

CARICATURA EN LA CORTE DE FARAÓN, DE J. L. GARCÍA SÁNCHEZ¹

Víctor Manuel PELÁEZ PÉREZ

Universidad de Alicante

1. LA OPERETA COMO PRETEXTO

En 1985 apareció la película *La Corte de Faraón*, dirigida por José Luis García Sánchez y escrita por él mismo en colaboración con Rafael Azcona. Ambos partieron de la opereta homónima de Perrín y Palacios, con música del maestro Lleó, estrenada en 1910 en el Teatro Eslava. Sin embargo, la intención de los guionistas dista de forma notable tanto de realizar para el cine la versión de la obra teatral (como por ejemplo se hizo con *La verbena de la Paloma* o *La Dolores*) como de ofrecer una nueva entrega cinematográfica de la línea revisteril, tan prolija en la filmografía española de las dos décadas precedentes, en la que los números de música y baile se sucedían constantemente, sin que apenas hubiese un argumento mínimamente trabajado (tópicos recurrentes). Existen aspectos que acercan *La Corte de Faraón* a la corriente revisteril: por ejemplo, el predominio de los números musicales sobre los parlamentos hablados extraídos de la opereta, la focalización de la figura de Ana Belén

¹ La realización de este trabajo se ha desarrollado dentro del proyecto de investigación «La parodia dramática en España durante la segunda mitad del siglo XIX», becado por la Generalitat Valenciana.

como protagonista de las escenas de música² y el enamoramiento tópico entre los personajes de Mari Pili y Fray José. A pesar de estas circunstancias, *La Corte de Faraón* no se reduce a esta etiqueta revisteril, por muy variadas causas; sobre todo, por el hecho de considerar la opereta como pretexto, según veremos.

La extensa filmografía de Rafael Azcona y José Luis García Sánchez viene caracterizada por la coherencia en el tratamiento de los temas escogidos. Nos referimos a la perspectiva satírica, irónica, que fluye por todas sus producciones cinematográficas (tanto las individuales como las de colaboración) y que aporta un sello de identidad propio a sus películas³. Desde la atalaya de la crítica inteligente han hecho frente a la realidad histórica que estaban viviendo y nos han dejado una visión humorística, que no simplemente cómica, de la misma. Los años de dictadura vividos les supusieron un filón inagotable de motivos y temas para sus producciones fílmicas, enmarcadas en esa tendencia satírica junto a nombres como los de Luis García Berlanga o Marco Ferreri. Películas

² A título ejemplificativo, podemos indicar la variación que introduce José Luis García Sánchez en el guión al respecto del número de los cuplés babilónicos: según el guión original, esta escena la protagonizaban al alimón Lota (Ana Belén) y la Reina (Mary Carmen Ramírez). En el montaje final, la segunda desaparece en favor de aquélla, más apta para la interpretación del número por sus cualidades físicas y vocales.

³ No mencionamos el elemento sainetesco que han introducido ocasionalmente en sus películas porque no tiene razón de ser al respecto de *La Corte de Faraón*, debido a que su naturaleza caricaturesca, a veces esperpéntica, elimina cualquier atisbo de verismo o costumbrismo, consustancial al sainete. Es cierto que en la película estudiada existen algunos aspectos próximos a la idea de lo sainetesco aplicada al cine: por ejemplo, la presentación de personajes a través de una serie de rasgos cómicos, breves pinceladas que los identifiquen rápidamente; el elemento humorístico como medio eficaz de aproximación a una realidad desagradable; el afán de entretenimiento, sin pretensiones de trascender más allá de simples apuntes críticos; la articulación de situaciones discontinuas que reflejan ambientes, caracterizan personajes (a menudo estereotipos) o promueven la comicidad; o la presentación de espacios entendidos como una localización caracterizadora (por ejemplo, la pensión de Patricia). Sin embargo, ni el tono general de índole caricaturesco permite la existencia del elemento costumbrista, ni los problemas son pequeños ni cotidianos, ni hay regionalismo, ni sentimentalismo, ni moraleja, ni observación de lo coetáneo... En fin, que más allá de una vaga relación, muy tangencial, no podemos hablar del elemento sainetesco, que, por otra parte, estaba abocado a la desaparición desde la década de los sesenta (Ríos, 1997).

como *El verdugo*, *El pisito*, *¡Bienvenido Mr. Marshall!* o *Plácido* poseen en común esa visión crítica de la realidad histórica, diseminada en sus tipos sociales, más o menos característicos, y sus singulares avatares. Por supuesto, había límites al trabajo de los cineastas, fijados por las presiones de la censura. No obstante, constatamos la ceguera de algunos censores, que en ocasiones no detectaron elementos irónicos y, en otras, vieron actitudes reprochables donde no había nada. Del mismo modo, algunas referencias censurables eran pasadas por alto bien porque no suponían ningún peligro, dada su falta de continuidad a lo largo de la película, bien porque no eran más que la repetición de tópicos sobre la censura. Sin embargo, siempre se colaron elementos interesantes, desde nuestra perspectiva, y Azcona y García Sánchez, entre otros, fueron algunos de los artífices de tal circunstancia.

Entre los múltiples elementos que podían inspirar la elaboración de un filme se encuentran las representaciones teatrales, evidentemente. Sin embargo, una película como *La Corte de Faraón* no tendría ninguna posibilidad de difusión durante el período franquista, ya que no se trata de una función teatral cualquiera, sino de una obra prohibida por la censura debido a las supuestas implicaciones ideológicas y morales subversivas (Peláez, 2003). Por ello debemos esperar al período democrático a fin de que los guionistas puedan presentar abiertamente la historia de una representación teatral que acabó a palos con la autoridad por saltarse las normas de la censura. Quizás 1985 sea una fecha tardía para sacar a la luz el tema de la censura teatral (Nadal, 2002: 445), pero debemos tener en mente que la naturaleza caricaturesca de la película, más allá de la sátira (ésta no tiene razón de ser en la realidad de 1985), supone una notable deformación burlesca de una realidad vivida por casi todos los españoles del momento (muchos de ellos implicados en las actividades del régimen) y, éticamente, no sería adecuado reírse a carcajada suelta de un fenómeno tan próximo. Un espacio de diez años ya era suficiente con vistas a cachondearse de la censura y demás instituciones implicadas. Y en segundo lugar, cabía esperar al momento de la reivindicación escénica de la opereta, relegada a un

forzoso olvido, a fin de aprovechar esa situación y proyectarla en el cine⁴.

