

Rafael Gil: Cinco Films

Jesús G. Requena

Los siete films que realizó Rafael Gil para CIFESA conforman un conjunto fuertemente irregular carente de los criterios mínimos de homogeneidad y/o complementariedad que permitieran abordarlos como un texto global. Es por tanto igualmente imposible proponer, ante tan desigual muestra, la figura de un «autor» que en ella pudiera detectarse en forma de un trabajo de escritura coherente y sistemático (único caso en el que, desde el punto de vista del análisis textual, y salvadas las debidas distancias ante una noción tan equívoca, tendría sentido hablar de «autor»).

Por ello el trabajo que sigue se ocupará tan sólo de algunos textos independientes (o al menos concebidos como tales) que serán objetos de lecturas parciales (pues sólo buscaremos en ellos aquello que, por uno u otro motivo, nos interesa): la comedia miserabilista (Huella de luz y El fantasma de doña Juanita), la comedia disparatada (Viaje sin destino y Eloísa está debajo de un almendro) y el melodrama fantástico (El clavo). De los dos films que restan, dado su escaso interés, diremos tan sólo que uno de ellos se encuentra en el vértice entre lo que denominamos la comedia miserabilista («comedia humana» se decía en los tiempos

del franquismo) y la comedia disparatada (El hombre que se quiso matar) y que el otro constituye un aburrido ejemplar de la inutilidad de las meticulosas e (in)fieles traducciones transtextuales (Don Quijote de la Mancha).

La comedia miserabilista

Lo que permite concebir *Huella de luz* y *El fantasma y doña Juanita* como un único texto es no sólo la semejanza de sus historias (el amor impedido por la diferencia de clase) o de sus registros (una peculiar comedia dulzona que bordea constantemente el melodrama), sino, sobre todo y muy especialmente, su muy peculiar discurso sobre el tiempo (y la historia).

En *Huella de luz* un pobre (en todos los sentidos de la palabra) oficinista, recibe de su jefe una invitación para pasar sus vacaciones en un lujoso hotel de la costa. Allí, vistiendo los trajes que su jefe le ha obsequiado, se enamora de una joven millonaria. Pero la llegada de su madre —y, con ella, de toda su miseria— desbaratará su ficción obligándole a huir al lugar al que pertenece. Pero su jefe, recordando como en otro tiempo (cuando también él era pobre) perdió a la mujer amada (que no es otra que la madre ya muerta de la muchacha) toma bajo su protección a su empleado y, en una fiesta que organiza en su casa, concierta el matrimonio de los jóvenes.

He aquí un discurso sobre el tiempo: en el Pasado (un pasado no mostrado, pero no por ello menos presente) fue el sufrimiento y el fracaso; en el Presente, en cambio, el amor triunfante, la felicidad.

Por su parte *El fantasma y doña Juanita* comienza con la página de un periódico que anuncia un próximo enlace matrimonial. Sin embargo, inmediatamente después, la misma muchacha de la foto es sorprendida por su tía (doña Juanita) en una entrevista amorosa con otro hombre. Es entonces cuando doña Juanita comienza el relato (que ocupará, como flash-back, la casi totalidad del film) de su fracaso amoroso. En otro tiempo, con la llegada del circo, conoció a un pobre (sí, también esta vez en todos los sentidos de la palabra) payaso quien, fingiéndose administrador del circo, logró enamorarla. Pero el día de la última representación el payaso —poco después de una de sus más lamentables actuaciones— murió heroicamente al advertir al público del fuego que se había desatado en el circo. Nadie supo desde entonces, dar noticias de aquel administrador enamorado de Juanita. Acabado su relato, deshace el recién anunciado compromiso matrimonial de su sobrina para, a través del mismo periódico, anunciar su nuevo compromiso con el joven al que ama realmente. El film acaba con una fiesta en la que doña Juanita, viendo bailar a su sobrina con su novio, se imagina a sí misma bailando con su «fantasma».



El clavo.

A través de su disposición complementaria con *Huella de luz* (pues se representa ahora el pasado del amor fracasado y ya no el presente del amor realizado) *El fantasma y doña Juanita* propone un idéntico discurso sobre el tiempo: el Pasado como lugar de la herida, el Presente como tiempo de plenitud. Pasado/Presente, Carencia/Plenitud, Herida/Cura (pues los que en pasado sufrieron la herida, la curan simbólicamente haciéndola imposible en el presente). Pero lo que se afirma a través de estas oposiciones no es ya un discurso sobre el tiempo como entidad abstracta del suceder; algo (sobre lo que nada se dice) separa irreversiblemente el Presente del Pasado, de tal manera que aquél ya no puede ser concebido como pasado de un futuro presente. No, Pasado y Presente (así, con mayúsculas) no juegan aquí como nociones de un discurso abstracto sobre el Tiempo, sino como figuras retóricas de un discurso sobre el tiempo concreto: sobre la Historia, en suma.

