

Sortilegios y prodigios como antídotos de realidad. *Todo es posible en Granada*

Antonia del Rey¹

De esta manera, Perejil el *gallego* era tenido en toda Granada por el más cortés, agradable y feliz de los mortales. Tenía también esposa [...] una bella aldeana, famosa por su habilidad en bailar el bolero y tocar las castañuelas. [...] que gastaba en fruslerías las míseras ganancias del honrado Perejil o se apoderaba hasta del jumento para irse de jolgorio al campo los domingos y días de los santos y esos innumerables días festivos que son en España casi más numerosos que los de trabajo.

Leyenda del legado del moro, Washington Irving²

La percepción de España como lugar singular e impregnado de un aura de encanto y misterio capaz de atraer sucesos maravillosos propia de los viajeros románticos hizo que ellos, escritores en gran número, recorrieran la Península Ibérica experimentando la sensación de un regreso al pasado que vivían como una excitante aventura, sabiéndose dueños del privilegio de poder contarla una vez retomado el refinado confort de sus países originarios. En buena medida, la impresión extraída de su experiencia española era el resultado de la mirada que ellos proyectaban sobre una cultura que les resultaba tan atractiva como ajena y cuyas peculiaridades describían inevitablemente no sin cierto tono crítico. El mismo que se percibe en la cita de Washington Irving que encabeza este texto, donde el escritor se hace eco de la “diferencia hispánica” comentando los numerosos días dedicados por los españoles a la holganza en relación con los invertidos trabajando. Con su comentario, Irving no hace sino reforzar un estereotipo según el cual España vendría a ser un país poco laborioso y con arraigada afición a la fiesta. De hecho, ésta constituiría el elemento central del *modus vivendi* hispánico. Como es bien sabido, el paso de los siglos no hizo sino consolidar dicho tópico tanto en el imaginario colectivo internacional como en el de los propios españoles.

Traer la cita a colación viene al caso, porque la leyenda que la contiene es la que inspiró el argumento de *Todo es posible en Granada*, una de las películas más singulares de la filmografía de José Luis Sáenz de Heredia cuyo discurso muestra cierta sintonía con las observaciones del mencionado texto literario. Pese a no figurar entre sus títulos más reconocidos, la cinta contaba con gran aprecio por parte de su autor, que en 1954, año de la realización del filme, ya tenía trece

¹ La redacción de este trabajo surge en el marco de la investigación que está desarrollando el grupo internacional de I+D CITur (Cine, Imaginario y Turismo) en el ámbito del Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Valencia. Constituido en el año 2005, CITur tiene como objeto de estudio el imaginario cinematográfico sobre España. Véase www.uv.es/citur.

² En *Cuentos de la Alhambra*, Madrid, Alianza, 1996, pág. 203. Publicado por primera vez en Londres en 1832, la traducción española del libro está hecha sobre la refundición neoyorquina de 1857.

largometrajes en su haber, algunos de tanto calado como *Raza* (1941), *Mariona Rebull* (1947) o *Los ojos dejan huellas* (1952). Si bien *Todo es posible en Granada* comparte con ellos la notable hechura formal, se desmarca claramente por lo que respecta a la clave genérica, inscrita en su caso en el registro de la comedia de tono fantástico. En una previa incursión en el género, Sáenz de Heredia había dirigido diez años antes *El destino se disculpa* (1945), inspirada en un cuento de Wenceslao Fernández Flórez. En el caso de *Todo es posible en Granada*, la opción de la leyenda de Washington Irving debió interesar al realizador no sólo por encontrar en ella un escenario ajustado a sus preferencias, como era el granadino³, sino porque el relato en cuestión contaba con todos los ingredientes necesarios para dar pie a un guión de comedia donde la presencia de lo prodigioso debería jugar un papel determinante. La citada leyenda narra la historia de Perejil, un modesto aguador granadino que, por azares del destino, se ve en posesión del pergamino donde se oculta el conjuro que da acceso al tesoro enterrado por el rey Boabdil al huir de Granada. Tras descifrar su fórmula con la ayuda de un moro, ambos se adueñan de una parte de las riquezas y se convierten en personas poderosas y respetables.

Partiendo de esa idea básica, Sáenz de Heredia y Carlos Blanco escribieron un guión a cuatro manos articulando sobre el eje narrativo primigenio diferentes peripetias originales, hasta lograr una trama que combina dos tiempos diegéticos bien diferenciados. El primero, que cubre los quince minutos iniciales del metraje, está situado en los albores del siglo XIX y reproduce de forma simplificada los hechos narrados en la leyenda de Washington Irving. Su contenido funciona a modo de preámbulo y motor narrativo que propicia el resto de la trama fílmica. El segundo estadio cronológico se corresponde con la década de producción de la película y constituye el cuerpo del relato, cuyo desarrollo dramático gira en torno a las tensiones habidas entre los dos personajes protagonistas, la norteamericana Margaret Faulson (Merle Oberon) y el granadino Fernando Ortega (Francisco Rabal), ambos con horizontes vitales y objetivos muy diversos. Mientras Margaret es una alta ejecutiva interesada en adquirir una finca granadina de la que su empresa pretende extraer uranio, Ortega, biznieto del afortunado aguador del que habla el preámbulo y uno de los ocho propietarios de dicha finca, se opone rotundamente a la transacción, sabedor de que en su parcela se encuentra la cueva del tesoro hallado por su bisabuelo, para acceder al cual sólo precisa encontrar el pergamino, extraviado con el paso del tiempo, y pronunciar la fórmula mágica. La contraposición de intereses habida entre ambos personajes da lugar a múltiples rifirrafes que propician los sucesivos enredos de los que se alimenta la comedia y a través de los cuales se ponen en juego dos visiones del mundo y dos modos de vida tan distanciados como ajenos. Todo ello no es obstáculo para que la simpatía y el mutuo interés habido entre los protagonistas propicien el prescriptivo final feliz exigido por el género.

