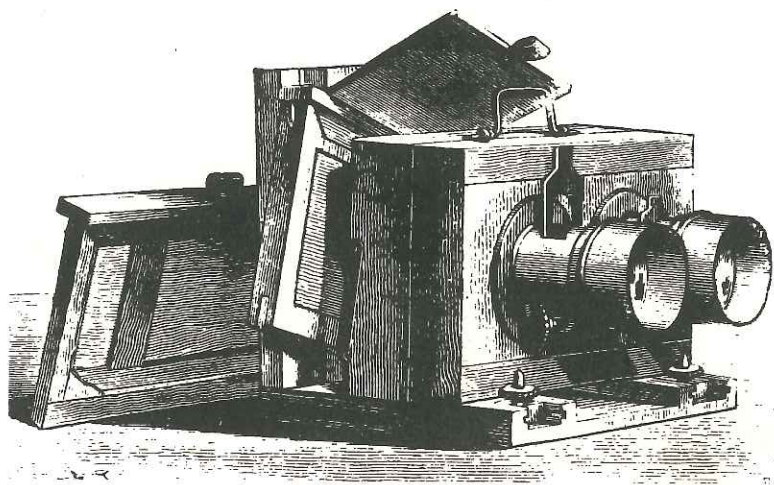


# CINE Y RADIO

VIRGINIA GUARINOS



VIRGINIA GUARINOS es profesora titular del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad y Literatura de la Universidad de Sevilla. Doctora en Filología Hispánica (1995), Doctora en Comunicación Audiovisual (1998). Secretaria y miembro fundador del Equipo de Investigación en Historia del Cine Español de la Universidad de Sevilla. Miembro de la Asociación de escritores cinematográficos de Andalucía. Guionista de programas infantiles y culturales de televisión. Escritora dramática (*Balada en blancas y negras*, *Como todos los días*, *Reality Theatre*, *El teatrillo de Julia* y *Algo huele a podrido en Dinamarca*). Especialista en Narrativa Audiovisual y del Espectáculo. Autora de artículos y conferencias de sus preferencias investigadoras. Libros: *Teatro y televisión* (Sevilla, CAT, 1992), *Comunicación y espectáculo* (Granada, Don Quijote, 1993), *Laurence Olivier* (Barcelona, Royal Books, 1996), *Teatro y cine* (Sevilla, Padilla, 1997), *Miradas de mujer* (Sevilla, Asecan-Instituto de la Mujer, 1996), *Radio fin de siglo* (Sevilla, Trípode, 1997), *Alicia en Andalucía* (Córdoba, Filmoteca de Andalucía, 1999), *Géneros radiofónicos ficcionales* (Sevilla, MAD, 1999).

Cuando el cine era mudo, la radio aprendía a hablar. Cuando el cine empezó a hablar, la radio ya conversaba con soltura. Y sin embargo, el diálogo entre ellos, por extraño que parezca, siempre ha existido. Puede resultar arriesgada la afirmación de existencia de una relación entre el cine y la radio, en tanto que parecen dos medios muy diferentes y, si nos centramos en el cine mudo, hasta se puede decir que son medios opuestos e irreconciliables, pues el cine silente se fundamenta en las imágenes visuales y no utiliza palabras, más que como signos gráficos, escritos, y la radio sólo posee sonidos y no imágenes visuales. No obstante, como medios, a lo largo de toda la Historia, tanto del cine como de la radio, se han necesitado y se han comunicado de muy diversos modos. Antes de que el cine fuera de obligada referencia en la radio y antes de que la radio fuera representada en el cine, ya los críticos y pensadores reflexionaron sobre la artísticidad de uno y otro, y de uno sobre el otro, de la influencia mutua que se ejercieron.<sup>1</sup> Pero desde que la técnica y la necesidad de contenidos lo permitieron, el cine ha ocupado un puesto en la radio y la radio su correspondiente lugar en el cinematógrafo.

Al comienzo del cine sonoro se retransmitían las películas por radio desde el mismo cine y la radio ha sido uno de los

---

<sup>1</sup> Resultan imprescindibles y de muy agradable lectura los textos de R. Arnheim (1979), *Estética radiofónica*, Barcelona, Gustavo Gili, (1990) *El cine como arte*, Barcelona, Paidós, publicados en las fechas citadas pero que recogen artículos muy anteriores.

medios para dar a conocer películas hasta llegar a poseer programas exclusivos, revistas de información y crítica cinematográfica, o programas musicales sobre bandas sonoras. En la actualidad, y desde hace mucho tiempo, casi todas las cadenas cuentan con este tipo de programas o secciones, dentro de programas más amplios, para la crítica cinematográfica, e incluso hoy se han retomado las antiguas retransmisiones de cine adaptadas a la nueva fórmula de la audiodescripción.<sup>2</sup>

Pero además de esta presencia del celuloide en la radio, del uso de la radio para fomentar el cine, ya sea para informar o promocionar películas, el puente que se tiende de la radio hacia el cine se consolida al observar cómo la radio también ha sido usada como medio formador para personalidades cinematográficas. Muchos directores y actores han iniciado sus pasos en la comunicación y el espectáculo en el medio radio. Al caso conocidísimo de Orson Welles hay que añadirle otros ignorados por lo general como el de Robert Altman, que escribió guiones y programas enteros para la radio después de la Segunda Guerra Mundial, los de Humphrey Bogart y Gloria Swanson, que fueron actores de radio, el de Frank Capra, como dialoguista de seriales importantes, el de Ettore Scola y Franco Zeffirelli...<sup>3</sup>

<sup>2</sup> La audiodescripción no es exactamente una retransmisión sino una adaptación de la banda sonora de una película emitida por el medio radiofónico a la que se le añade la intervención de un narrador en los huecos dejados entre diálogos, narrador que va explicando lo que sucede entre los personajes y que no queda sugerido por sus parlamentos. Puede leerse más sobre ello en V. Guarinos (1996): "La radio cinematográfica", en *Semiosfera*, nº5, Madrid, pp.85-113; (1999): *Géneros ficcionales radiofónicos*, Sevilla, Mad.

<sup>3</sup> Así se documenta en el casi único trabajo monográfico sobre este tema, una comunicación presentada por Francisca Bermejo y Dolores Prieto titulada "Imágenes a propósito de sonidos. La recreación cinematográfica de la radio", recogida en las *Actas de las XV Jornadas Internacionales de la Comunicación "Reinventar la radio"*, celebradas el 8 de noviembre de 2000 en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de Navarra, que pueden ser consultadas en la página de Internet [www.unav.es/fcom/jornadas2000](http://www.unav.es/fcom/jornadas2000).



Al margen de las etapas radiofónicas de formación y rodaje de algunos directores y actores, la radio penetra en estrecha relación con la fábrica de sueños desde la etapa de gestación y perfeccionamiento del cine sonoro. Se puede incluso tipificar esa relación desde cuatro puntos de vista, cuatro perspectivas de relación: técnica, narrativa, representativa y adaptadora.

### *El cine y la radio desde la tecnología*

Desde que el cine nació, entre otras muchas preocupaciones, siempre otorgó importancia a la posibilidad de sonido y, cuando lo tuvo, al perfeccionamiento del mismo. La tecnología que se desarrolló en aquellos finales de los años veinte y principio de los treinta del siglo xx, sin duda benefició al sonido radiofónico, tanto que ambos fueron pasando de aquellos lejanos sonidos metálicos, artificiales al sonido digital actual limpio y maleable. La generalización del uso de la radio vino más o menos por las fechas de nacimiento del cine sonoro, y por ello, algunos autores, como Román Gubern, pueden afirmar la existencia de «un origen común en la convergencia de ambas propuestas, pues los mismos progresos de la tecnología electrónica que desde mediados de los años veinte permitieron el nacimiento del cine sonoro, permitieron también un salto cualitativo en la calidad técnica radiofónica. Esto explicaría la aparente paradoja de que el radioteatro, a pesar de su aiconicidad, resultara ser más tributario o afín del cine sonoro que del propio teatro».<sup>4</sup>

<sup>4</sup> En el artículo "Notas sobre el radioteatro. A la sombra de Orson Welles", en el monográfico "Escenarios de la radio", cuaderno nº37 de la revista *El público*, Madrid, noviembre, 1988, pp.9-13; la cita pertenece a la página 10. También el profesor Gubern ha publicado al respecto algunas ideas en AAVV(1995): *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, p.135 y en "El cine en la era del audiovisual", en AAVV (1995): *Historia del cine*, vol.VI, Madrid, Cátedra, pp.285-286. Igualmente puede verse el capítulo de esta última colección y volumen "La transición del mudo al sonoro", en el artículo "La llegada del sonido a Hollywood" de Douglas Gomey.

En cualquier caso, aunque en la calidad técnica del sonido cine y radio hayan corrido paralelos en estos años de existencia común, sí es innegable que en lo que a explotación de esa calidad se refiere, el cine ha superado con mucho a la radio. Mientras que el cine ha sabido dar la importancia necesaria a la explotación de los recursos sonoro del cine (palabra, música, efectos y silencio), la radio, más conservadora que el cine, ha ido perdiendo en utilización de efectos y silencio, y prácticamente se fundamenta en la palabra con exclusividad, ni siquiera prestando la importancia debida a la calidad de las voces que sirven de cuerpo a esas palabras. Por el contrario las voces en el cine siguen siendo objeto de mimo y de trabajo, especialmente en lo tocante a la selección de actores de doblaje en nuestro país.

