

El gran calavera y Frank Capra. Sobre la influencia del cine de Hollywood en un film dirigido por Luis Buñuel

Ramon Girona¹
Universitat de Girona

RESUMEN: El presente artículo se cuestiona la posible influencia del cine de Frank Capra en *El gran calavera*, la segunda película que Buñuel dirigió en México. El texto analiza la trama del film y busca paralelismos con algunas de las películas más representativas de la filmografía capriana. Pero, más allá de algunas coincidencias concretas, el texto plantea que es con el cine del Hollywood de aquellos años y sus estructuras narrativas que conecta *El gran calavera*, a través de sus dos guionistas, Luis y Janet Alcoriza. El filme de Buñuel, finalmente, tampoco es ajeno a los grandes temas que recorren la cinematografía mexicana de aquella época —la nación, la familia, la figura paterna, la búsqueda de los valores esenciales—, que, a su vez, son presentes, también, en el cine de Capra.

Palabras clave: Frank Capra, Luis y Janet Alcoriza, edad de oro del cine mexicano, cine clásico de Hollywood, cine y teatro.

ABSTRACT: This article questions the possible influence of Frank Capra's cinema in *The Great Madcap*, the second film that Buñuel directed in Mexico. The text analyzes the plot of the film and looks for parallels with some of the most representative films of Capra's filmography. But, beyond some specific coincidences, the text argues that it is with the Hollywood cinema of those years and its narrative structures that *The Great Madcap* connects, through its two screenwriters, Luis and Janet Alcoriza. Finally, Buñuel's film is no stranger to the great themes that ran through Mexican cinema at the time —the nation, the family, the father figure, the search for essential values—, which, in turn, are also present in Capra's films.

Keywords: Frank Capra, Luis and Janet Alcoriza, golden age of Mexican cinema, classic Hollywood cinema, film and theatre.

RÉSUMÉ: Cet article interroge la possible influence du cinéma de Frank Capra dans *Le Grand Noceur*, le deuxième film que Buñuel a réalisé au Mexique. Le texte analyse l'intrigue du film et cherche des parallèles avec certains des films les plus représentatifs de la filmographie de Capra. Mais, au-delà de quelques coïncidences ponctuelles, le texte précise que c'est avec le cinéma hollywoodien de ces années et ses structures narratives que *Le Grand Noceur* relie, à travers ses deux scénaristes, Luis et Janet Alcoriza. Enfin, le film de Buñuel n'est pas étranger aux grands thèmes qui

1 Dirección de contacto: ramon.girona@udg.edu. ORCID: 0000-0002-8677-9419.

parcourent la cinématographie mexicaine de cette époque —la nation, la famille, la figure paternelle, la recherche de valeurs essentielles—, qui, à leur tour, sont également présents dans les films de Capra.

Mots-clés: Frank Capra, Luis et Janet Alcoriza, âge d'or du cinéma mexicain, cinéma hollywoodien classique, cinéma et théâtre.

Introducción

El gran calavera (1949) fue, para Luis Buñuel, una película de encargo, después del fracaso de público de su primer film rodado en México, *Gran Casino* (1947), con Jorge Negrete y, como consecuencia de ello, después de estar más de dos años sin dirigir otra película. El encuentro con el productor Óscar Dancigers puso fin a esta sequía. Dancigers le ofreció un contrato que debía proporcionarle una cierta estabilidad laboral, con el rodaje de *Los olvidados* en el horizonte. Pero antes, y en pleno desarrollo del proyecto de *Los olvidados*, Dancigers le encargó el rodaje de *El gran calavera*, un producto cinematográfico de género, bien insertado en la industria cinematográfica mexicana de aquellos años, que vivía su Época de Oro.²

El gran calavera es un film al servicio de su actor principal —y también productor— Fernando Soler. Miembro de una saga de artistas, actor competente y reconocido, Soler había previsto dirigir, también, la cinta, pero, al cabo, consideró demasiado trabajo asumir esta faceta y pidió a Dancigers: «un director: el que fuese, con tal que funcionara técnicamente».³

¿Cuál fue el resultado? Un gran éxito popular que permitió a Buñuel superar el fracaso de la cinta con Negrete y acometer con más tranquilidad *Los olvidados*, que se convertiría en uno de los filmes más importantes de su etapa mexicana y del cine en general.

Con el tiempo y a falta de otro reconocimiento —la cinta no está, ciertamente, entre las que se han reconocido, tradicionalmente, como más importantes realizadas por Buñuel en México—, alguien ha planteado que *El gran calavera* es una película cercana a Frank Capra, que desprende, podríamos decir, cierto aire *capriano*, por las obras y los temas más reconocibles y recordados del director estadounidense.

2 «De los 70 films de 1943 a los 125 de 1950, los estudios de México conocen su «época de oro»». Véase PARANAGUÁ, P. A., «El espejismo industrial», en Heredero, C. F. y Torreiro, C. (coords.), *Historia general del cine. Estados Unidos (1955-1975)-América Latina*, vol. X, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 233-277, espec. p. 236.

3 PÉREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J., *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot Ediciones, 1993, p. 47.

Así, Miguel Marías, en un breve texto para la revista cinematográfica *Nickelodeon*, salía en defensa de la película y escribía:

Tan precisa como desnuda, sumamente divertida y hasta bienhumorada, y mucho más sutil y compleja de lo que puede parecer a simple vista, *El gran calavera* es, cronológicamente, la más antigua de las obras máximas de Buñuel, y probablemente la más fluida narrativamente, la más afable y la más próxima a Frank Capra de todas las que realizó.⁴

Pero estas son las líneas finales del texto de Marías y el crítico no va más allá con esa interesante propuesta.

Parecería, a primera vista, una conexión casi imposible: el defensor del cine poesía —Buñuel— y uno de los grandes exponentes del cine novela —Capra—.⁵ Pero, claro, conviene situar y entender *El gran calavera* en su contexto.

Algunos breves apuntes, para situarla.⁶

El gran calavera

Se trata de la segunda película de Buñuel en México. Una de las cintas, de esta etapa, rodada rápidamente por el director —Dancigers le pidió que la rodara en dos semanas—. También Capra, en sus primeros años en la Columbia, dirigió de forma rápida y con presupuestos limitados varias películas, antes del triunfo de *It happe-*

4 MARÍAS, M., «*Aventuras de Robinson Crusoe* (1952) y *El gran calavera* (1949)», en *Nickelodeon*, n. 13, 1998, pp. 160-162, espec. p. 162. La otra conexión entre esta película de Buñuel y el cine de Frank Capra, la podíamos encontrar en el fluctuante mundo de las plataformas de consumo audiovisual. Así, durante algún tiempo, *Filmin*, tras el visionado de *El gran calavera*, recomendaba, de forma muy acertada, el visionado de *It happened one night* (*Sucedió una noche*, 1934) de Frank Capra. Actualmente, en el momento de redactar estas líneas, *Sucedió una noche* ha desaparecido del catálogo de la plataforma, aunque en la breve sinopsis dedicada a *El gran calavera* se puede leer: «Invocando al espíritu de Frank Capra, [Buñuel] construye una deliciosa comedia sobre la familia y la riqueza». Véase *Filmin*: El Gran Calavera (<https://www.filmin.es/pelicula/el-gran-calavera?origin=searcher&origin-type=secondary>) (17.XII.2021).

