

## MARCO FERRERI EN ESPAÑA

Juan A. Ríos Carratalá  
Univ. de Alicante

Algunos de quienes han visto las polémicas películas dirigidas por el italiano Marco Ferreri durante las tres últimas décadas ignorarán que, en sus comienzos, este peculiar cineasta trabajó en el cine español. Antes de que en 1973 consiguiera su consagración internacional con La gran comilona y que prosiguiera una carrera hacia la depresión y el más absoluto pesimismo con películas como La última mujer (1976) y Adiós al macho (1978), el director de Historia de Piera (1983) vivió y trabajó en España<sup>i</sup>.

El por entonces muy joven Marco Ferreri llegó a Madrid en 1956 como productor ejecutivo de Fiesta brava, película dirigida por el también italiano Vittorio Cottafavi. Esta circunstancia cabe relacionarla con las frecuentes coproducciones hispano-italianas de las décadas de los cincuenta y sesenta, así como en general con la importante presencia de artistas y técnicos de ambos países en películas realizadas en los mismos. Actores españoles como, por ejemplo, Fernando Fernán Gómez y Paco Rabal han dado cuenta en sus memorias de las experiencias vividas en Italia<sup>ii</sup>, donde rodaron películas que, salvo excepciones, han quedado en el olvido. Lo mismo ha ocurrido con muchas de las producidas en España en las que intervinieron técnicos y artistas italianos. Hay algunas excepciones notables. Recordemos títulos como El verdugo (1963), coproducción dirigida por Luis García Berlanga con la destacada presencia de Nino Manfredi interpretando a uno de los protagonistas, Ennio Flaiano como coguionista siempre olvidado por la crítica y el infatigable Tonino Delli Colli como responsable de la fotografía, así como Calabuch (1956), coproducción del mismo director, con Valentina Cortese y Franco Fabrizi encarnando dos destacados papeles en una película en cuyo guión también participó Ennio Flaiano. Los citados son dos de los pocos títulos que han superado el olvido de tantas coproducciones que a menudo se inscribieron en géneros populares como el western o el *peplum*<sup>iii</sup>. Curiosamente, cuando no se ha dado este olvido sí se ha producido otro más criticable: la apropiación absoluta por el cine español de unas películas en las que la participación italiana fue importante.

Pero, al margen de estas circunstancias, el intercambio de técnicos y artistas alcanzó unos niveles notables gracias, casi siempre, a una política de coproducciones amparada más en necesidades industriales y comerciales que en razones puramente artísticas. De ahí, en parte, la relativa escasez de títulos destacados y la, por desgracia, poco frecuente presencia en el cine español de personalidades como, por ejemplo, Cesare Zavattini. Aunque el destacado guionista visitó España en varias ocasiones, e incluso en 1954 recorrió distintas provincias en compañía de Luis García Berlanga, Francisco Canet y Ricardo Muñoz Suay para escribir el guión de la fallida película Cinco historias de España, su influencia tuvo que ser más indirecta como modelo y límite del Neorrealismo para buena parte de la crítica cinematográfica española<sup>iv</sup>. Una crítica y unos cineastas en general que solían ver en la cinematografía italiana el referente más próximo y aplicable al contexto español, a pesar de que se conocía fragmentariamente. Las semanas de cine italiano organizadas en Madrid por el Instituto Italiano de Cultura a principios de los cincuenta deslumbraron a una joven generación de cineastas españoles que buscaba una alternativa posible al cine más oficialista. Alternativa que recorre la médula de los debates teóricos que se dieron en la citada década -recordemos que hubo participación italiana en las famosas jornadas salmantinas- y que está en la base de numerosos intentos, a menudo frustrados, de hacer un cine desde el regeneracionismo y la disidencia.