### *La radio como elemento narrativo*

En la narrativa filmica lo común es encontrar personajes humanos, siendo mucho más extraña la aparición de animales, fenómenos naturales o atmosféricos e incluso objetos como esferas de acción, como personajes. Y tal como podemos encontrar pájaros, terremotos o fuegos que se erigen como personajes de la acción, también hay objetos inanimados que pueden hacerlo. Uno de ellos es la radio, no como lugar físico sino como aparato de retransmisión. Aunque resulta escaso este uso del elemento radiofónico, sí pueden aparecer aparatos de radio como elementos narrativos de menor rango y no sólo en el cine, sino desde su generación hasta hoy en poemas, cuadros, novelas o teatro. Como emblemas de narrador es posible encontrarlo, como elemento informador por el que el personaje o el espectador se enteran de sucesos importantes para sus vidas. Recordemos la gran cantidad de películas españolas sobre la Guerra Civil, o en las americanas de catástrofes aéreas o de la naturaleza donde se van dando informaciones

necesarias a los ciudadanos. Un parlamento radiofónico puede llegar a ser incluso un sustituto de parte de la trama, ayudando a la economía narrativa de un texto fílmico.

### *La radio como mundo representado*

Si acabamos de citar la posibilidad de un aparato de radio como colaborador en la construcción y desarrollo de la trama, al estar el aparato situado en algún lugar del decorado, ya está sirviendo como síntoma de un estilo de vida, de una época, como índice histórico. Esta misma capacidad de la radio en las películas sobre la Guerra Civil y la postguerra no son más que eso, el documento de una época histórica en España.<sup>5</sup> En este sentido, la radio como mundo representado adquiere dos vertientes en el cine, como descriptor cronotopográfico, como elemento documental de una época o como ambiente, como lugar en el que se desarrolla la acción, es decir, la emisora de radio, el periodismo y el espectáculo radiofónico por dentro. En muchos casos la perspectiva narrativa anterior y ésta que ahora describimos van indisolublemente unidas como veremos en los análisis de las películas que proponemos en este artículo. Lo cierto es que desde los años treinta en el cine americano no había productora que se preciara que no tuviera dos tipos de productos: uno el de películas de estrellas de la radio, como profesionales; el otro, el de películas que retomaban personajes ficcionales de la radio y los desarrollaban en películas, muchas de ellas en serie B. Y, desde luego, no es práctica olvidada, ni la primera ni la segunda, que veremos en el siguiente apartado en tanto que se trata de adaptación de texto radiofónico.

<sup>5</sup> El papel fundamental de la radio en las épocas inmediatamente anteriores y posteriores a la Guerra Civil ha generado los trabajos de C. Garitaonandía (1988): *La radio en España (1923-1939). De altavoz musical a arma de propaganda*, Bilbao, Universidad del País Vasco, y de A. Checa (1999): *La radio en Andalucía durante la Guerra Civil*, Sevilla, Padilla.



Sólo en los títulos de películas se pueden contabilizar cerca de doscientos repartidos por todas las filmografías nacionales en los que se puede leer la palabra "radio". Desde la más antigua localizada de nacionalidad americana, en blanco y negro y muda, titulada *Felix and the radio* (Otto Messmer, 1923), hasta la más reciente de nacionalidad británica *Representative radio* (Richard Janes, 2001), se puede relacionar todo un catálogo donde figuran buena parte de directores de prestigio y de títulos sobradamente conocidos, desde Frank Capra hasta Woody Allen, o en el caso español, desde Luis Lucia hasta Pedro Almodóvar.<sup>6</sup> Programas musicales, concursos, radionovelas, consultorios sentimentales, informativos, toda la gama de la programación radiofónica queda reflejada en las películas.<sup>7</sup>

### *La radio como material adaptado*

Mucho menos numerosa es la nómina de adaptaciones radiofónicas en el cine. El material radiofónico de origen apropiado para la adaptación es, sin lugar a dudas, la ficción, y dentro ella, el fenómeno radiofónico ficcional por excelencia es el serial. Pero la adaptación de un macrotexto seriado, sea de origen radiofónico o televisivo, plantea un tremendo problema de condensación narrativa, el que existe para reconvertir horas y horas de programación en hora y media, dos horas de texto fílmico. La recreación dificultosa

---

<sup>6</sup> Véase la filmografía recomendada.

<sup>7</sup> Este fenómeno últimamente no sólo se produce en cine sino también en la televisión española gracias a la importancia que ha adquirido en los últimos tiempos el personaje periodista. Dan cuenta de ello series, de televisiones públicas y privadas, como *La vida en el aire* de 1996, dirigida por Antonio Mercero, *Médico de familia*, donde la protagonista femenina, Alicia, trabaja en una radio, *Un chupete para ella*, donde Jorge Vidal, el personaje principal, trabaja como periodista en Onda Cero.



de estos textos originales, debe ser compensada con un hipotético éxito de taquilla que se presupone eligiendo radionovelas de gran repercusión social o que contengan personajes que resulten cinematográficos ya desde su origen radiofónico. En un primer momento puede parecer una práctica lejana perteneciente a otra época de la Historia del cine, sin embargo, se ha realizado, por ejemplo, en 1994, en la película *La sombra* de Russell Mulcahy, sobre un serial del mismo título de 1931, de gran éxito en EEUU y que luego pasó a novela y cómic, protagonizado por La Sombra, uno de los primeros luchadores contra el crimen. En el propio cine español tenemos un caso muy reciente de adaptación de los contenidos narrativos de *La saga de los porretas*, de Eduardo Vázquez Carrasco, adaptada en 1996 por Carlos Suárez. Desde los años cincuenta, las adaptaciones de seriales han ido salpicando el panorama cinematográfico mundial, sin profusión pero con constancia. El mexicano Zacarías Gómez, uno de los pioneros adaptadores, realiza el folletín *El derecho de nacer* en 1951. Enzo Bellomo, en 1972, adapta en Argentina, uno de los últimos grandes seriales, como es *Simplemente María*, de Celia Alcántara.

A buen seguro, se le antojará al lector que se nos olvidan los títulos fundamentales de nuestro cine, títulos que, justamente por ello, se han seleccionado para el análisis en profundidad. Nos referimos a películas españolas como *Calabuch*, *Historias de la radio*, *Solos en la madrugada* o *Ama Rosa*. La primera de ellas responde a la aparición del aparato de radio como elemento de decorado, como objeto con funciones narrativas. Las dos siguientes se analizarán como ejemplos de radio como mundo representado y de dos épocas gravitatorias de la Historia de nuestra radio y de la Historia de nuestro cine. Y la última, es evidente, como adaptación de uno de los seriales que paralizaron la actividad en las hogares españoles.

## LA RADIO COMO ELEMENTO NARRATIVO

***Calabuch* (Luis G. Berlanga, 1956)<sup>8</sup>**

Un anciano científico atómico decide huir del mundo en el que está prácticamente preso y vigilado por el ejército un 17 de mayo, cuando era trasladado a una base secreta en el Mediterráneo. Se refugia en un pequeño pueblo, Calabuch, de novecientos veintiocho habitantes, donde es acogido poco a poco como uno más. Allí, durante unos días, se integra con sus gentes y sus costumbres, hasta que es localizado gracias a una fotografía que se publica en un periódico, tras haber ganado un concurso de elaboración de un cohete pirotécnico junto con otros personajes del pueblo. Vuelve a su jaula de oro y deja allí a los amigos con los que ha disfrutado unos días en libertad. Como suele suceder en Berlanga, este filme es un retablo de la sociedad española rural de la época. En él aparece un ejército romano de andar por casa, que desfila en las fiestas, adiestrado por el jefe de los carabineros. Éste, el Sr. Matías, la máxima autoridad, manda en la cárcel donde aloja con la puerta abierta, pues está estropeada la cerradura, a El Langosta, el mayor contrabandista y seductor del pueblo, enamorado —y correspondido— de la maestra. El contrabando es precisamente la fuente de supervivencia del pueblo, junto con la pesca, aunque el carabinero hace la vista gorda. Vive

---

<sup>8</sup> Créditos según aparición: Edmund Gwenn en *Calabuch*, con Valentina Cortese, Juan Calvo, Franco Fabrizzi, Félix Fernández, Nicolás Perchicot, Mario Berriatúa, Francisco Bernal, Maruja Vico, Isa Guitián, Casimiro Hurtado, Pedro Beltrán, Manuel Alejandro, Lolo García, Lola García y con José Isbert y José Luis Ozores. Argumento: Leonardo Martín. Guión: Leonardo Martín, Florentino Soria, Ennio Flano y Luis G. Berlanga. Música: Guido Guerrini. Fotografía: Francisco Sempere. Director general de producción: José Jerez Aloza. Montaje: Pepita Orduña. Estudios Sevilla Films SA. Coproducción Aguila Films, Films Costellazione. Director: Luis G. Berlanga. B/N. 95 min.

en las dependencias de la cárcel y su propia hija, Teresa, enamorada de otro contrabandista, da de comer a los "arrestados", a saber, El Langosta, y Jorge, el científico, que no tiene dónde quedarse. En esta España retratada, un torero itinerante cuenta con un único toro que lleva de fiesta en fiesta, al que, por supuesto no llega a matar nunca y al que mima para que ni siquiera se acatarre. Don Ramón, el farero, juega por radio al ajedrez con el cura, D. Félix, que hace trampas. Las bebidas de contrabando se guardan en el órgano inutilizado de la iglesia...