La historia relatada en la película no es la de la opereta, a pesar de que aparezcan todos los números musicales de la misma. Ya dijimos que no estábamos ante una versión cinematográfica ni una adaptación. *La Corte de Faraón* de Perrín y Palacios es el pretexto que utilizan Azcona y García Sánchez para contarnos la historia de su representación escénica a finales de la década de los cuarenta. Lo importante del discurso fílmico (Trenzado, 1999) es el montaje teatral en el marco histórico de la dictadura, porque el conflicto de la película se genera por esa circunstancia espacio-temporal (la España de posguerra). La presentación de la película es tremendamente significativa a este respecto: la detención de los actores, su apaleamiento y traslado a comisaría. La primera información que reciben los espectadores subraya la condición de víctimas de los actores, presos por la autoridad. Esta circunstancia nos remite a un hecho histórico, que pudo servir de fuente de inspiración a los guionistas: el caso de *El puente*. La puesta en escena de este drama de Carlos Gorostiza, versionado por Buero Vallejo, supuso un desafío a las autoridades, que interrumpieron la función y detuvieron a los integrantes de la compañía. El tema de la presión de la censura y sus repercusiones en el ámbito teatral y cinematográfico apenas ha sido trabajado desde el punto de vista de los dramaturgos y cineastas; previamente a 1975 por motivos obvios, pero tras esa fecha tampoco ha existido un gran interés (Ríos, 2000). Por ello, a pesar del tono alegre y caricaturesco de la película⁵, cabe otorgarle nuestro interés

⁴ De hecho, es curioso comprobar que en el mismo año de la aparición de la película, 1985, la opereta fue montada en el madrileño Teatro Calderón. Véase la crítica teatral aparecida en el diario *ABC* (22-05-1985), en su sección de espectáculos, recogida en la edición multimedia del guión de *La Corte de Faraón*, publicada en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (www.cervantesvirtual.com). Por supuesto, hubo representaciones previas a 1985, tras la muerte de Franco, motivadas por ese afán de sacar a la luz todo lo que estuvo prohibido durante la dictadura. Sin embargo, habrá que esperar hasta la segunda mitad de los ochenta para que se regularicen sus montajes en los teatros españoles.

⁵ Nunca se aleja la película de su naturaleza caricaturesca. De hecho, en la misma presentación, donde los actores resultan aporreados, no hay sensación de violencia. Toda la secuencia inicial está envuelta de una confusión y alboroto tales, que

por ocuparse de un asunto tan áspero como la censura teatral en la España de la dictadura franquista.

Otra vaga referencia histórica que pudo tener eco en los guionistas a la hora de redactar el texto, como nos aseguró el mismo Rafael Azcona⁶, fue la versión suavizada que realizaron Nati Mistral y Luis Escobar en 1965 de la opereta, escondida detrás del título de *La bella de Texas*. Tarsicio, del mismo modo, silencia el verdadero título de la opereta y la presenta como *José vendido por sus hermanos*, a fin de evitar los problemas con la censura derivados de su condición de obra «prohibidísima», en palabras de Corcuera. Ahora bien, aquí termina toda posible relación con el montaje de Nati Mistral y Luis Escobar, porque éstos efectuaron cambios sobre el original y citaron como fuente de inspiración la opereta, mientras que Tarsicio no modificó nada y silenció la procedencia hasta que la presión del comisario pudo con él.

Resultan, por tanto, claros los motivos que condujeron a los guionistas a escoger la representación de la opereta de Perrín y Palacios como pretexto para presentar burlescamente el clima de represión y de falta de libertad de expresión durante el marco histórico en el que se ubica la acción. A pesar de las interpretaciones hiperbólicas generadas durante la dictadura, la obra no era un ejemplo de virtudes ni de sana moral. La naturaleza paródica de la opereta contribuyó a crear un ambiente de subversión en distintos aspectos: la religión sucumbe a la frivolidad y al erotismo, la ética desaparece de las actitudes de los personajes y la irreverencia afecta incluso al terreno político⁷. En estos aspectos incide en la película el Padre Calleja, que como Catedrático de Ética y censor dice sobre la opereta: «¡Una vergüenza! ¡Un sacrilegio! ¡Sodoma y Gomorra!» (Secuencia 2); «¡Pero si la obra ataca a lo más sacrosanto! La virginidad, la castidad, el matrimonio, hasta el clero, señor comisario, ¡hasta el

provoca hilaridad; máxime cuando observamos las ridículas reacciones de las víctimas del linchamiento.

⁶ En un correo electrónico dirigido a mi persona (con fecha 17-09-02), aseguró que la invención de un nombre de camuflaje podía tratarse de un «guiño» inconsciente al antecedente de Nati Mistral y Luis Escobar, aunque sin más trascendencia.

⁷ Así queda ya patente en el «cuplé político» sobre Maura, añadido a los cuplés babilónicos (Salaün, 1990).

clero! Todo arrastrado por el suelo, cubierto de fango...» (Sec. 4); «¿Y las torpes reticencias? ¿Y el regodeo en el detalle escabroso? ¿Y la inverecundia de la mímica?» (Sec. 6); «Esto es un contumaz regodeo en la concupiscencia» (Sec. 15); «Esto es una monstruosidad carnal» (Sec. 17); «Esto es una infamia, una glorificación del adulterio» (Sec. 19). Corcuera, que en su rol de primer actor ejerce funciones de director, habla de «picardía, o sea, malicia, o sea, su miaja de sicalipsis» (Sec. 7), aunque ante Fray José evita los excesos.

Si a los rasgos inherentes a la opereta sumamos los atribuidos en el contexto de la representación en la década de los cuarenta, obtenemos una interpretación incompatible con la censura. Las hiperbólicas interpretaciones del comisario y el censor contribuyen a crear un marco de hilaridad a tono con la naturaleza caricaturesca de la película. Destacamos las supuestas identificaciones del Caudillo en uno de los personajes de la opereta, Putifar. Se acusa a los cómicos de aludir al Caudillo en el personaje del militar castrado y cornudo. El Padre Calleja ya lo apunta durante la función teatral: «Se están burlando del Caudillo. No hay duda» (Sec. 3). Y el comisario, en el tiempo presente del interrogatorio⁸, estalla: «¿Cabrón? ¿El Caudillo cabrón? Pero... usted..., ¿cómo lo ha permitido? ¡Quiero a los responsables! ¡Ramírez, se le va a caer el pelo!» (Sec. 4).