En este contexto se produce la llegada a España de Marco Ferreri, un joven que todavía no había iniciado su faceta como director pero que a los veintidós años ya había colaborado en la realización de documentales con Luchino Visconti, Vittorio De Sica, Federico Fellini, Alberto Moravia y el mencionado Cesare Zavattini. Poco después, en 1953, trabajó como productor ejecutivo en Amore in città, película dirigida colectivamente por Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, Francesco Maselli y Dino Risi. También colaboró en otros proyectos italianos de menor relieve, así como en distintas publicaciones cinematográficas donde expuso sus precoces y bien informados puntos de vista. Con estos antecedentes era lógico que su presencia en Madrid no pasara desapercibida, al menos en los sectores que todavía por entonces estaban intentando hacer un cine regeneracionista en el que el Neorrealismo, el sainete y el humor negro son tres de los componentes básicos.

Marco Ferreri llegó a España como representante comercial de los objetivos Totalscope. Esta réplica italiana al cinemascope de la Fox tuvo un relativo éxito y fue adaptada por entonces en numerosas películas, sobre todo en los géneros de la comedia y el *peplum*. Su actividad laboral le permitió entrar en contacto con el cine español, pero sus antecedentes e inquietudes poco eco podían encontrar en nuestra industria cinematográfica. De ahí que no deba extrañarnos que su relación más fructífera se estableciera con alguien por entonces al margen del cine: Rafael Azcona<sup>v</sup>. El joven colaborador de La Codorniz y novelista de escaso éxito -salvo con El repelente niño Vicente (1955)-, vivía en una lóbrega habitación realquilada en la calle de Fuencarral<sup>vi</sup>, lugar y circunstancia que pronto tendrían un reflejo en la pantalla. Allí recibió la llamada de Marco Ferreri, a quien creía con suficiente dinero como para emprender una fructífera producción. Pronto vendría su desencanto económico, aunque a partir del mismo se iniciara su intensa relación con el cine. De los primeros encuentros entre Rafael Azcona y Marco Ferreri surgió la idea de adaptar la novela del primero titulada Los muertos no se tocan, nene, título de típico humor codornicesco que no pudo ser finalmente llevada al cine por problemas presupuestarios. La dirección fue ofrecida, según Antonio Castro<sup>vii</sup>, a Luis García Berlanga, que por entonces estaba en Alhama de Aragón rodando Los jueves, milagro, película masacrada por la censura<sup>viii</sup>.

Mientras tanto, Marco Ferreri junto con Miguel Ángel M<sup>a</sup> Proharan había creado la productora Albatros Films que filmó un título con buena acogida de público: Quince bajo la lona, dirigida por Agustín Navarro. Esta sencilla y optimista película nada tenía que ver con lo que deseaba realizar un heredero del Neorrealismo que había entrado en contacto con la distorsionadora óptica de Rafael Azcona. Ambos volvieron a fracasar cuando intentaron poner en pie el film Un rincón para querernos, crónica de un viaje de novios que debía rodarse en Zaragoza y de la cual se llegó a filmar alguna secuencia<sup>ix</sup>. De nuevo los problemas económicos impidieron culminar un proyecto basado tan sólo en el entusiasmo de Marco Ferreri y su reducido círculo de amigos españoles. El propio Rafael Azcona cuenta en varias entrevistas la inexperiencia y falta de recursos económicos de todos ellos por aquel entonces, circunstancias que no asustaron a un italiano audaz y a un español que acabó siendo arrastrado por esa audacia.