Algo no dicho (pero sin embargo presente, pues en ello mismo reside el sentido nuclear del texto) ha sucedido en el intersticio

(1) Tal es la conciencia de su carácter miserable—producto lógico de su condición de clase—que el personaje de Antonio Casal (excelente actor, dicho sea de paso) busca siempre refugiarse en e disfraz. Esto alcanza una bella expresión melodramática en *El fantasma y doña Juanita*, cuando el payaso, sabiendo que la joven a la que ama presenciara su actuación, no se conformará, para ocultar su identidad, con exagerar su maquillaje y «maquilla» incluso su propia voz convirtiéndola en un quejido lamentable.

(2) Muchas de sus situaciones cómicas recuerdan una obra maestra que Jardiel Poncela estrenó el mismo año en que se realizó este film: *Los habitantes de la casa deshabitada*.

(3) Es aquí donde podría reconocerse un parentesco entre Jardiel Poncela y los hermanos Marx. Un absurdo como disparate afortunadamente lejano del absurdo con vocación metafísica de un Ionesco, por ejemplo—dicho sea esto contra los críticos literarios que pretenden ennoblecer a Poncela emparentándolo con el prestigioso Ionesco.

que separa el Pasado del Presente, la Herida de la Cura, la Carencia de la Plenitud. Ese algo, no enunciado pero sin embargo presente pues ordena todos los sentidos del texto, ese algo del cual son representantes los que otrora sufrieron y ahora, en cambio, conceden la felicidad, es un Hecho Histórico que reina, desde su silencio, en dos films (y un texto) que nada tienen de históricos.

Y sin embargo, algo no ha cambiado en el Presente: los hombres. Por eso, en su tiempo, estos films fueron llamados «comedias humanas», es decir, agrídulces reflexiones sobre una permanencia indiferente a la Historia: la condición humana. El Hecho Histórico, Regenerador, se traduce tan sólo en nuevos desenlaces, felices, curativos; pero los caracteres humanos siguen, inevitablemente, siendo los mismos. Por eso el protagonista de estos dos films es sin duda un mismo personaje, siempre pasivo, mediocre, impotente (1). Por eso el protagonista debe ser reconocido como emblemático: espejo en el que el espectador debe reconocer sus miserias. Su felicidad, ahora posible, debe ser entendida como un regalo procedente del exterior (del exterior del propio texto: doña Juanita o el bondadoso empresario no son más que representantes metafóricos).

Y es que el azar benefactor que preside estos dos films, a pesar de su aparente ingenuidad (obtenida por la exclusión de la Historia del universo del relato) no es, en ningún caso, inocente. Su responsabilidad reside, en aquello que tiene bien cuidado en ocultar: detrás del azar se encuentra la Historia y en ella ese Hecho Regenerador que vuelve posible, en el Presente (un presente concebido ya como infinito), la reescritura del pasado. Tal es el final de *El fantasma y doña Juanita*: una hoja de periódico en la que pequeñas correcciones tipográficas (un nombre en lugar de otro, una foto en lugar de otra) tornan en felicidad lo que antaño fue tragedia. Tales son las virtudes balsámicas de ese exterior del texto al que, sin embargo, en el texto se rinde homenaje.

La comedia disparatada

Viaje sin destino parece, por muchos motivos, un ensayo previo de *Eloisa* está debajo de un almendro, se encuentra, en todo caso, presidido por esa misma lógica del disparate tan inequívocamente ponceliana (2).

Situaciones disparatadas y palabras disparatadas, tal es, esquemáticamente, el procedimiento de Poncela; es decir: situaciones y diálogos que se disparan (y separan) de su propio contexto (el del relato, único lugar donde se mantiene un hilo de verosimilitud) para prolongarse, autónomamente, como juego escénico y como juego de lenguaje (3).