La interpretación desmedida de la opereta, acaecida ya en las secuencias iniciales, favorece el desarrollo de la película según las posiciones que adopten los implicados alrededor de la función. Partimos en principio de dos bandos: el de los «censores» y el de los «censurados». Ambos son permeables y, en función de los intereses particulares, habrá trasvases de uno a otro según avance la acción. A pesar de que el ambiente caricaturesco envuelva toda la obra y afecte, por tanto, a ambos bandos, los más perjudicados por la deformación

⁸ No estudiaremos aquí el aspecto de los diferentes tiempos de lo contado en la película; ya lo ha planteado con acierto José María Nadal (2002: 439-442). Sin embargo, recordemos la existencia de tres tiempos: el tiempo presente del interrogatorio, que acontece en la comisaría; el tiempo de la representación teatral, ya pasado, recuperado con la técnica del *flash-back*; y el tiempo previo a la función, con los preparativos de la misma (permisos, ensayos, anécdotas de los personajes...), también recuperado mediante *flash-back* (pensemos en las respuestas a las preguntas del comisario o en las confesiones ante el Padre Calleja).

son los integrantes del bando de los «censores»; no sería ningún disparate tildar al comisario y al censor de personajes esperpénticos. Los rasgos de comicidad que los definen así lo justifican.

2. «CENSORES» Y «CENSURADOS» EN CARICATURA

A continuación, nos aproximaremos a cada uno de los bandos desde la perspectiva caricaturesca empleada por los guionistas, a fin de caracterizar no ya a los personajes, que sería lo menos interesante, sino a las instituciones y colectivos que representan. No pretendemos analizar concretamente la figura del comisario, por ejemplo, sino que su caracterización implica la visión adoptada por los guionistas para retratar a la autoridad. El estudio de los personajes será el medio para comprender el espíritu burlesco que fluye de principio a fin de la película.

Nuestra propuesta metodológica de aproximación al filme desde el prisma caricaturesco queda restringida, por tanto, a uno de sus elementos estructurales (análisis del personaje) en función de nuestros intereses (Ríos y Sanderson, 1999). Acorde con la hipótesis de que los guionistas buscan la degradación burlesca de las autoridades profranquistas y sus adláteres y la deformación cómica de colectivos como el de los cómicos, y lo llevan a cabo a través de los personajes concretos de la película, postulamos la viabilidad del modelo analítico propuesto, que busca en las figuras particulares aquellos rasgos de naturaleza caricaturesca, paródica e, incluso, esperpéntica (muchos de ellos procedentes de la cultura popular o carnavalesca (Bajtín, 1984)) válidos para definir por su comicidad no sólo a esos personajes sino a las autoridades y colectivos que representan. Consideraremos sus parlamentos, acciones, gestos, actitudes, vestuario, aspecto físico..., esto es, los elementos cómicos potenciados por los guionistas a la hora de presentarlos.

Habíamos hablado de la existencia de dos bandos. Es el momento de definir las posturas y señalar las instituciones y colectivos implicados en el argumento. En el grupo de los «censores» situamos a las autoridades policiales, representadas por el comisario Vicente y el inspector Ramírez, al clero, presente en las figuras del Padre Calleja, que además es censor, el prior del convento de San

Donato y Fray José, y a los responsables teatrales, concretados en el gerente del teatro. En el bando de los «censurados» encuadramos a la familia del estraperlista Roque, con sus adláteres (Mari Pili y Roberto), y al colectivo de los cómicos. A partir de esta esquematización de los personajes y ubicación en uno y otro bando, comienzan los trasvases de unos y otros hacia las posiciones que más les convienen.

2.1. Los «censores»

2.1.1. *La autoridad policial*

Siguiendo el orden apuntado, comenzamos nuestro repaso por los integrantes de la autoridad policial: el comisario Vicente y el inspector Ramírez. El primero se erige en personaje esperpéntico desde su aparición: se presenta en la dependencia policial «con una gabardina sobre un pijama, la barba de un día y el pelo alborotado» (Sec. 2). Durante el desarrollo de las secuencias de la comisaría, diversos rasgos de comicidad irónica y burlesca marcarán al personaje del comisario, con los que nos valemos para definirlo desde el prisma caricaturesco predominante. Todos los matices al respecto de su persona son relevantes, ya que la intención de los guionistas es rebajarlo al máximo. Y no sólo a él sino a la autoridad que representa y defiende; así entendemos que sobre su sillón haya dos fotografías de dictadores: la de Franco y la de Primo de Rivera⁹. El comisario, ávido de acontecimientos espectaculares, busca descubrir la faceta ideológica oculta detrás de todo suceso y, por ello, establece relaciones hiperbólicas entre realidades dispares. No le importa que en la obra se ataque al clero o que sea una sarta de defectos morales, según el censor. Solamente le incomodan las supuestas alusiones al Caudillo. Y si apenas encuentra más alusiones en la obra, se las inventa (alusiones a la Guardia Mora).

El interés del comisario se traslada pronto de la función a la pensión de los cómicos, a los que indaga a fin de encontrar al que escuchaba oculto debajo de una manta Radio España Independiente:

⁹ A modo anecdótico, señalamos que la opereta de Perrín y Palacios vivió su época de máximo esplendor paradójicamente durante la dictadura del general Primo de Rivera, a causa de sus gustos personales (Peláez, 2003).

«Ahora quiero ver quién es el que tiene cojones [...] para oír delante de mí Radio España Independiente» (Sec. 24). Y tras quedar Huete directamente inculgado, pues todos los demás retroceden un paso excepto él, el comisario estalla ufano: «¿No le he dicho que la función no tenía importancia? ¡En la pensión, ahí está lo gordo!» (Sec. 24). Su obsesión por imputar delitos de propaganda ideológica subversiva le lleva a afirmar la existencia de una imprenta clandestina en la pensión, como hizo con las alusiones a la Guardia Mora en la opereta.

