino, hasta el punto de anunciar en un acto público su suicidio, que se llevará a cabo en una fecha determinada. Esta decisión le permite comportarse de un modo libertario y displicente frente a las convenciones sociales. Pero, una vez más, el foco de su ira, el objeto de su rebeldía, no es el contexto social que lo ha marginado, sino su destino. Finalmente, Federico Solá desestimará su promesa de suicidio después de conocer a una joven de la cual se enamora y de conseguir un nuevo oficio. En suma, lo que el protagonista pretendía desde un principio no era cambiar la sociedad, sino saltar la valla que separa a los afortunados de los desdichados para subirse al tren de vida de aquéllos.

públicamente a favor del amor libre, el aborto o la eutanasia— han sido minimizados ante el temor de que deparasen un corolario que pudiese refutar la etiqueta de partida: un escritor de derechas. Es innegable que, tras la Guerra Civil, Fernández Flórez se instaló en la comodidad de la vida burguesa franquista, pero no es menos cierto que, al igual que en el primer tercio del siglo XX España vivió un periodo marcado por la convulsión social y política, la ideología del autor gallego no fue ajena a ese ambiente de agitación y caminó por la senda de la contradicción y la paradoja. A la postre, Fernández Flórez fue un sujeto con una proteica visión del mundo —en su día se autodefinió como “socialista heterodoxo”— que desmiente, de raíz, cualquier esbozo monolítico de su posición ante la vida. Lo que pudiese pensar en el año 1936, durante el tiempo que permaneció refugiado en la embajada holandesa en el Madrid ante el temor de que unos milicianos lo capturasen para procurarle el “paseo”, obviamente, poco tiene que ver con los primeros años del siglo pasado en los que fue testigo directo de la penosa situación que muchos de sus paisanos padecían en el campo gallego, de ahí que reducir su personalidad a una cita que lo encasilla en el bando conservador sin profundizar en la complejidad y la versatilidad del sujeto puede llevarnos a conclusiones, al menos, discutibles.

La crítica que Fernández Flórez realiza al escenario social, más que al político, que le circunda se dicta desde una posición solidaria con los individuos desamparados por la ferocidad del sistema, ante lo cual el lector vislumbra una posición progresista de los acontecimientos, pero que, en parte, se debilita con una actitud conservadora del personaje al perseguir una solución individualista, ya que, como hemos apuntado, este busca la salvación en la mejora de su situación personal, y no en una transformación de las reglas que rigen el funcionamiento de esa sociedad. Esta es, ciertamente, la veta más conservadora de su legado literario.

Por otro lado, y aunque *El malvado Carabel* no es, en su apariencia más visible, una novela melodramática, sería inexacto afirmar que Fernández Flórez postergó, para la confección de la trama, todos los elementos semánticos que conforman el melodrama, género que, singularizado con las aportaciones del escritor, mayor presencia ha obtenido a lo largo de toda su obra. Un ejemplo manifiesto de la vena melodramática dentro de la novela que nos ocupa lo encontramos en la patética historia que narra Ginesta, vecino de Carabel. El relato, intercalado por el diálogo del personaje a modo de analepsis, se construye a partir de unas convenciones temáticas propias del género —la imposibilidad de satisfacer los deseos, la pérdida del objeto amoroso, las penurias que reportan la inútil búsqueda de la felicidad y la lucha por huir de los designios del destino—, tal que un paréntesis nítidamente marcado dentro de la historia global, lo cual evita cualquier frotamiento con el humor que cubre buena parte de la novela. Cuando Ginesta descubre la trama de su esposa y de su ayudante para asesinarlo, sucumbe a la aprensión y le inunda una conciencia derrotista que le lleva a considerarse el único culpable de esa situación y que la “condena” impuesta por Lina es más que justa y como tal debe asumirla: “No sentí más que una infinita tristeza y una desilusión..., una pena por mí mismo, por mi fracaso...” (Fernández Flórez, 1978: 163). Por esta razón acepta el veneno con resignación, como una consecuencia lógica de los acontecimientos que jalonan una existencia desdichada como la suya, hasta el punto de aceptar beber el mortífero brebaje que le ofrece su esposa. Resignación extrema de honda raigambre melodramática que les lleva a asumir sus heridas: “En la épica o en la tragedia, el héroe se caracteriza por su acción, que a veces deriva en sufrimiento; en el melodrama, su único cometido es sufrir” (Pérez Rubio, 2004: 53).

Amaro Carabel, a diferencia de Ginesta, no cree ni en la resignación ni en el suicidio (“¿Por qué todas las personas que piensan melancólicamente en matarse, para abreviar los suplicios de la miseria, no se lanzan antes a la calle, enloquecidas de cólera, contra el mundo entero?” [Fernández Flórez, 1978: 124]). Entonces, se decanta por la acción, por abandonar el territorio del melodrama en el que deambula Ginesta para introducirse en la épica a través del estallido de su cólera, la cual moviliza la acción, la rebeldía y la maldad²¹⁸. No obstante, con lo que no contaba Carabel era con que la épica de sus gestas pasaría por el trazo de la burla, de la caricatura.

En su discurso de ingreso en la Real Academia, leído el 14 de mayo de 1945, Fernández Flórez se desliza hacia una definición del humor cercana al esperpento: “Se coge del brazo de la vida y se esfuerza en llevarla ante su espejo cóncavo o convexo, en el que las más solemnes actitudes se deforman hasta un límite que no puede conservar su seriedad” (Fernández Flórez, 1958: 989). La cita hace referencia explícita a las palabras de Max Estrella, el personaje de *Luces de Bohemia* (1920), cuando, en conversación con Don Latino, indica que “los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento” (Valle-Inclán, 1985: 132). Como ya señalamos, la vertiente esperpéntica de *El malvado Carabel* se encuentra en la caracterización de su protagonista cuando decide abandonar su modo de vida marcado por la sumisión y la intrascendencia para adoptar una actitud combativa frente a las injusticias que ha venido sufriendo hasta su estallido de rabia. Es decir, en el momento en el que el personaje, a pesar de su incapacidad manifiesta para comportarse según los cánones de un salteador de caminos, decide rescribir su destino abandonando el escenario de un melodrama para adentrarse en un relato épico, se establece un conflicto entre actuante y personaje²¹⁹ que acaba por mostrar una imagen deformada y patética de lo que se supone debería ser un héroe, como le ocurre, en cierto modo, a nuestro célebre