El primer proyecto de Rafael Azcona y Marco Ferreri que cuajó fue El

pisito (1958), película basada en una homónima novela del primero -El pisito, novela de amor e inquilinato<sup>x</sup>- que, como bien señala Juan Carlos Frugone, "entra en un Madrid que sabe describir magníficamente en su soledad y miseria de futura gran ciudad poblada de seres anónimos que arrastran sus existencias con dificultad y cuyo único lujo es algún atisbo de esperanza para unas ambiciones tan pequeñas como sus vidas"<sup>xi</sup>. Estamos ante uno de los mejores ejemplos del, según la terminología de Jean Cocteau, cine "maldito". La película fracasó desde el punto de vista económico, fue ignorada por la crítica española en el momento de su estreno<sup>xii</sup>, silenciada por el público y apenas dada a conocer por la prensa de entonces<sup>xiii</sup>. Después de ser clasificada oficialmente en la temida 2ª A, lo cual suponía la marginación absoluta, con dificultades pudo presentarse en los festivales de Venecia y Locarno sin que las opiniones de algunos críticos permitieran variar su desgraciada fortuna. Y el relativo desastre económico para quienes intervinieron en su, por otra parte, modesta realización. La dirección por motivos sindicales y a causa de la nacionalidad extranjera de Marco Ferreri corrió a cargo de Isidoro Martínez Ferry<sup>xiv</sup>, coguionista de la citada Un rincón para querernos que abandonó su corta carrera de director tras Escala en Hi-fi (1963) aunque sigue vinculado al cine, y el propio Marco Ferreri, que debutó con esta modesta e inteligente película en donde también intervino como actor.

La todavía insegura técnica cinematográfica del italiano no impidió el rodaje en exteriores e interiores naturales de una película basada en un hecho real acaecido en Barcelona, pero visto desde una óptica en donde confluyen el Neorrealismo, el sainete y el humor negro<sup>xv</sup>. El resultado se decanta hacia este último y supone un claro alejamiento del realismo documental u objetivista en aras de recrear la óptica deformadora que tanto caracterizaría a Ferreri y a Azcona. Tal vez, si la productora UNINCI hubiera aceptado la propuesta del director italiano en relación con El pisito, la suerte de la película hubiese sido mejor, al menos desde el punto de vista comercial. Ricardo Muñoz Suay, uno de los miembros de la productora que simboliza el intento de hacer un cine al margen del oficial en la España de los cincuenta y desde presupuestos ideológicos propios de la oposición al Régimen, admite el error cometido al rechazar la propuesta de Marco Ferreri. Síntoma, según él, de que UNINCI ya se alejaba del incipiente nuevo cine de unos realizadores que se iban agrupando en torno a personalidades como la del cineasta italiano<sup>xvi</sup>.

Más adelante comentaremos algunos aspectos de El pisito, que tras estar prohibida durante seis meses se estrenó en unas adversas circunstancias. Al finalizar su rodaje, Marco Ferreri y Rafael Azcona se trasladaron a las islas Canarias, donde permanecieron durante medio año para las localizaciones de un documental que no llegó a realizarse. El guionista español ha contado algunas de las circunstancias de este fantasioso proyecto de Ferreri que acabó de forma rocambolesca y con los escasos recursos económicos de quienes participaron en él. Tal vez para recuperarse, en 1959 el director milanés aceptó colaborar en la adaptación de la comedia musical Te espero en Eslava, título situado -suponemos- en las antípodas de su primera película y que no llegó a realizarse.

Mejor suerte tuvo Marco Ferreri con su siguiente proyecto, que fue impulsado por la productora Época Films fundada por él mismo junto con Eduardo Ducay y Leonardo Martín. Los chicos (1960) es su segunda película y la consigue estrenar en la Semana de Cine Religioso y de Valores Humanos de Valladolid del citado año, donde es acogida con división de opiniones y genera una amplia polémica crítica. El guión de Leonardo Martín sobre la existencia cotidiana de cuatro jóvenes inmersos en el paisaje desolado de una ciudad inhóspita, árida y rota está lejos, no obstante, de la corrosiva acidez de Rafael Azcona. Los chicos se inscribe en una línea cercana al humanismo del guionista de la paradigmática Calabuch y se distancia de los elementos más peculiares del director italiano.

La polémica acogida dispensada a su segunda película y las tremendas dificultades que tuvo para su tardío estreno<sup>xiii</sup> no le impiden, también en 1960, emprender el rodaje de El cochecito, con la cual Marco Ferreri obtiene el premio de la FIPRESCI en la Mostra de Venecia y es galardonado en el Festival de Punta del Este. En el guión vuelve a colaborar Rafael Azcona, que por entonces estaba a punto de dar a conocer su genial trabajo en Plácido (1961), de Luis García Berlanga, y había publicado en el diario Arriba la trilogía Pobre, parálítico y muerto (1960), con evidentes puntos en común con la tercera película dirigida por Marco Ferreri; concretamente, el guión es un desarrollo de la segunda historia.