Sumando todas las acusaciones que ha ido realizando el comisario, supuestas e inventadas, se llega a la resolución final: «Insultos al Caudillo y a la Guardia Mora, asociación ilegal con fines subversivos, afiliación a la masonería, al judaísmo y al comunismo, propaganda ilegal en imprenta clandestina... [...] O sea, que a esos pollos les van a caer treinta años como mínimo a cada uno» (Sec. 27). Y al amante de Tarsicio, por no formar parte del colectivo que vive en la pensión, «le aplicaremos la Ley de Vagos y Maleantes» (Sec. 27). De esas acusaciones escapan sus «invitados» (Sec. 26): Roque, su esposa y su hijo. Sin embargo, a pesar de la gravedad de la situación y de las condenas que se ciernen sobre los cómicos, nunca nos invade una sensación de amargura ni de naturaleza trágica, dada la óptica caricaturesca adoptada en el filme.

La faceta de la interpretación hiperbólica, en clave política, del comisario es, sin duda, uno de los rasgos de comicidad que sirven para definir al personaje; el más relevante, porque es aplicable a la autoridad que representa. Pero no es el único. De ser así, no tendría apenas sentido tacharlo de personaje esperpéntico. A este estatus se llega sumando los rasgos de comicidad que le afectan. Pensemos en el ridículo aspecto con el que hace su aparición en escena, ya referido, y que mantendrá durante toda la película: un hombre poco aseado y en pijama ni es ejemplo de autoridad ni infunde respeto. Su torpeza es manifiesta (incapaz de lubricar su pistola) y se muestra superado por los acontecimientos («sin un café no funciono» (Sec. 4)). La alteración nerviosa que padece le impulsa a proferir expresiones malsonantes, de las que ridículamente se retracta ante el censor y, en su caso, ante Fernanda. Su actividad profesional se ve condicionada por la relación que traba con la esposa de Roque, a la que no cesa de requebrar, como le recrimina el Padre Calleja. Y llega a la complicidad cuando

defiende a Roque del censor y de las acusaciones del «bolchevique» Huete; aunque el comisario no lo hace por altruismo (busca el favor de Fernanda). Más detalles de comicidad que afectan al comisario son su insaciable gula y afición a la bebida (secuencia de la paella), su incultura (consultas al diccionario) y algunas de sus aficiones personales, como tocar la bandurria en un cuadro jotero.

No nos queda más que recapitular el conjunto de rasgos cómicos que afectan al comisario para conocer la pintura caricaturesca que realizan los guionistas del personaje y de la autoridad que representa: es un ser interesado, sobornable, nada profesional en su trabajo, acusa sobre falacias, suposiciones y maquinaciones ridículas, malhablado en sus funciones de representante de la autoridad, hipócrita, mujeriego, glotón, bebedor, inculto... Y todo ello afecta a un personaje desaseado y en pijama. Además, si añadimos el toque personal que aporta José Luis López Vázquez, entendemos que en conjunto hablemos de personaje esperpéntico. La autoridad que representa resulta deformada por el prisma de la caricatura y, por consiguiente, no provoca sensación de temor ni de tragedia, a pesar de aludir a temas delicados; el hecho de tratarse de alusiones de pasada, de ser meros «alfilerazos»¹⁰, contribuyó a no generar un ambiente de crítica amarga. Es la actitud principal de los autores de obras burlescas y paródicas, cuya intención básica es provocar la hilaridad sobre cualquier otra posible interpretación. No tiene sentido en 1985 corregir la situación referida en la película, porque ya no existe, pero sí es posible desde la recuperación histórica de su contexto (una de las posibilidades de la memoria histórica) reírnos de ella y conocer, desde otro prisma, la realidad de la censura franquista.

El otro representante de la autoridad policial es el inspector Ramírez. Su principal rasgo es la ingenuidad. Asiste en compañía del Padre Calleja a la función teatral como responsable de velar por el orden, pero su óptica ingenua le aleja de toda reflexión y le hace

¹⁰ Con este término aludimos a la idea de pinceladas críticas superficiales y dispersas, sin implicaciones trascendentales. En el ámbito teatral fue aplicado a finales del siglo XIX al parodista Salvador María Granés, porque sus obras presentaban numerosos casos de este modo de crítica, poco profunda, pero eficaz por su explicitud (Beltrán, 1992).

partícipe del espectáculo lúdico, con el que disfruta y ríe al igual que el resto del público. Solamente los irascibles comentarios y adustos gestos del Padre Calleja provocan en el inspector un forzado cambio de actitud y cierto sentido de la responsabilidad, que se encuentran en la base del interrogatorio al gerente del teatro. Sin embargo, no es su intención arremeter contra los cómicos, en oposición a la actitud del censor, porque él mismo es consciente del buen rato que le han hecho pasar. De hecho, se pone de su parte cuando comenta la posibilidad de que Putifar no esconda al Caudillo (por el nombre y por el espacio en el que se ubica la acción) o cuando reitera que no existen alusiones a la Guardia Mora.

A pesar de su permisividad y comprensión, el personaje resulta ridiculizado por su ingenuidad. Asiente irreflexivamente a las opiniones del censor durante la función y a las órdenes del comisario y depende del diccionario, al igual que el comisario, para compensar sus carencias culturales. Esto es, un personaje ingenuo e incapaz de valerse por sí mismo. Si a ello le sumamos la torpeza tópica (personaje desastre, patoso...) con la que desarrolla sus cometidos, la desgana (lo vemos leyendo el periódico, sin prestar atención a las declaraciones) y la picaresca (secuencia de la paella), obtenemos la caricatura de este miembro de la autoridad policial.

No termina aquí la burla de este colectivo. También se ve afectado el espacio de la autoridad: la comisaría. Se trata de un espacio dominado por dos fotografías: la de Primo de Rivera y la de Francisco Franco. Sin embargo, no existe atisbo de autoridad por ningún lado. Los hechos anecdóticos se van sucediendo: Roque medio desnudándose para enseñar la herida que sufrió en la guerra; enfrentamientos a grito pelado entre los cómicos, representados por «el rojo Corcuera», y los acomodaticios; los requiebros del comisario a Fernanda; las brascas represalias del censor; la cena de la paella y las cogorzas resultantes; el baile del comisario con Fernanda y de Tarsicio con Roberto... No se sabe con certeza si es una comisaría o como insinúa el Padre Calleja «una casa de pu...» (Sec. 6). No parece que sea el espacio más adecuado para ejercer la autoridad. Sin duda, nos encontramos ante una grotesca burla de la autoridad franquista.