²¹⁸ En el cuento titulado *La difícil ciencia del mal*, el escritor narra las peripecias de Sabater, quien, al perder su empleo, decide, con escasa fortuna, probar suerte como ladrón, argumento que nos impele a considerar el relato como un precedente de *El malvado Carabel*. La primera frase del cuento nos remite de forma automática a la mencionada vinculación: “Siempre he dicho que el mal representa la acción y que el bien no es muchas veces más que una forma de la inercia” (Fernández Flórez, 1958: 1103). Algo parecido debió pensar Fendetestas, el bandolero de la fraga de Cecebre, en *El bosque animado* (1943), quien, cansado de la rutina y las penurias que acarrearán la vida de un jornalero, decide desempolvar su viejo pistolón para echarse al monte y ganarse la vida como salteador de caminos. Fendetestas es, sin lugar a dudas, el personaje fernandez-florezco que más similitudes guarda con Amaro Carabel. Ambos personajes, exhiben poca destreza para la ejecución de sus actos vandálicos, incluso, una comparativa entre ambas novelas nos desvelan pasajes semejantes que dan cuenta de su parentesco. Si concluimos que, tanto Carabel como Fendetestas, son una caricatura de un bandolero, esto es, de un personaje con rasgos épicos, no sería desventurada trazar una conexión con algún bandolero legendario cuyas hazañas fuesen relatadas por la tradición oral gallega. Entre los más célebres bandidos que poblaron los montes galaicos encontramos a Xan Quinto, famoso salteador del siglo XIX, descrito como un “bandolero de la clase de los generosos”. En un cuento de Ramón del Valle-Inclán incluido en *Jardín umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones* (1903) bajo el título de *Juan Quinto*, el autor villanovés narra las peripecias del bandido cuando intenta asaltar una casa rectoral, donde se ponen de relieve las mismas dificultades del personaje por exhibir la maldad que requiere un salteador.

²¹⁹ Partimos de la idea de Bobes Naves que plantea una diferenciación abstracta del personaje y del actuante. La definición del actuante viene dada por la función que éste cumple dentro del discurso. Las funciones consisten en una abstracción de la acción que pueden representarse a través de un verbo o un nombre verbal: Agredir / Agresión; Vengar / Venganza; o en el caso de Carabel: Asaltar / Asaltante. Ahora bien, el actuante tiene que ir siempre acompañado de unas circunstancias que condicionan y personalizan las acciones del actuante, es decir, debajo del actuante subyace un personaje con una etiqueta semántica que influye en el comportamiento del actuante y, en consecuencia, en el desarrollo de la acción. La figura de Carabel es el resultado de una colisión entre el actuante y el personaje que encierra en sí mismo el bandolero. Este choque entre personaje y actuante ya la propuso con anterioridad Valle-Inclán en sus Sonatas al presentar un seductor, el marqués de Bradomín, como “feo, católico y sentimental”, rasgos, todos ellos, opuestos a la idea tradicional de seductor (Boves Naves, 1990).

don Quijote de la Mancha, un hidalgo carente de la destreza necesaria para afrontar andanzas de caballero. Ya en el arranque de la novela se deja entrever esa vertiente paródica “de los encabezamientos épicos —y novelescos— más tradicionales” (Mainer, 1976: 309), con la referencia a la madre de Carabel, célebre por su caso de “espondilitis rizomélica”. Este es, a juicio de José-Carlos Mainer, el personaje masculino predilecto de Fernández Flórez, “el hombre vulgar aunque sensible y soñador, inepto para la vida práctica y víctima de la mala suerte” (Mainer, 2010: 371). En la comparativa con el Quijote queda al descubierto la ya citada cualidad individualista de Amaro Carabel; mientras el primero se lanzaba a los campos de Castilla para combatir las injusticias que assolaban el mundo movido por un ideal bienhechor, el segundo se enfundaba la máscara de bandido para solventar su situación personal después de un agravio que había perjudicado sus circunstancias vitales.

Ese humor deformante y caricaturesco basado en la exageración de unos rasgos surge, como bien apunta Prieto Delgado, de una mirada fernandezflorezca que se filtra “tras su microscopio de escritor hasta aumentar las imágenes de la situación de la secuencia, a un tamaño tal, que, aunque deformadas unas y otras, no dejan por ello de pertenecer al mundo real” (Fernández Flórez, 1978: 10); mirada que ya había sido puesta en práctica en obras como *Las gafas del diablo* (1918), *El espejo irónico* (1921) y *Visiones de neurastenia* (1924).

La caricaturización más visible parte de la puesta en evidencia de una sumisión hiperbólica, radical, tan desmesurada que sobrepasa la línea de la verosimilitud hasta llegar al escenario donde se aposentan los espejos cóncavos. Bajo esta mirada deformante encontramos los pasajes en los que se describe de qué modo los empleados de la empresa Aznar y Bofarull aceptan hasta la genuflexión todos los preceptos que sus jefes dictaminan, con la complicidad del narrador que, en apariencia, parece ponerse de parte de los patronos.

En esa táctica caricaturesca del escritor se enmarca el “sospechoso” afán que, de forma constante, muestra el narrador por adular el comportamiento de los dueños de la empresa en base a unas premisas grotescas que ponen de relevancia el sesgo irónico de dichos pasajes y que, además, incitan al lector a posicionarse en una actitud escéptica respecto de lo narrado, consciente de la inverosimilitud de los argumentos expuestos. Sirva como ejemplo, algunos de los comentarios vertidos por el narrador a la hora de presentar la crónica de la partida campestre, que ya en el título del capítulo II es calificada de “escrupulosa”. A pesar de que los treinta y ocho empleados hubiesen preferido permanecer en su lecho un día no laboral antes que acudir a la jornada deportiva a la sierra, el narrador cree que el evento organizado por los patronos ofrecían “al mundo una enternecedora demostración del paternal cuidado con que la casa fomentaba la salud de sus dependientes”. Los gastos del proyecto, calificado de “complicado e importante” quedan subsanados gracias al “notorio talento de los señores Aznar y Bofarull”, que deciden financiarlo “con un pequeño descuento mensual en todos los sueldos”. En cuanto a la comida, “el criterio de los señores no podía ser más ampliamente generoso, porque nunca se les ocurrió impedir que cada cual llevase aquella que su estómago y sus recursos le permitiesen”. Además, la empresa se encargaba de “facilitar el aire libre, aire libre en grandes cantidades, todo lo que se quisiese consumir”.

No cabe duda de que toda la crónica se construye bajo los postulados de la ironía, cuya composición creemos oportuno detenernos a analizar, puesto que nos permite ahondar en uno de los aspectos clave de la literatura del escritor gallego. La particularidad de esta ironía reside en los tres elementos narrativos que entran en juego: el autor implícito, el narrador y

el lector implícito. Vayamos por partes. Empezaremos por extraer dos pasajes en los que se refleja la modulación de la ironía a la cual nos referimos:

“Pero ya el señor Aznar, descabalgando los lentes, acogía a Carabel con aquella amable sonrisa que tan frecuentemente citaban los que le ponían como ejemplo de patronos humanitarios” (Fernández Flórez, 1978: 43).