Comenzando como una comedia convencional carente de interés, *Viaje sin destino* empieza a sorprendernos cuando, inesperadamente, comienza a disparatarse. El empleo de una empresa

de viajes al borde de la quiebra (de nuevo Antonio Casal) propone un original proyecto: organizar excursiones misteriosas. Es así como el escaso grupo de excursionistas llega, tras una avería amañada de su autobús, a una «casa misteriosa», sino una en la que se *representa* el misterio: no un film misterioso, sino uno en el que la puesta en escena del misterio es objeto de un constante destripamiento cómico. Lluvia y truenos artificiales, espejos de las desapariciones, figurantes disfrazados de fantasmas y esqueletos, todo ello controlado desde un laboratorio de efectos especiales escondido en el sótano. Y en él una pantalla desde la que puede observarse cuanto sucede en la casa. Es así como la propia representación filmica es objeto de comentario en este film inusual en el que —de nuevo un rango ponceliano— se opera una continua mezcla paródica de géneros —del policiaco al de terror pasando por la comedia amorosa—, un constante cambio de registros (4).

Más logrado que *Viaje sin destino*, Eloisa está debajo de un almendro, es sin embargo un film mucho más fácil: la obra original, respetada en casi su integridad (5), constituye por sí misma un excelente material para un trabajo cinematográfico. La concisión y brillantez de los diálogos y réplicas poncelianas —ya hemos señalado su proximidad a los hermanos Marx—, tanto como sus situaciones escénicas —siempre prolijamente descritas en los libretos de Poncela— son hábilmente explotados por la indiscutible profesionalidad del film (6). Sin embargo, y tal como sucede en *Viaje sin destino*, el film se debilita en su final: allí donde Poncela en el más divertido de los cinismos se esfuerza por dar explicaciones absurdamente coherentes a las incoherentes situaciones generadas a lo largo de la representación, el film se vuelve temeroso y se banaliza en su esfuerzo por dotarse un final verosímil.

Irregular, brillante en ocasiones, Eloisa está debajo de un almendro merece ser recordada por esa brillante secuencia en la que el señor Briones viaja en tren sin abandonar su propio dormitorio, metido incluso en la propia cama que, tras una desilusión amorosa, ha prometido no abandonar nunca: un disco aporta el sonido del tren, al fondo una transparencia muestra un paisaje que va siendo recorrido y el mayordomo da puntualmente las voces del jefe de estación. O por esa otra secuencia en la que la fascinación que el protagonista siente por la hija de Eloisa es significada por el inaudito brillo de uno de sus pendientes, bajo un almendro en flor, ese mismo almendro nombrado en el título, jocosos y enigmático, de la obra de Jardiel. El cine, la representación y sus artefactos: también de eso se habla, primitiva pero sorprendentemente, en las comedias disparatadas de Rafael Gil (7).

Un melodrama fantástico

Muy poco, lamentablemente, se ha dicho del melodrama español de los años cuarenta y cincuenta. El desprecio que tradicio-

(4) Señalemos un último y brillante efecto de corto ponceliano: el protagonista se declara a la chica —que se encuentra acostada en su dormitorio— a través de un micrófono conectado con un altavoz oculto tras un biombo.

(5) Los escasos cambios realizados en el film son por lo demás discutibles: especialmente los añadidos y la reordenación del comienzo que hacen perder al film la brillante originalidad del arranque de la obra.

(6) Profesionalidad artesanal que no siempre fue ejercida por Gil y que creemos ausente en una buena parte de sus films más recientes.

(7) *El hombre que se quiso matar*, primer film de Gil, puede ser ubicado a medio camino entre las «comedias miserabilistas» y las «disparatadas»: si en su punto de partida nos encontramos con el habitual Antonio Casal de las primeras, en su desarrollo argumental el film introducirá algunas «situaciones disparatadas» que, lamentablemente, tenderán casi siempre a resolverse en forma exclusivamente (y exasperadamente) verbal.

(8) Entendemos por tal, el que durante largo tiempo se ha venido desarrollando en algunos países de cultura latina (especialmente Francia, Italia, México y España) y que pueden ser reconocidos por una especial insistencia en temas y situaciones de contenido religioso, moral y judicial.