5 Sobre el cine poesía y Luis Buñuel, véase SÁNCHEZ VIDAL, A., *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1991; al hilo de la conferencia que Buñuel pronunció en la Universidad de México, en 1953, titulada «El cine, instrumento de poesía». En esa conferencia, el director aragonés criticaba el cine que se limitaba a imitar la novela o el teatro, el cine que repetía las mismas historias «que [la novela] se cansó de contar en el siglo XIX». Buñuel consideraba el cine «el instrumento que más se parecía a la mente en estado de sueño». El texto de la conferencia está publicado en BUÑUEL, L., «El cine, instrumento de poesía», en *Revista Turia*, n. 26, 1993, pp. 130-134.

6 Existe un artículo de Amparo Martínez Herranz, en el que cuenta la génesis de *El gran calavera*. Varias de las informaciones que incorporo a mi texto, en este apartado, tienen su origen en ese artículo. Véase MARTÍNEZ HERRANZ, A., «*El gran calavera* y la integración de Luis Buñuel en la industria del cine mexicano», en *Artígrama*, n. 18, 2003, pp. 641-675.

ned one night (*Sucedió una noche*, 1934). En el argot de Hollywood, estas películas se conocían como *quickies*, y podríamos decir que, en su etapa mexicana, también Buñuel vivió su época de *quickies*, porque no solo realizó *El gran calavera* en pocas semanas. El cine de Buñuel, a menudo, fue un cine rodado rápidamente y con presupuestos modestos; unas circunstancias de producción y rodaje que permitieron, al director aragonés, avanzar y consolidar su aprendizaje cinematográfico, tal y como ocurrió, también, con Capra, en sus primeros años en la Columbia.

El gran calavera es, también, la única película en la que Buñuel no intervino en el guion —sí en su transposición técnica para el rodaje—, que estuvo a cargo de Luis y Janet Alcoriza, que partieron de un texto teatral del mismo título del dramaturgo español Adolfo Torrado.⁷

Por tanto, y retomando lo ya apuntado en las líneas precedentes, Buñuel trabaja por encargo —como lo haría Capra—, en el contexto de un cine de producción —el mexicano—, con una estructura con carencias, pero lo suficientemente consolidado y solvente como para generar una serie de películas de gran éxito popular, con un *star system* propio —del que Fernando Soler era uno de sus actores-estrella más representativos—,⁸ y unos códigos narrativos y formales, también, muy consolidados.

En este contexto, ¿qué cuenta *El gran calavera*?

El gran calavera cuenta la historia de Don Ramiro de la Mata (Fernando Soler) que, profundamente afectado por la muerte prematura de su mujer, se desinteresa de

7 Adolfo Torrado Estrada (A Coruña, 1904 – Madrid, 1958), fue un autor de teatro muy popular en España, sobre todo a partir de los años cuarenta y parte de los cincuenta del siglo pasado. Su producción fue muy extensa, a pesar de morir relativamente joven, y combinó comedias de evasión con piezas teatrales de alto contenido melodramático y abiertamente moralizantes. Era hermano del director cinematográfico Ramón Torrado, con quien colaboró en varias películas. El trabajo de Torrado en el cine fue más allá de las colaboraciones con su hermano y, como guionista o partiendo de historias suyas, encontramos su nombre en películas de Florián Rey, Benito Perojo, Ignacio F. Iquino, José María Castellví. Su nombre también aparece en algunas cintas mexicanas —además de en *El gran calavera*—, *Jalisco canta en Sevilla* (Fernando de Fuentes, 1949), *Un gallo en corral ajeno* (Julián Soler, 1952) y *El indiano* (Fernando Soler, 1955). «El genuino representante de la comedia de evasión en los años cuarenta fue el gallego Adolfo Torrado [...] humor fácil y sensiblería constituyen la fórmula conocida como «torradismo», implacablemente juzgada por los críticos, y defendida de este modo tan mercantilista por el autor: Para que todos vivan de un jornal / es preciso el teatro comercial. / El vulgo es listo, y pues lo paga, es justo / hablarle en hábil para darle gusto», véase HUERTA, J. et al., *Teatro español de la A a la Z*, Madrid, Espasa-Calpe, 2005, p. 2754.

8 «— José de la Colina: En los años de que estamos hablando, Fernando Soler era un monstruo sagrado del cine mexicano. ¿No le causó problemas? — Buñuel: Al contrario, nos entendimos perfectamente» (véase PÉREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J., *Buñuel por Buñuel...*, op. cit., p. 48). Buñuel dirigió a Soler en dos films más: *Susana* (1950) y *La hija del engaño / Don Quintín el amargao* (1951).

sus negocios, que lo han convertido en un hombre rico, y se dedica a divertirse, a olvidar, utilizando el alcohol como recurso. Esta situación es aprovechada por su familia directa —hijo e hija, hermano y cuñada, y, también por la servidumbre de su mansión—, que vive a su costa, desangrando el patrimonio familiar, sin dar un palo al agua. Alarmado por la situación económica y familiar, Gregorio, el hermano médico de Ramiro, decide retornar al hogar y elaborar un plan —al que se apuntan, finalmente y ante la gravedad de la situación, todos los familiares— que haga reaccionar a su hermano. El plan consiste en hacer creer a Ramiro que, como resultado de una de sus borracheras, ha pasado un año sumido en una amnesia y, durante ese año, la familia se ha arruinado y ha tenido que abandonar su lujosa mansión y trasladarse —como así hacen— a vivir a un modesto piso de un barrio pobre. La consecuencia de todo ello es que, ahora, sus familiares trabajan de limpiabotas, de carpintero, cosiendo y lavando ropa ajena. La farsa tiene tal éxito que, Ramiro, profundamente afectado, decide suicidarse, a cambio del seguro de vida que tiene firmado y que debe permitir, a sus familiares, cuando lo cobren, recuperarse económicamente. Poco antes de ejecutar el suicidio, es salvado por Pablo, un joven electricista que, además de salvarle la vida, le permite descubrir el engaño al que lo ha sometido su familia. A partir de entonces, y con voluntad de aleccionar a sus familiares, Ramiro decide no contarles que ha descubierto el engaño y los obliga a mantener sus actividades laborales. Una segunda trama es la que desarrolla el enamoramiento de la hija de Ramiro —Virginia— y el joven electricista; un romance que tiene que sortear diversos contratiempos y, también, otro pretendiente. La interrupción de la boda Virginia con el falso e interesado pretendiente y su unión definitiva con el joven electricista, ponen el colofón feliz a la historia. La familia, redimida mediante el trabajo, vuelve, satisfecha y unida, a la mansión y retoma su vida anterior, con algunos cambios: todos asumen sus responsabilidades ante la vida y dejan de vivir a costa de Ramiro.

Sin otras pretensiones que estas, teniendo muy claro que se trataba de una cinta popular, que aspiraba a un público masivo, *El gran calavera* se convirtió, como se ha dicho, en un éxito de taquilla.

Ante el argumento cinematográfico de *El gran calavera*, y si recuperamos la propuesta inicial, podemos, efectivamente, establecer algunos elementos temáticos y narrativos, algunas soluciones argumentales e, incluso, un cierto tono que lo conectan con aquello que convenimos, algunas generaciones de críticos y espectadores, en considerar como *capriano*.

Aquello *capriano*: primera parte

Aquello más rápidamente reconocible como *capriano* es la solución por la que opta Ramiro ante la —falsa— ruina familiar. Ante los problemas económicos que cree que sufren él y su familia, Ramiro opta por el suicidio como recurso que debe permitir, a sus descendientes, cobrar su seguro de vida y reflotar la empresa o encarrillar de nuevo sus vidas, con holgura económica. Esta misma es la estrategia a la que recurre George Bailey (James Stewart), para intentar superar la crisis económica en la que se encuentra —en este caso, realmente— su empresa familiar, pensando que el responsable último de la situación es él, en *It's a wonderful life* (*Qué bello es vivir*, 1946).