Pese a la aparente simplicidad de una trama bastante convencional, un examen atento del filme y la perspectiva otorgada por el más de medio siglo transcurrido desde la producción de la película desvelan el espesor textual de un discurso trufado de elementos que, a los ojos actuales, resultan sumamente reveladores de un modo de entender y hacer el cine que fue predominante en la España del momento. Entre ellos, no es el menos relevante el que corresponde al dato cronológico de 1954. Se trata de la fecha de producción de la película, que nos emplaza en el período que media entre los duros años autárquicos de la inmediata posguerra y aquellos otros más optimistas de la década de los sesenta y los inicios del desarrollismo. Como una etapa fronteriza entre ambos estadios temporales, los años cincuenta

³ Al ser preguntado por el carácter insólito y peculiar de esta película en el conjunto de su filmografía, Sáenz de Heredia, al tiempo que admite la filiación que el filme tiene con el relato del escritor estadounidense, confiesa que hizo la película "porque soy un enamorado de Andalucía. Lo que generalmente se aprecia en Andalucía es la epidermis, pero a mí lo que me commueve es la entraña, la filosofía y el modo de ser andaluz". En Antonio Castro, *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres, 1974, pág. 374.

suponen el abandono de los principios autárticos por parte del régimen franquista y la realización de grandes esfuerzos diplomáticos en un intento por lograr el reconocimiento de las democracias occidentales, y específicamente el del gobierno estadounidense. Precisamente en 1953, un año antes del estreno del filme, se habían firmado los acuerdos bilaterales con los EEUU, que, a cambio de facilitar el uso militar estadounidense del suelo español, comportarían una significativa ayuda económica para España y rescatarían al régimen de su aislamiento internacional⁴. El dato no es baladí, porque sobre esta coyuntura histórica se asienta el enredo narrativo que sustenta el nudo dramático del filme que nos ocupa, cuidadosamente punteado por la voz enunciativa, que desde los primeros momentos, y al hilo de las imágenes, irrumpe ante el espectador sin el menor recato.

Su objetivo es dejar establecidos desde los planos iniciales la clave genérica y el tono de cuento fantástico que impregna la película. De este último se da un apunte muy ajustado en la secuencia de créditos, compuesta a partir de unas figurillas que parecen extraídas de un recortable infantil y cuyos pies y volantes se mueven al son de los compases de la banda sonora compuesta por Ernesto Halffter, sugiriendo detalles temáticos de una historia donde, como ellas anticipan, el baile español va a tener un papel relevante. En la misma línea, la clave de comedia que adopta el relato es anticipada por la voz enunciativa en la primera de sus dos manifestaciones explícitas, hechas por la vía de sendos rótulos. Y es que la película se abre con una broma dirigida a los espectadores desde un cartel que les sugiere prestar atención al proverbio árabe que aparece a continuación, por ser clave para la comprensión del extraño suceso que en ella se narra. El problema —y el juego con el que se apela a la complicidad espectadorial— radica en que nadie se molesta en traducir los caracteres arábigos con los que el referido proverbio está escrito. Así, urdiendo semejante treta, la voz narradora previene al público sobre la inutilidad de interpretar el relato desde claves ajustadas a la lógica de la experiencia. Es decir, para descifrar el enredo que se avecina, el espectador deberá añadir un plus de fantasía a la habitual suspensión de incredulidad que practica al situarse ante una película. Y con tales premisas establecidas, se da paso al primer segmento de la película, que constituye una suerte de prólogo donde se narran los avatares del aguador abuelo del protagonista, desde que conoce al moro que le ayuda a descifrar la fórmula secreta de su manuscrito hasta que consigue dar con el tesoro escondido del rey nazarí. El personaje está interpretado por Francisco Rabal, quien en secuencias posteriores también dará vida a Fernando Ortega, su nieto en la ficción, lo que permitirá al espectador inferir de inmediato los lazos de parentesco habidos entre ambos. Cumplido el preámbulo, la voz narradora vuelve a hacer acto de presencia desde un nuevo rótulo, cuya misión es anticipar una drástica elipsis que afecta al tiempo diegético —“... Y 140 años más tarde...”— situando las peripecias que siguen a continuación en los años cincuenta del siglo veinte.