“Carabel salió. Si su rostro no acusaba francamente la alegría que sin duda le había producido el anuncio de la carrera pedestre, quizá fuese porque el remordimiento de su fracasada petición codiciosa lo nublaban” (Fernández Flórez, 1978: 45).

No es necesario ser un agudo descifrador de pretensiones para percatarse de que las palabras del narrador no respondan a la verdad, pero no porque sea precisamente el narrador quien proyecta la ironía, sino que más bien él es una víctima más de esa ironía que proviene del autor implícito, ya que, tal y como están construidas las frases, no tenemos ningún indicio de que el narrador esté haciendo uso de palabras a las cuales les quiere inferir un significado opuesto al significado literal. En realidad, la comunicación de la ironía se produce entre el autor implícito y el lector implícito a expensas del narrador, de resultados de lo cual nos encontramos ante un narrador no fidedigno.

“En la «narración no fidedigna», el relato del narrador no concuerda con las suposiciones del lector implícito acerca de las intenciones reales de la historia. La historia socava el discurso. Y sacamos en conclusión, después de una «lectura profunda», entre líneas, que los sucesos y los existentes no pudieron haber sido «así», y por ello sospechamos del narrador. La narración no fidedigna es por tanto una forma irónica” (Chatman, 1990: 250).

Efectivamente, cuando el narrador de *El malvado Carabel* elogia la amable sonrisa del señor Aznar como prueba irrefutable de su humanidad o justifica la falta de júbilo en Carabel que habría de originarle la jornada pedestre por el remordimiento de una petición codiciosa que ha sido rechazada, el lector implícito, tras descifrar el contexto real de ambos episodios, descubre la comunicación secreta que se ha establecido con el autor implícito, creador de la ironía que destapa la falta de verosimilitud del narrador, puesto que este actúa como si hubiese interiorizado, al igual que el resto de personajes, la sumisión hacia los amos de la empresa. Ese mecanismo que relaciona al narrador con la historia como si fuese un personaje y que da forma a historias muy poco creíbles, supone la constatación de un modelo burlesco en la literatura de Fernández Flórez, un modelo que se resiste a crear las ficciones y que ha sido utilizada en varias ocasiones por el escritor gallego y que, en cierta forma, entronca con una corriente cinematográfica española que tendría su auge durante los años cuarenta, sobre todo a partir de películas vinculadas al Modelo de estilización paródico-reflexivo.

2. *El malvado Carabel* (Edgar Neville, 1935)

A la hora de intentar profundizar en los variados elementos culturales que habrían de acrisolarse en ese fructífero aunque a la postre desgraciadamente efímero intento de puesta en pie de un cine nacional popular durante la II República, es Santos Zunzunegui quien de manera más acertada ha sido capaz de sintetizar una hipótesis fuerte, al señalar cómo “la veta más rica, original y creativa del cine español tiene que ver con la manera en que determinados cineastas y películas heredan, asimilan, transforman y revitalizan toda una

serie de formas estéticas propias en las que se ha expresado históricamente la comunidad española” (Zunzunegui; Castro de Paz; Pérez Perucha, 2005: 491-492). El historiador y semiólogo vasco se refiere a un proceso que había venido desarrollándose embrionariamente desde el periodo mudo (*El pilluelo de Madrid*, Florián Rey, 1926; *¡Viva Madrid, que es mi pueblo!*, Fernando Delgado, 1928 o *El sexto sentido*, Nemesio M. Sobrevila, 1929, surgen, incluso, de sainetes escritos originalmente para la pantalla) (Pérez Perucha, 1995: 19-121), y parecía fraguar con éxito en la época del sonoro y la II República, pero que habría de transformarse brutalmente cuando la destrucción franquista y la consiguiente gangrena moral y política de la posguerra volvieran —como en los tiempos del Francisco de Goya de la Quinta del Sordo— a desencajar los rostros de los castizos personajes sainetescos y/o zarzueleros de los films “republicanos” de Edgar Neville, Benito Perojo, Florián Rey, Luis Marquina o José Luis Sáenz de Heredia.

En todo el alambicado proceso que iba a permitir la fusión solidaria, candente y creativa de tan amplia y variada gama de elementos culturales, la literatura humorística, crítica y popular de Wenceslao Fernández Flórez constituirá —entre otras singularidades estilísticas de excepcional calado que sólo podrán ver la luz de la pantalla, ya trágicamente transformadas, tras el conflicto bélico— uno de los más innovadores y relevantes soportes para modernizar y *urbanizar* filmicamente, desplazando sutilmente al tiempo hacia la (deprimida y con todo casi inexistente) clase media, a ese personaje tipo de españolito de a pie que, proveniente en cierta forma del *manolo* sainetesco, “trabajador y *honrao*”, pero tímido y falto de iniciativa²²⁰, habría de encarnar como nadie en el cine republicano —pues tras la Guerra tomaría casi siempre el rostro, al menos durante algunos años, del actor gallego Antonio Casal— Antonio Vico Camarero²²¹.

La confianza en las posibilidades interpretativas de Vico era absoluta por parte de Neville, al que el actor había complacido sobremedida en su primer rol cinematográfico como protagonista, encarnando al apocado y ridículo empleado de mercería Patricio Campos en la nítidamente fernandezflorzca *opera prima* de José Luis Sáenz de Heredia *Patricio miró una estrella* (1934), estrenada en Madrid apenas dos meses antes del rodaje de *El malvado Carabel*.

Con Vico como “héroe”, Neville concibe y escribe junto a W. Francisco (Franz Winterstein)²²² un guion singularmente eficaz, capaz de simplificar y unificar (las variadas y

²²⁰ Un vaivén cultural que da la vuelta, pues, al “simplificado” Carabel teatral interpretado por Valeriano León en 1932 y al que ya nos hemos referido en la introducción.

²²¹ Hijo de actores y formado sobre las tablas del teatro popular, con una compañía propia junto a su mujer Carmen Carbonell desde comienzos de los años treinta, Vico era uno de esos intérpretes españoles capaz de establecer un estrecho contacto con el espectador, a la vez que amalgamar de manera intransferible, si ello venía al caso, su indiscutible *vis* cómica con una llamativa hondura dramática, incluso al borde de lo ternurista y/o patético, y, por todo ello, idóneo para encarnar a ese protagonista característico de Fernández Flórez —verdadera personalización de su manera de entender el humor: “...pone siempre un velo ante su dolor. Miráis sus ojos y están húmedos, pero mientras, sonríen sus labios”, como lo definiría el propio autor en su discurso de ingreso en la Real Academia Española de la Lengua— que lleva en el rostro la frustración de quien es incapaz de superar unas barreras inaccesibles tanto para su deseo como para su miseria material.