(9) Gil consigue en este film una excelente interpretación de Durán, poco usual en los films juveniles de este actor. De la Rivelles poco hay que decir: siempre que la dejaron fue una excelente actriz.

nalmente ha pesado sobre este género en los ambientes autodenominados cultos se ha visto agravado en nuestro país por el timorato rechazo, equivocadamente justificado como toma de posición política de nuestros críticos e historiadores hacia el cine franquista. A ello se debe sin duda el que la corriente de revalorización del melodrama clásico —tanto el hollywoodense como el latino— que en los últimos años ha ocupado a significativos sectores de estudiosos del film europeos, se haya detenido ante nuestras fronteras. Y es así como la mayoría de nuestros críticos, aun cuando son capaces de perder el viejo rubor y aplaudir melos de Minelli o McCarey, de Sirk o Mattarazzo, siguen, impenitentes, ignorando los de Saénz de Heredia, los de Orduña o, por ejemplo, El clavo. A pesar de que, digámoslo de una vez, el melodrama español ocupa un muy digno lugar en el ámbito del melodrama latino (8).

El clavo comienza con un gran plano general en el que se desplaza, perpendicular al eje de la cámara, una diligencia. Las siguientes imágenes, ya en su interior, mostrarán el comienzo fortuito de la relación entre los dos protagonistas (Amparo Rivelles y Rafael Durán (9)). A su vez, el plano final, muy semejante al primero, mostrará en gran plano general dos diligencias desplazándose en la misma dirección también ellas perpendicularmente al eje de la cámara. De un encuentro a una separación, tal será el trayecto dramático que cursará el film. Pero este movimiento, o esta dialéctica (encuentro/separación) actuará por repetición a lo largo del film delimitando en grandes bloques su ritmo dramático. Repeticiones, por otra parte, que nunca serán estrictamente tales: si el primer encuentro es absoluto —carece de pasado: por eso puede desenvolverse en clave de comedia—, los siguientes (el azar, en la calle madrileña, en el proceso, cuando por encima de su condición de amantes se impondrá violentamente la del juez y acusada, finalmente en prisión, cuando ya la condena señala una separación irrevocable) estarán cargados de pasado, determinados por la biografía de una relación siempre interrumpida. Igualmente, las separaciones evolucionarán inevitablemente, desde la primera promesa de un próximo reencuentro a la conciencia final de una separación definitiva.

Se trata de una estructura idónea, sin duda, para que el melodrama efectúe su trabajo sobre el tiempo. El tiempo melodramático no es nunca un mero devenir —como es regla, por ejemplo, en el cine de aventuras—, sino el de un continuo espesamiento. Es un tiempo que se espesa, que se hace consciente, pues ya no es, como en los films de acción, el mero espacio de un recorrido. Sus acontecimientos, más que elementos de una cadena —narrativa— que conduce a uno u otro fin, son datos de una biografía, huellas de una herida que apelarán tarde o temprano a nuestra memoria. Ahí reside la indiscutible fuerza del plano final de *El clavo*: en él no sólo se opera una significación (la separación definitiva de los amantes) sino que se moviliza un recuerdo (el primer plano del



Eloisa está debajo de un almendro.

(10) Las canas, las arrugas son quizá las formas más simples de significar este espesamiento del tiempo: (un rostro que recuerda el anterior pero que se ve atravesado por las huellas del tiempo). De ahí la importancia del maquillaje en el film melodramático.

(11) Anotemos que la representación costumbrista y pintoresquista en el cine español franquista, era una manera concreta de codificar lo real. El realismo venía siempre en la medida en que era posible representarlo de una manera mucho más cruda, en que la lucha de clases se viera representada. Evidentemente quedaba representada como una serie de pintorescos aldeanos que aparecían por ahí con sus pequeños problemas.

(12) Secuencias de impecable factura, resueltas en planos sostenidos con travellings y en

costantes contrapicados.

(13) Motivo éste entre otros que nos hace pensar en otro excelente melodrama: Sueño de amor eterno (Peter Ibbetson) de Henry Hathaway.

(14) Introducción a la literatura fantástica, de Tzvetan Todorov (Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires 1972).

(15) La formulación del enigma de Blanca, posibilitado por la elección de un único punto de vista narrativo (el de Miguel Zarco) en la primera mitad del film. El inusitado golpe de «azar» que conducirá a Zarco al encuentro de la prueba (el cráneo atravesado por un clavo) del asesinato que cinco años antes cometiera su amante desaparecida.

(16) La fiesta de máscaras que se prolonga, ya en la calle,

como noche de carnaval (excelente fluidez de la cámara, puntualmente dispuesta a potenciar efectos de sorpresa). El retorno al «hall» del hotel, ya vacío, en el que montones de serpentinas cuelgan del techo, al tiempo que se destaca, en un lado del cuadro, el rostro inerte de un enorme cabezudo. El ambiente romántico-fantástico del cementerio, etc.