Unos segundos después el relato filmico entronca con la Historia al inscribir los sucesos y personajes dramáticos en el marco de los acuerdos bilaterales hispano-estadounidenses de 1953. Por la vía de un collage que va superponiendo las primeras páginas de diversos rotativos —*Madrid, Ya y Arriba*— cuyos titulares dan cuenta del acontecimiento, lo que hasta ese momento había transcurrido en clave de cuento de *Las mil y una noches* adquiere el rango de un suceso real conectado con el presente del espectador. De este modo, la trama de la película se reviste de verosimilitud, tanto más cuando, en la secuencia siguiente, las imágenes adquieren el formato de un reportaje periodístico. Comienza éste con la silueta animada de un avión que

⁴ Los detalles pormenorizados de tales acuerdos y sus contraprestaciones, en Ángel Viñas, «La negociación y renegociación de los acuerdos hispano-norteamericanos 1953-1988: una visión estructural», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, núm. 25, 2003, págs. 83-108.

sobrevuela el mapa de los Estados Unidos, en referencia a los vuelos de la TWA que en la época enlazaban Nueva York con España. Sin solución de continuidad, un *boeing* de dicha compañía toma tierra en el aeropuerto de Granada y de él desciende Margaret Faulson, que es recibida a pie de escalerilla por su equipo de colaboradores, con Robert Floyd, su prometido, a la cabeza. Segundos después, la ejecutiva mantiene una entrevista con dos reporteros españoles, uno de los cuales, significativamente, es interpretado por el propio Sáenz de Heredia, cuyas preguntas a Miss Faulson explicitan la mirada irónica que el autor proyecta sobre su personaje, del que se destaca con burlona comicidad su alto nivel creativo, gracias al cual ha merecido un premio de la marca Coca Cola por su eslogan “La felicidad cabe por una paja”. Y es que Margaret, como exponente de la nueva mujer americana, va respondiendo a los dardos lanzados por los periodistas con ingenua autosuficiencia, orgullosa de su pedigrí profesional y sus costumbres metódicas, y empujada por el objetivo que la trae a Granada como directora técnica de la Panamerican Mines Association, es decir, extraer el uranio que se encuentra en el subsuelo del Cerro del Sol, cuyos terrenos ella pretende adquirir, pues, según dice, el gobierno español le ha dado toda clase de facilidades. Sin embargo, miss Faulson pronto comprobará la dificultad de su misión.

En el conjunto del relato fílmico, la funcionalidad discursiva de esta entrevista es relevante, porque traza el esquema significativo subyacente a la trama de la película, anticipando los dos aspectos sustanciales entrelazados en él. Es decir, el que tiene que ver con el recelo que inspira a su alrededor el tipo de mujer moderna, independiente y profesional que representa Margaret como jefe de su equipo, a todas luces opuesto al modelo femenino imperante en la España franquista⁵; y el referente a los modos de vida, valores y procedimientos de actuación desplegados



Todo es posible en Granada

⁵ El papel y la consideración social asignado a la mujer en la España de Franco han sido tratados en el trabajo de Carme Molinero Ruiz, «Silencio e invisibilidad: la mujer durante el primer franquismo», *Revista de Occidente*, núm 223, 1999, págs. 63-82.

por el equipo americano —trasunto metonímico del mundo exterior más desarrollado—, de cuyo contraste estruendoso con los hábitos autóctonos irá haciéndose eco el relato con metódica ironía.

Rifirrafe intercultural

Frente a los optimistas propósitos de Miss Faulson, la trama pone en acción un escollo insalvable para llevar a cabo la operación de compraventa. Se encarna en la figura de Fernando Ortega, propietario de una de las parcelas del terreno en cuestión, de la que no está dispuesto a desprenderse bajo ningún concepto, y cuya filosofía y *modus vivendi* lo convierten en el perfecto antagonista, pues son del todo opuestos a los de la mujer. Desde su primer encuentro, Ortega va evidenciando una visión de las cosas que supuestamente resume la del español medio de la época —al que, por otra parte, la película va dirigida—, y con la que gozosamente parece identificarse el punto de vista del relato. Una visión que refleja a la sociedad granadina, y por metonimia a la española, ensimismada en sus añejos valores y costumbres —entre ellas, los ritos inherentes al folclore andaluz— y obstinada en ignorar la innovación y el progreso de los tiempos a cambio de la creencia en hechizos y prodigios, como lo demuestra la galería de personajes locales, que alardean de atávicas supersticiones y rutinas con total convencimiento. A la cabeza de todos ellos se sitúa Ortega, profesor de baile y descubridor de futuros talentos que va a chocar indefectiblemente con miss Faulson desde su primer encuentro. De entrada, empezará asombrándose por las estrambóticas costumbres de la norteamericana —como la de beber zumo de rábanos caliente y azucarado pretextando su poder energético—. Ésta y otras rarezas asociadas a la conducta de Margaret, además de propiciar sustanciosos diálogos humorísticos, proyectan una mirada burlona sobre el personaje de la mujer y, por extensión, sobre los hábitos de la sociedad norteamericana, cuyo pragmatismo y obsesión por el trabajo y la producción industrial quedan ridiculizados. En su conjunto, la actitud despectiva que el relato mantiene hacia la otredad cultural representada por el grupo de americanos estaría orientada a autoafirmar, por contraste, los valores culturales y los modos de vida autóctonos.