La intervención de Pere Portabella al frente de la productora Films 59, ya presente en la anterior película, fue decisiva para la adecuada realización de un proyecto más madurado que el de El pisito<sup>xiii</sup>. El productor catalán, que tan

destacada presencia tuvo en el mejor cine español de aquella época<sup>xx</sup>, facilitó una infraestructura técnica menos artesanal que en el citado film. A esta circunstancia se unen una evidente mejoría en las técnicas de dirección por parte de Marco Ferreri, un guión propio del mejor momento creativo de Rafael Azcona y una antológica interpretación de José Isbert, anciano actor que en sus últimos años alcanzó una espléndida madurez que culminaría con sus papeles como imposible paralítico y como verdugo jubilado en la película de Berlanga. Esta afortunada confluencia de circunstancias posibilita una película coherente con algunas de las constantes más peculiares que mantendrán Rafael Azcona y Marco Ferreri en posteriores trabajos. Al mismo tiempo, la sitúan en un excelente nivel dentro de la, en nuestra opinión, más interesante tendencia del cine español realizado durante el período franquista.

Dejemos para más adelante estas consideraciones y volvamos a las actividades de Marco Ferreri en España. Después del censurado y tardío estreno de El cochecito<sup>xx</sup>, que a pesar del cambio operado en el desenlace no pudo evitar la clasificación oficial en la 1ª B, el director milanés inició las tareas de realización de El secreto de los hombres azules, según un guión escrito por sus anteriores colaboradores: Leonardo Martín y Rafael Azcona<sup>xxi</sup>. Por razones no explicadas todavía por los protagonistas, Marco Ferreri no culmina, como en otras ocasiones, el rodaje, el cual fue encomendado al para nosotros desconocido Edmon Agabra<sup>xxii</sup>.

Por entonces, el cineasta italiano abandona España, aunque volvió en 1962 para proyectar el rodaje de una coproducción internacional a partir de El Castillo de Kafka con Charles Aznavour, Simone Signoret, Annie Girardot y Peppino de Filippo, como protagonistas. El proyecto no cuajó y la posterior trayectoria de Marco Ferreri ya apenas tiene relación con España, salvo en un aspecto fundamental: la continuidad de su colaboración con Rafael Azcona. El cineasta milanés volvió a trabajar en nuestro país en 1983 para el rodaje de un spot publicitario y en 1987 en una frustrada coproducción, pero el verdadero vínculo con España lo ha mantenido gracias a su fructífera colaboración con el citado guionista. Durante la década de los sesenta la mayoría de sus películas cuentan con la participación de Rafael Azcona, también presente en varias de las realizadas durante los setenta. En todas ellas fue el guionista el que trabajó en Italia junto a su colaborador y amigo. En buena medida porque esos proyectos eran inviables en el estrecho marco del cine español.

¿Qué causas provocaron la salida de España de quien ya había conseguido rodar tres películas y tenía un cierto renombre en el cine español? Desconocemos las razones concretas y particulares porque tanto Ferreri como Azcona son normalmente poco explícitos acerca de sí mismos en sus entrevistas. Pero es posible intuir otros motivos más generales y relacionados con las dificultades que tuvo el director milanés para realizar su trabajo en España. Hemos apuntado las difíciles circunstancias de los rodajes debido a una escasez de fondos que, en varias ocasiones, llegó a frustrar proyectos ya iniciados. Pero no fueron las únicas, pues las películas sufrieron además los efectos de la censura, añadida a la ya lógica autocensura de sus autores. El pisito fue marginada por una clasificación que se puede considerar tan negativa como una implícita prohibición, Los chicos tardó tres años en ser estrenada en un circuito un tanto marginal y El cochecito tuvo que cambiar, entre otras cosas, el final para poder ser autorizada. Demasiados problemas para un director extranjero que no estaría bien visto por las autoridades españolas, las cuales -al parecer- incluso le pusieron problemas para la renovación de su permiso de residencia.