(17) De nuevo una impecable resolución fílmica: tras un plano general del hall del hotel en el que los protagonistas comienzan a ascender la escalera un plano general del exterior del edificio muestra la ventana de Blanca con la luz encendida y vemos a Miguel Zarco entrando en su interior. La cámara inicia entonces una panorámica hacia arriba mostrando la ventana de la habitación de él que permanece a oscuras.

film en el que el azar les reunió por vez primera). A ello se deben las evidentes semejanzas entre ambos planos: movilizan un recuerdo y, a su través, hacen presente el espesor del tiempo que separa, en su inexorable suceder, el feliz primer encuentro de la trágica separación definitiva (10).

Pero esta estructura de base, esta sucesión de encuentros y separaciones inscritos en un tiempo en sucesivo espesamiento, se encuentra sometida a su vez a un juego de modulaciones que renueva el discurrir del relato. Comentémoslas en su sucesión.

Tras el primer plano del film en el que se introduce la primera connotación lírica (la diligencia que se desplaza al fondo, sobre la línea del horizonte), los primeros contactos entre Blanca y Miguel Zarco obedecerán a un registro de comedia «elegante». Elegancia que, por otra parte, al verse inscrita en un ambiente rural cargado de pinceladas costumbristas se decantará, por contraste, en un sentido de inequívoco aristocratismo. Así, de una realidad pintoresca y cotidiana (12), surgirá una relación de modos aristocráticos que, inmediatamente (con la llegada nocturna de la diligencia a Cuenca), evolucionará «naturalmente» en el sentido de un lirismo progresivamente exacerbado (el hotel, el baile de máscaras, el vals del cafetín, el romántico paseo nocturno en coche de caballos... (12). He aquí las primeras dialécticas temáticas: Realismo (costumbrista), Lirismo (aristocrático); es interesante reseñarlas (al margen de por su obvia significación ideológica) porque darán paso de forma casi imperceptible a una modulación del relato —y del tratamiento de sus puestas en escena— poco usual en el ámbito del melodrama: la de una suave pero progresiva irrupción de lo fantástico (13).

Es sabido que lo fantástico como género narrativo (14) no consiste en la proposición de un universo irreal, sino en una ambigüedad constituyente acerca de la posible realidad o irrealidad de los sucesos del relato. En El clavo esta ambigüedad —esta posibilidad de lo irreal— nunca es anunciada y sin embargo domina (tanto por algunos elementos de guión (15) como por algunas «tonalidades» de la puesta en escena (16) una buena parte del film.

Es así como lo lírico, alejado ya de todo contacto con el realismo, pasa a afirmarse con la potencia de lo fantástico. Excelente escenario para la pasión, azuzada por dudas enigmáticas y proyectada fuera de los márgenes de lo real.

Llega entonces, en el mismo momento en que la pasión alcanza su plenitud, la primera separación y, con ella, la promesa de un próximo reencuentro en el que la pasión alcanza su plenitud (17), la primera separación y, con ella, la promesa de un próximo reencuentro en el que la pasión habrá de verse sancionada por la ley. Pero he aquí que el azar impondrá su presencia en el devenir del relato. Primero en forma de un estúpido equívoco que prolongará la separación hasta la pérdida de la esperanza; luego, rozando los límites de lo fantástico, haciendo aparecer la huella de un crimen cinco años después de su realización; finalmente, provocando un encuentro casual en una calle madrileña.

Pero el azar melodramático (que en *El clavo* se nos presenta con los tonos del romanticismo fantástico: el cementerio, la calavera, el clavo) nunca pertenece a la especie de lo meramente fortuito; posee siempre, en forma más o menos evidente, una determinada lógica: la de un discurso moral y, por tanto, la de la ideología que en tal discurso subyace. Es por eso que en el melodrama el azar se manifiesta, tarde o temprano, como ley, es decir, como Destino.

Si en la primera parte del film el azar se muestra como extraño a la ley (azar blanco que da comienzo a una historia de amor o azar perverso que incentiva la pasión postergando su culminación), en la segunda mitad, a partir de la secuencia del cementerio, el azar será ya el brazo ejecutor del destino, es decir, de la ley moral que lo anima (18). Tal transición (en la que la pasión se ve confrontada con el Destino y en la que una nueva modulación del discursar del relato conduce desde un universo regido por un lirismo fantástico a otro sometido al orden de la ley) se opera en *El clavo* por un *cambio de punto de vista*, tanto narrativo como de puesta en escena.