En este sentido, y por lo que a Ortega se refiere, el personaje muestra un notorio desinterés y rechazo por el trato mercantil que la americana le propone, lo que obliga al equipo de asesores a idear la mejor estrategia para vencer su resistencia y obligarlo a vender. Mientras tanto, y como si se tratara de una turista más, Ortega va introduciendo a Margaret en la cultura granadina, invitándola a asistir a una de las clases de baile que dirige en las cuevas del Sacromonte. Allí actúa su alumno más prometedor, un limpiabotas al que da vida el bailarín Antonio⁶. A éste y a los músicos y cantaores del grupo flamenco que lo acompañan les advierte Ortega ante la llegada de Margaret: “A guardarse, que tenemos turistas”. Con su gesto el relato fílmico se hace eco no sólo de la incidencia social alcanzada en España por el turismo durante los años cincuenta, sino del ritual de representación asumido por los nativos, que se esfuerzan en ofrecer las correspondientes dosis de “exotismo” demandadas por los turistas y en satisfacer así sus expectativas⁷.

Como no podía ser menos, tras contemplar el baile de Antonio, la ejecutiva norteamericana queda entusiasmada con el espectáculo. No obstante, la mujer no

⁶ La elección de Antonio Ruiz Soler, es decir, de Antonio El Bailarín, para representar al limpiabotas alumno de Ortega pone de manifiesto el interés de Sáenz de Heredia por integrar en la ficción dramática determinados iconos culturales hispánicos fijados en el imaginario colectivo. En 1954, año del estreno de la película, la categoría artística de Antonio El Bailarín era conocida en medio mundo. Acababa de fundar su propia compañía de ballet y su enorme potencial como figura de la danza española emergía con rotundidad en el ámbito internacional. Tanto es así, que su presencia en el relato funciona como un reclamo con el que captar no sólo espectadores, sino potenciales turistas extranjeros y autóctonos. Un papel similar, desde otro nivel, es desempeñado por el conjunto arquitectónico del palacio de la Alhambra y sus jardines que, como se verá a continuación, tienen su correspondiente cuota de protagonismo en el continuum diegético.

⁷ En cualquier caso, esa actitud no era nueva en la tradición cinematográfica española, sino que, desde sus orígenes, el cine español fue una pieza clave para impulsar el desarrollo de la industria turística autóctona. Véase un ejemplo de ello en mi artículo «Filmando documentales para vender paraísos. El caso de Mallorca (1925)», en *Aula. Historia Social*, núm. 21, págs. 85-92. Por lo que a la década de los cincuenta se refiere, en su libro *La invasión pacífica. Los turistas y la España de Franco* (Madrid, Turner, 2009), Sasha Pack da cuenta de que, en el año 1953, un veterano funcionario de la Dirección General de Turismo argumentaba ante el Ministerio que España no tenía más opción que la de ser diferente para satisfacer la “mirada turística” con toros, baile, flamenco, canto y gitanos. Y concluía “Hemos de resignarnos turísticamente a ser un país de pandereta, puesto que el día que perdamos la pandereta habremos perdido el noventa por ciento de nuestros motivos de atracción turística” [págs. 116-117].

ceja en su empeño de comprar la finca y somete a su contrincante a un forcejeo dialéctico desde el que trata de combatir los embustes y triquiñuelas ideados por él para zafarse de sus presiones. De hecho, Ortega, asumiendo interesadamente el estereotipo de “hombre ibérico”, representa ante Margaret el papel de español apasionado y pendenciero, fingiendo tener enterrado en su parcela el cadáver de un hombre con el que se peleó a navajazos por una mala mujer. Ante lo que ella exclama: “Me ha contado una historia para turistas”, demostrando ser consciente del papel de extranjera ingenua que le adjudican los locales. Es decir, en ese juego de representaciones en el que se mueven los personajes del relato, ya sean principales o secundarios, cada grupo parece ser muy consciente del papel que representa ante el otro. Así las cosas, el contraataque de Margaret consiste en argumentar que el uranio del subsuelo granadino permitiría fabricar la energía atómica necesaria “para la defensa de Europa y del hemisferio occidental frente a la amenaza del comunismo”, en una explícita referencia a la guerra fría que, dado el contexto, funciona en pro de la comicidad. Algo que no deja de sorprender, si se tiene en cuenta el serio posicionamiento anticomunista del realizador, del cual había dado muestras en múltiples ocasiones.

Sin embargo, el desinterés de Ortega por tales argumentos permite reflejar cuán lejos de los intrínquilos de la política internacional podía sentirse el español medio de la época, quien, por otra parte, habría encontrado inconcebible un discurso semejante en labios femeninos. Lo que explicaría la respuesta que, sin ningún miramiento, recibe Margaret de su interlocutor: “Oiga, ¿y su marido no dice nada viéndola en estos trotes?”, desvelando cómo aquel ni siquiera puede imaginarla con ideas o actividades propias ajenas a las marcadas por la tutela marital. Y es que, por medio de este personaje, el filme asume implícitamente los planteamien-



Todo es posible en Granada

tos del discurso franquista, que señalaban el matrimonio y el hogar como destino natural de la mujer, menospreciando sus capacidades intelectuales y legitimando por imperativo legal su sometimiento al hombre. Ante tal estado de cosas, los americanos deciden batirse con el escurridizo granadino empleando armas más efectivas. Y después de consensuar que “sólo hay dos formas de sacarle un secreto a un hombre, o con mucho dinero o con dos pantorrillas” — se entiende que femininas —, eligen la segunda opción e inician la reconversión de su dama en objeto de deseo. Se trata de afilar sus armas de mujer, hecho que simbólicamente se plasma en la acción de pedir a Margaret que prescindiera de sus gafas, precisamente el accesorio que la caracteriza como persona intelectual y ser pensante. Ya sin ellas, sólo tendrá que hacer uso del pertinente escote y los zapatos de tacón para operar la sorprendente transformación.