Por otra parte, Marco Ferreri tampoco contaba con el apoyo de todos los sectores vinculados con la disidencia o la oposición. Su tercera película, por ejemplo, fue objeto de críticas negativas de los por entonces jóvenes Román Gubern y Víctor Erice, quienes en nombre de un realismo más ortodoxo y directo -propio de la época- no compartían la deformante y sarcástica estética de Azcona y Ferreri. Estas reacciones de oposición o incompreensión hacen lógica la decisión de marcharse de un país donde, por otra parte, ya poco tenía que hacer. La línea iniciada con El pisito culmina con El cochecito. Después de esta última, era imposible seguir ahondando en las mismas constantes, que por otra parte apenas tenían relación con las corrientes del cine europeo de principios de los sesenta. De ahí que Marco Ferreri emprenda un nuevo rumbo en su carrera para el cual necesita volver a Italia -donde continuó teniendo algunos problemas- y conectar con una cinematografía ajena a las estrecheces del cine español del franquismo. No hay una ruptura radical entre su etapa española y su posterior filmografía, pero sí una diferencia notable derivada del abandono del *realismo* de las primeras películas para iniciar su escalada hacia la abstracción, coetánea al internacionalismo de su cine. Como bien señala José Enrique Monterde,

"...la obra de Ferreri empieza a soltar el lastre del costumbrismo más inmediato para abordar aspectos más generales o abstractos, en una cierta línea de depuración intelectual que va asociada inequívocamente a una depuración estilística, cada vez más alejada del referente inmediato de la comedia 'all'italiana' y, en último término, del modelo verista del neorrealismo"

xxiii

En ese camino el cine español de principios de los sesenta apenas podía aportar algo significativo al inquieto milanés, que vino a España para distribuir unas lentes adecuadas para la grandiosidad artificiosa de los *peplum* y acabó filmando una España veraz gracias, en parte, a unas lentes deformadas con tanta tradición en nuestra cultura.

No tenemos aquí el espacio necesario para hacer una valoración detallada de tres películas que, por otra parte, ya han sido analizadas en distintos estudios. Tampoco es preciso recordar aspectos particularmente interesantes de las mismas. El excelente trabajo de algunos actores como, por ejemplo, José Luis López Vázquez o José Isbert, el peculiar sentido del humor de algunas escenas y diálogos, la mezcla sorprendente del absurdo con el costumbrismo u otros elementos que se desprenden de unas películas todavía sugerentes y sorprendentes están en la memoria de todos los conocedores de nuestro cine. Sí cabe, por el contrario, plantearse el papel desempeñado por Marco Ferreri en un momento de nuestra cinematografía que, desde la perspectiva histórica, es particularmente interesante y, al mismo tiempo, frustrante. Lo primero porque la generación de directores como Luis García Berlanga, Juan A. Bardem y Fernando Fernán Gómez y otros ya había o estaba dando sus mejores productos dentro de una línea asentada, coherente y necesaria en aquel contexto. Lo segundo porque las dificultades, derivadas tanto del régimen político como de la industria cinematográfica, seguían presentes hasta tal punto que cada nuevo proyecto casi era una quimera. En ese contexto, la llegada del inquieto cineasta milanés fue un revulsivo de resultados contradictorios.

La confluencia de creadores como Rafael Azcona y Marco Ferreri permitió aunar corrientes que ellos mismos habían asumido de una forma crítica y renovadora. En sus primeros trabajos encontramos las huellas del Neorrealismo, el sainete, el costumbrismo, el humor negro, el absurdo, el expresionismo, etc., que habían pasado por el tamiz peculiar de unos creadores capaces de combinarlos con unos interesantes resultados. El propio