La aparición del objeto radiofónico en esta película no debe ser comentada en términos absolutos, en tanto que no se trata de una aparición aislada y descontextualizada dentro de la obra de un cineasta. En esta época de cine español feliz y evasivo, que trata de crear una imagen de España homogénea y folkorista,<sup>9</sup> el realismo descreído, distanciado e irónico de Berlanga, rodea el papel social de los medios de comunicación en múltiples ocasiones. Encajada entre *Novio a la vista* (1953) y *Los jueves milagro* (1957),<sup>10</sup> este filme comparte la

<sup>9</sup> No olvidemos que estamos en la década de *La Hermana San Sulpicio* (1952), *El último cuplé* (1957), *Morena Clara* (1954), *Los ladrones somos gente honrada* (1956) *Dónde vas Alfonso XII* (1958), *Aquí hay petróleo* (1955), *Las chicas de la cruz roja* (1958), *El día de los enamorados* (1959), pero también de *Calle Mayor* (1956). Pensamos que es necesario establecer este marco, ya que todas las películas que tratamos, a excepción de la de Garci, corresponden cronológicamente a la misma segunda mitad de la década de los cincuenta, aunque *Ama Rosa* se estrene en 1960. En esta década las películas que más tiempo permanecieron en cartel fueron (según datos aparecidos en la *Historia del cine español*, ya citada, p.262): *El último cuplé*, (J. de Orduña, 1957), *La violetera* (L.C. Amadori, 1958), *Dónde vas Alfonso XII*, (L.C. Amadori, 1959), *Marcelino pan y vino* (L. Vajda, 1954), *Tarde de toros* (L. Vajda, 1956), *Molokai* (L. Lucia, 1959), *Historias de la radio* (J.L. Sáenz de Heredia, 1955), *La leona de Castilla* (J. de Orduña, 1951), *Bienvenido Mr. Marshall* (L.G. Berlanga, 1952).

<sup>10</sup> Forma parte, por tanto, de su filmografía inicial: *Esa pareja feliz* (con Bardem, 1951), *Bienvenido Mr. Marshall* (1952), *Novio a la vista* (1953), *Calabuch* (1956), *Los jueves milagro* (1957), *Plácido* (1961),



aparición de medios también con *Esa pareja feliz* (1951), *Plácido* (1961), *El verdugo* (1963), no sólo como aparición y uso de la radio, incluso Fernando Fernán Gómez, en la primera de ellas, es técnico de radio. En el costumbrismo berlanguiano queda patente la importancia de la radio en los años cuarenta y cincuenta. Sobre este elemento, ya cita Francisco Perales que «la radio, como ya ocurría con el cinematógrafo, también interviene en la acción de *Calabuch*. Su función es igualmente la de amenazar y elevar el riesgo del protagonista. Debido a los comunicados que por ella se transmiten, se pueden conocer los datos relacionados sobre la desaparición de Jorge, así como su importancia en el ámbito científico [...] Es un nexo de unión entre el aislado poblado y la civilización; su presencia sirve de vehículo para que el mundo exterior penetre en la vida de la pequeña comunidad. Berlanga cuida especialmente su aparición en la pantalla; un plano-detalle nos presenta el pequeño objeto aislado del contorno que lo rodea. La importancia que se concede al instrumento sonoro es muy superior al resto de los elementos del decorado al que pertenece».<sup>11</sup>

Efectivamente la primera aparición de la radio se produce aproximadamente en el minuto seis de la cinta: «Se sigue sin noticias sobre el sabio...». Así suena la voz del locutor. Habría que añadir, que además de su aparición física en construcción especial de plano y en lugar privilegiado en el interior de la puesta en escena, del decorado, desde el punto de vista narrativo, la

---

*Las cuatro verdades* (1962, un episodio), *El verdugo* (1963). Sobre su filmografía completa pueden leerse los títulos siguientes: Julio Pérez Perucha, ed. (1980-81): *En torno a Berlanga*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1980-81, 2 vols.; Diego Galán (1990): *Diez palabras sobre Berlanga*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses/Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores; Antonio Gómez Rufo (1990): *Berlanga, contra el poder y la gloria*, Madrid, Temas de hoy; Carlos Cañete y Maite Grau (1993): *Bienvenido Mr. Berlanga*, Barcelona, Destino; J. García Jiménez (2000): *La poética de Berlanga*, Madrid, Tarvos.

<sup>11</sup> F. Perales (1997): *Luis García Berlanga*, Madrid, Cátedra, pp. 118-119.

función de esta radio es además una función narradora. La película comienza con un narrador extradiegético y heterodiegético que contextualiza la situación inicial, presentando al personaje y el lugar donde va a desarrollarse la acción. Pero, una vez que nos internamos en el mundo de la historia de ficción, el narrador externo nos abandona y quedamos solos en el interior del discurso ficcional y aislados en Calabuch. Ese vínculo con el exterior que es la radio es también un vínculo con el perdido narrador externo del principio. Los informativos, o mejor dicho, "el parte" de Radio Nacional de España, en dos ocasiones dan cuenta al espectador y al propio personaje de Jorge, de que la búsqueda se continúa, no se da por perdida, a pesar de que siguen sin tenerse indicios del paradero del científico. Jugando con el saber cognitivo de los personajes, se establece una complicidad entre radio-científico-espectadores frente a la ignorancia del resto de personajes de la película. Hasta que otro medio informativo, la prensa escrita diaria, y una fotografía indiscreta revelan todo el secreto. Sin llegar a alcanzar la entidad de narrador autónomo, sí se puede afirmar que la radio es un emblema de narrador.

## LA RADIO COMO MUNDO REPRESENTADO

***Historias de la radio* (J.L. Sáenz de Heredia, 1955)<sup>12</sup>**

*Historias de la radio* y *Solos en la madrugada* no son exclusivamente dos títulos útiles para estudiar la representación de la radio por dentro. Suponen además dos momentos importantísimos de la evolución de la Historia del cine español y, especialmente, dos tiempos y dos modos diferentes de la Historia y la producción de radio en España. El punto de inflexión que marca la separación entre ambas líneas es, cómo no, la etapa de la transición política española, el paso de la dictadura franquista a la democracia. En tan sólo veinte años de diferencia, la observación de las dos películas nos conducirá a la evidencia de dos tipos de cine muy diferentes de calidad técnica, de técnicas narrativas y de intenciones sociales; y nos conducirá de la radio espectáculo a la radio intimista. La radio, como altavoz del frente y como medio propagandístico de la Guerra Civil, se fue transformando durante la posguerra en una radio ideológica y evasiva, en una radio espectáculo cargada de programas piadosos que ayudaran a

<sup>12</sup> Créditos iniciales por orden de aparición: Francisco Rabal, Margarita Andrey, José Isbert, Ángel de Andrés, José María Lado, Alberto Romea, Guadalupe Muñoz Sampedro, Juanjo Menéndez, Tony Leblanc, Juan Calvo, Pedro Porcel, José Luis Ozores, Adrián Ortega, José Orjas. Con la colaboración de Bobby Deglané, Luis Molowny, Rafael Gómez *El Gallo*, Gracia Montes, Los Wey. Operador: Antonio L. Ballesteros. Música: Ernesto Halffter. Jefe de producción: Eduardo de la Fuente. Decorador: Ramiro Gómez. Producción: Chapalo Films para Suevia Films Cesáreo González. Rodada en MCMLV en Estudios y Laboratorios Ballesteros S.A. Sonorización Estudios E.X.A. Madrid. Escrita y dirigida por José Luis Sáenz de Heredia. Agradecemos a la gran firma Marconi Española S.A. su valiosa colaboración en el desarrollo de esta película, así como a las emisoras españolas y muy especialmente a Radio Nacional, Radio Intercontinental y Radio Madrid por las ideas que con sus programas nos han facilitado para pensar y elaborar este film. B/N. 90 min.



la población española a mantener la esperanza y a olvidar su pobreza, es la radio de *Historias de la radio*. En la encrucijada democrática se produce también en España la liberalización de las ondas, la llegada de las frecuencias moduladas, la transformación del estilo espectacular en el de la radio cercana, individual e intimista; es la radio de *Solos en la madrugada*. José Luis Sáenz de Heredia es un director que se consagra en el franquismo y realiza *Raza*. José Luis Garci comienza su andadura como director de largos con la Democracia y se vincula ideológicamente en estas fechas a las corrientes democráticas clandestinas. Dos historias de la radio y dos historias del cine.

*Historias de la radio* está organizada en una estructura episódica, con tres historias internas que penden de una historia central aglutinante, la sucedida a un locutor de Radio Madrid, Gabriel Matillas (Francisco Rabal), con la ayuda explicativa de un narrador externo que de vez en cuando aclara al espectador la nueva situación, para que no se pierda entre historia e historia. Gabriel atraviesa por problemas laborales debido a su carácter soberbio; es rebajado al ser cambiado de una revista de variedades, programa exitoso, a presentar gimnasia y guías comerciales. Desde que comenzó acompañando a otro locutor hasta que se queda sólo con el programa y hasta que de nuevo cae en desgracia, suceden en dichos programas anécdotas con los oyentes. Tres, en concreto. La primera de ellas es la historia de un pobre hombre mayor (José Isbert) que consiente en participar en un concurso para conseguir tres mil pesetas para financiar el invento que trae entre manos. Debe ir a la emisora vestido de esquimal, con trineo y perro incluidos. No llega a tiempo, pero el buen corazón de Bobby Deglané, en persona, lo remedia, dándole la cantidad de su bolsillo al conocer el fin que quería dar a ese dinero. La segunda historia arranca a partir de un concurso radiofónico. El locutor llama a una casa y el propietario debe presentarse en la radio antes de media hora para obtener dos mil pesetas.