En la ceremonia de seducción mutua que se pone en marcha a continuación Ortega va a contar con un arma excepcional. Se trata del escenario natural de la Alhambra y sus jardines, por los que lleva a Margaret a pasear bajo la luna. Es entonces cuando aprovecha la circunstancia para confiarle el secreto de la existencia del tesoro de Boabdil que cree enterrado en su parcela. Cuando la mujer lo acusa de loco por creer en encantamientos, él responde que todos lo estamos. “Yo creo en encantamientos y usted cree en el hemisferio occidental, y eso sí que es un cuento chino”, dice Ortega, y apostilla su idea trayendo a colación una gesta del pasado histórico español, al equiparar su propia credulidad con la de Cristóbal Colón: “Gracias a sus locuras fueron posibles entre otros portentos que nacieran América y usted. ¿Y sabe por qué? Porque una mujer de corazón, aquí en Granada, le creyó sin entenderle”⁸. Sus vehementes palabras y la belleza del entorno parecen obrar el milagro en Margaret, que se muestra impresionada y menos crítica ante Ortega. Y es que la intensidad sentimental de esta secuencia constituye un punto de inflexión en el relato, y está marcada por una retórica fílmica empeñada en resaltar la fascinación y el embrujo que la visita nocturna a la Alhambra ejerce sobre los personajes. Estos quedan en segundo plano cuando, envueltas en la sugerente música de Ernesto Halffter, que suena ahora con gran intensidad, sucesivas imágenes del palacio nazarí ponen de relieve la magia del momento subrayando el protagonismo de la naturaleza y la privilegiada arquitectura granadinas. Desde ahora nada volverá a ser igual para la pareja de protagonistas.

Fusión intercultural

Impresionada por la experiencia vivida, Margaret regresa al hotel y se sumerge en un profundo sueño donde tiene lugar una sorprendente fantasía plasmada en una secuencia de cuya relevancia diegética dan fe los doce minutos largos que ocupa en el conjunto del metraje. Su sofisticado artificio transmite a la perfección el carácter onírico del momento, además de añadir un plus al tono fantástico general del relato. En contraste con el resto de la película, la secuencia está filmada en color y se abre poniendo en juego un recurso visual muy efectivo. Me refiero a una espiral mostrada en primer plano que, alternando los colores rojo y azul, gira insistentemente, en clara alusión al deslizamiento hacia el sueño que experimenta la protagonista⁹. Como una llave maestra, la espiral giratoria da acceso al espacio

⁸ Con su alusión a la Reina Católica, Ortega no sólo transforma la ambición de estadista de Isabel de Castilla en la crédula ignorancia de una mujer con sentimientos, sino que confiere a la gesta colombina la categoría de peripecia digna de un relato fantástico modelo. Así, desde su particular óptica, el relato va perfilando la psicología de un personaje con el que pretende reflejar el estereotipado prototipo del carácter hispánico.

⁹ El motivo de la espiral giratoria fue utilizado por Saul Bass cuatro años después en el diseño de la secuencia de créditos de *Vértigo*, el conocido filme de Alfred Hitchcock, para aludir, en su caso, a la obsesión que experimenta el protagonista atrapado en el recuerdo de una figura de mujer. La coincidencia no deja de ser curiosa, sobre todo cuando sabemos por Sáenz de Heredia que estuvo invitado por Merle Oberon a visitarla en Hollywood para proyectar su película ante “un grupo de importantes figuras del cine” (en Sofía Morales, “José Luis Sáenz de Heredia y el material explosivo de la caja número 8”, *Primer Plano*, núm. 699, 7 de marzo de 1954).

onírico donde, con una puesta en escena sumamente estilizada y una planificación de resolución espléndida, se narra el enfrentamiento entre un grupo de gitanos y las fuerzas del orden, que conducen a la horca a dos de aquellos, acusados de brujos. Los contendientes componen una coreografía de baile español donde la lucha se plasma por la vía de la danza, con la figura del bailarín Antonio como elemento central. De algún modo, el discurso que desarrollan los bailarines con los precisos movimientos de sus cuerpos configura un segundo nivel narrativo que resume la prodigiosa historia de la película y el encuentro de dos culturas. De ahí que cuando el conjunto de danzantes accede a la cueva del tesoro de Boabdil, irrumpe ante ellos, de forma inesperada, un grupo de mineros norteamericanos cantando y bailando al más puro estilo Broadway. Entonces, gitanos y mineros se fusionan en una única coreografía cuyas evoluciones llegan al paroxismo al bailar al unísono una pieza de *rock and roll*. Acto seguido, Antonio es llevado a hombros por los mineros fuera de la cueva, cuya salida se transforma por arte de birlibirloque en una boca del metro neoyorquino. En la ciudad, el bailarín observa a los locales leyendo apaciblemente el *New York Times* y pronto lo invade la nostalgia cuando descubre en el diario un anuncio que reza “Fly to Granada. TWA”, sobre una imagen de la Alhambra y el dibujo de un banderillero que sobrevuela el Atlántico impulsado por dos banderillas transformadas en molinillos de viento. Contagiado por el anuncio, Antonio emprende el regreso montado en un avión de juguete, en compañía de su grupo de bailarinas que viajan a lomos de un toro de cartón, seguidos por el Tío Sam, encaramado sobre una aspiradora. Todos cruzan el océano con destino a Granada para reencontrarse con el conjunto coreográfico y cerrar la fantasía onírica aupando a la pareja central hasta la intimidad de su cueva en el Sacromonte.