Y, en las dos películas, se produce una salvación en el último momento, que permite a Ramiro y a George, vivir una segunda oportunidad, reflexionar sobre sus vidas y encarrillarlas de nuevo. Pablo, el joven electricista, salvando a Ramiro, es el equivalente, mucho más terrenal, de Clarence, el ángel que realiza la buena acción de salvar a George, para conseguir sus alas, en el film de Capra.

Una de las diferencias está en cuándo se produce el intento de suicidio y la salvación *angelical*. En la película de Capra se produce cuando el film se acerca a su final, cuando falta un poco menos de un tercio para terminar la película, y podríamos entenderlo como el clímax de la película, o uno de sus clímax, el otro sería cuando los conciudadanos de George acuden a su casa y aportan dinero para reflotar su empresa. En *El gran calavera*, por el contrario, la salvación se produce, más o menos, a mitad de la película. Esta ubicación diferente, permite, al film dirigido por Buñuel, desarrollar el auténtico tema de la película que no es otro que el de, podríamos decir, la búsqueda de la autenticidad, la conexión con aquello que realmente importa en la vida. Con la decisión de no contar que ha descubierto el engaño, Ramiro obliga a su familia a enfrentarse, de verdad, con las dificultades de la vida, los obliga a trabajar y, con ello, los redime; aunque, al final, todo vuelva al orden y su paso por el lado pobre de la vida,⁹ sea sólo eso, un paso temporal, «un baño de pobreza», como acertadamente escribe Marías,¹⁰ y después vuelvan al confort de una posición económicamente solvente, aunque dispuestos a estudiar en serio —reanudar su carrera universitaria, Eduardo, el hijo de Ramiro—, a emprender un negocio de

9 Sobre la representación de la pobreza en el cine de Buñuel, en su etapa mexicana, véase SILVA ESCOBAR, J. P., «Buñuel en México: notas acerca de la representación de la pobreza en las cintas *El gran calavera*, *Los olvidados*, *El Bruto* y *Nazarín*», en *Aisthesis*, n. 61, 2017, pp. 63-78.

10 MARÍAS, M., «*Aventuras de Robinson...*», *op. cit.*, p. 162.

fabricación de muebles —Andrés, el hermano de Ramiro—, curada de sus múltiples enfermedades imaginarias —Milagros, la cuñada de Ramiro— y casarse, Virginia, con Pablo, el pretendiente adecuado, según Ramiro, porque no pretende realizar una boda interesada, sino una boda por amor.

Con este desarrollo, *El gran calavera* pasa, si hablamos en términos *caprianos*, de *Qué bello es vivir* a *Sucedió una noche*.

Aquello *capriano*: segunda parte

Sucedió una noche fue el primer e inesperado éxito de Capra, una película que le reportó el Oscar al mejor director, pero que también consiguió el Oscar a la mejor película, al mejor intérprete masculino —Clark Gable— y a la mejor intérprete femenina —Claudette Colbert—. ¹¹ Con guion de Robert Riskin —uno de los más estrechos colaboradores del director— y basado en un relato corto —*Night Bus*— de Samuel Hopkins Adams, publicado en *Cosmopolitan*, *Sucedió una noche* es, muy resumidamente, la historia de Ellie Andrews (Claudette Colbert), una joven que, dispuesta a emanciparse de la tutela estricta de su millonario padre, escapa y recorre Estados Unidos, de Florida a Nueva York, a la búsqueda de su marido, con quien se había casado en secreto. No obstante, durante la fuga, su padre anula el matrimonio, al tiempo que ella se cruza con Peter Warne (Clark Gable). Warne es un periodista que, seducido por la historia de la joven, viendo una primicia en ello, primero se presta a ayudarla a llegar a Nueva York, a cambio de la exclusiva del relato de su fuga, y más tarde, ya enamorado, la pretende frente al interesado primer marido de ella, con quien Ellie ha planeado casarse de nuevo; esta vez, con el consentimiento paterno. El viaje, a través de los Estados Unidos de la Depresión, es un viaje de formación para Ellie, que nunca había salido del rico entorno familiar, que no sabía qué es *la vida* y que se da de bruces con ella, y aprende a vivir y a valorar lo que es verdaderamente importante, con la ayuda, claro está, del periodista.

En la película de Capra, hay una excelente escena, donde se plasma esta confrontación: habiendo pasado la noche en un camping —atrapados por la lluvia—, Ellie tiene que realizar un largo recorrido hasta las duchas comunitarias; Capra desarrolla la secuencia a través de un travelling lateral que sigue a la protagonista, que avanza, vacilante, intentando sortear los charcos que ha dejado la lluvia nocturna. Mientras se dirige

¹¹ Sobre *Sucedió una noche* y, en general, Frank Capra y su obra, véase GIRONA, R., *Frank Capra*, Madrid, Cátedra, 2008.

hacia la ducha, el espectador puede contemplar, como telón de fondo, una serie de familias acampadas, con sus tiendas precarias, sus coches sobrecargados, sus cocinas de campaña; una muestra que remite, sin su crudeza, a las fotografías que, contemporáneamente, realizaron autoras como Dorothea Lange para la *Farm Security Administration*, en aquellos años del *Dust Bowl*. La secuencia culmina en la cola de la ducha, donde una serie de mujeres y niñas le recuerdan, primero enfadadas, pero después divertidas, a Ellie, que debe guardar turno, si quiere ducharse; algo que ella ni se había planteado, porque nunca antes se había encontrado ante una situación semejante.

También en *El gran calavera* se produce, en varios momentos, el encuentro entre los familiares de Ramiro y los habitantes del barrio donde se han instalado. Destaca, de entre estos, una divertida escena donde la cuñada de Ramiro regresa de la compra en el mercado y se detiene a charlar con dos vecinas que lavan la ropa, en el patio comunitario. Al hablar con las dos mujeres, Milagros salpica la narración de su expedición al mercado con toda una serie de palabras que, en principio, serían propias del habla popular, pero el resultado final es una mezcla de expresiones que apenas si llegan a entender las dos mujeres. Cuando se marcha Milagros, una de las mujeres le comenta a la otra: «qué raro habla, ¿verdad, comadre?». Esas mismas mujeres, en una escena anterior, califican a Milagros y a su marido, y por extensión a toda la familia, de «gente popó» porque los han oído «hablar requetechistos».

En ambos casos, se produce el choque entre dos realidades. El paseo de Ellie hasta la ducha y las aventuras de Milagros en el mercado y la charla con las vecinas, son dos momentos específicos, en tono de comedia, de este choque, pero las dos películas se articulan sobre esta dicotomía.

De la influencia del cine de Capra en *El gran calavera*

Pero ¿es posible establecer la influencia de la obra de Capra, o de algunas de sus películas y algunos de sus temas más reconocibles, en la segunda película de Buñuel en México?

¿O se trata sólo de especulaciones, de asociaciones como tantas hay en la historia del consumo cultural y son más cuestiones relacionadas con la recepción que no con el proceso de producción, de creación del objeto cultural, del objeto consumo, en ese caso de la película *El gran calavera*?

Si nos atenemos al estricto orden cronológico de la producción y estreno de las cintas de Capra y de la película de Buñuel, puede ser.