El problema está en que llama a una casa y lo coge un ladrón que estaba abriendo una caja fuerte. Es un inquilino que debe varios meses de alquiler a su casero. Cuando conoce el concurso, y pensando en saldar su deuda con ese dinero, va a buscar al robado, que estaba en misa, y lo convence para ir a la radio a por el dinero. Cuando se descubre que estaba en su casa para robarle, el cura del barrio intercede y arregla el problema de los dos enfrentados, dándoles una lección de caridad al enseñarles cómo él da de comer a diario a un ladrón sacrilego, que todos los días roba el pan que él mismo deposita en el cepillo de San Antonio. La tercera historia narra la peripecia de un niño enfermo que cuenta con un médico en Estocolmo dispuesto a operarlo gratuitamente pero su madre carece del dinero para los pasajes de avión. Todo el pueblo se moviliza en una colecta que resulta insuficiente y es entonces cuando el sargento de la Guardia Civil tiene la idea de que el maestro vaya a *Doble o nada*, concurso donde cada vez que se responde una pregunta se duplica la cantidad. D. Anselmo es despedido por todo el pueblo cuando monta en el autobús camino del éxito en el concurso. Al final, el periodista, tras unos días desaparecido, vuelve redimido y dispuesto a comenzar una nueva vida más humilde en compañía de una locutora de la radio enamorada de él, declaración amorosa que se cuele en directo por las ondas.

Sin nada que envidiar a Berlanga, con todas las distancias, aunque sin su ironía y descreimiento y una buena dosis de paternalismo, la película es todo un fresco de la España de capa y sombrero, de señoritos calaveras, de ignorantes y, sobre todo, de necesitados. Siempre con moraleja y sentimentalismo, desde que en el primer episodio el locutor da de su bolsillo las tres mil pesetas, o en el segundo cuando el propio cura proporciona pan al ladrón que va diariamente a saquear el cepillo de pan de San Antonio, o en el tercero donde se intenta poner una pregunta muy difícil al maestro, nos encontramos ante un melodrama costumbrista, con San Nicolás



animado incluido. Sin embargo, se trata de un costumbrismo urbano, aunque con reflejo también de la sociedad rural en la última historia. Sáenz de Heredia responde así a una tendencia del cine de la época, que alternaba la comedia urbana de este tipo con la comedia rural surgida a partir de *Bienvenido Mr. Marshall*. Esta comedia de los cincuenta se caracterizó en buena medida por sus «estructuras narrativas de carácter episódico, donde se relataban las vicisitudes paralelas y relativamente confluyentes de diversos personajes, muchas veces reunidos por parejas (de forma que se habló también del “cine de parejas”). La mejor manifestación de esta tendencia se dio en el marco de la llamada comedia profesional, punto de arranque del cine del desarrollismo». <sup>13</sup> Se denomina como comedia profesional a los títulos que aparecieron con protagonistas regidos por sus profesiones: periodistas, abogados, modelos, médicos, taxistas, telefonistas, secretarías... Etapa que supone la consolidación del franquismo y el poder estatal sobre el aparato cinematográfico. Ciertamente, la película que nos ocupa responde a una España urbana, las dos primeras historias transcurren en Madrid, más la tercera que es en principio rural, ya que arranca en una pequeña aldea próxima a la capital, Horcajo de la Sierra, y del mismo modo el núcleo aglutinante que transcurre en la misma sede de la emisora de radio. Es reflejo, por tanto, de la tendencia del momento en cuanto a profesiones, en este caso la de periodistas.

En este panorama se inserta la obra de Sáenz de Heredia, de amplia y heterogénea filmografía. La obra de Sáenz de Heredia (1911-1992) es bien conocida por haber sido uno de los directores más sobresalientes del país y de una época. A él se deben títulos importantísimos para los historiadores de nuestro cine y muy celebrados por los espectadores españoles. <sup>14</sup>

<sup>13</sup> AAVV: *Historia del cine español, op.cit.*, p.272. Véase el capítulo de José Enrique Monterde, “Continuismo y disidencia (1951-1962)”.

<sup>14</sup> Trabajó todos los géneros en una filmografía compuesta por cuarenta títulos, desde el primero en 1934 que fue *Patricio miró a una estrella* hasta *El último héroe* de 1976. Entre ellos destacan *La hija de Juan*



Nuestra película *Historias de la radio* (1955), que tuvo su correlato con el mismo director en *Historias de la televisión* (1965), está ubicada en los años cincuenta, década en la que Sáenz de Heredia realizó *Don Juan* (1950), *Los ojos dejan huella* (1952), *Todo es posible en Granada* (1954), *Faustina* (1956), *Diez fusiles esperan* (1958). Demostrando esa experiencia, contempla en esta misma película diversos tonos de cine, desde el melodrama del niño enfermo, hasta la parodia del cine negro en el episodio del ladrón, homogeneizado por un humor blanco que recorre toda la película, que queda siempre teñida del barniz de lo sainetesco. A este respecto dijo de ella Ríos Carratalá que, como en lo sainetesco, en la película dominan los antihéroes, «ingenuos, honrados, bondadosos, solidarios, simpáticos... y perdedores».

No nos debe extrañar, por lo tanto, que en una película —*Historias de la radio*— de alguien tan identificado con el franquismo como José Luis Sáenz de Heredia se nos muestre una España donde hay miseria moral y material, injusticias, violencia, falta de derechos individuales y colectivos... y un largo etcétera que dista de constituir una imagen ideal. Y es que el sainete o lo sainetesco siempre han manipulado la realidad, pero nunca la han podido ocultar porque, de haberlo hecho, habrían dejado de ser tales. Por ello, quienes han abogado por un teatro o un cine enraizados en nuestra cultura a menudo han recurrido a un género nada ingenuo a pesar de las apariencias.<sup>15</sup>

*Simón* (1935), *Raza* (1941), *Mariona Rebull* (1947), *Don Juan* (1950), *Todo es posible en Granada* (1954), *La verbena de la paloma* (1963). Su etapa de comedia fácil y españolada también llegó en los años 60-70 con *Juicio de faldas* (1969), *Don erre que erre* (1970), *Cuando los niños vienen de Marsella* (1974) y *Solo ante el streaking* (1975). Entre su bibliografía básica se encuentran los siguientes títulos: Romá Gubern (1977): *Raza, un ensueño del general Franco*, Madrid, E.99. José Luis Sáenz de Heredia (1984): *Clave de mí*, Madrid, Dyrsa. Fernando Vizcaíno Casas, & Jordán, A.A. (1988): *De la checa a la meca. Una vida de cine*, Barcelona, Planeta.

<sup>15</sup> J.A. Ríos Carratalá (1997): *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Universidad de Alicante, pp.75 y 81 respectivamente.

Si con ello enmarcamos la película en ese momento histórico y en esa forma de hacer cine, nos queda aún su contextualización en el mundo radiofónico. La presencia radiofónica en el filme sucede desde el primer plano. Comienza con una primera referencia a la radio con un plano contrapicado de un torreta de emisiones sobre la que se proyectan los créditos y una música claramente de comedia. Visualmente la referencia no puede ser más directa, cuando, entrados en materia, se observa una radio en la mesita de noche de un dormitorio. Estructuralmente, las tres historias están separadas por el nexo de unión de la radio y unos señores en una pensión haciendo gimnasia por la mañana lo que indica el nacimiento de un nuevo día y de una nueva historia. Pero son muchas las referencias radiofónicas del filme, que podrían ser hasta agrupadas, pues el mundo de la radio es observado y remitido desde todas sus perspectivas:

1.- Desde el punto de vista de la función social. Reiterar la importancia de la radio como medio-estrella en estos años de posguerra sería redundante. Baste con recordar cómo la película lo demuestra. Así, al comienzo, lo primero que se ve es una radio antigua en un sitio insólito, una mesita de noche, en una pensión. Un hombre va a avisar a otro por la mañana para juntos oír un programa de gimnasia y practicarla. Este hecho indica rasgos de la importancia de la radio en la época: situada en lugar de privilegio de la estancia y escuchada en compañía. En esa misma secuencia se observan dos de los modos de oír radio: como fondo, mientras se hace otra cosa, o prestando atención. En el siguiente episodio se oye la radio como acompañamiento del trabajo en el taller. En el último, los personajes se reúnen junto a ella para oírla y hasta se coloca en una plaza del pueblo para ser seguida en multitud a través de altavoces. Todos estos usos de la radio, la radio útil, formadora, informativa, de entretenimiento, hacen que se cumpla en la película la máxima de las tres funciones de la radio ya clásicas: formar, informar y entretener.