2.1.2. *La autoridad eclesiástica*

El otro sector de la autoridad viene constituido por el ámbito eclesiástico, que será duramente desfigurado, acorde con la naturaleza de la película. Ya hemos mencionado algunos detalles del censor, que nos dan una idea de qué caracterización imprimen los guionistas a este colectivo. No obstante, existe en este grupo un integrante díscolo, que renunciará a su condición de fraile para unirse a los «censurados». Se trata de Fray José. Los otros dos miembros son el Padre Calleja y el prior del convento de San Donato. El protagonismo negativo recae sobre la figura del censor, magistralmente interpretado por Agustín González. Algunas de las burlas sobre este grupo forman parte de los tópicos sobre los curas: hipócritas en general, obsesos por el sexo, bebedores empedernidos... Sin embargo, esos rasgos no resultan ni forzados ni artificiales, ya que congenian a la perfección con el tono humorístico de la película.

Que el Padre Calleja adquiere un especial protagonismo lo sabemos desde la secuencia inicial¹¹, en la que, después de señalar con el dedo a quienes deben ser detenidos, espera a la puerta del teatro su salida, a fin de ordenar sin contemplaciones el linchamiento. Se nos presenta como el Torquemada de la época franquista. Todas sus intervenciones constituyen una antología de la descalificación y la gestualidad. Vimos que de su mente partían todas las objeciones a la opereta, políticas o, sobre todo, morales. Se encoleriza sobremanera con los responsables de la función. Ni siquiera la familia Collazo se escapa de sus acusaciones. Sin embargo, la víctima más perjudicada por la ira del Padre Calleja es Fray José. Hay varios motivos: no entiende cómo pudo concederle el *nihil obstat* a ese «cúmulo de inmundicias»; el libertinaje de la profesión de actor es incompatible, según el censor, con la vocación sagrada, de ahí que le recrimine su participación en ese «contubernio»; la ruptura pública de las normas impuestas por la vocación, al liarse con Mari Pili en medio de la comisaría, constituye un acto reprobable; y, además, el pacifismo del fraile colma la paciencia del iracundo Padre Calleja.

¹¹ Advertimos que los diálogos de la primera secuencia sólo se dan en el guión. No aparecen en el montaje, que opta por sacar únicamente las imágenes del linchamiento, con la música de la obertura de la opereta de fondo.

El carácter irascible, exaltado y, sobre todo, pendenciero del cura lo convierte en un personaje grotesco, en el que se marca notablemente su simpatía y defensa del régimen dictatorial en aras de su deformación caricaturesca. A definirlo cómicamente contribuyen otros rasgos, de origen tópico: la obsesión por el sexo (constante en sus intervenciones), su afición a la comida y a la bebida (engulle la paella y se pone «hasta las cejas» de vino y champán)... Evita llegar a los extremos del comisario, que acaba bailando en medio de la comisaría, pero su pérdida de dignidad es elocuente. Su «voluntario retiro» en el momento de la confesión del «bolchevique» Huete, que acusa a Roque de ser anarquista, supone una retractación de sus acusaciones a la familia Collazo, motivada no tanto por las presiones del comisario como por el desarrollo de los acontecimientos en la comisaría, en detrimento del colectivo de los cómicos.

Otro integrante de la autoridad eclesiástica es el prior del convento de San Donato. Sólo aparece en dos secuencias, pero queda definido a la perfección, gracias a una serie de detalles cómicos. La primera imagen del prior es un plano corto de su rostro y lo vemos tomándose una copa de vino; de fondo, se oye la voz de Roque en la comisaría: «Un santo varón, lo veremos en los altares, se lo digo yo» (Sec. 5). Al igual que el comisario y el Padre Calleja, el prior, aparte de ser aficionado a la bebida, padece de apetito insaciable. Pero el rasgo más relevante es, sin duda, su ingenuidad. Se deja convencer por Roque, que le expone sus planes de parcelación de la finca del Monasterio para urbanizar una zona residencial; cree que *La Corte de Faraón* es «un canto a la castidad» (Sec. 14) y obliga a Fray José a cantar en la función teatral; muestra un torpe deber ante el régimen, al rechazar regalos para el pueblo chino: «... desgraciadamente, los chinitos ya no son terreno de misión... Son comunistas, ¿comprende?» (Sec. 5); acusa a «la conjura internacional» de difundir los males de España a fin de perjudicar al régimen; supone que Tarsicio conoció a su novia en la «Acción Católica»... El prior es un personaje cargado de buenas intenciones, sin la maldad que afecta al Padre Calleja, pero su ingenuidad y su conformismo, junto a la afición a los placeres de la buena mesa, lo marcan como figura cómica. Constituye una versión diferente de representación de la autoridad eclesiástica, marcada en este caso por la ingenuidad, el temor al régimen y el conformismo.

La tercera versión del clero es la «reaccionaria», subversiva ideológicamente, comprensiva con los oprimidos. Es la que representa Fray José, que parte del bando de los «censores» y, motivado por su amor a Mari Pili (enamoramiento más bien tópico, que no va más allá de la atracción física) y por la simpatía hacia los cómicos, acaba uniéndose al grupo de los «censurados». Su cometido inicial era revisar el contenido de la opereta y proponer modificaciones al texto, de acuerdo con la moral católica que representa. De él depende el *nihil obstat* y, en función de su cometido, se permite realizar algunas observaciones, que provocan el espanto de Corcuera: «Pero, ¡si lo ha tachado usted todo!» (Sec. 11). Las presiones de éste sobre el fraile, que le anima a asistir a los ensayos, y los encantos de Mari Pili, a los que sucumbe (recordemos la escena del cilicio, que se coloca para calmar sus impulsos sexuales), son motivos suficientes para que Fray José supere sus reticencias y acepte tolerar escenas que, en un principio, había modificado; y no sólo eso, sino que se presta a participar en la representación, interpretando el papel del casto José. Su amor por Mari Pili (promete abandonar los hábitos para casarse con ella) y su defensa de los cómicos (se niega a delatar a Huete como responsable de la radio) le granjean la enemistad de los Collazo, el comisario y el censor, esto es, de quienes se sitúan en el otro bando, bien por interés (los Collazo), bien porque lo representan desde el principio (las autoridades). De todos modos, la impresión final no es amarga, porque no existe la sensación de que realmente vayan a cumplir «mínimo treinta años» de prisión, como afirma el comisario. Nos quedamos con su beso pasional a Mari Pili y el deseo de Patricia: «¡Si al menos te casaras con éste!» (Sec. 26).