Cuando Buñuel realiza *El gran calavera*, en 1949, Capra ya ha dirigido todas sus películas más importantes; aquellas que, para ciertas generaciones, fijaron el universo *capriano*: *Qué bello es vivir*, la última de ellas, y la que más ha perdurado en el imaginario popular, es de 1946.

Si nos fijamos en las dos películas a las que me he referido en las líneas anteriores, este es el calendario de su estreno: *Sucedió una noche* se estrenó en febrero de 1934, en Estados Unidos, en mayo del mismo año, en México, y en octubre, también de 1934, en España. Y *Qué bello es vivir* se estrenó, en Estados Unidos, en 1946, y en México, en abril de 1947.¹²

Por último, también me parece interesante señalar que Adolfo Torrado estrenó su texto teatral el 21 de diciembre de 1944, en Barcelona, y el 12 de diciembre de 1945, en Madrid.¹³

Si seguimos el periplo vital de Luis Buñuel, en Madrid, en París, en Estados Unidos y, tras el triunfo fascista en la guerra civil española, finalmente exiliado en México, bien pudiera haber sido espectador de algunas de las películas de Capra, aquí referidas; otra cosa distinta es que le hubiera interesado verlas.¹⁴ Y lo mismo podríamos decir de Luis Alcoriza, que llegó a México, también exiliado, en 1940, tras un periplo por distintos países latinoamericanos, con la compañía teatral de su familia. Un periplo que había empezado en 1938, saliendo de una España en plena guerra civil.¹⁵

12 Para las fechas de los estrenos, véase *IMDB*: Frank Capra (1897–1991) (https://www.imdb.com/name/nm0001008/?ref_=fn_al_nm_1). Además de estas dos películas citadas en el texto, es importante señalar algunas otras películas de Capra, especialmente *You can't take it with you* (*Vive como quieras*, 1938), como posible influencia en *El gran calavera*. El estreno de *Vive como quieras* se produjo en setiembre de 1938, en Estados Unidos, en diciembre del mismo año en México y en octubre de 1940, en la inmediata posguerra, en España.

13 En el texto teatral de *El gran calavera* consultado, en la página correspondiente al inicio del acto primero, y antes de que este empiece, se puede leer: «Esta comedia se estrenó en el teatro Borrás de Barcelona, por la compañía de Paco Melgares, y en Madrid, en el teatro de la Comedia, por la compañía titular, el día 21 de diciembre de 1944 y el 12 de diciembre de 1945, respectivamente». Véase TORRADO, A., *El gran calavera. Comedia en tres actos*, Barcelona, Archivo Teatral Moderno de López-Santos, (s. f.), p. 189.

14 No hay ninguna constancia de ello en su libro de memorias, a pesar de que en el capítulo que relata su estancia en Hollywood, contratado por la MGM, escribe: «Yo adoraba América antes de conocerla. Todo me gustaba: las costumbres, las películas, los rascacielos y hasta los uniformes de los policías» (véase BUÑUEL, L., *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, p. 125). Pero este entusiasmo parece atenuarse al entrar en contacto directo con Hollywood, hasta llegar a la anécdota del cuadro sinóptico que preparó, junto con su amigo Ugarte. Según Buñuel «en aquella época, el cine americano se regía por una codificación tan precisa y mecánica que, con mi sistema de tiritas, alineando un ambiente, una época y unos personajes determinados, se podía averiguar infaliblemente el argumento de la película» (*ibidem*, pp. 128-129).

15 PÉREZ TURRENT, T., *Luis Alcoriza*, Huelva, Semana de Cine Iberoamericano, 1977.

Pero, tan importante como fijarnos en Buñuel y Alcoriza, y la azarosa vida de ambos hasta su llegada a México, lo es fijarnos en Janet Riesenfeld, la tercera parte del triángulo creativo que está en el origen cinematográfico de *El gran calavera*. Janet Riesenfeld o Janet Alcoriza, que es como firmaría los guiones, tras casarse con Alcoriza y formar, con él, un dúo creativo de largo alcance, tuvo una vida apasionante.¹⁶ Janet Riesenfeld nació en Viena, en 1918, en el seno de una familia de artistas dedicados a la música. Su padre, Hugo Riesenfeld, trabajó como arreglista musical, director de orquesta o compositor en muchas películas de Hollywood; su nombre aparece en films como *The Covered Wagon* (*La caravana de Oregón*, James Cruze, 1923), *Tabú* (F.W. Murnau, 1931) y *¡Qué viva México!* (Grigoriy Aleksandrov y Sergei M. Eisentein, 1932), por citar sólo tres de una extensa lista.¹⁷ Janet se educó, pues, en ese ambiente musical y cosmopolita, en el período de entreguerras, viviendo entre Europa y Estados Unidos, y en Hollywood se casó con un español, cuando sólo tenía dieciséis años. Janet Riesenfeld, en 1938, se encontraba en México, habiendo adoptado el nombre artístico de Raquel Rojas, e integrándose en la industria cinematográfica del país, como bailarina y actriz.

Posteriormente, vendió un primer argumento cinematográfico que se convirtió en la película *La hora de la verdad* (1945), dirigida por Norman Foster. El encuentro con Foster fue importante. El director estadounidense se convertiría en «su maestro en lo que al trabajo de guionista se refiere [...] habían asimilado [los Alcoriza, de Norman Foster]¹⁸ los principios básicos y las claves de los procesos creativos en la escritura del guion. Él les enseñó cómo trabajar con los llamados *guiones de hierro*, al estilo de Hollywood, donde estaban previstos todo tipo de detalles, incluso los de carácter técnico».¹⁹

Con este bagaje, tanto por lo que respecta a la metodología de la escritura cinematográfica como, sobre todo, por lo que respeta a su formación cultural y su familiaridad con Hollywood,²⁰ no es nada forzado especular sobre la influencia que

16 Para la vida de Janet Riesenfeld, véase el excelente artículo de MARTÍNEZ HERRANZ, A., «Aventuras de una mujer guionista. La azarosa vida de Janet Riesenfeld», en Lomba, C., Morte, C. y Vázquez, M. (eds.), *Las mujeres y el universo de las artes*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2020, pp. 177-201, (<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/38/38/09martinez.pdf>) (17.XII.2021).

17 *IMDB*: Hugo Riesenfeld (1879–1939), (https://www.imdb.com/name/nm0006252/?ref_=nv_sr_srs_g_0) (17.XII.2021).

18 «Luis [Alcoriza] traba conocimiento con Norman Foster a través de Janet y poco después empieza su aprendizaje de guionista». Véase PÉREZ TURRENT, T., *Luis Alcoriza...*, *op. cit.*, p. 11.

19 MARTÍNEZ HERRANZ, A., «Aventuras de una...», *op. cit.*, p. 187.

20 «En el trabajo como guionistas los Alcoriza combinaron con muy buenos resultados la intuición y audacia de Luis, con el bagaje cultural y la inteligencia de Janet». *Ibidem*.

el cine estadounidense pudo tener en Janet Alcoriza y en su marido, de un modo general e incluso, más concretamente, en las soluciones narrativas que aportaron a la adaptación del texto de Adolfo Torrado para la gran pantalla. Una adaptación que presenta varias diferencias respecto a la obra del autor español.