2.- Desde el punto de vista de la programación. No sólo los modos de oír radio toman cuerpo en el filme, también el tipo de programas: el programa de la oración matinal, la tabla de gimnasia, las guías comerciales, las revistas de variedades o magazines, los concursos y la publicidad, los programas infantiles. Todos ellos corresponden a una programación vinculada a la radio espectáculo que dominó el franquismo, en detrimento de la radio informativa, que, como es natural, no suele gozar de la importancia que merece en épocas de carencia de libertad de expresión. Para hacer olvidar esa carencia radiofónica y otras más de primera necesidad estaban los programas de variedades, miscelánea de entrevista con actuaciones musicales y concursos, con publicidad *in voce*, directamente en boca del locutor, que promociona a los patrocinadores del espacio. Los propios métodos resultan en general muy humorísticos, de un humor blanco propio también de la época. Recuérdese el eslogan de las Galletas Cruz y Raya que patrocinan el programa de Deglané, con el concurso de presentarse vestido de esquimal con trineo y perro, o el de «Si te encuentras un ratón, pon a lirón, pon, pon», eslogan del programa de Gabriel Matillas. Muchas de estas fórmulas programáticas, si no todas, pueden parecer caducas y extinguidas. Sin embargo, y aunque no hemos sido capaces de localizar en la radio española actual ninguna tabla de gimnasia, sí continúan existiendo cadenas que dan la misa por radio los domingos, o el *angelus* todos los días a las doce, e incluso otras que mantienen programas matutinos de reflexiones cristianas. Y también de vez en cuando se mantienen experiencias de hacer llegar a personas a la emisora de radio con algún tipo de característica especial.<sup>16</sup> Pero ninguno de los

<sup>16</sup> La COPE sigue dando el *angelus* a las 12:00; Canal Sur Radio emite diariamente a fecha de hoy, a las 7:00 de la mañana un espacio de reflexión cristiana llamado *Palabras para la vida*; y a finales de septiembre, cuando este trabajo se estaba escribiendo, el programa *La ventana de verano* (SER, de 16:00 a 19:00, de lunes a viernes, conducido por Toni Marín) solicitó a los oyentes calvos y con bigote que se personaran en la emisora de Radio Barcelona.



programas aparecidos en *Historias...* es casual, ni casi ficcional. Los programas de reflexiones católicas proliferaron mucho en la época del nacional catolicismo. Fueron famosos los padres Venancio Marcos y Ángel Villalba, este último especializado en orientación matrimonial. El primero fue llamado "el padre de la radio" y desde el año 44, en Radio SEU, practicaba esta predicación; luego pasó en el 45 a la SER con un espacio llamado *Charlas de orientación religiosa*. En el 52, a RNE. Interpreta su propio papel en *Historias de la radio* en la primera secuencia: la radio también como púlpito.<sup>17</sup> Y hay más. En la temporada de 1954 en Radio Madrid, se emitía el programa *Cruzada del Rosario en familia*. ¿Presentado por quién? Presentado por Maribel Alonso y Paco Rabal.<sup>18</sup> Este actor, además de otras muchas facetas, también cultivó la radio, participando con Deglané, precisamente, y de él se llegó a decir, en concreto, el famoso Percy Brown<sup>19</sup> llegó a decir que era la pareja ideal para la radio junto con Aurora Bautista. El chileno Deglané tuvo en Radio Madrid un concurso titulado *Doble o nada* al final de la Segunda Guerra Mundial de donde se toma la referencia en la película. El otro programa real que aparece en la película se llamaba *Busque, corra y llegue usted primero* presentado por Joaquín Soler Serrano desde Radio Barcelona, un locutor especializado en concursos. Este programa fue de 1954, y como muchos otros era patrocinado por las máquinas de coser Sigma.

3.- Desde el punto de vista de la producción. En 1955 todavía no se habían generalizado los televisores en todos los hogares y la película ofrece al público la oportunidad de

<sup>17</sup> Véase Armand Balsebre, coord.(1999): *En el aire. 75 años de radio en España*, Madrid, SER, p.41.

<sup>18</sup> De todo ello se pueden encontrar referencias en Lorenzo Díaz (1992): *La radio en España*, Madrid, Alianza.

<sup>19</sup> O lo que es lo mismo, Antonio Calderón, experimentador de la radio española, que llegó a escribir más de cuatro mil guiones radiofónicos.

conocer la radio por dentro. Y lo que se ofrece es el sistema de producción de la radio en directo con público. Aparece una auténtica estrella de la radio: Bobby Deglané. Se observa cómo las mujeres sienten admiración por los locutores como hoy por los actores de cine. Aparece Radio Madrid, dicho en boca del locutor y en el tapiz del fondo del escenario del estudio donde pone SER (Sociedad Española de Radiodifusión). Y, por supuesto, queda, sin duda, un elemento muy importante desde el comienzo en la comunicación radiofónica con sus oyentes: el teléfono, que ahora es el teléfono móvil y que sirve no sólo para la comunicación con los oyentes sino para la llegada inmediata y ligera de equipaje de los periodistas a las escenas de los acontecimientos que son de actualidad. El papel de los oyentes como elementos fundamentales para la identificación y compromiso del oyente en casa, con las llamadas, la presencia del público en el estudio, los saludos a los familiares y las cartas para dedicar canciones son otros de los rasgos que se fueron perdiendo de esta radio comunicativa y directa que se echará de menos en los años 70 y que se retomará en las décadas posteriores.

4.- Desde el punto de vista del lenguaje. La locución y el estilo periodístico que inundan la película corresponden al estilo grandilocuente y engolado de la antigua radio comercial española anterior a los años 60, muy ampulosa y declamatoria y con un estilo de entrevistas envarado y antinatural. Muy correcto, por otra parte, y con un cuidado extremo en las calidades de dicción y de colores de las voces. Se trata de un periodismo, desde hoy, artificial en cuanto al estilo interpretativo pero muy rico de léxico y de trato respetuoso al oyente, aunque al espectador de hoy pueda parecer artificial y distante en comparación con el modelo de radio que se presenta en...

### *Solos en la madrugada* (J.L. Garci, 1978)<sup>20</sup>

Ya adelantábamos, al hilo de la película anterior, que eran muchas y diametrales las diferencias entre dos periodos del cine, de la radio y de los realizadores de los dos ejemplos que tratamos. Si acabamos de salir de una estructura episódica que contempla un gran número de personajes, de diálogos, de situaciones, de acciones, estamos a punto de adentrarnos en una historia de un hombre solo. Estamos a punto de adentrarnos en un director comprometido y demócrata de espíritu y de tiempo. Estamos a punto de adentrarnos en la radio libre, intimista. De entrada nada tiene que ver con la anterior, de blanco y negro a color, de música cómica a sentimental, del Madrid diurno al noctámbulo, de la multitud de gente rodeada de gente a la soledad de las calles de una ciudad oscura salpicada de puntos de luz. Aunque compartimos, eso sí, con el texto anterior el decidido homenaje al mundo de la radio que explícitamente realizan en ambas películas sus directores, como puede leerse en las dedicatorias que aparecen formando parte de los créditos.

En una noche madrileña oscura y vacía se oye: «Es la una en punto de la madrugada». Se dice desde Unión Radio España. A continuación comienza un programa: «*Solos en la madrugada*: un espacio de reflexiones al alcance de todos los

<sup>20</sup> Créditos por orden de aparición: Una producción de José Luis Tafur P.C. José Sacristán, Fiorella Faltoyano, Emma Cohen. *Solos en la madrugada*. Copyright by José Luis Tafur P.C. S.A. MCMLXXXVIII. María Casanova, Claudio Rodríguez, Germán Cobos. Decorados de Ramiro Gómez. Fotografía de Manuel Rojas. Montaje de Miguel González Sinde. Música de Jesús Gluck. Jefe de producción: Santiago Marugán. Una película escrita por José María González Sinde y José Luis Garci. Producida por José María González Sinde. Dirigida por José Luis Garci. Esta película está dedicada a los profesionales de la radio que tanto nos ayudaron a vivir durante los años oscuros. También han hecho esta película los niños José Mari González Sinde y Eva Garci y la colaboración de Alfonso Eduardo, Antonio Alfonso, Miguel A. Rellán, Antonio Gonzalo. Color. 102 min.



españoles». El locutor (José Sacristán) del programa es un hombre en plena crisis, José Miguel García Carande. Acaba de separarse de su mujer, Elena, que le anuncia que cuenta con una nueva pareja y van a vivir juntos en casa de ambos y con sus dos hijos. Entre tanto conoce a una joven estudiante-investigadora que mantiene con él una relación ambigua y no comprometida que lo desborda. Una noche, tras un encuentro sexual fortuito con su exmujer, se siente burlado por ella, en tanto que aquello no supuso una vuelta al matrimonio, y también por la joven amante, a la que descubre con otro al ir a su casa buscando consuelo. Con una propuesta para irse al extranjero como corresponsal, decide replantearse la vida, quedarse en España, vivir los momentos del inicio de la Democracia y olvidar que es una víctima de cuarenta años de represión educativa y política, y dispuesto a hacer una nueva radio, una radio-servicio, una radio-desahogo.

Calificada de «ternurismo desconsolado»,<sup>21</sup> *Solos en la madrugada* posee un tono de sermón laico radiofónico que plantea una catarsis voluntaria que también es el reflejo de una época: se trata de quitarse de encima el estigma, el pecado original. Recordemos el cartel que está pegado en la puerta del frigorífico: *Historia de un pecado*. La filmografía de Garci<sup>22</sup> de esta época, la primera para su trayectoria, es como

<sup>21</sup> En *Historia del cine español*, op.cit., p.386.