Tres han sido, por tanto, las perspectivas ofrecidas de la autoridad eclesiástica. La primera representada por la esperpéntica actitud del Padre Calleja, equiparable a la postura del comisario en la parcela de la autoridad policial. La segunda interpretada por la ingenuidad y el conformismo del prior del convento, similar a la actitud del inspector Ramírez. Y la tercera, sin parangón en el ámbito policial, manifestada en la actitud rebelde de Fray José, que supera su indecisión y rechaza una profesión en la que lo encasillaron por «pacifista», que no por vocación. Ninguna de las tres versiones escapa al prisma caricaturesco de los guionistas, que es el que aporta unidad a la película. Que se muestre más comprensión hacia la figura del joven

fraile no significa que no se le dé una interpretación en clave cómica (sus tribulaciones, sus dotes de intérprete, sus comentarios a menudo ingenuos... forman parte de su caracterización como figura cómica), aunque carecerá de los rasgos de desfiguración que afectan a los otros dos representantes.

2.1.3. La gerencia teatral

Un tercer estamento relevante dentro del bando de los «censores» lo constituye la figura del gerente del teatro donde se realiza la función de la opereta¹². Su presencia en la película se reduce a una sola escena, introducida con posterioridad a la redacción del guión original, en la que, a pesar de su brevedad, la burla asoma con toda su fuerza. En este caso, el gerente teatral viene marcado por su ridícula adhesión al régimen, su temor a las represalias de la autoridad y su extrema incultura. La lectura de la breve secuencia no deja lugar a dudas:

GERENTE.- Aquí está todo lo prohibido.

PADRE CALLEJA.- ¿Cómo? ¿Solamente esto?

GERENTE.- La letra jota solamente... Y en mi teatro solamente se representan obras permitidas por la doctrina de la Iglesia, la norma del Sindicato y, sobre todo, el pensamiento del Generalísimo... Y esa obra, José vendido por sus hermanos, no está.

INSPECTOR RAMÍREZ.- Juan José, de Dicenta, Joaquín Jiménez, Juan Ramón...

PADRE CALLEJA.- Bueno, pero eso no es una obra, es solamente un nombre...

GERENTE.- Bueno, yo es que en mi fichero meto siempre todo lo que huele a izquierdas. ¿Le parece mal?

PADRE CALLEJA.- No, no. Me parece muy bien.

INSPECTOR RAMÍREZ.- Ortega y Gasset, José...

¹² Es de agradecer que el director optase por un escenario verdaderamente teatral, como es el madrileño Teatro Martín, emblemático para el mundo de la revista. Esa decisión favorece la comprensión actual del fenómeno teatral expuesto, ya que se integra en su correspondiente marco espacial. No tendríamos que hacernos eco de esta cuestión de no ser porque no ha sido la solución habitual en la mayoría de películas sobre el género teatral lírico, que han tendido a la recreación en falsos escenarios (Ríos, 2000).

GERENTE.- Ése está en la jota por el nombre. Así, no corro riesgos.

PADRE CALLEJA.- Hace usted muy santamente.

INSPECTOR RAMÍREZ.- Hemingway, Ernesto. Pero... ¿Hemingway en la jota?

GERENTE.- ¿Dónde quiere que lo ponga? ¿En la ge?

Breve pero suficiente para definir humorísticamente al encargado de velar por el cumplimiento de las bases impuestas por la censura teatral en su local. Se trata de otro tipo de autoridad, específicamente teatral, que resulta parodiada por los guionistas. Toda autoridad que exprese su apoyo al régimen franquista (policial, eclesiástica y teatral, en nuestro caso) se convierte en el centro de las burlas y de la deformación caricaturesca para los guionistas. Pero no sólo se da la comicidad a la hora de presentar a los representantes del bando de los «censores», sino que los «censurados» también son juzgados desde el prisma humorístico, a pesar de la diversidad que existe en el seno del grupo.

2.2. Los «censurados»

Con el apelativo de «censurados» hacemos referencia a los responsables de idear la función teatral y de representarla: los Collazo, los que se relacionan con ellos de alguna manera (Mari Pili, Patricia y Roberto) y los verdaderos cómicos. A ellos podríamos unir a Fray José, porque forma parte de la representación y es detenido con el resto de los actores, pero su actividad primera de censor del texto, como representante de la autoridad eclesiástica, nos ha llevado a tratarlo en el apartado anterior. Si él pasó del bando de los «censores» al de los «censurados», ahora veremos el caso de los Collazo, que realizan la misma operación, pero en sentido inverso.

2.2.1. Una familia «respetable»: los Collazo

La actitud de la familia del estraperlista¹³ desde el momento de su detención constituye uno de los aspectos de mayor comicidad

¹³ Es frecuente relacionar estraperlo y actividad teatral durante la década de los cuarenta. J. A. Ríos (2000, notas 46 y 47) indica, además, el caso del propio Azcona, que ya utilizó la figura del estraperlista en *Pim, pam, pum, fuego*, en el personaje de Julio, interpretado, al igual que Roque, por Fernán Gómez.

burlesca de la película. A sus tres representantes sólo les interesa salir impunes del trance y, para ello, manifestarán una conducta hipócrita, de adhesión al régimen, que les suponga las simpatías de los representantes de la autoridad. Ya antes de la función y la detención, para lograr el *nihil obstat* buscaron el beneplácito de la autoridad eclesiástica, aprovechando sus relaciones con el prior del convento. A partir de su detención adoptan posturas ridículas. El «bujarrón» Tarsicio aparece haciendo el saludo fascista y gritando «¡Franco, Franco, Franco! ¡Arriba España!» (Sec. 1). Y Roque, ya en la comisaría, a fin de demostrarle al comisario su adhesión al régimen, se sube la camisa y le enseña las marcas de kilo y medio de metralla que le quedaron de la batalla de Brunete; además, le muestra el carné de exdivisionario. Los Collazo, conforme avanza el interrogatorio, intiman más con los responsables de la autoridad: primero, con el comisario, que acepta las pruebas de adhesión de Roque y que sucumbe a la interesada coquetería de Fernanda; y, más adelante, con el censor, que se tranquiliza durante la cena y llega a ponerse de su parte al descubrir el plantón que le da Mari Pili a Tarsicio por culpa del fraile. Tal es el grado de simpatía que obtienen de ambas autoridades, que cuando Huete les afirma que Roque es anarquista (partidario del amor libre, relativamente permisivo con su hijo homosexual...), el comisario desestima esa confesión (la elimina del informe) y el cura se somete a un «voluntario retiro». En su defensa, Roque siempre recurre al kilo y medio de metralla en su vientre: «¡esto no me lo hicieron en las barricadas, sino en las trincheras, sirviendo a España!» (Sec. 26). Su participación en la guerra será el salvoconducto empleado en la relación con los representantes de la autoridad.