²²² Uno de los integrantes, junto a Willy Goldberger (fotógrafo), Erwin Scharf (decorador), Géza Pollatschik (productor) o Manfred Gurlitt del grupo estable de trabajo de Inca Film Producción S.A., inicial sociedad promotora del proyecto, que “transfiere su patrimonio y recursos humanos a Ulargui Films, con la que mantenía un contacto exclusivo de distribución” poco antes de concluir el proceso de producción del film, disolviéndose a continuación (Heinink y C. Vallejo, 2009: 175-177). Cfr. también las páginas dedicadas a la producción del film en Muñoz Felipe (2008).

hasta dispersas líneas narrativas de la novela), *asainetar* (el tono en algunas ocasiones demasiado intelectual del relato para lo que el film pretendía) y modular ideológica y dialécticamente (transformando algunas acciones e incorporando otras, y especialmente el final; exacerbando la ridiculez grotesca y avasalladora de los patronos, modelando una moderna y decidida trabajadora, a partir de la desgraciada Germana literaria, en el esbelto cuerpo y la voz de Antoñita Colomé) la novela del escritor gallego²²³.

Gracias al guion custodiado por la Fundación Wenceslao Fernández Flórez (de Francisco y Neville, 1935) —pero también a la conservación de las secuencias de la tienda de cajas registradoras y del fallido robo nocturno²²⁴— intuimos, ya aquí, la hondura humanista y popular del estilo que Neville desarrollará en los grandes títulos de la década siguiente, y que guarda en el tarro de sus esencias intransferibles algunas gotas del cine de su amigo Charles Chaplin —y es oportuno señalar que Fernández Flórez señaló en su momento a “Charlot” como el protagonista ideal de un film basado en su novela— y del René Clair de *Bajo los techos de París* (*Sous les toits de Paris*, 1930) y *14 de julio* (*Quatorze juillet*, 1932), pero que trae también a la memoria el del incomparable Jean Renoir de las contemporáneas *Toni* (1934) o *Le crime de Monsieur Lange* (1935). Un estilo de apariencia desaliñado que confía *naturalmente* en el actor y en sus movimientos, tendencialmente basado en composiciones amplias y diáfanas, dejando aire y espacio para que la cámara registre las personas y las cosas que delante de ella ocurren. Más que una *psicología profunda*, Vico encarna a un trabajador español (de larga y precisa modulación en la tradición escénica), cercano y próximo a su espectador potencial, que habrá de encontrar en la (sólo momentánea y) drástica solución de la delincuencia, pero únicamente gracias al azar y sin cometer fechoría alguna, la forma de mejorar su situación vital y laboral ante la injusticia de los grotescos banqueros.

Para empezar, los guionistas hacen desaparecer (o converger drásticamente con la principal) las líneas narrativas secundarias del relato original, de tal manera que se elimina por completo la ya citada y desoladora historia amorosa del policía Ginesta y su cruel y esposa Lina, a la vez que Germana (la infeliz vecina, fallida aspirante a prostituta, que acabará en la novela casándose con Ginesta, haciendo de dos soledades un único porvenir) se convierte ahora en la joven, hermosa e infatigable costurera que sobrevive a duras penas, enamorada de Carabel sin que este —ciego ante el *amor* cutre y mediatizado de Silvia— parezca darse cuenta. Hermosa y jovial, grácil, dicharachera y no exenta de picardía, con un verbo preñado de popular gracejo, la Germana interpretada por Antoñita Colomé en nada sustancial recuerda a la de Fernández Flórez.

²²³ Vid. también Nieto Galán (1935).

²²⁴ Al no disponer del guión ni de la versión novelada de la película, Javier Muñoz Felipe hubo de centrar toda su atención en los escasos siete minutos conservados, planteando en ocasiones cuestiones formales de algún interés, como la relación con el tratamiento del espacio del *slapstick* americano en la secuencia del robo nocturno (el largo socavón por el que se hunde Carabel en la calle, idea luego retomada con exactitud en la versión de Fernán-Gómez) o la composición visual de raíz pictórica utilizada con inequívoca voluntad irónica en la secuencia en la tienda de registradoras, a prueba de ladrones, que Carabel accede a vigilar mientras su dueño debe salir a toda prisa hacia el hospital pues su hija está a punto de dar a luz. Antes, mientras Carabel-Vico observa el escaparate —señala Muñoz Felipe—, “apoya sus manos en el cristal, captándole la cámara en el siguiente plano desde el interior: Carabel con la cara ladeada mirando hacia el extremo superior izquierdo, los brazos doblados, levantados y ligeramente separados del cuerpo y las manos extendidas mostrando las palmas cual beato o santo recibiendo una revelación o asistiendo a una aparición o milagro” (Muñoz Felipe, 2008: 79).

Por otro lado, y además de a ciertos momentos puntuales —como aquél regocijante que no figura en el guion pero se conserva en el celuloide y se trata con probabilidad de un afortunado *gag* añadido durante el rodaje, en el que Carabel se dispone a estrenarse como nocturno ladrón en la “calle de Río Rosas esquina Santa Engracia” (de Francisco y Neville, 1935: 65), tropezándose inesperadamente con el atracador “de la calle” interpretado por el propio Neville, castizo y con aspecto de chulapo (“—Soy el atracador de esta calle... —¡Ah! Usted dispense, me voy..., responde Carabel saludando cortésmente con el sombrero. —¡No, no, quédese... Yo voy al teatro. —No lo irá usted a hacer por mí... —No... ¡Si ya tengo las entradas! Es un buen sitio... Adiós —Pues gracias, muchas gracias”, se despidió el protagonista sacándose de nuevo el sombrero)²²⁵, es en la mujer en quien descansa el tono más rotundamente sainetesco de la función, y sus diálogos —sin relación alguna con los de la novela— alcanzarán por momentos el nivel de los del mejor Carlos Arniches.