<sup>22</sup> *Asignatura pendiente* (1977), *Solos en la madrugada* (1978), *Las verdes praderas* (1979), *El crack* (1981), *Volver a empezar* (1982), *El crack II* (1983), *Sesión continua* (1984), *Asignatura aprobada* (1987), *Canción de cuna* (1994), *La herida luminosa* (1996), *El abuelo* (1998), *You're the one* (2000). A pesar de contar con una corta filmografía de largos, su carrera ha sido muy premiada y reconocida. Comenzó como crítico cinematográfico en diversas publicaciones y como guionista a partir del 68. Ya *Asignatura pendiente* llegó a obtener una docena de premios. Con *El crack* funda su propia productora, Nickel Odeon. En el 83 consiguió un Oscar a la mejor película extranjera por *Volver a empezar*, el primero para España, y también fueron propuestas para Oscar *Sesión continua*, *Asignatura aprobada* y *You're the one*. *Canción de cuna* tuvo más de veinte premios, entre ellos cinco Goyas y el

la de otros muchos directores españoles. En los años 70 el cine español estaba enfrentándose al intento de una renovación, lógicamente como correspondía a esa época de nuestra historia social y política. Saura, Erice, Gutiérrez Aragón, Ricardo Franco, suponían una oposición al cine comercial. La tercera vía que llamaron algunos: «El camino del cine crítico de oposición, emprendido por algunos cineastas cuando el franquismo presentaba ya síntomas de asfixia... intento de romper con la estulticia y el primitivismo del cine comercial al uso». <sup>23</sup> A esta reforma pertenecen *Pim, pam, pum ¡fuego!* (Pedro Olea, 1975), *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1978), *Sonámbulos* (1977) y *El corazón del bosque* (Gutiérrez Aragón, 1979), *Los días del pasado* (Mario Camus, 1977), *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979). Pero también en estos tiempos, otras libertades primerizas se decantaron por el erotismo y, en muchos casos, por la grosería y la risotada.

*Solos en la madrugada* opta por la primera vía, la tercera vía. Y así refleja una época felizmente convulsa en España, donde los desnudos parciales de Emma Cohen responden más a la posibilidad de crear escenas libres que al deseo de manifestación de ningún tipo de sensualidad o sexualidad, en tanto que la secuencia en la que se encuentran por primera vez los dos personajes produce un mayor erotismo sin desnudos, sólo con el cruce y la intensidad de sus miradas. Es la historia del hombre desbordado, que necesita un reciclaje a la nueva realidad. Como hombre separado con dos hijos y mujer con nueva pareja, es un hombre que cocina, que saca a los niños el fin de semana que le toca, pero que como hombre

---

premio al mejor director del Festival de Montreal. Guiones suyos son *La cabina*, *Los nuevos españoles*, *La Gioconda está triste*. Dirige en Televisión Española desde 1995 programas de cine que se organizan con emisión de película más coloquio.

<sup>23</sup> En el capítulo de Casimiro Torreiro, "Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)", en *Historia del cine español, op.cit.*, p.359.



antiguo todavía no acepta que su esposa se vaya a vivir con su nueva pareja y mucho menos que se vuelva a acostar con él sin compromiso, como un contacto suelto por placer. En este sentido, la película es un doble documento de la Historia y de la intrahistoria de España. Como documento social, plantea una España que cambia el seiscientos por el dos caballos, la España de chaquetas de pana y jerséis de cuello vuelto, una España que comienza a tener mujeres libres, que toman la iniciativa, que hacen el amor con luz y fuman después. Una España de choque generacional entre los niños de posguerra y los jóvenes progres del 68. Como documento histórico, es un buen archivo de imágenes de las primeras elecciones libres democráticas. Así lo atestiguan los carteles propagandísticos de los diversos partidos con los rostros jóvenes de Felipe González, Adolfo Suárez, Manuel Fraga o Santiago Carrillo. Y tratándose de un homenaje a la radio, no podía faltar el corte real de la voz de Iñaki Gabilondo anunciando en Sábado Santo, qué ironía del destino, la legalización del Partido Comunista de España.

Siguiendo un esquema paralelo al que hicimos con *Historias de la radio*, en *Solos en la madrugada*, puede analizarse la presencia radiofónica desde la función social, la programación, la producción y el lenguaje. La primera de ellas está reflejada muy débilmente, levemente sugerida. Mientras antes veíamos los aparatos de radio y a los oyentes en la acción de recibir los programas, en este caso no vemos oyentes, sólo vemos la producción en sí del programa. Desconocemos los efectos y la tipología de oyentes, los lugares donde están los radios en las casas, el tipo de audición en solitario o en compañía... El espectador debe hacer un acto de fe y creer lo que el propio Sacristán cuenta sobre la situación de la radio en ese momento y la necesidad de vuelta a una radio-servicio, a una radio participativa, de donde se deduce que ninguna de estas eran características de la radio entonces. En cuanto a la programación, este tipo de programa como *Solos en la madrugada*,



era, como se decía en la presentación, un programa para la reflexión de todos los españoles. Efectivamente, la frecuencia modulada, las radios libres, piratas, trajeron un nuevo modo de hacer radio: por un lado más informativa, por otro más intimista, más cotidiana. En esta última vertiente entran en la programación los espacios nocturnos para insomnes. En la película anterior se citaban los programas reales que quedaban reflejados en la ficción cinematográfica, en este caso mostramos el caso inverso. En 1980, dos años después del filme, se estrenaba en Radio Barcelona *Solos en la madrugada* de 1:00 a 4:00 de la madrugada, presentado por Joseph Cuní, creado en principio para resolver dudas o preguntas de oyentes y evolucionando a *talk show*, desapareciendo en 1984, justo en el momento en que otros programas del mismo corte comienzan a tomar las ondas.<sup>24</sup> La madrugada es el terreno abonado para dejar hablar a los oyentes, para el servicio, para preguntas y respuestas, para fenómenos paranormales, radiocontactos para enlazar a personas solitarias. Jesús Quintero aparecía en la SER con *El loco de la colina*; Carlos Herrera lo hace con *Al borde de la cama* a partir de 1987; José Manuel Parada en RNE con *La noche de las sábanas blancas* a finales de los 80, título que también aparece en la película. Recuérdese que el protagonista está escribiendo una novela generacional que se llama *El cine de las sábanas blancas*. Programas todos que tienen su continuidad en la actualidad y cuyo exponente más duradero y exitoso es *Hablar por hablar* de la SER, en emisión todavía de lunes a viernes de 1:30 a 4:00 de la madrugada. Pero la añoranza de la antigua radio queda patente en la aparición de Bobby Deglané y José Luis Pécker o la referencia a *Cabalgata fin de semana*.

La producción refleja, sin duda, una radio venida a menos. Una radio con un locutor, una productora y un técnico, sin

<sup>24</sup> Véase Balsebre, A. (coord.) (1999): *En el aire. 75 años de radio en España*, capítulo "Madrugadas de radio", pp.157-165, Madrid, Cadena Ser.

más medios. Ya no hay más que un estudio y no un auditorio, ha desaparecido el público en él. Ya no es la época dorada de la radio. Aquellos «desengañados de la segunda edad» a la que se dirige, para los que se hace una radio subversiva que mueva al inconformismo, no tiene rostro, y no conocen el rostro del que les habla. Ahora se ha pasado a la aparición de un nuevo elemento de producción para la participación del oyente tras esa etapa de transición, internet y el diálogo simultáneo con el locutor, además del eterno teléfono. El lenguaje de este estilo radiofónico es decididamente más coloquial, más de la calle, en un intento de acercarse a la cotidianidad del oyente y de mostrar la recién estrenada libertad de expresión. El guardia civil que está en la pecera no pasa de ser un elemento decorativo que en absoluto coarta la libertad de José Miguel al despreciar a cierto sector de la prensa española, las torrijas y las peinetas o su léxico poco educado. Las palabras malsonantes en antena son frecuentes en el estilo directo del locutor, por algo es una película calificada como no recomendada para menores de trece años. Llamar por antena «culo de oro» a la productora trotskista del programa o pronunciar frases del tipo «Cómo coño lograrán estar tan delgadas esas tías» suponen el final del engolamiento y la sobreactuación de décadas pasadas, pero también del buen decir.

## LA RADIO COMO MATERIAL ADAPTADO

***Ama Rosa* (León Klimovsky, 1960)<sup>25</sup>**

Después del salto temporal que ha supuesto *Solos en la madrugada*, volvemos a la época del cine español de los años cincuenta. Pero en esta ocasión, de las comedias rurales y urbanas pasamos al denominado “cine familiar”, que originariamente es tratado, desde el punto de vista de los géneros cinematográficos, como *woman's film*, como cine de mujeres, en un sentido muy diferente a lo que hoy se entiende por esto mismo. Habría que definirlo más como cine para mujeres, tal como hoy se entiende “literatura de mujeres”. El género denominado “cine familiar”, según Altman, «disponía de la libertad necesaria para vincularse con una clase de textos totalmente nueva: novelas populares, programas de radio, espectáculos televisivos y películas realizadas por mujeres». <sup>26</sup> En *Ama Rosa* esa vinculación no puede ser más directa, pues no se trata de una inspiración temática sino directamente una adaptación del que fue el serial estrella de la radio espectáculo española.

<sup>25</sup> Créditos por orden de aparición: Cifesa presenta a Imperio Argentina en *Ama Rosa*. Basada en la obra de Guillermo Sautier Casaseca. Inspirada en un argumento de Doroteo Martí. Guión y diálogos: Jesús Franco y Fernando Casas. Guión técnico: León Klimovsky. Con Germán Cobos, Elena Barrios, Antonio Casas, Paloma Valdés, Isabel de Pomes, José M. Seoane, José Luis Abad, Liana Alcañiz. Director de Fotografía: Ricardo Torres. Jefe de producción: Jesús R. Folgar. Aguila Films S.A. Auster Films S.A. Director general de producción: Enrique Rivas Silva. Director: León Klimovsky. B/N. 137 min. Existe cierta disparidad de informaciones en cuanto a la participación de Sautier en la película. Algunos afirman que fue productor y guionista aunque lo cierto es que no aparece en los créditos y él mismo afirma que se limitó a vender los derechos de la radionovela por 250.000 pesetas (así se recoge en la entrevista aparecida en 1960 en la revista *Ondas*, reproducida por Barea, *op. cit.*, p.149).