Si hasta la secuencia del cementerio el punto de vista dominante ha sido siempre el de Miguel Zarco, a partir de esta secuencia y hasta el flash-back en el que, comenzando el juicio, Blanca narra los motivos que la condujeron al asesinato, el film optará por enunciarse desde un punto de vista exterior a cualquiera de los personajes del relato: desde un punto de vista que por exterioridad e inexorabilidad podríamos identificar, en último extremo, como el del destino. Sólo así es posible que, en el mismo momento en que Zarco inicia las investigaciones (19) sobre el misterioso asesinato cuya huella ha hallado en el cementerio, el espectador comienza a intuir que Blanca es su responsable. Esta diferencia de información entre el protagonista y el espectador introduce en el film un suspense específicamente melodramático: lo que constantemente queda en suspenso —y es aguardado con zozobra por el espectador— es el momento en que el protagonista descubra lo que para nosotros es ya evidente: que Blanca (y anótemos el nombre elegido: ¡Blanca!) porta la mancha del asesinato.

Contraste y suspense melodramático que se multiplicará todavía cuando los amantes se encuentren fortuitamente en una calle madrileña. Si el espectador sabe ya la maldición que pesa sobre ambos, ellos, sin embargo, renuevan sus viejas promesas y se ilusionan planeando un matrimonio inmediato. Pero su ceguera, evidente para el espectador, es enunciada redundantemente por el film: a la puerta de la iglesia en la que se despiden un ciego toca al violín una triste melodía.

He aquí lo trágico (21) del film: los amantes que pretenden que la ley sancione su amor, encuentran en ella la más infranqueable de las barreras. Lo real irrumpe de nuevo en el film pero ya no en forma costumbrista, sino, si vale decirlo así, institucional. Hasta el extremo de que la ley social convierte al amante en juez del crimen que su amada ha cometido por él.

(18) Ese discurso moral, esa ideología que se verifica como destino toma la forma —en el melodrama latino— de un discurso religioso (el pecado, la culpa y el castigo) que suele terminar por expresarse en un proceso judicial.

(19) A reseñar la excelente construcción de caracteres y dirección de actores en la secuencia de los interrogatorios que conducen al esclarecimiento del crimen.

(20) Y cuando figo lo Trágico no digo lo melodramático, pues se trata de un conflicto que desborda la racionalidad del discurso moral que sustenta el melodrama.

Imposibilidad radical, entonces, de una sanción moral de la pasión que, en su ausencia, ha sido *representada* tres veces a lo largo del film. La primera cuando, casi al comienzo, los protagonistas son interpelados como matrimonio en el festejo de un bautizo al que asisten casualmente en una detención de su viaje; la segunda cuando, tras su primera noche de amor, se refugian de la lluvia en casa de unos campesinos que les toman por marido y mujer y les ofrecen sus antiguos vestidos de boda para cambiarse; la tercera, finalmente, cuando Blanca presenta a Zarco a sus falsos tíos como su prometido.

He aquí, de nuevo, una estructura de contraste típicamente melodramática cuyas sucesivas repeticiones son sometidas a variaciones dramáticas significativas. En el primer caso la representación y el fingimiento es blanco, se desenvuelve en clave de comedia. En el segundo en cambio, si persiste un tono de comedia con cierto matiz sentimental, la situación alcanza una notable ambigüedad: por otra parte se escenifica jovialmente una boda a posteriori —pues la noche de amor la ha precedido—, por otra una todavía leve sensación de imposibilidad y de culpa preside la escena. En la tercera ocasión, en cambio, una notable inversión se ha producido: si los amantes creen poder ejecutar los rituales del noviazgo, el espectador ya sabe de su imposibilidad y ésta es anotada por el film introduciendo un nuevo elemento de fingimiento: los tíos venerables y las primas solteras que cantan al piano son una falsa familia que Blanca ha contratado para ocultar su situación.

Detengamos aquí la lectura de este texto melodramático tan injustamente relegado al olvido señalando cómo en su final, cuando el rigor de la ley parece haber triunfado definitivamente sobre la pasión, ésta renace a pesar de todo formulando la promesa de amor eterno que el film traduce en la imagen de dos diligencias que siguen el mismo camino, al fondo, sobre la línea misma del horizonte. ■



Rafael Gil: cinco films, en ***Contracampo***, nº 37, otoño 1984.

www.gonzalezrequena.com