En fin, siempre se ha dicho —de acuerdo con las muy escasas declaraciones del director sobre su film²²⁶— que la secuencia final en el baile de máscaras del Hotel Palace rompía el tono “humilde” del mismo, separándose por completo del desenlace de la novela. Sin embargo, todo parece indicar que el largo episodio forma parte de la estructura profunda del guion, que además sitúa la acción durante el carnaval, entre otras razones, para justificar la celebración de la lujosa y concurrida cena-baile de máscaras. Neville y W. Francisco organizan esta deliciosa secuencia final en la que todos los personajes pueden ser *lógicamente* reunidos para concluir la función, además de hacer bascular el film hacia la sofisticada comedia de enredo de matriz hollywoodiense, de la que simultáneamente se aprovechan sus resortes cómicos y visuales, a la vez que no deja de señalarse su *incongruencia* por medio de la feliz solución formal prevista en el guion de focalizar todo el arranque de la misma —especialmente por medio de *travellings* de seguimiento— en una langosta a través de la cual, en su bandeja y de la mano del camarero, el narrador va presentándonos las mesas donde cenan Aznar y Bofarull por un lado, su ex novia Silvia, su madre y el presuntuoso pretendiente odontólogo (que resultará estar casado para desesperación de las dos primeras, compuestas y sin novio) por otro y, finalmente, la pareja de “delincuentes” formada por Germana y Amaro que, contra todo pronóstico, serán los comensales del crustáceo. En farsesco tono de comedia de enredo, Carabel acabará escuchando por casualidad un gordo lío financiero con riesgo de cárcel de sus ex jefes, quienes, sin saber que el joven no ha entendido demasiado de lo oído, le ofrecerán formar parte de su sociedad bancaria a cambio de silencio. Compartiendo, además y por fin, el sincero amor de Germana, ambos, solidarios, enamorados y triunfantes, “se alejan cogidos del brazo y felices”, llevándose ella, sin darse cuenta, el abrigo de piel de una cliente. “La música crece en intensidad y tiene algo de marcha nupcial” (de Francisco y Neville, 1935: 93).

²²⁵ El tono puramente humorístico, farsesco del fragmento y la presencia del propio cineasta encarnando al sainetesco ladrón “oficial” del barrio, señalan una cierta ruptura en el tono del film, reflexiva y castizamente vanguardista, profundamente nevilliana, además de encerrar una crítica bien fácil de percibir sobre la vida en al capital.

²²⁶ “La adaptación de *El malvado Carabel*, la estupenda novela de Fernández Flórez, era buena, pero, desgraciadamente, en las productoras hay quien opina de lo que no sabe, y convenció a Ulargui de que la película ocurría entre gente pobre y que al público lo que le gustaban eran los bailes, escotes y ambientes lujosos. Como yo no tenía autoridad, me obligaron a poner al final una secuencia con un baile en el Palace, que le sentó como a un Cristo una pistola. Menos mal que los primeros siete rollos eran muy buenos” (VV. AA., 1977: 17).

3. *El malvado Carabel* (Fernando Fernán-Gómez, 1955)

El tercer proyecto tras la cámara del todavía novel director Fernando Fernán-Gómez iba a ser una nueva versión de *El malvado Carabel*, perfecto ejemplo para él de una literatura que hacía del humor melancólico el dispositivo idóneo para aproximarse a las dificultades vitales, materiales y deseantes, de la clases trabajadoras españolas, sacando a la luz las lacras y los atrasos seculares de nuestro país.

Para Fernán-Gómez se trataba de dar cuerpo fílmico a lo que creía una auténtica y autóctona materia prima para un posible realismo hispano y cotidiano, toda vez que no sólo estaba convencido de que el cine italiano había utilizado elementos temáticos de Arniches, de los hermanos Álvarez Quintero y del propio Fernández Flórez, sino, y más esencialmente, de que lo que era útil importar a nuestra cinematografía era la idea de un cine que tratase de los problemas cotidianos de la gente de la calle, pero buscando siempre los referentes de partida—fílmicos, literarios, plásticos, musicales...—en la fértil tradición cultural española.

La forma, a la vez cómica y sórdida, castiza y desolada “de describir la sociedad española, de ambientes de oficina, de pequeños empleados, de [la] vida (...) de las familias y en las pensiones” (Brasó, 2002: 38), encontraba en Amado Carabel el personaje idóneo para que pudiera dirigir e interpretar una obra que respondiera a su idea de un cine popular, *vulgar* incluso, formalizado de manera tan voluntariamente tosca *en ciertos aspectos* como preocupada hasta extremos inauditos por una puesta en forma, en verdad alambicada y moderna y de gran densidad textual, que habría de caracterizar, en mayor o menor medida según las circunstancias, toda su obra cinematográfica.

Si como en su día señaló Pérez Perucha en una conferencia decisiva, “las películas de Fernando Fernán-Gómez son la puesta al día del sainete por la vía neorrealista con una gran trabazón textual” (Pérez Perucha, 1985: 37), es el título que ahora va a ocuparnos donde dicha alquimia, personal e intransferible por estar basada no sólo en elementos culturales populares, literarios y cinematográficos, sino en su propia experiencia vital e interpretativa en el interior de los mismos, alcanza por vez primera auténtica entidad creativa.

Aunque la voluntad inicial de los guionistas—el propio Fernán-Gómez y Manuel Suárez Caso—era la de mantener las dos líneas narrativas principales de la obra literaria, optaron en definitiva por centrarse únicamente en la de Amaro Carabel y sus desventuras cotidianas, dejando de nuevo de lado la historia de Ginesta y su casquivana mujer, convertido aquél en Gregorio, vecino y compañero de trabajo del protagonista, pero sin la entidad y hondura que poseía en el original. Esta concentración no sólo suponía reforzar en absoluto el papel protagónico de Carabel como guía de una narración lejanamente chapliniana—centrada más en el desarrollo cuasi independiente de largas secuencias y en la presencia física en ellas del actor que en su engrasada y sintagmática relación causa-efecto—sino que, sobre todo, le iba a permitir articular con extrema sutileza un edificio enunciativo en el que los vaivenes de la identificación, contruidos en último término sobre la popularidad de un actor-personaje cercano y “de buen corazón” que el público podía identificar con el conocido intérprete de, por ejemplo, *Balarrasa* (Juan Antonio Nieves Conde, 1950) o *El último caballo* (Edgar Neville, 1951), habrían de obligar al espectador a poco gratificantes reflexiones sobre la situación del desventurado joven y sus amorales actitudes y reacciones ante la situación que le tocaba vivir.

La presencia física de Carabel (Fernán-Gómez actor), y la elaboración fílmica de un punto de vista sobre la historia (Fernán-Gómez director), transportada a la contemporaneidad del rodaje, del explotado e insignificante oficinista de una inmobiliaria²²⁷, era el interés principal del cineasta, a lo que se unía la creativa búsqueda de los mecanismos formales necesarios para traspasar al celuloide un universo literario capaz de combinar inteligentemente ciertas técnicas de raíz valleinclanesca con elementos de humor absurdo que, provenientes en último término de las vanguardias de principios de siglo, se hacían eco incluso de determinados recursos (la introducción en el texto de elementos gráficos, como tarjetas de visita o páginas de diarios) que Fernández Flórez parecía haber reactivado en 1931 al contacto con la todavía recientemente publicada *Amor se escribe sin hache* (1928) de Enrique Jardiel Poncela.