<sup>26</sup> Rick Altman (2000): *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, p.119.



Rosa Alcázar, una pobre mujer que ha enviudado durante el embarazo, va a tener un hijo. Creyendo que va a morir, ruega a su médico que busque una familia para que el niño se haga un hombre de provecho. En el mismo hospital, Antonio está apunto de perder a su mujer que ha dado a luz un niño muerto. Entonces Enrique, el médico y amigo de la familia acomodada, propone que acepte el hijo de Rosa y calle el secreto, sólo sabido hasta el final por ellos dos, Rosa y la suegra de Antonio. Así se hace, pero Rosa, a partir de ahora Ama Rosa, no muere y Enrique consigue que quede como ama del chiquillo que en realidad es su hijo y se llama Javier. Con el tiempo, la pareja tiene otro hijo, José Luis, y Ama Rosa debe asistir a los sufrimientos y el desprecio de Javier que se siente desplazado justificadamente por sus supuestos padres. Javier de la Riva se convierte en un buen estudiante, serio, bueno y trabajador mientras que José Luis es el típico señorito calavera, dilapidador de fortunas, borracho, jugador y mujeriego. Por salvar a Javier de una situación peligrosa generada por una deuda de juego de José Luis, Rosa mata accidentalmente al dueño del salón de juego con el que José Luis mantenía una deuda. Javier, abogado recién licenciado por Salamanca, la defiende emotivamente en un juicio. Pero Rosa no aguanta, su corazón, ya enfermo, muere tras salir inocente del juicio, llevándose su secreto porque, aunque el padre le propone decirle la verdad a Javier, ella no quiere. «Madre no te vayas» es lo último que ella oye de labios de Javier antes de morir, así llamándola madre como hacía por confusión cuando era pequeño.

Con una ambientación de época, la cinta muestra unos decorados y vestuarios acomodados, de una buena familia de provincias, de Alcaraz, forma ésta que responde a la creación de una historia y unos ambientes atractivos para las mujeres, propios de un cine de evasión con vistosidad de las estancias y el vestuario de las damas. A lo que se añade un continuo recurso a lo folletinesco, a lo lacrimógeno, en los contenidos de la historia narrada, en la interpretación de

actores y el uso emotivo de la música. La frustración de la madre que no puede revelar que lo es, las humillaciones continuas al hijo que se siente despreciado, el supuesto robo que pretende esta mujer del bebé cuando está en su cuna, la explicación del doctor sobre el problema de Rosa en plena fiesta y delante de todos los invitados... En fin, todo lo que supone la ruptura de un mundo idílico, y el reino de las humillaciones, las injusticias, y el sufrimiento de una mujer por su hijo. Estamos ante el indudablemente exitoso tópico para las mujeres de todas las épocas de la *mater dolorosa*, madres y esposas, abnegadas y fieles.

El folletín, de larga vida cinematográfica y televisiva, en esta época tiene un referente insustituible en el momento: la radionovela. Sin duda existía el género en cine pero es el folletín melodramático radiofónico el que gozaba en los cincuenta todavía del prestigio e incondicionalidad de las espectadoras, en este caso radioyentes. El serial radiofónico se desarrolla en los años 30. Con diferentes nombres, los melodramáticos y folletinescos dirigidos a mujeres se llaman *soap operas*, términos que luego pasarían a denominar a los culebrones televisivos, porque estaban patrocinados por marcas de jabón. De este género, enraizado en el folletín decimonónico, dice Gubern<sup>27</sup> que era un «macrogénero de ficción narrativa dialogada en el que se mezclaban la intriga urbana y la comedia sentimental, el melodrama y la acción, con el propósito decidido de suscitar risas y lágrimas en su vasto público [...] Los seriales diurnos apuntaban claramente a una audiencia de amas de casa, compradoras de productos de limpieza y del hogar, que se convertirían en sus firmas patrocinadoras; mientras que los seriales vespertinos se orientaban a toda la célula familiar, con un perfil bastante diferente». Por eso no es casual que apareciera en las pantallas la adaptación del serial del mismo nombre, experiencia que,

---

<sup>27</sup> Román Gubern, *op.cit.*, p.11.

además, no era la primera, ni será la última. Guillermo Sautier Casaseca era el autor con mayúsculas de los seriales españoles. Hasta tal punto llegó a estar desbordado de trabajo, que tuvo que empezar a colaborar con Luisa Alberca. Parece que Sautier construía los argumentos y Alberca los dialogaba. Su primer trabajo juntos fue la radionovela llevada a libro después titulada *Lo que nunca somos*, seguida de *Lo que nunca muere* que fue la primera obra conjunta de radionovela llevada al cine, dirigida por Julio Salvador en 1954. El camino lógico que siguieron los seriales más importantes fue en muchos casos el de pasar a teatro y fotonovela en ocasiones y también, después, a novela y cine. Los ejemplos que acabamos de citar dan cuenta de ello. Dos de los más captadores de audiencia radiofónica fueron de Sautier. *Lo que no muere* fue adaptado como *Lo que nunca muere* a teatro, estrenado el 7 de agosto de 1953 en el Romea de Barcelona, y a cine dirigida por Julio Salvador, interpretada por Conrado San Martín y Vira Silenti. En el cartel de la película se observa la leyenda: «Le apasionará ahora por su realismo en la pantalla».<sup>28</sup> Con *Ama Rosa* sucedió lo mismo, aunque se trata de una colaboración de Sautier con Rafael Barón. Estrenada primero en teatro, fue llevada al cine después. Se atrevió a hacerlo León Klimovsky y le dio cuerpo Imperio Argentina.

... Klimovski,<sup>29</sup> uno de los emigrados argentinos que llegan a

<sup>28</sup> Es ya un clásico el libro de Pedro Barea (1994): *La estirpe de Sautier: La época dorada de la radionovela en España (1924-1964)*, Madrid, Aguilar. Aprovecho aquí para agradecer a Pedro sus consejos, sus informaciones y sus favores.

<sup>29</sup> León Klimovsky, que nació en Argentina en 1900 (-1996), tiene una biografía bastante peculiar. Era médico y ejerció durante diez años como dentista. Le gustaba el cine y se fue introduciendo en la profesión como guionista. Llegó a España en 1955 para trabajar como actor y adquirió la nacionalidad española aunque también trabajó en Argentina e Italia. Su filmografía reúne 58 títulos de lo más variopinto. De tan extenso trabajo se suelen destacar *El jugador* (1947), *La guitarra de Gardel* (1949), *Marihuana* (1950), *Salto a la gloria* (1959), *La colina de los pequeños diablos* (1964), *La noche de Walpurgis* (1970),



nuestro país a la caída de Perón, como Luis César Amadori o Tulio Domichelli, es un director prácticamente desconocido por el gran público español, al menos de nombre. Su filmografía es extensísima en número y en variedad de géneros tratados. Su perfil es el del director-frabricante de cine, el del director comercial. Del *spaghetti western* al destape de los 70, su obra reúne casi sesenta títulos desde su llegada a España en 1955. Sólo en el año de *Ama Rosa*, 1960, realizó también *La paz empieza nunca*, una historia de maquis y nacionales, y *Un bruto para Patricia*, una comedia con herencia y boda de por medio. Junto al melodrama que tratamos, es fácil hacerse la idea de que tocaba todos los géneros sin problemas o especialización. Esta carencia de estilo de autor nos lleva a contemplar la película desde las características de la obra de origen más que desde el propio director, en tanto que su aportación no es significativa y hay más rasgos de radionovela y folletín que de "estilo Klimovsky". Las características de los seriales radiofónicos y de la película afectan por partida doble: con referencia a los contenidos, por similitud, y a la estructura, por diferencias insalvables entre lo seriado y el texto único, de largometraje de hora y media.

Los seriales durante la época dorada se hacían para toda la familia pero con especial atención a las mujeres amas de casa. Por la mañana se emitían los femeninos, a mediodía para los chicos de la casa, en la sobremesa de nuevo melodramas femeninos —la hora de *Ama Rosa* era las cinco de la tarde—, por la tarde para hijos y maridos, y por la noche para mayores, de suspense o misterio. Como dice Barea, «el serial español contiene una serie de imágenes de mujer que sin duda han

---

*El mariscal del infierno* (1974), *Trauma* (1977), *La doble historia del Dr. Valmy* (1978) y los nueve largos para televisión que constituyeron la serie *La barraca* (1978/9). De la década de los 60, próximas a la adaptación de la radionovela, se contabilizan los veintitrés títulos, a una media de dos largos anuales. En esta década se dedicó con asiduidad al *spaghetti western*.

servido para configurar la cultura sentimental de una generación». <sup>30</sup> El serial creaba adicción, era un acontecimiento público, y filtraba ideología, como los actuales culebrones. Esos perfiles de mujeres-modelos, imitables correspondían a una cultura reaccionaria propia del régimen político.