El tono voluntariamente delirante de esta secuencia, funcionalmente justificada por la necesidad de resumir el sueño de Margaret, sirve de hecho a la voz narradora para describir la supuesta fascinación ejercida por la cultura española sobre la protagonista —y por extensión sobre los estadounidenses— y el buen entendimiento existente entre ambas ciudadanías, merced a la sintonía política de sus gobiernos —en alusión indirecta a los recientes tratados bilaterales—. En ese proceso de aceptación mutua, cada parte desempeña un papel bien definido y ajustado a la visión estereotipada que mutuamente han desarrollado sobre el otro. Así, mientras los españoles aparecen vinculados al exotismo oriental y poseedores de un temperamento algo atávico, supersticioso y tan carente de sentido práctico que los lleva a pensar en prodigios y encantamientos antes que en negocios y beneficios monetarios, los norteamericanos son vistos como gentes pragmáticas, dedicadas en cuerpo y alma a la prosperidad de sus empresas, la difusión de su tecnología y el afianzamiento de su poder en el mundo —la imagen del Tío Sam sobrevolando el Atlántico a lomos de su aspiradora es reveladora al respecto—. En resumidas cuentas, se trata de una visión de las cosas que hace suyos tópicos ya manidos, derivados de una idea de España prefijada en su momento por los escritores románticos, pero que también asume determinados estereotipos generados por los europeos sobre los prósperos americanos. De ambas visiones parece participar el propio Sáenz de Heredia y a partir de ellas justificó la existencia de la película durante las diversas ocasiones en que fue interrogado sobre la misma¹⁰.

Concluido su sueño, la llegada de su novio Robbie devuelve a Margaret a la cruda realidad y alentada por él se aviene a buscar el remedio definitivo para salvar la resistencia de Ortega. Sabedora del secreto que oculta éste, Margaret conviene

¹⁰ El cineasta manifestó cómo fue el *modus vivendi* de los andaluces el que trató de reflejar en la película. Así sucedió con Nancy Berthier, ante quien Sáenz de Heredia seguía lamentando, en sintonía con su personaje, que en nuestra época no ocurrieran las cosas sobrenaturales y prodigiosas que sucedieron en otros tiempos. Véase la entrevista publicada en este mismo libro.

con su equipo en recurrir a un falsificador y simular el hallazgo del pergamino con la fórmula necesaria para dar con el tesoro. Engañado y convencido Ortega, la ejecutiva se presta a ayudarlo a cumplir el ritual y pronunciar el sortilegio, obviamente, con nulos resultados. Esta circunstancia es vivida por Ortega como una decepción humillante que lo ridiculiza ante sí mismo y lo empuja a firmar la venta de su parcela para dar fin a la embarazosa situación. Su actitud provoca el remordimiento de Margaret, que decide volver con él a la cueva para recoger los útiles allí olvidados. En la intimidad del recinto afloran los mutuos sentimientos de la pareja que se funde en el imprescindible beso anticipador del final feliz. El que acontece segundos después cuando, con un ruido ensordecedor, el suelo se hunde bajos los pies de los protagonistas y un espacio de luz cegadora surge ante ellos, que se ven rociados por una cascada de monedas y literalmente hundidos entre una montaña de joyas fabulosas, en lo que se adivina como una rutilante metáfora del futuro feliz que les aguarda.