La hipocresía ideológica no es el único rasgo de ridiculización que explotan los guionistas a la hora de definir burlescamente a esta familia. La extrema ingenuidad a la que puede llegar Roque en ocasiones (recordemos cuando encuentra a su mujer en la cama con Corcuera y los enanos), la ridícula soberbia de Fernanda (arremete contra los cómicos, a los que tacha de «pobres [...] resentidos» (Sec. 26)) y su actitud lujuriosa, irrespetuosa con el decoro requerido para su clase e inconsecuente con ideas que ella defiende, y el carácter

endeble, apocado y homosexual de Tarsicio¹⁴ contribuyen a crear un clima exento de dignidad. Los guionistas nos presentan un retrato de esta «respetable» familia desde el prisma burlesco, que supone un vuelco de las apariencias: todo lo solemne, serio y respetuoso se torna grosero, indigno y bajo. Es lógica esta caracterización cuando sabemos que sólo buscan una solución pactada con las autoridades, aunque vaya en detrimento de los cómicos, de los que ya no quieren saber nada. Y, ciertamente, consiguen su propósito: serán tratados como los «invitados» del comisario.

2.2.2. *Allegados a los Collazo: Roberto, Mari Pili y Patricia*

Próximos a la familia encontramos a Roberto, Mari Pili y Patricia. No podemos integrarlos en el colectivo de los cómicos porque mantienen una relación más estrecha con los Collazo. Roberto es el pretendiente homosexual de Tarsicio, Mari Pili es la novia formal de este último y Patricia es la madre de Mari Pili. Diferenciamos dos actitudes en el seno de este pequeño grupo: la de adhesión incondicional a los Collazo, que mantiene Roberto, y la de distanciamiento de éstos, que adoptan Mari Pili y Patricia. Roberto busca la simpatía de Tarsicio y trata de enfrentarlo a los cómicos. De hecho, él lo asesora en su declaración ante el comisario, defiende la dirección de escena que proponía Tarsicio y atribuye a Corcuera los defectos acontecidos en la representación. También busca la simpatía de Roque, para que lo proteja; así le asegura al comisario que no hay estraperlo en sus negocios. Pero de poco le vale, porque a Roque le pesa mucho que su hijo tenga un «novio» y, por ello, le muestra su desprecio desde un principio, al que contribuye también Fernanda, que le impide sentarse con ellos a cenar la paella: «Pero, éste, ¿por qué va a cenar? No, no, es una cosa íntima... Que se quede con los otros» (Sec. 16). Y «con los otros», esto es, con los cómicos permanecerá al

¹⁴ Este personaje ha sido construido sobre el patrón de la figura de Putifar, que interpreta el propio Tarsicio en la representación de la opereta. Si Putifar llega malherido en sus órganos genitales y es incapaz de saciar el apetito sexual de Lota, Tarsicio no ha «descapullado» nunca y su tendencia homosexual impide que satisfaga sexualmente a Mari Pili, que en la opereta interpreta a Lota. Y del mismo modo que Lota busca un sustituto en el casto José, Mari Pili lo hace con Fray José, que representa el papel del casto. Esto es, observamos que los guionistas han recurrido a hilvanar la ficción teatral con la cinematográfica, con el objetivo de que no se quebrante el ritmo narrativo al introducir los números de la opereta.

final, a pesar de las quejas de Tarsicio, que lo defiende porque «ni ha oído la radio ni ha hecho nada malo» (Sec. 27).

Mari Pili y Patricia se alejan de inicio de los Collazo y quedan encasillados en el grupo de los marginados cómicos. Mari Pili, que conoció a Tarsicio durante unos ensayos de zarzuela, despierta de su letargo con la llegada de Fray José a la pensión de Patricia. Argumentalmente es una historia tópica de enamoramiento a primera vista entre dos jóvenes que deben superar algunas dificultades (en este caso, las reticencias iniciales del fraile, que termina colgando los hábitos), pero el motivo de los cuernos, además de hilvanar la historia cinematográfica con la teatral, se erige en uno más de los rasgos de comicidad aplicados a la descalificación de la familia del estraperlista, que debe soportar la deshonra; y a manos de un fraile, hecho que provoca la cólera del Padre Calleja. Reaccionan peor Roque, Fernanda y el Padre Calleja que Tarsicio, quien se deja arrastrar por Roberto, movido por su homosexualidad.

No sólo el motivo amoroso favorece que Mari Pili se distancie de los Collazo. Su convivencia en la pensión con el colectivo de los cómicos y su sentido de la humanidad propician una fuerte simpatía hacia éstos, que se afianza en la comisaría conforme van sufriendo el desprecio de los aduladores de la autoridad. Ella permanece en todo momento sentada en la banqueta de los marginados, junto al fraile, y desatiende las invitaciones de Tarsicio, Fernanda y Roque para unirse a ellos. Recordemos que en las secuencias desarrolladas en la pensión, ella siempre miraba con ternura e ilusión la actividad de los cómicos, defendía sus intereses y mostraba resignación por tener que abandonar ese modo de vida con motivo de su casamiento con Tarsicio. En consecuencia, son dos factores, atracción por el fraile y simpatía hacia los cómicos, los que decantan su adhesión al colectivo de los marginados.