De la obra de teatro al guion cinematográfico

Las diferencias entre el texto teatral de Torrado y la adaptación cinematográfica de los Alcoriza han sido señaladas por Amparo Martínez Herranz.²¹ De la obra de Torrado, tomaron el argumento como base y los nombres de varios personajes, algunas escenas y frases de los diálogos. Por el contrario, sus aportaciones fueron diversas, entre ellas: la eliminación de algunos personajes, entre ellos Belén, la hija del hermano de Ramiro, y Manón, la criada; el cambio de parentesco de Gregorio, que pasó de primo de Ramiro, en el texto teatral, a hermano, en el cinematográfico. Pero, sobre todo, la aportación de los Alcoriza se concretó en un planteamiento mucho más cinematográfico del desarrollo de la trama, al proponer escenas que sucedían en las calles de la capital mexicana o en el patio de vecinos, y la creación de un personaje nuevo: Alfonso, el falso pretendiente, que interpretó el propio Luis Alcoriza.²² La incorporación de este personaje permitió desarrollar mucho más la línea argumental del romance entre Virginia y Pablo y, sobre todo, dejar, para el cierre del film, la escena de la boda interrumpida entre Virginia y Alfonso, y la huida de ella con Pablo, que tampoco aparece en el texto de Torrado.

Este final, nos permite establecer, de nuevo, una conexión entre *El gran calavera* y el cine de Capra y, más concretamente, con *Sucedió una noche*. La película de Capra plantea un final parecido al de la película de Buñuel. En *Sucedió una noche*, Ellie, siguiendo los consejos de su padre —como los seguirá Virginia de Ramiro, en *El gran calavera*—, también planta, ante el altar, a su futuro e interesado marido y huye con el periodista Peter Warne.

21 MARTÍNEZ HERRANZ, A., «*El gran calavera...*, op. cit.

22 De hecho, la protagonista de la obra de teatro, Asunción —Virginia en la película—, también tiene un pretendiente, de nombre Pablo. La obra se inicia con la protagonista afirmando que aquel día es el día de su petición de mano, pero la gravedad del estado de embriaguez de su padre, Ramiro, y la urgencia de llevar adelante el plan de Gregorio para salvarlo, empujan a Asunción a posponer la petición; y así se lo comunica, por teléfono, a su pretendiente, al que no vemos en ningún momento en escena. La conversación telefónica termina en ruptura y ya no se vuelve a saber nada más de él, en toda la obra. Véase TORRADO, A., *El gran calavera...*, op. cit., pp. 202-205.

Este final, en *El gran calavera*, como se ha dicho, fue una aportación de los Alcoriza. La escena permitió explotar la comicidad, a costa del personaje femenino, que surgía del choque sonoro entre la retórica del sacerdote y las palabras de Pablo que, desde el exterior de la iglesia y sirviéndose del altavoz del vehículo que utiliza para su trabajo de propagandista ambulante, buscaban boicotear la ceremonia. «Vos, esposa, habéis de estar sujeta a vuestro marido en todo —declama el sacerdote y continua— despreciaréis el superfluo adorno del cuerpo en comparación de la hermosura de las virtudes. No saldréis de la casa si la necesidad no os lleva y esto con licencia de vuestro marido», a lo que Pablo replica: «la mujer es mala y traicionera como pueden comprobarlo en la Biblia; acuérdense de la manzana [...] Únicamente las que usan medias *Suspiros de Venus* merecen ser amadas [...] Si quiere evitar que la mujer que ama le abandone por un rico tonto, juegue a la Lotería Nacional...».²³

En su solución final, pues, *El gran calavera* coincide con *Sucedió una noche*, aunque, como señaló, posteriormente, el mismo Buñuel, no era necesaria la influencia directa de la película de Capra, por cuanto ese final se convirtió en un lugar común de muchas otras películas. Afirmaba Buñuel: «En este final metí algo que no es muy original, que hemos visto mil veces en comedias norteamericanas: una boda que se deshace en el momento en que la novia va a decir: «Sí, quiero»».²⁴

Lo que sí podría ser una influencia directa, casi una cita, como ya apuntábamos con anterioridad, es el intento de suicidio de Ramiro y su salvación gracias a Pablo. De hecho, en la obra de Torrado, Ramiro también se plantea su muerte a cambio de su

23 En este continuo trasvase cultural, hay incluso quien ha comparado este final, con el choque de las palabras del sacerdote y las de Pablo, y el efecto desacralizador que surge de ello, con la famosa escena de los comicios agrícolas de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. En este caso, las tópicas declaraciones de amor de Rodolphe a Emma Bovary, chocan con las terrenales frases del concurso de ganado de la feria anual del pueblo que se desarrolla bajo el balcón de los Bovary. Véase FUENTES, V., *Buñuel en México*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1993, p. 54.

24 PÉREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J., *Buñuel por Buñuel...*, *op. cit.*, p. 48. Sólo por citar dos ejemplos de la universalidad de este recurso narrativo, como cierre de un film, escribe Emilio García Riera: «[...] y Granados [la actriz Rosario Granados que interpreta a Virginia en *El gran calavera*] corre tras su verdadero amor como María Félix en *Enamorada* y como muchas heroínas hollywoodienses» (véase GARCÍA RIERA, E., *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1993, p. 84). Y Carl J. Mora considera que vale la pena destacar que la escena final de *The Graduate* (*El graduado*, Mike Nichols, 1967) parece inspirada en el final de *El gran calavera*. Aunque Mora describe una escena, en la que Ramiro, después de interrumpir la boda de su hija, utiliza un crucifijo para ahuyentar a los invitados furiosos, que no aparece en el film de Buñuel, pero sí en el de Nichols. En cualquier caso, el final de *El graduado* es, también, un final con los dos protagonistas —Dustin Hoffman y Katherine Ross, vestida de novia— en fuga, dentro de un autobús, como Pablo y Virginia, vestida de novia, en el coche de Pablo. Véase MORA, C. J., *Mexican cinema. Reflections of a society, 1896-1988*, Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 1989, pp. 90-91.

seguro de vida, como recurso para salvar de la bancarrota a su familia, sobre todo a sus hijos.

Ramiro– (*Sombrío*) ¡Lo que yo debo es morirme!...

Asunción– ¡Papá!

Ramiro– (*Como iluminado*) ¡Morirme!...¡Claro!...(Poniéndose de pie) ¡Pero cómo no se me ha ocurrido antes?

Asunción– (*Acudiendo a él*) ¡Papá!...¡No pienses disparates!

[...]

Ramiro– Es que..., ¿Sabes?...Yo tengo un seguro de vida. ¡La póliza está en casa del notario! ¡Sí, sí; ya está!.²⁵

El diálogo con su hija continúa y Ramiro incluso plantea la idea de cómo simular el accidente: mientras está en la azotea, colgando la jaula del pájaro. Pero, en el texto de Torrado, esta conversación, entre padre e hija, es interrumpida por Gregorio. En su desesperación, Ramiro se declara arrepentido de la vida que ha llevado y suspira, sin esperanzas, por una segunda oportunidad. Estas son las palabras que esperaba oír Gregorio y por eso irrumpe en la estancia, declara curado a Ramiro y le descubre todo el plan, con lo que la idea del *accidente* y el seguro de vida es olvidada.

A diferencia del texto teatral, la solución planteada por los Alcoriza se aproxima a la del film de Capra. En el texto teatral, Ramiro comparte su idea con su hija y plantea un suicidio disfrazado de accidente, en *Qué bello es vivir* y en la propuesta narrativa de los Alcoriza, los protagonistas —George y Ramiro— optan por el suicidio —en un momento de desesperación— sin comunicarlo a nadie, y los dos están a punto de cometerlo y sólo son salvados, en el último momento, por Clarence, el ángel sin alas, y Pablo, el electricista.