Apuesta interpretativa

Con este final de tono casi feérico, la diégesis parece dar la razón al fantasioso protagonista, prefigurando una suerte de moraleja según la cual, para que existan prodigios, sólo hace falta creer en ellos. Ni que decir tiene que esta lógica narrativa tan irreconciliable con el pensamiento racional concuerda con la retórica habitual que una parte del cine español estuvo manteniendo durante el primer franquismo, esencialmente desde la comedia, al apostar por unos finales tan felices como irreales, en su obstinación por ocultar una cotidianidad amarga, precisamente aquella a la que se enfrentaba la mayoría del público espectador. Sin embargo, a esas alturas de siglo, con quince años de franquismo a las espaldas, dicho público parecía reclamar historias más ajustadas a la realidad, como las que empezaban a asomarse a las pantallas de la mano de los jóvenes realizadores que actuaban inspirados por la corriente neorrealista italiana. Esta circunstancia explicaría la discreta acogida lograda por la película, que, según su director, “quedó como una comedia agradable y simpática, sin más”¹¹ hasta el punto de que, pasados los años, lo que ha permanecido de ella en la memoria colectiva es el título, cuya inmediata aceptación lo llevó a engrosar la lista de sentencias que reúne la abultada fraseología popular. Esta realidad habría frustrado las expectativas generadas tras el estreno de la película, que fue presentada al festival de Cannes de ese mismo año. El hecho de que fuera firmada por un director con tanto oficio y experiencia como Sáenz de Heredia invita a presuponer la existencia de una estrategia de producción dirigida a lograr el éxito internacional del filme. Ella explicaría no sólo su cuidada puesta en escena y la hábil selección, tanto de reputados actores como de elementos icónicos de la cultura española, sino la misma opción por un argumento cuyo material narrativo resultaba idóneo para trufarlo con los principales estereotipos asociados a lo hispánico y arraigados tan fuertemente en el imaginario colectivo internacional que habrían instado a la cultura oficial a asumirlos con pragmática convicción. En cualquier caso, la calculada estrategia de producción fue inoperante, al quedar invalidada por el fallo de un jurado que, con Buñuel a la cabeza, pasó por alto la indudable excelencia formal de la película y optó por dejarla sin reconocimiento alguno. Sin duda, y al margen de su trans fondo ideológico, en aquellos momentos de plena

¹¹ Así se expresaba el cineasta en declaraciones a Fernando Vizecaño Casas y Ángel Jordán recogidas en *De la checa a la meca: una vida de cine*. Barcelona, Planeta, 1974, pág. 98.

influencia neorrealista, la propuesta fílmica de Sáenz de Heredia resultaba cuando menos anacrónica. Pese a todo, la recepción española mantuvo frente al filme una actitud bien distinta, pues la crítica le concedió una mayoritaria valoración favorable y el público, su beneplácito¹².

Actualmente, la perspectiva que da el tiempo transcurrido desde su estreno permite percibir *Todo es posible en Granada* como un discurso de afirmación cultural que define y defiende lo propio como una cierta forma de ser y de vivir ajustada a esa peculiar idiosincrasia de lo español que emana de la visión romántica, caracterizada por anteponer el disfrute de la vida al esfuerzo de lograr la prosperidad material y por su tendencia a la ensoñación y la fantasía en menoscabo de la lógica. Una actitud que, por lo que al primer aspecto se refiere, vendría a confirmar las observaciones de Washington Irving que abren este texto. Por otra parte, dicho discurso proyecta una mirada no exenta de superioridad hacia aquello que percibe como ajeno, es decir, acerca del “otro”, representado en este caso por los norteamericanos, sobre cuyos hábitos, según ya quedó dicho, la voz narradora ironiza sin cesar. Ello no impide al relato incurrir en evidentes contradicciones de sentido cuando muestra cómo, llegado el momento de la verdad, serán los integrantes del equipo estadounidense los que actúen con habilidad y astucia frente a los nativos, venciendo su resistencia y consiguiendo alcanzar su objetivo, aunque para ello deban engañarlos valiéndose de sus mismas armas. Así, aquellos que en el ámbito diegético son tachados de turistas y, por tanto, identificados con sujetos susceptibles de ser embaucados por la picaresca nacional, terminan por invertir los papeles y dan la vuelta a la situación en beneficio propio. No otro es el sentido que en el contexto de la trama tiene la operación montada por el equipo de Margaret Faulson para engañar a Ortega haciendo uso de un experto falsificador, “uno de esos tipos



Todo es posible en Granada

¹² Las valoraciones más duras se debieron a Ricardo Muñoz Suay en “Las películas. *Todo es posible en Granada*”(Objetivo, núm. 3, mayo de 1954), donde expresaba su radical desacuerdo con el contenido argumental. Por su parte, José Luis Gómez Tello, en “La crítica es libre. *Todo es posible en Granada*” (Primer plano, núm. 700, 14 de marzo de 1954), se deshizo en elogios hacia la película. De modo semejante, Juan Cobos, en “Diario de un cine rural. *Todo es posible en Granada*” (Film Ideal, núm. 64, 1 de febrero de 1961), daba cuenta de cómo el filme seguía deleitando al público rural siete años después de su estreno.

que fabrican cada día un cuadro del siglo XVII o un bargueño del siglo XVI”, en una definición hecha por el consejero de Margaret, mister Taylor, que viene a demostrar su conocimiento del terreno que pisa, y transforma lo que quiere ser un recurso de comicidad dialógica en contraataque rotundo frente al menosprecio del que el grupo de americanos ha sido objeto.

Todas estas consideraciones nos llevan a concluir que los diferentes planteamientos que trata de defender la película van quedando invalidados en virtud de la propia dinámica del relato. Así sucede con la que seguramente es la apuesta conceptual más potente de las que aventura el filme. Me refiero a la idea de la sintonía intercultural hispano-estadounidense, representada por la mutua atracción habida entre la pareja protagonista y plasmada de forma simbólica a través del encuentro entre bailarines de ambas nacionalidades que tiene lugar en la secuencia onírica. Al respecto, el discurso fílmico cae en la contradicción más flagrante cuando asume la imposibilidad real de que el amor interclasista —e intercultural— surgido entre los protagonistas pueda concretarse en una relación con visos de futuro. Por eso, en consonancia con la actitud de su personaje central, el relato se cierra en falso apelando al prodigio como solución y reconociendo implícitamente que, en la España del momento, sólo los sueños y la fantasía permitían obtener lo que la realidad cotidiana se encargaba de prohibir.