Uno de los aspectos más relevantes de la adaptación —desde un punto de vista textual— es el trabajo de conversión efectuado a partir del narrador omnisciente, lúcido e irónico, de la novela en dos entidades distintas pero complementarias: el visualizador (encargado de componer el discurso visual del film y de modular las fluctuaciones de la focalización y del punto de vista narrativo) y el narrador de peculiar estatuto diegético cuya *voice-over* para nada supone una simple traslación de su equivalente literario, por mucho que así se haya afirmado²²⁸. Aunque la en extremo alambicada, sinuosa y moderna fusión de narrador-protagonista-director sería definitivamente perfilada y convertida en personalísima figura estilística por Fernán-Gómez en sus célebres títulos de finales de la década y, a partir de ahí, en un importante número de películas tanto en cine como en televisión en los decenios siguientes, el cineasta busca aquí una posición narradora intermedia que, partiendo de la tradición reflexiva del cine posbélico español y del papel jugado en ella precisamente por Fernández Flórez, le permita hablar a la vez desde dentro (lo que equivaldría, de hecho, a una voz interna mental) y *desde encima* (aconsejándole en momentos concretos de la trama, hablándole a su vez al espectador y opinando sobre ello) del personaje protagonista.

Nada más lógico para un hombre de cine como Fernán-Gómez que reparar en el insólito cajón de soluciones formales surgido del peculiar desarrollo de la figura del narrador (y de su *voice-over*, tradicionalmente mal llamada *en off*) desde el final de la Guerra Civil hasta su novedosa formulación irónica y metalingüística en *Cerca de la ciudad* (Luis Lucía, 1952), *Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1952) o, incluso, en la más desconocida pero interesante (y protagonizada por Fernán-Gómez en un papel muy próximo al del film que ahora nos ocupa) *Nadie lo sabrá*, dirigida en 1953 por Ramón Torrado.

Reparemos en la secuencia que acompaña a los genéricos del film, sin equivalente alguno en la novela. Aunque los primeros planos se corresponden con la presencia próxima del personaje—que se nos presenta besando cariñosamente a un niño vecino y recogiendo solícito un gato callejero antes de, finalmente, llegar a casa sólo para despedirse de su tía Alodia e ir a trabajar—, desde que este abandona el edificio se produce lo que podríamos

²²⁷ En la novela, como vimos, se trata de un banco. Su conversión en la "Inmobiliaria Giner y Bofarull" le permitía al cineasta referirse por vez primera, si bien de soslayo, al problema de la vivienda, que había de centrar algunos de los títulos más relevantes del cine español de la década, incluidos *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959), que él mismo dirigiría pocos años después. Por otro lado, el hecho de que el personaje sea joven sin padre ni madre a mediados de los cincuenta lo convierte en el film, de forma consciente o no y lógicamente a diferencia de la novela, en un más que probable y desamparado huérfano de la Guerra.

²²⁸ Vid. Hidalgo (2002: 17) y Couto Cantero (2002), entre otros.

llamar una progresiva “generalización” y *amplitud de miras* de los créditos. Los planos se hacen más amplios y acogen, con nitidez gracias a la profundidad de campo, a numerosos trabajadores, agobiados y transeúntes, que caminan sin sosiego por las calles madrileñas. Si todavía podemos reconocer a Carabel entre ellos antes de penetrar en la boca de metro, después, con la cámara ya muy elevada, este desaparece, ofreciéndonos planos generales y documentales del Madrid ya céntrico y populoso, hasta llegar finalmente a la fachada exterior del edificio que alberga las oficinas de la empresa en la que trabaja. Ese momentáneo abandono del personaje, digamos “a lo Neville”, muestra la inequívoca voluntad enunciativa de conjugar en lo posible la doble condición del film, a la vez comedia que gira en torno al cuerpo del actor (chapliniana insistimos, en cierto sentido y si se nos permite la expresión) y documento más amplio, críticamente distanciado y *políticamente* ambicioso sobre el Madrid popular de 1955. Así, y antes de retomar la narración fernandezflorezca propiamente dicha, un fundido encadenado nos sitúa abajo, a la puerta del edificio, elevándose en panorámica hasta mostrarnos las ventanas exteriores del piso ocupado por “Giner y Bofarull”²²⁹. Es entonces cuando comenzamos a escuchar la voz narradora que, cosiéndolo con el anterior, da paso a un plano medio largo de espaldas del protagonista, que entra finalmente en las oficinas²³⁰.

Tras el episodio en el despacho de los jefes, en el que Carabel se entera de que el aumento de sueldo solicitado para casarse con su novia Silvia no se le ha sido concedido, se da paso ya al episodio campestre. Modelo secuencial del film, en su estructura cómica aislada y autárquica, la estúpida carrera dominical campo a través en la que son obligados a participar todos los empleados para disfrute de sus jefes, constituye además el inicio de esa anunciada y sutil construcción del punto de vista, por medio de un uso singular, económico, cómico y abrupto de la cámara subjetiva, que continuará a lo largo del texto, de manera cada vez más incómoda para el espectador, toda vez que este se verá obligado a compartir (como humillador y humillado) puntos de vista antagónicos. En su primera aparición, dicha cámara subjetiva—de forma irrealista, resquebrajando el relato, aun sin llegar a romperlo—se hará cargo del punto de vista de Cardoso, temeroso pero obligado a dar el pistoletazo de salida de la carrera. El plano reproduce su punto de vista intentando infructuosamente disparar, de tal forma que el brazo y la pistola que surgen en primer plano por la parte inferior del encuadre parecen corresponder exactamente al “brazo de la cámara”. *Nuestra mirada*, la de Cardoso, amenaza a los empleados explotados, a la vez que el público se halla, en cierto sentido identificado con éstos. Discurso visual, formalmente complejo, pero no exento al tiempo de brusca tosquedad, da forma a las *consecuencias*, imposibles de verbalizar, de la aceptación y la participación de los obreros en la humillante fiesta cuyo único fin es el regocijo del amo. Por medio de tal resolución formal, el espectador se ve obligado por vez primera en el film a situarse en la doble posición de la víctima que, con el arma en la mano, contribuye sin pensarlo a la explotación y el escarnio de su igualmente maltratado congénere. Identificación y distanciamiento, pues, que nos ofrece sus más acabadas muestras en episodios protagonizados por el propio Carabel.

²²⁹ Y es sobre este fundido, que aún con fluidez dos niveles del relato, donde surge impresionado el pertinente rótulo “Dirección Fernando Fernán Gómez”.

²³⁰ “Apuesto cualquier cosa a que es la primera vez que alguien les habla de Amaro Carabel. Es un hombre demasiado corriente. Quizá más alto que usted, y más flaco que usted... ¡y más feo que usted, desde luego! Pero un hombre como otro cualquiera. Sin embargo, realizó una experiencia que muchos soñamos llevar a cabo. Así empezó la cosa...”.