El gran calavera y el cine mexicano de la época de oro

Con los recursos del cine de género, y más allá, incluso, de las soluciones narrativas, las caracterizaciones de personajes, etc., que supone la adscripción a un género determinado, la película dirigida por Buñuel puede explicarse, también y tal y como se apuntaba al inicio de este texto, como un producto popular que se inserta y es fruto de las dinámicas sociales, culturales e, incluso, políticas del México de los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado.

25 TORRADO, A., *El gran calavera...*, op. cit., pp. 231-232.

En primer lugar, la oportunidad de convertir el texto teatral de Torrado en un guion cinematográfico y, posteriormente, en una película, puede inscribirse en la sistemática adaptación de textos literarios españoles que practicó el cine mexicano de la época dorada. Como señala Francisco Peredo, desde finales de la década de los treinta hasta entrados los cincuenta, se adaptaron obras de, entre otros, Carlos Arniches, Augusto Martínez Olmedilla y Vicente Blasco Ibáñez. Peredo distingue entre aquellas películas que, adaptando obras españolas, se sitúan geográficamente donde se desarrolla la acción del texto literario, esto es: el territorio español, y aquellas de la

literatura española [que] se adaptaron en el cine mexicano, con la acción, los contextos y los personajes «mexicanizados», como ocurrió con diversos títulos, de entre los cuales destacaron *La malquerida* (de Emilio Fernández, 1949, basada en Jacinto Benavente), *La dama del alba* (de Emilio Gómez Muriel, 1949, basada en Alejandro Casona), y *Doña Perfecta* (de Alejandro Galindo, 1950, basada en Benito Pérez Galdós) o *La hija del engaño* (de Luis Buñuel, 1951, basada en *Don Quintín el amargao*, de Carlos Arniches) y *La tercera palabra* (de Julián Soler, 1955, basada en una pieza de Alejandro Casona).²⁶

En esta relación, en la que Peredo incluye la versión mexicana de *Don Quintín el amargao* que dirigió Buñuel, podríamos añadir, también, *El gran calavera*.

El gran calavera era, seguramente, un texto menor, comparado con algunos de los citados, pero parece razonable pensar que Fernando Soler supo ver en Ramiro —el padre protagonista de la obra—, un papel que podía encajar en su carrera artística, dar continuidad a los personajes que había venido interpretando y que lo habían convertido en una celebridad del *star system* mexicano.

Como señala Paulo Antonio Paranaguá, al referirse a Soler: «Quizás menos popular [que Arturo de Córdoba] (o menos internacional), Fernando Soler es, sin embargo, más característico como encarnación del patriarca mexicano, bonachón o regañón, según lo exija el guion».²⁷

26 PEREDO, F., «Las relaciones México-Estados Unidos a través del cine y en el contexto de la relación y competitividad con las cinematografías iberoamericanas», en De los Reyes García-Rojas, A. (coord.), *Miradas al cine mexicano*, vol. 2, Ciudad de México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2016, pp. 149-191, espec. pp. 169-170.

27 PARANAGUÁ, P. A., «El espejismo industrial...», *op. cit.*, pp. 257-258. Como se ha podido intuir, a través de las descripciones efectuadas, hasta ahora, de Don Ramiro, y de las relaciones de este con su hija, otro parecido es el que se establece entre el personaje encarnado por Soler y Alexander Andrews, el padre de Ellie en *Sucedió una noche*. El actor que lo interpretó, Walter Connolly, repitió papel en la película que Capra rodó casi al mismo tiempo que *Sucedió una noche*, *Broadway Bill* (*Estrictamente confidencial*, 1934).

Y Carmen Elisa Gómez Gómez, hablando de los estereotipos del melodrama y tomando como referencia una película importante en la trayectoria actoral de Soler, *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro, 1941), escribe: «Estos estereotipos facilitan la identificación con los personajes, para que el espectador proyecte determinadas emociones hacia cada uno de ellos, proyección que se refuerza por medio de actuaciones de un sentimentalismo exagerado, que llevaron a confirmar a Sara García y Fernando Soler como los sufridos padres del cine nacional».²⁸

Efectivamente, a través del padre interpretado por Soler —uno más en su carrera—, podemos llegar a uno de los grandes temas que recorre la cinematografía mexicana del período: la familia. De ahí, también, la oportunidad de la adaptación del texto de Torrado por parte de los Alcoriza y del rodaje que Dancigers le encargó a Buñuel; temáticamente, *El gran calavera* conecta con lo que pedía el público, está en la moda de las producciones mexicanas de la época. «La Época de Oro del Cine Mexicano es en rigor la Época de Oro de su público, de 1935 a 1955, aproximadamente» escribe Carlos Monsiváis, y añade:

Es un cine de la familia y de las reconciliaciones familiares, de la picaresca y el fracaso de los que se niegan a aceptar el fracaso, del nacionalismo y de los modos usados por los pobres o para no quedarse fuera del rostro de la nación, del adulterio como abismo y de las mujeres como la entrega sin límites a dos causas: la imposibilidad de articular un discurso crítico y la imposibilidad de pecar sin anhelar el castigo.²⁹

Y también Peter William Evans confirma que uno de los temas del cine mexicano comercial de la época es la «preocupación por las cuestiones relativas a la familia [...] Éstas incluyen problemas generacionales, la relaciones entre los sexos, el adulterio y la independencia de la mujer, así como el análisis de las formas dominantes de masculinidad [...] Todas ellas forman parte de la dieta habitual del melodrama comercial mexicano de los años cuarenta y cincuenta».³⁰

En ambas películas, Connolly encarna al padre de la protagonista, un hombre rico que, a pesar de haber conseguido amasar una fortuna, es capaz de entender, al final, el auténtico valor de la vida. También Connolly, en los films de Capra, era la encarnación del patriarca, «bonachón o regañón». En ambos casos, Soler y Connolly interpretaban a un arquetipo, aunque Soler alcanzó, con ello, el estrellato, y Connolly fue, siempre, un actor de reparto, un excelente secundario.

28 GÓMEZ GÓMEZ, C. E., «Familia y cine mexicano. La época de oro como paradigma y sus transformaciones», en De los Reyes García-Rojas, A. (coord.), *Miradas al cine...*, op. cit., pp. 61-85, espec. p. 63.

29 MONSIVÁIS, C., «El cine mexicano», en *Bulletin of Latin American Research*, vol. 25, n. 4, 2006, pp. 512-516, espec. p. 512.

30 EVANS, P. W., *Las películas de Luis Buñuel. La subjetividad y el deseo*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 47.

Cuestiones, casi todas ellas, que tienen cabida en *El gran calavera*.

Esta fijación por la familia, como uno de los temas cinematográficos principales de aquellos años dorados del cine mexicano, ha permitido una interpretación más amplia, en términos políticos, sociales y culturales. Para ello, ha sido necesario hablar de un proceso de reafirmación de la nación y del establecimiento de una identificación entre el Estado y la familia. Un proceso que se iniciaría, en lo cultural, durante el mandato de Lázaro Cárdenas (1934-1940) y que se prolongaría más allá de su presidencia.