El serial radiofónico español nació entre tabúes —afirma Barea—, había muchas cosas que no se podían hacer en él y otras que eran imprescindibles. No se podía hacer el amor. Era el territorio de la elipsis. La mujer espera, no toma iniciativas. La mujer trabaja en grupo, la mujer es confidente de la mujer [...] Los oficios femeninos son abnegados, monja, enfermera, soltera que atiende a alguien en casa, mujeres que esperan, criadas. Y muchas desocupadas. El hombre llega, viene. Al hombre le está reservada la aventura. Las aventuras hazañosas y las amorosas. <sup>31</sup>

Y en cierto modo nada ha cambiado, al menos en lo que respecta a este tipo de folletines, ya no radiofónico, pues han desaparecido, pero sí en sus sustitutos, los culebrones televisivos, los programas de confidencias, los *talk-show*, y las revistas de información rosa, tan de moda en los últimos tiempos. Esta ocupación de la televisión por parte de los mal llamados “temas femeninos” ha hecho que el cine, hoy por hoy haya quedado muy limpio de este tipo de géneros, no totalmente limpio. La evolución de la imagen de la mujer que notamos en el cine español es inversamente proporcional a la que se percibe en televisión.

El perfil de *Ama Rosa* no puede ser ya mejor descrito, lo hizo Umbral en el prólogo a una edición de la versión novelada. <sup>32</sup> Francisco Umbral habla de Rosa Alcázar como la heroína que cumple el estereotipo de *mater dolorosa*. Las

<sup>30</sup> Pedro Barea (2000): *Teatro de los sonidos, sonidos del teatro. Teatro-radio-teatro, ida y vuelta*, Bilbao, Universidad del País Vasco, p.75.

<sup>31</sup> Barea, *op. cit.*, pp.83-84.

<sup>32</sup> Manejamos la edición de *Ama Rosa* de 1981, Barcelona, Bruguera, Colección Naranja, con prólogo de Francisco Umbral.

radionovelas solían componer en sus historias tramas organizadas en torno a una familia nuclear de padre, madre e hijo pequeño que ven una situación estable de partida alterada en su equilibrio. Nuestra historia muestra un desequilibrio radical en tanto que el núcleo familiar ya está roto desde el comienzo por la muerte durante el embarazo del marido de Rosa. Ese desequilibrio familiar, lejos de disolverse, se resquebraja más aún ante el error de la madre al cederlo a otra familia, y termina de rematarse al entrar como ama del niño y sufrir toda su vida humillaciones continuas hacia ella y hacia su hijo, callando el secreto para no acabar con el bienestar económico-social de su hijo. La madre sufridora por el hijo, abnegada y creyente es esta *mater dolorosa* a la que se refiere Umbral. Es uno de los tipos que suele utilizar el serial, que se suele remitir a cuatro modelos de mujer protagonista, según Barea: la *mater amabilis* (madre común, sufrida ama de casa, maruja y vecina, paciente y abnegada, vicaria del marido, su autoridad y sabiduría), la *mater dolorosa* (la redentora, la que sufre por nosotros), la *virgo potens* (virgen potente, no muy frecuente en el serial español, una mujer brava, protagonista, que gobierna su casa y sus tierras, como la novia de Diego Valor, Beatriz Fontana, profesora y piloto de aeronaves, pero virgen) y la *turris eburnea* (torre de marfil, la mujer mundana e inaccesible).<sup>33</sup>

Las otras mujeres de la película al carecer de entidad protagonista no responden a estos otros estereotipos, pero sí hay un papel secundario que le hace la réplica antagonista a Rosa, la hermana de Antonio, Marta, la supuesta tía del niño, una joven acomodada que tras el abandono de su prometido ha dado la espalda a la vida y se refugia en su sobrino Javier. Cumple con el estereotipo de la tía solterona amargada absorbente de su sobrino. Su propio hermano, a los cinco minutos de empezada la película, resume tan contundente forma de vida con un sólo golpe de diálogo: «Desde que su novio la

<sup>33</sup> Barea, *op. cit.*, p.80.



abandonó es una mujer amargada». Amparo, la madre falsa, queda desdibujada porque nunca interviene ni para bien ni para mal, no se ha elegido a otra madre para hacer la competencia a la auténtica, todo un detalle.

En cuanto a la estructura, la narrativa de la radionovela posee unas características marcadas fundamentalmente por la serialidad, pero también por el tiempo que se empleaba en cada capítulo y por las características del medio radiofónico, que, como se sabe, sólo puede manejar palabras, efectos, música y silencio y donde lo que no se nombra no existe. Suelen aparecer pocos personajes que se mueven en espacios tópicos, fácilmente recordables e identificables para el oyente. Las tramas secundarias también son escasas y deben procurar no enturbiar la acción principal. La articulación de capítulos la hace el narrador.<sup>34</sup> Muchas de estas características pueden ser trasladadas al texto cinematográfico, sin embargo, si el formato elegido es el del largometraje estándar de hora y media, algunos otros de los caracteres son incompatibles. La película respeta el narrador en principio, eso sí, es un narrador homodiegético, el padre del chico, Antonio; igualmente el número de personajes, los espacios, las tramas... Pero es muy evidente la comprensión que se hace del relato. Muchísimos capítulos de hora y media pueden contar con un número excesivo de diálogos y de tiempos en los que transcurrir la historia, en la película se comienza en presente, con un padre ya anciano, y rápido se va a un *flash back* del que no se volverá. Dentro de esa fecha, del nacimiento del niño, se comienza viendo llegar a la familia a la casa con el nuevo bebé y no se ve el momento en que Rosa se lo cede a la familia nueva, cosa que en la película sucede también en un *flash back* interno a los veinticinco minutos de empezada. Estamos todo este tiempo sin saber que realmente es su ama la verdadera madre. Este

<sup>34</sup> Sobre estructuras y características discursivas de la radionovela véase el capítulo correspondiente en V. Guarinos: *Géneros ficcionales radiofónicos*, op. cit.

hecho sucede en la radionovela con un orden lineal vectorial, cronológico, y se produce en el capítulo dos. Es difícil en una radionovela mantener engañado al oyente hasta los seis meses de emisión, le resultaría artificial creer al cabo del tiempo que la madre era quien no era. Por lo demás, salta a la vista que las secuencias avanzan por años. De una secuencia a la siguiente se va observando rápidamente el crecimiento de los niños, hasta que la historia se estabiliza y se centra en los últimos días de la vida de Rosa y el conflicto entre los hermanos, ya adultos, y de éstos con los padres.

En definitiva, se puede afirmar que la imposibilidad de respeto del entramado formal de la radionovela revierte en el respeto de la filosofía folletinesca y melodramática, de cierta ambientación, diálogos y detalles fundamentales que refuerzan el carácter de Rosa, como su fe religiosa. Rosa pide fuerzas a Dios a través de la invocación de la Virgen del Carmen —una virgen madre, con niño en brazos— en la radionovela, y así aparece representada iconográficamente en el hospital en la película.

Y así podríamos continuar con más adaptaciones, más mundos radiofónicos representados, más elementos narrativos en aparatos de radio, de lo ya hecho y de lo que vendrá por parte de la radio, del cine, fenómenos que tendrán, como en *Ama Rosa*, dos madres, la radio y la pantalla...

### *Filmografía*<sup>35</sup>

*Al servicio de la mujer española* (Jaime de Armiñán, 1979, España).

*Ama Rosa* (León Klimovsky, 1960, España).

*American Graffiti* (George Lucas, 1973. EEUU).

*Calabuch* (Luis G. Berlanga, 1956, España).

*Días de radio* (Woody Allen, 1987. EEUU.).

<sup>35</sup> Puede verse también una completa relación sobre el cine americano y el español en el artículo de Antonio Checa "Cine y radio. Una mutua benevolencia", en AAVV (1998): *Cien años de cine. La fábrica y los sueños*, Sevilla, Facultad de Ciencias de la Información, pp. 134-143.

- El chacotero sentimental* (Cristián Galaz, 1999, Chile).  
*El derecho de nacer* (Zacarias Gómez, 1951, México).  
*El rey pescador* (Terry Gilliam, 1991, EEUU).  
*Esa voz es una mina* (Luis Lucia, 1955, España).  
*Escalofrío en la noche* (Clint Easwood, 1971, EEUU).  
*Felix and the radio* (Otto Messmer, 1923, EEUU).  
*Hablando con la muerte* (Oliver Stone, 1988, EEUU).  
*Historias de la radio* (José Luis Sáenz de Heredia, 1955, España).  
*Laberinto de pasiones* (Pedro Almodóvar, 1982, España).  
*La hija de Juan Simón* (José Luis Sáenz de Heredia, 1965, España).  
*La prima Angélica* (Carlos Saura, 1973, España).  
*La saga de los porretas* (Carlos Suárez, 1996, España).  
*La sombra* (Russell Mulcahy, 1994, EEUU).  
*Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino, 1976, España).  
*Melodías prohibidas* (Francisco Gisbert, 1942, España).  
*Muerte en las ondas* (Mel Smith, 1994, EEUU).  
*Ondas musicales* (Frank Tuttle, 1932).  
*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980, España).  
*Pim, pam, pum, ¡fuego!* (Pedro Olea, 1975, España).  
*Radio Speed* (Fransesc Bellmunt, 1986, España).  
*Rebelión en las ondas* (Allan Moyle, 1990, EEUU).  
*Representative radio* (Richard Janes, 2001, UK).  
*Saeta del ruiseñor* (Antonio del Amo, 1957, España).  
*Simplemente María* (Enzo Bellomo, 1972, Argentina).  
*Solos en la madrugada* (José Luis Garci, 1978, España).  
*The miracle woman* (Frank Capra, 1931, EEUU).  
*Torbellino* (Luis Marquina, 1941, España).