Marco Ferreri ha negado que sus primeras películas sean neorrealistas salvo en la apariencia, de igual manera que no se puede inscribir a Rafael Azcona en una línea puramente costumbrista y sainetesca. Pero, al mismo tiempo, las citadas huellas están presentes como fermento de una creación que intenta enfocar de una forma despiadada y pesimista una sociedad como la española de aquella época. Frente a la exaltación del cine oficialista del franquismo, pero también frente a la exaltación paralela del "cine comprometido" que aboga por un realismo que a menudo desemboca en la idealización, Ferreri y Azcona optan por una estética capaz de dar una visión pesimista y cruel de una sociedad que, como bien indica Carlos F. Heredero, "contemplan como atrapada por la soledad, la insolidaridad, la frustración sexual, la miseria existencial, la prostitución moral, las taras físicas, la violencia, el egoísmo y la podredumbre ambiental del entorno"<sup>xxiv</sup>.

Estamos ante una apuesta radical y un tanto insólita para una "resistencia filmica" que en España se vio sorprendida por el estridente brote "ferreriano" en plena transición hacia nuevos horizontes. Era obvio que una apuesta de este tipo no podía contar con el beneplácito de las autoridades franquistas, ni de otras épocas posteriores. Unas autoridades que pusieron todas las dificultades posibles para impedir que el público viera estas películas, aunque, mucho me temo, de no haber sido así tampoco el resultado comercial de las mismas habría mejorado. Pero si la falta de apoyo de las autoridades y del público era lógica, no lo es tanto la proveniente de unos sectores "comprometidos" o "disidentes" que en nombre de alambicadas teorías se negaron a aceptar la óptica distorsionadora utilizada por Ferreri y Azcona. Y, lo que es más grave, lo hicieron en parte por incultura o, mejor dicho, por un exceso de cultura foránea mal asimilada. Si observamos la procedencia de los materiales empleados en las tres películas comprobaremos hasta qué punto son propios de una tradición compartida por Italia y España. Ferreri y Azcona no inventaron nada, no se ajustaron a ninguna tendencia innovadora, ni siquiera conceptualizaron el sentido y formulación de su estética. Su labor fue más lógica: se limitaron a revitalizar críticamente tendencias y elementos insertos en una tradición cultural propia, bien conocida y asumida. Y, claro está, el resultado fue sorprendente, innovador, como todo lo bien asentado en la tradición. Frente a conceptos del realismo procedentes en parte de una mal conocida teoría marxista, estaba la pincelada goyesca, la virulencia solanesca,

la vertiente grotesca y sarcástica para mostrar una realidad no estadística, ni socialmente representativa, sino concreta y particular; adecuada para analizar casos individuales situados en la frontera de la patología, sobre todo en El pisito y en El cochecito.

Pero las apuestas radicales suelen ser fugaces. No sólo por las dificultades que encuentran, sino también por sus propias características. Después de las tres películas rodadas por Marco Ferreri en España, ¿qué trayectoria podría haber seguido en esa misma línea? Es difícil imaginarlo, pero me temo que habría caído en la repetición o en creaciones incapaces de avanzar en una dirección tan corrosiva que apenas puede prolongarse. Hizo bien, pues, Marco Ferreri al marcharse de España para respirar aires más frescos e iniciar una nueva etapa en su carrera. Pero me da la impresión de que consigo se llevó todo el pesimismo apocalíptico que percibimos en sus posteriores películas. Un pesimismo mostrado con símbolos, con imágenes extrañas y sorprendentes cuya lucidez, resaltada por algunos críticos, es en mi opinión tan cierta como indemostrable. Puestos a elegir, entre los restos de King Kong diseminados en una playa desierta de Nueva York y el imposible paralítico en su cochecito, yo me quedo con el segundo. Entre el pene cortado del desconcertado Gerard Depardieu y la relación frustrada de Rodolfo y Petrita, también me quedo con lo segundo. La apocalipsis, en mi opinión, es algo demasiado real y concreto como para tener que recurrir a símbolos. La verdadera apocalipsis, en la España del franquismo y de otras épocas, era una tragedia cotidiana, podía estar en el hacinado pisito o en el imposible deseo de compartir una excursión con paralíticos. Una apocalipsis que no necesita de ninguna conceptualización porque, tal y como demostraron Azcona y Ferreri, es demasiado evidente y concreta, visual como las desoladas imágenes de ambas películas. También cutre, claro está.