Fortaleció [Cárdenas] la unidad nacional por medio de las expresiones culturales, pues al emprender una serie de reformas de fondo, como la agraria y la nacionalización de las empresas petroleras, necesitaba consolidar el consenso social [...] Una etapa de fortalecimiento del Estado que se identifica con la estructura de la familia liderada por el padre dominante, la que a su vez se refuerza en el imaginario popular que el cine retroalimenta en la ficción.³¹

Este proceso, indica Monsiváis, fue continuado por los sucesores de Cárdenas y, así, Manuel Ávila Camacho (1940-1946), que llevó a cabo la industrialización acelerada del país,

continuó con el proyecto nacionalista iniciado en lo cultural por Lázaro Cárdenas, y con otros aspectos del Estado benefactor, fortaleciendo en el imaginario nacional la asociación simbólica del Estado con el padre —propiciada desde las políticas culturales y sociales—. Esto continuaría a lo largo de varios sexenios hasta el gradual desmantelamiento del estado con la llegada del neoliberalismo.³²

Lo que Cárdenas y sus sucesores —como *padres* de la *familia* que es la nación— intentarán impulsar —aunque sus políticas concretas puedan ser muy diferentes—, a través del nacionalismo, es el sentido de comunidad. Ese alentar el sentido de comunidad, puede ser interpretado, también, como una estrategia que debe permitir, al Estado, dar respuesta, entre otros asuntos, a la pobreza que, a menudo, deberán afrontar multitud de mexicanos, en los momentos en los que se produce la gran migración del campo a la metrópolis, México D. F. Será una repuesta en el plano emocional que, difícilmente, se verá acompañada de auténticas políticas sociales que intenten paliarla.

31 MONSIVÁIS, C., «El cine mexicano...», *op. cit.*, pp. 62-63.

32 *Ibidem*, p. 63.

Carmen Elisa Gómez Gómez señala *Nosotros los pobres* como una de las películas paradigmáticas de esta argumentación. Escribe Gómez Gómez:

Nosotros los pobres (Ismael Rodríguez, 1947) propone la actitud que la población debe asumir ante la pobreza y la suplantación del estilo de vida rural con la adopción de lo urbano, sin dejar de mantener el sentido de comunidad campirano [...] El filme promueve un nuevo tipo de convivencia social: el entorno en el que se dan las vicisitudes de Pepe *El Toro* y los suyos está marcado por la solidaridad del vecindario.³³

Algo de ello hay en *El gran calavera*, aunque atenuado, sin dramatismos: la presencia omnipresente del padre —Fernando Soler— que, al fin, recompondrá su familia, descubriendo a cada uno de sus miembros el verdadero valor de la vida, más allá del dinero; también será él quien, prácticamente, empuje a su hija Virginia a los brazos del pretendiente auténtico, el que aspira a su amor y no a su dinero. Y el sentido de comunidad y la solidaridad de las clases populares se hace patente a través del personaje de Pablo, cuando, ciertamente enamorado de Virginia, ayuda a Ramiro y a su familia, creyendo que son verdaderamente pobres, con comida, consiguiendo trabajo de carpintero para Ladislao, el hermano de Ramiro, o ropa que lavar para Milagros.³⁴

Conclusión

Así, más allá de las referencias concretas a algunas películas de Capra: la salvación en el último minuto, en el intento de suicidio de Ramiro, como en *Qué bello es vivir*, que los Alcoriza incorporaron al guion de la película a diferencia de lo planteado por Torrado en el texto teatral, o el final con la boda truncada y la fuga de la protagonista con el verdadero enamorado, que la película de Buñuel podía compartir con *Sucedió una noche*; más allá de la cita directa, la conexión entre *El gran calavera* y aquello *capriano* se establece a partir de los temas apuntados hasta aquí: un discurso popular, de trazas populistas, que pretende mostrar la falsedad, el vacío de la existencia de los ricos, y, frente a ello, la propuesta del retorno a lo esencial, a contactar, de nuevo, con aquello importante de la vida, que parece que sólo conocen

33 GÓMEZ GÓMEZ, C. E., «Familia y cine...», *op. cit.*, p. 65.

34 Esta solidaridad está ya presente en el texto de Torrado. También en la obra teatral, Paco proporciona trabajo a los miembros de la familia de Ramiro y les trae comida que ha preparado su madre (véase TORRADO, A., *El gran calavera...*, *op. cit.*, pp. 262-263). Una solidaridad que Buñuel se encargará de derribar, de poner evidencia, sin ninguna concesión, en su siguiente película: *Los olvidados* (1950).

las clases populares y que se manifiesta en un principio de solidaridad que acaba siendo interclasista: Virginia se casa con Pablo, Ellie se casa con Peter Warne.³⁵

Me parece oportuno señalar, llegados a este punto y antes de continuar, que este argumentario se encuentra, también, en el texto teatral de Torrado, con boda interclasista incluida —Asunción y Paco— al final. En *El gran calavera* de Torrado, Ramiro también descubre el verdadero valor de la vida gracias a la experiencia que viven, él y sus familiares, en contacto con las clases populares, y, tan importante como eso, esta experiencia vivida les permite reconocerse, por primera vez, como una auténtica familia.³⁶

También en el centro del cine de Capra, de los años treinta hasta mediados los cuarenta, está la familia —*Sucedió una noche, Vive como quieras, Qué bello es vivir*— o, en un sentido más amplio, la comunidad —de nuevo *Vive como quieras* y *Qué bello es vivir*, pero también *American Madness (La locura del dólar, 1932)*, *Lady for a Day (Dama por un día, 1933)*,³⁷ *Mr. Deeds Goes to Town (El secreto de vivir, 1936)* y *Mr. Smith Goes to Washington (Caballero sin espada, 1939)* por citar las más significativas—; también en el cine de Capra encontramos esa voluntad de recuperar lo esencial, que es, a menudo, lo simple, lo no sofisticado, lo popular, ante los fastos económicos que llevaron al desastre bursátil de 1929, con el que Estados Unidos clausuró la frenética década de los veinte, que fue, también, no lo olvidemos, la década de la consolidación industrial del país norteamericano.

35 En este punto es oportuno recuperar otra película de Capra, ya señalada al inicio del texto: *Vive como quieras*. En esa película, la unión entre el joven protagonista de clase adinerada (James Stewart) y la joven protagonista popular (Jean Arthur) también es el colofón de la cinta. Y el padre millonario de James Stewart acaba recuperando el verdadero sentido de la vida, más allá de su fortuna, gracias a una simple armónica y al recuerdo de su afición por tocarla, cuando era joven. La familia de *Vive como quieras* podría ser el cliché en positivo de la familia de *El gran calavera*, tal y como la conocemos al inicio de la película de Buñuel.

36 Lo que nos podría llevar a plantear, también, si el cine de Capra pudo influir, de algún modo, temáticamente, en el texto de Torrado. Todas las películas de Capra que se citan en este artículo, excepto *Qué bello es vivir*, son anteriores a la obra teatral (1944), y Torrado, como se ha indicado, en otra nota (n. 7), no era alguien ajeno al mundo del cine. De todas formas, esa influencia puede parecer remota. Por el contrario, lo que sí que está más claro es que la idea de la falsa vida que vive Ramiro, cuando cree que se ha arruinado, y el hecho de que la viva como si de un sueño se tratara, se inspira, directamente, en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Así —en un juego de espejos entre autor y personaje— lo argumenta Gregorio, cuando decide poner en marcha el *método científico* que ha de salvar a Ramiro: «Gregorio— ...yo tengo que confesaros que fue Calderón de la Barca, quien condujo a mi método [...] todos vosotros conocéis *La vida es sueño*». Véase TORRADO, A., *El gran calavera...*, op. cit., p. 219.

37 *Dama por un día* es el ejemplo perfecto, en el cine de Capra, de la solidaridad entre los pobres; entre los que son pobres de verdad, víctimas de la Gran Depresión. La película está planteada casi como un cuento de hadas, como una particular relectura del cuento de *La Cenicienta*. Véase GIRONA, R., *Frank Capra...*, op. cit., pp. 190-196.