Tras ser despedido del trabajo y abandonado por su novia, el desgraciado protagonista decide dedicarse al mal, convertirse en malhechor, vivir de la delincuencia. El primer encuentro del nuevo Amaro una vez en la calle es con una amenazante pareja de la Policía Nacional, que atemoriza con su sola presencia al todavía inocente aprendiz de malo. La narradora *voice-over*, que hasta aquí sólo había reaparecido fugazmente a modo de pseudo *interna mental* para leer con él los singularmente cómicos anuncios de trabajo del periódico, se convierte desde ahora en fuente, con todo indirecta, como “voz de la conciencia” que le habla desde *fuera*, de los pensamientos y los deseos del protagonista, aconsejándole hacia el mal (“*Ánimo Carabel ¡No saben nada! ¡Nadie les ha dado la alerta! En la oficina tenías a tu alcance montones de dinero y la idea de que no era tuyo te impedía apoderarte de él ¡Por qué no ha de ser tuyo? Todo es tuyo Carabel ¡Todo! Camisas, sombreros, corbatas...*”) mientras seguimos su paseo, alternativamente en planos del protagonista caminando (con la cámara delante de él, en *travellings* oblicuos de retroceso) y en otros de punto de vista (movimiento de cámara hacia delante sobre los escaparates) que ahora sí nos permiten compartir los objetos que anhela y de los que sólo un *crystal* parece separarlo²³¹. Decidido diríase que ante la insistencia narradora (“*Es tuyo Carabel ¡Todo es tuyo! ¡Vamos, decidete!*”), compra el *Ya* en un kiosco ante la inicial extrañeza de la *voice-over*, que, de entrada, no comprende su actitud, pues, de nuevo, parece que vaya a detenerse en las ofertas laborales (“*¿Pero qué haces Amaro? ¡Déjate de ofertas de trabajo! ¡Eso es para los débiles!*”). Sin embargo, finalmente, abre el diario por la página de sucesos y, como antes sobre los anuncios, marca ahora a lápiz en ella con un rotundo *sí* los titulares susceptibles de convertirse en lucrativos “trabajos” (“Los muchachos eran adiestrados en la mendicidad y el hurto; Fueron detenidos tres carteristas que operaban en los tranvías; El doctor Pérez-Lejo, atracado en Chamartín por un pistolero”), ante el triunfante regocijo del narrador.

Sucesivos fracasos delictivos no parecen mermar el ánimo de Carabel que decide dar un golpe definitivo, de beneficio tal que le permita retirarse, y si es todavía posible hacerse gracias al dinero con el amor de su ex novia²³². Tras el robo nocturno de la caja fuerte de la Inmobiliaria Giner y Bofarull, el relato comienza a resquebrajarse en reflexiva y cómicamente distanciada forma. El narrador *over*, que reaparecía brevemente durante el atraco con un más distante y convencional poder omnisciente, independiente de las evoluciones del héroe, se hace cargo inmediatamente, de manera en cierto modo similar al literario y aliándose con el “visualizador”, de *poner en imágenes* lo que en la novela no es sino la transcripción literal del citado cuaderno. En él—alguna de cuyas páginas Fernández Flórez reproduce gráficamente, a un tímido modo jardiesco—, se da cuenta de las compras efectuadas para intentar abrir la caja fuerte. El narrador nos informa entonces que todas esas vicisitudes no es necesario conocerlas en detalle, pero sí resulta interesante leer los renglones correspondientes “*del cuaderno de notas de la tía Alodia*”. En el primero (“prestamo de don Macario Carabel para alquilar una casita en el camino de Getafe”) se nos muestra la página misma en primer plano, pero, a partir de aquí —y anticipando recursos que el cineasta desarrollará en abismo en *La vida por delante* y *La vida alrededor*—, las siguientes

²³¹Por un momento, sin embargo, Carabel mira hacia el otro lado de la calle y, brevemente, un plano subjetivo nos permite ver, casi *por azar*, dos trabajadores sobre una grúa-camioneta. El otro lado en efecto, también visible si se mira para él, de los objetos materiales que atraen la mirada desde los comercios.

²³²Él mismo acudirá a verla de noche, tras escapar del hotel sin un céntimo, y el campo-contracampo nos lo mostrará a través de los barrotes de metal de la puerta del edificio donde vive la mujer, *fuera*, prisionero de la miseria, sudoroso y agotado, mientras ella, iluminada y sin barrotes, le dice serena que se esfuerce si de verdad la quiere, y que no es cosa suya lo que haga para poder casarse...

hojas son ya visualizadas en breves planos sin diálogos y separados por cortinillas diagonales en los que, tomando el susodicho cuaderno *forma cinematográfica*, Carabel aparece comprando un martillo (“... por adquisición de un martillo... 30 pesetas”), otro mayor (“... 100 pesetas...”)²³³ o, finalmente, tumbado en la cama mientras su tía le da unas friegas en la espalda (“... por un frasco de embrocación para los brazos y la espalda de Amaro... 30 pesetas”).

Tras varios intentos y después de utilizar todo tipo de artilugios, Carabel logra finalmente abrir la caja con la dinamita y comprueba que no hay nada dentro salvo la momia de un humilde bocadillo envuelto en papel de estraza²³³. Tras una secuencia de nítido cariz sainetesco en la que la tía Alodia cuenta a sus vecinas sus poderes hipnóticos obtenidos gracias a un librito, el hombre, que recurre entonces a la hipnosis como desesperado recurso, acude a la Inmobiliaria para robar la caja fuerte de verdad, utilizando sus ojos (y su voz interna mental, aquí sí la del propio Fernán-Gómez) para convencer a Giner de que se la abra, y obtener, *a cambio*, una proposición de trabajo (con todo, peor que la anterior), ya que los empleados, en su mayoría, han abandonado la empresa ante una oferta de la competencia. Incorporado entonces al trabajo, pero pensando que su novia se ha casado ya, Carabel la descubre como empleada de la casa, tras haber renunciado por amor y en última instancia, al matrimonio previsto con el “estomatólogo”. Aunque cuando se encuentran falta una hora para la salida, el poderoso narrador, identificado ya definitivamente con los intereses del protagonista, *hace* que las agujas del reloj se muevan solas hasta la hora de salida.