José Luis Castro de Paz • Jorge Nieto Ferrando Coordinadores

El destino se disculpa

El cine de José Luis Sáenz de Heredia



Asier Aranzubia - Carmen Arocena - Carmen Becerra - Nancy Berthier - José Luis Castro de Paz
Josexo Cerdán - Carmen Ciller - Juan Miguel Company - Jesús García de Dueñas
Román Gubern - Carlos F. Heredero - Annabel Martín - Jorge Nieto Ferrando - Manuel Palacio
Héctor Paz Otero - Albina L. A. Pereira - Antonia del Rey - José Luis Téllez
Casimiro Torreiro - Nekane E. Zubiaur - Imanol Zumalde - Santos Zunzunegui

Jorge NIETO FERRANDO y José Luis CASTRO DE PAZ. Coordinadores
EL DESTINO SE DISCULPA. El cine de José Luis Sáenz de Heredia
-- 1ª ed. -- Valencia: Ediciones de la Filmoteca
(Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay) 2011

432 pp.; il.; 22 x 28 cm. -- (Documentos; 17)

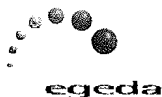
I.S.B.N.: 978-84-482-5513-8

1. Cinematografía

I. Título

Libro maquetado con el programa InDesign, utilizando los tipos Rotis Sans Serif, DIN y Times e impreso en papel G-Print de 115 grs.

Colaborador en la edición:



©	Autores
© De esta edición	Ediciones de la Filmoteca (Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay)
© Ilustraciones	Filmoteca Española Archivo Pascual Cebollada Archivo José Luis Sáenz de Heredia Institut Valencià de l'Audiovisual i la Cinematografia 'Ricardo Muñoz Suay'
Cubierta y maquetación	Estudio Gráfico Quinto A Fotografía: Rodaje de <i>Historias de la televisión</i>
Impresión	Temps Impresores, S.L.
I.S.B.N.	978-84-482-5513-8
Depósito legal:	V-425-2011
Impreso en España	Febrero de 2011

ÍNDICE

Introducción. Los ojos dejan huellas

Jose Luis Castro de Paz y Jorge Nieto Ferrando..... 5

TEXTOS

Sáenz de Heredia en la literatura cinematográfica

Jorge Nieto Ferrando..... 9

Una voz sin su amo. Sáenz de Heredia en los años treinta

Imanol Zumalde..... 21

El destino debería disculparse. Algunos pensamientos erráticos en torno a José Luis Sáenz de Heredia, Ricardo Urgoiti y Filmófono

Josetxo Cerdán..... 33

Reportaje de una película. Avatares de Juan Simón y su hija

Jesús García de Dueñas..... 43

Querencias y compromisos. Sáenz de Heredia en el cine español de los años cuarenta

José Luis Castro de Paz..... 61

De *Raza* a *Espíritu de una raza*

Román Gubern..... 85

El escándalo. Atracciones, confesiones y españolidad

Jorge Nieto Ferrando..... 95

El destino se disculpa y la estilización fantástica, costumbrista y reflexiva de Sáenz de Heredia y Fernández Flórez

José Luis Castro de Paz y Héctor Paz Otero..... 105

Fulgores en tiempos de cambio.

El cine de José Luis Sáenz de Heredia en la década de los cincuenta

Carmen Arocena..... 115

Chapalo Films, una empresa familiar

Casimiro Torreiro..... 131

La mirada delatora. *Los ojos dejan huellas*

Nekane Zubiaur..... 139

Sortilegios y prodigios como antidotos de realidad. <i>Todo es posible en Granada</i>	
Antonia del Rey.....	149
<i>Historias de la radio. Radiografía de la penuria vitalista</i>	
Carlos F. Heredero.....	161
De parias a niños mimados del cine español. José Luis Sáenz de Heredia en el IIEC-EOC	
Asier Aranzubia.....	171
El cine de José Luis Sáenz de Heredia en “los felices sesenta”	
Santos Zunzunegui.....	179
Con la ideología a cuestas. La adaptación cinematográfica de <i>El indulto</i>	
Carmen Becerra.....	195
José Luis Sáenz de Heredia, admirador de Franco. <i>Franco ese hombre</i> y <i>El último caído</i>	
Nancy Berthier.....	207
El imposible ayer. <i>La verbena de la Paloma</i>	
José Luis Téllez.....	217
Emociones interrumpidas. <i>Star system</i> y espectáculo en <i>El taxi de los conflictos</i>, de José Luis Sáenz de Heredia y Mariano Ozores	
Juan Miguel Company.....	225
Con faldas y no tan a lo loco. <i>La fierecilla domada</i> y el cine de José Luis Sáenz de Heredia	
Annabel Martín.....	233
Sáenz de Heredia y la Transición (1969-1975)	
Carmen Ciller y Manuel Palacio.....	251
ANEXOS.....	263
Documentos.....	264
Carteles y publicidad.....	351
Fotografías.....	368
Filmografía	
Albina Pereira.....	377
Bibliografía seleccionada.....	397
Autores.....	424