Sumidos en la crisis provocada por el crac bursátil de 1929 y la consiguiente Gran Depresión, los estadounidenses votaron por el candidato demócrata Franklin D. Roosevelt, que se convirtió en presidente del gobierno en 1933. Roosevelt y su administración también emprendieron una serie de reformas —sin la ambición ni las dimensiones de las llevadas a cabo, inicialmente, en México, por Cárdenas—, que, bajo el nombre de *New Deal*, pretendían reactivar el país norteamericano en los aspectos económicos y sociales, pero también en los aspectos culturales e ideológicos.³⁸

De hecho, los años 30 fueron años de repliegue y reafirmación nacional, en general, y en cada caso según las circunstancias del devenir histórico de cada país: Estados Unidos, México, Alemania, etc. En el caso concreto de los Estados Unidos, esta reafirmación nacional, que significó, para decirlo de forma rápida, un intento de recuperar en lo cultural e ideológico los orígenes fundacionales del país norteamericano, encontró en los films de Capra una visualización y una reinterpretación mítica, al tiempo que ponía en el centro del discurso la familia y la comunidad.

Sin las dimensiones ideológicas que alcanzó el corpus de las películas de Capra, en *El gran calavera* se dan cita varias de las razones argumentales y temáticas que poblaron el cine del director norteamericano, durante aquellas décadas; pero se dan cita, podríamos decir, también, por las propias razones del devenir histórico de México.

Como toda obra cultural y de consumo, *El gran calavera* es el resultado, al fin, de una serie de confluencias.

Un texto teatral de un autor español —Adolfo Torrado— muy popular en la España de la posguerra, pero de escaso prestigio intelectual; una adaptación que se inscribe dentro de las dinámicas de producción mexicanas de la época, que recurrían, a menudo, a textos literarios de autores españoles; un tema, en el centro de la obra de teatro original, que puede casar con los grandes temas que recorren, por motivos políticos, sociales y culturales, el cine mexicano en su época de oro: la familia, la comunidad, la pobreza y la solidaridad entre las clases populares; un texto teatral que pasa por las manos de dos guionistas —Janet Riesenfeld y Luis Alcoriza— que lo reconfiguran y lo convierten en un producto mucho más cinematográfico, con referencias más o menos directas al cine de Frank Capra y, por extensión, al cine de

38 Sobre el *New Deal*, hay una extensa bibliografía, remito para ello al capítulo dedicado a Roosevelt y el *New Deal* y a la bibliografía final en GIRONA, R., *Why We Fight de Frank Capra. El cinema al servei de la causa aliada*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2009, pp. 19-45 y pp. 331-340, respectivamente.

Hollywood —a sus soluciones narrativas—, del que son muy buenos conocedores; un texto que interesa a uno de los grandes actores del *star system* mexicano —Fernando Soler— que puede ver en el personaje principal una figura que encaja en su carrera cinematográfica.

Así pues, de la cita directa a la proximidad temática, *El gran calavera* cinematográfico puede hacer pensar, efectivamente, en Frank Capra, en aquellas películas que consolidaron aquello que convenimos en adjetivar como *capriano*.³⁹

¿Y Luis Buñuel, en todo eso?

Como se ha apuntado anteriormente, es interesante tener en cuenta, en este aspecto, un hecho: las filmografías de los dos directores son filmografías, podríamos decir, desincronizadas. En 1949, cuando Buñuel dirige *El gran calavera*, Capra está al inicio del final de su carrera y su mundo cinematográfico está ya plenamente definido. En cambio, Buñuel, tras el comienzo fulgurante que supuso *Un chien andalou* (1929), *L'Âge d'or* (1930) y *Las Hurdes* (1933), acomete *El gran calavera* con mucho recorrido, aún, por delante; cuando aquello *buñueliano* —que también existe y, posiblemente, si nos atenemos a la *teoría del autor*, existe de forma mucho más contundente que aquello *capriano*—, está aún por desarrollarse en plenitud, a pesar de aquellas tres espléndidas películas iniciales.

En esta encrucijada histórica, social, política y cultural, pero también personal, Buñuel dirige *El gran calavera* de manera eficaz. Una eficacia hasta cierto punto sorprendente, si tenemos en cuenta sus vicisitudes personales y cinematográficas, que lo habían mantenido bastantes años sin dirigir, a pesar de sus experiencias como productor/supervisor en Filmófono, su paso por Hollywood, su colaboración con el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Pero, si las trazas de Buñuel en lo temático —aquello más comúnmente adjetivado como *buñueliano*— son, tal vez, difíciles de encontrar en *El gran calavera*,⁴⁰ no lo son en lo formal. Porque

39 Aunque hay, también, quien vincula algunos pasajes de *El gran calavera* con el cine de Preston Sturges. Véase EVANS, P. W., *Las películas de...*, *op. cit.*, p. 52.

40 En la búsqueda de lo *buñueliano*, también en aquellas películas de Buñuel que se consideran, en principio, menos personales, varios estudiosos han señalado la escena de la declaración de amor de Pablo a Virginia como el momento de *El gran calavera* en el que el director se hace más visible. Para contrarrestar toda solemnidad a una escena que podía ser bastante previsible y estandarizada, hasta cursi, Buñuel optó por hacer chupar unos helados a los dos protagonistas (véase MARTÍNEZ HERRANZ, A., «*El gran calavera...*, *op. cit.*). Buñuel también se atribuye la idea del inicio del film: una serie de zapatos, con sus respectivas piernas y cuerpos, entrelazados de forma confusa. Unos de los zapatos son los del protagonista, Ramiro, que, tras una noche de borrachera, se despierta en un calabozo, en compañía de los habituales del lugar (véase ARANDA GARCÍA, J. F., *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1970).

Buñuel es, en lo formal, un gran director clásico, y así lo demuestra, ya, en *El gran calavera*.⁴¹

Así pues, también en eso, Buñuel estaba cerca de Capra, al realizar *El gran calavera*; porque Capra fue, sin ninguna duda, uno de los grandes cineastas clásicos, en lo formal y en lo temático.

41 Sobre el clasicismo formal de Buñuel, escribe acertadamente Jordi Xifra: «Si el Buñuel guionista puede ser considerado un surrealista, aquel que se expresa a través del lenguaje cinematográfico no lo es» y, también: «pocos se han atrevido a manifestar que la puesta en escena de Buñuel ha sido todo menos experimental y surrealista [...] pocos directores se han expresado con un lenguaje clásico sobre temas tan poco clásicos» [véase XIFRA, J., *En torno a Luis Buñuel: Buñuel, ¿cineasta taoísta?* (<https://lbunuel.blogspot.com/search?q=pocos+%28cr%C3%ADticos%2Festudiosos%29+se+han+atrevido+a+manifestar+que+la+puesta+en+escena+de+Bu%C3%B1uel+ha+sido+todo+menos+experimental+y+surrealista>) (17.XII.2021)]. Aunque, también es cierto que existe el *raccord-Buñuel*; un *raccord* que es, en rigor, una yuxtaposición de dos planos, aunque parezca un *raccord*, y que sirve para expresar *el deseo* que es capaz de romper con la lógica espacio-temporal del montaje clásico. «Existe un *raccord-Buñuel* que sobrepasa sobremanera las normas de la continuidad espacio-temporal y de la relación de causalidad del montaje clásico» (véase BERGALA, A., *Luis Buñuel*, París / Madrid, Cahiers du Cinéma / Prisa Innova, S.L., 2008, p. 25).