El *gag* final, en el que la pareja se baja del bus y persigue por las populosas calles de Madrid a un cobrador para devolverle una cartera llena de billetes que se ha olvidado al apearse, parece en principio, y como afirmó en su día algún cronista despreocupado, una canonización “de la vuelta al orden”, pero es en realidad mucho más dura y amarga que la de la novela original, en la que el protagonista devuelve la caja robada por voluntad propia. Con menos sueldo que al comienzo, obtenido en última instancia el amor de una mujer tan hermosa como ignorante y poco fiable, y sólo gracias al robo (¡fracasado!), aceptando que no puede aspirar a nada más, no por su bondad innata, sino por su mala suerte y su incapacidad (vemos de nuevo, a modo de resumen, brevísimos planos de sus “hazañas delictivas”), Carabel y Silvia son incluso multados por el alboroto y los leves destrozos causados en la calle en el transcurso de su buena obra. El narrador reaparece entonces para justificar su actitud (“*eres un buenazo, chico*”), pero otra vez las fuerzas del orden (ahora un guardia urbano) nos señalan que, capacitado o no, la bondad no permite prosperar en la sociedad franquista, negra y sórdida, basada en la injusticia, el engaño y la mentira. La cámara, de nuevo y finalmente, conjuga planos próximos de Carabel dialogando con el agente (y entregándole los diez duros) y otros elevados y distantes que, cerrando el film mientras nuestros héroes se pierden entre la multitud, convierten al personaje y a su esposa en lo que, pese a la (crítica) proximidad y la solidaridad del autor, no han conseguido en ningún momento dejar de ser: pobres y desgraciados españolitos de a pie.

²³³ Y que la compañía Giner y Bofarull ha estafado, por tanto, a una compañía de seguros de la que cobró nada menos que es millón trescientas mil...

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOBES, C. (1990). "El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye". En *El personaje novelesco*, M. Mayoral (eda.), 52-71. Madrid: Cátedra, Ministerio de Cultura.
- BOLAÑO, S. (1963). *Wenceslao Fernández Flórez y su obra*. Méjico: Ed. Patria.
- BRASÓ, E. (2002). *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez*. Madrid: Espasa.
- CASTRO DE PAZ, J.L. (2002). *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós.
- ____ (2010). *Fernando Fernán-Gómez*. Madrid: Cátedra.
- ____ (2013). *Modos de representación en el cine español posbélico (1939-1950). Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad o la impronta de Wenceslao Fernández Flórez*. Santander: Shangrila.
- CASTRO DE PAZ, J.L. y CERDÁN, J. (2011). *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años cincuenta*. Madrid: Cátedra.
- CASTRO DE PAZ, J.L. y PENA PÉREZ, J. (eds.) (1998). *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español*. Ourense: III Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense.
- CHATMAN, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus Humanidades.
- COUTO CANTERO, P. (2002). *Texto literario y texto fílmico. Estudio comparativo-textual. La obra novelística de Wenceslao Fernández Flórez y el cine. El malvado Carabel*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- ECHEVERRÍA PAZOS, R. M^a. (1987). *Wenceslao Fernández Flórez. Su vida y su obra: creación, humor y complicación*. A Coruña: Diputación Provincial de La Coruña.
- ERAUSKIN, D. (2000). *Edgar Neville (1899-1967). Vida, contexto y vetas culturales*. Bilbao: Universidad del País Vasco, Departamento de Ciencias Sociales y de la Comunicación, Texto Inédito.
- FERNÁNDEZ, C. (1987). *Wenceslao Fernández-Flórez. Vida y obra*. A Coruña: Editorial Diputación Provincial.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1958). *Obras completas. Tomo I*. Madrid: Ed. Aguilar.
- ____ (1959). *Obras completas. Tomo II*. Madrid: Ed. Aguilar.
- ____ (1958). *Obras completas. Tomo III*. Madrid: Ed. Aguilar.
- ____ (1956). *Obras completas. Tomo IV*. Madrid: Ed. Aguilar.
- ____ (1956). *Obras completas. Tomo V*. Madrid: Ed. Aguilar.
- ____ (1960). *Obras completas. Tomo VI*. Madrid: Ed. Aguilar.
- ____ (1978). *El malvado Carabel*. Madrid: Espasa-Calpe.
- FERNÁN-GÓMEZ, F. (1990) *El tiempo amarillo. Memorias* (2 volúmenes). Madrid: Debate.
- DE FRANCISCO, W. y NEVILLE, E. (1935). *El malvado Carabel, basado en la novela de W. Fernández Flórez*. Barcelona: Inca Film Producción S. A.
- GALÁN, D. (1984). *Fernando Fernán-Gómez. Apasionadas andanzas de un señor muy pelirrojo*. Valencia: Fundación Municipal de Cine/Fernando Torres Editor.
- HEININK, J. B. y VALLEJO, A.C (2009). *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931-1940*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.

- HIDALGO, M. (1981). *Fernando Fernán Gómez*. Huelva: Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.
- MAINER, J. C. (1975). *Análisis de una insatisfacción: las novelas de W. Fernández Flórez*. Madrid: Ed. Castalia.
- ____ (2010). *Historia de la literatura española. Tomo VI. Modernidad y nacionalismo (1900-1939)*. Madrid: Crítica, 2010.
- MUÑOZ FELIPE, J. (2008). *Edgar Neville en la historia del cine español (1931-1960): de lo local a lo universal*. Barcelona: Universitat de Barcelona, Departamento de Historia del Arte, Tesis Doctoral inédita.
- NIETO GALÁN, M. (1935). *El malvado Carabel. Basada en la novela de W. Fernández Flórez*. Barcelona: Ediciones Films / Editorial Atlas.
- PAZ OTERO, H. (2009). "Wenceslao Fernández Flórez y el cine. La conciencia del derrotado". *Área Abierta* 23, 1-13.
- PÉREZ PERUCHA, J. (1982). *El cine de Edgar Neville*. Valladolid: Seminci.
- PÉREZ PERUCHA, J. (1985). "Fernando Fernán-Gómez y el cine español de los años cincuenta". En *Fernando Fernán Gómez, acteur, réalisateur et écrivain espagnol*, VV. AA., 31-57. Bordeaux: Actes du Colloque International sur Fernando Fernán Gómez.
- PÉREZ PERUCHA, J. (1995). "Narración de un aciago destino (1896-1930)". En *Historia del cine español*, VV. AA., 19-121. Madrid: Cátedra.
- PÉREZ RUBIO, P. (2004). *El cine melodramático*. Barcelona, Paidós.
- RIOS CARRATALÁ, J.A. (2007). *Una arrolladora simpatía. Edgar Neville: de Hollywood al Madrid de la posguerra*. Barcelona: Ariel.
- VALLE-INCLÁN, R. (1996). *Jardín Umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones*. Madrid: Espasa-Calpe.
- ____ (1992). *Luces de bohemia*. Madrid: Espasa Calpe.
- VV.AA. (1977). Madrid: Filmoteca Nacional de España, 1977, pág. 17.
- ____ "Dossier Fernando Fernán-Gómez", *Contracampo* 35, 6-82.
- ZUNZUNEGUI, S. (2002). *Historias de España: de qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- ____ (2005). "Epílogo. La línea general o las vetas creativas del cine español". En *La nueva memoria. Historia(s) del cine español*, J. L. Castro de Paz,, J. Pérez Perucha y S. Zunzunegui (eds.), 488-504. A Coruña: Vía Láctea.

Recibido el 5 de marzo de 2014.

Aceptado el 23 de septiembre de 2014.