#### NOTAS

i. En 1990 la valenciana Mostra del Cinema del Mediterrani dedicó una retrospectiva al director italiano, fruto de la cual es el volumen coordinado por Esteve Riambau, Antes del apocalipsis. El cine de Marco Ferreri, Madrid, Cátedra, 1990, el único libro sobre Ferreri publicado en España. Contiene varios ensayos, biografía, filmografía y bibliografía.

ii. Véanse, respectivamente, El tiempo amarillo. Memorias, Madrid, Debate, 1990, 2 vols. y Si yo te contara, Madrid, El País-Aguilar, 1994.

iii. La filmografía de Luis G. Berlanga, uno de los directores que más ha colaborado con profesionales italianos, la podemos encontrar en Carlos Cañeque y Maite Grau, ¡Bienvenido Mr. Berlanga!, Barcelona, Destino, 1993, pp. 341-351.

iv. Véase AA.VV., Ciao, Za. Zavattini en España, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1991 y Cesare Zavattini, Luis García Berlanda y Ricardo Muñoz Suay, Cinco historias de España y Festival de cine, Valencia, Filmoteca G.V., 1991.

v. Sobre el más destacado guionista del cine español, véase fundamentalmente Juan Carlos Frugone, Rafael Azcona: atrapados por la vida, Valladolid, 32 Semana del Cine, 1987.

vi. Véase Esteve Rimbau, op. cit., p. 35.

vii. Véanse las notas del programa elaborado por el Cine Club Chaplin de Alicante con motivo del ciclo dedicado a Marco Ferreri. Otros críticos consideran que la dirección ofrecida a Luis G. Berlanga fue la de El pisito (véase esta polémica en Carlos F. Heredero, Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961, Madrid, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1994, p. 367, n. 24).

viii. Véanse algunos ejemplos de los cortes y modificaciones impuestos a la película por la censura en VV.AA., La imagen rescatada, Valencia, Filmoteca G.V., 1991, pp. 100-2.

ix. El guión, escrito por Rafael Azcona e Isidoro Martínez Ferry, se puede consultar en la B.N.M., T-39095.

x. Madrid, Taurus, Col. El club de la sonrisa, 1956.

xi. Op. cit., p. 29.

xii. El estreno tuvo lugar en el barcelonés cine Roxy el 15 de junio de 1959, según Fernando Méndez Leite, Historia del cine español, II, Madrid, Rialp, 1965, p. 728.

xiii. Véase José M<sup>a</sup> Pérez Lozano, El pisito en Esquemas de Film-Ideal, n<sup>o</sup> 44 (Madrid, 1960), p. 1.

xiv. Véase Augusto M. Torres, Diccionario del cine español, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, p. 379.

xv. Véase mi ponencia "El sainete en el cine español", en Eduard Escalante i el sainet, Valencia, U.I.M.P., marzo de 1994 (en

prensa).

xvi. Véase Esteve Rimbau, op. cit., p. 41.

xvii. Véase Carlos F. Heredero, op. cit., p. 369.

xviii. Puede consultarse el guión mecanografiado y presentado por la productora en B.N.M. T-36096.

xix. Véase Carlos F. Heredero, op. cit., pp. 373-6.

xx. Según Fernando Méndez Leite, el estreno tuvo lugar en el madrileño cine Capitol el 2 de abril de 1961 (véase op. cit., II, p. 724). Permaneció 14 días en cartel (véase Julio Pérez Perucha (ed.), El cine de José Isbert, Valencia, Ayuntamiento, 1984, p. 79).

xxi. Puede consultarse el guión en B.N.M., T-36083.

xxii. Véase Esteve Rimbau, op. cit., p. 124.

xxiii. Apud. Esteve Rimbau, op. cit., p. 116.

xxiv. Op. cit., p. 372.