Su madre, Patricia, muestra desde un principio su desdén por la familia Collazo. Mantiene una tensa relación con Fernanda y no ve con buenos ojos a Tarsicio. La oímos afirmar en sus primeras intervenciones que «a mí, esta boda no me gusta nada» (Sec. 9). Su carácter tan distinto al de los Collazo se refleja en un claro hecho: su patada en los testículos a Tarsicio, motivada por la discusión en la

tienda de muebles. Le complace oír de boca de los criados de la casa del estraperlista que en esa familia «no hay etiqueta ni educación» (Sec. 25) y que «los propios criados somos más señores que ellos» (Sec. 25). Su convivencia con los cómicos en la pensión que regenta motiva su posicionamiento en el grupo de los marginados, porque a pesar de que tenga que lidiar con ellos para que le paguen el alquiler y mantengan cierto orden en la pensión, en realidad se siente feliz en ese ambiente, con el que se identifica, en contraste con la postura de los Collazo. Patricia representa, por tanto, la esfera opuesta a la de la «respetable» familia.

2.2.3. *Los cómicos*

A esa esfera en la que se integra Patricia pertenece (y la constituye en líneas generales) el colectivo de los cómicos, caracterizado por tópicos como la picaresca o el libertinaje. Sin embargo, queremos anotar que la exposición de tales rasgos se aleja de un tratamiento tópico, porque Azcona y García Sánchez saben reflejar esa realidad sin caer en la repetición mecánica ni, por supuesto, en el anonimato que implica el tópico. Su conocimiento del mundo de los cómicos aparece reflejado en detalles significativos: los espacios de representación (el almacén propiedad de Roque, empleado para ensayos, y, sobre todo, el Teatro Martín, en el que ensayan y representan la función), el esquema de la compañía teatral (tareas de director escénico realizadas por el primer actor de la compañía, Corcuera; celos artísticos entre las principales actrices, Fernanda y Mari Pili), el modo de vida de los cómicos (afincados en una pensión, relacionados entre muchos de ellos, precaria situación económica, miseria y hambre), los ensayos (la desgana, la improvisación), la función (movimientos entre bastidores), el eco social de la profesión (la desconsideración y mala reputación), la dependencia (necesarias relaciones con personas afines al poder, a fin de sobrevivir)... Se trata de un reflejo de la profesión desde dentro de la compañía, no ajeno al prisma caricaturesco adoptado por los guionistas.

Algunos de los rasgos de la profesión en los que recae la comicidad son el ingenio, la picaresca, el cinismo y el libertinaje. Con ingenio resuelven los cómicos sus carencias materiales: pensemos en el episodio acontecido en la pensión, en el que los cómicos se las arreglan como pueden para aparentar un belén, porque de ganar en el

concurso al que optan obtienen bolsas llenas de productos que, en circunstancias normales, están racionados. Sobre la picaresca en el seno de la compañía (dos realidades frecuentemente unidas cuando hablamos de cine español) se dan ejemplos evidentes: en los ensayos del almacén de alimentos, recordemos a Antonio distraído de sus ocupaciones, comiendo y bebiendo a escondidas; o el caso de Corcuera, quien se saca la cartilla de fumador para venderla y sacarse un dinero, porque él no fuma. De cinismo también se dan algunas muestras: las justificaciones que le da Corcuera a Fray José sobre la decencia de los números de la opereta no se las cree nadie; la cordial relación entre todos los implicados en la actividad teatral previa a la detención se fundamenta sobre el cinismo, necesario para la supervivencia, pero que explota nada más llegar a la comisaría cuando los unos se acusan a los otros. Y ejemplos de «libertinaje» también encontramos: Antonio y Corcuera manoseando a las actrices; vicetiples que se prostituyen... Son detalles a tono con la naturaleza desenfadada y burlesca de la película.

Fernanda, Tarsicio y Mari Pili se erigen igualmente en actores, por el hecho de participar en la función, pero los extraemos del colectivo de los cómicos porque no lo son: sus posiciones iniciales distan de la precaria situación de los verdaderos cómicos, esto es, de los que se ganan la vida haciendo funciones. Los cómicos actúan motivados por su interés económico, pues de ello dependen. Sin embargo, la participación de Fernanda, Tarsicio y su prometida se entiende por un interés lúdico, como «una especie de cana al aire» (Ríos, 2000: 82), que les evade de su monotonía. Son, por tanto, dos posiciones opuestas: la necesidad de sobrevivir para los cómicos y la experiencia lúdica para los bien posicionados. Y aunque Mari Pili comprenda a los cómicos, entienda sus necesidades y se solidarice con ellos, no será al final uno de ellos, porque su unión con el fraile impedirá continuar esa actividad teatral que ya tocaba a su fin, pues como prometida de Tarsicio también estaba destinada a su abandono. Estar casada (o incluso prometida) y ser cómica son situaciones excluyentes para una mujer «decente».

A pesar de las amenazas del comisario al grupo de los cómicos y sus adláteres voluntarios (Mari Pili, Fray José y Patricia) y forzados (Roberto), el tono humorístico del filme evita una interpretación

amarga. El espectador se queda con la imagen caricaturesca y no piensa en el destino funesto que espera al grupo de los marginados, porque ni ellos mismos semejan estar preocupados. La película finaliza con una imagen congelada: el aporreamiento a la salida de los cómicos del teatro. Recordemos que así había comenzado. Vale para cerrar el círculo temporal formado por la recuperación de diversos tiempos, motivada por el interrogatorio del comisario tras la detención, y para sintetizar en una imagen (con la canción babilónica de fondo) el tema desarrollado en la película: la censura teatral en la España de finales de la década de los cuarenta. Y ésa es la imagen que permanece en la retina del espectador, que nos recuerda lo que después aconteció en la comisaría (anécdotas risibles, en general), sin necesidad de una posterior reflexión profunda sobre el aspecto trágico que envuelve el futuro de los cómicos. Son víctimas, por supuesto, pero mucho menos que lo fueron Carmela y Paulino en *¡Ay, Carmela!* o Manolita en *Las bicicletas son para el verano*. En estos casos los elementos dramáticos y los cómicos están convenientemente dosificados, de tal modo que sí hay lugar para la amargura y la tragedia. Sin embargo, en *La Corte de Faraón* no existe esa dosificación, porque prima el elemento cómico, burlesco, salpicado con «alfilerazos», los cuales dan cuenta de una realidad histórica ineludible, pero desde el prisma de la caricatura.

3. CONCLUSIONES

A lo largo de las páginas precedentes hemos abordado una de las facetas características de *La Corte de Faraón*, como es la perspectiva caricaturesca empleada para presentar un fenómeno que en su marco histórico poco se prestaba al humor: la censura teatral. No queremos olvidar los aciertos de la película, que serían merecedores de estudios aparte: el juego de tiempos narrativos, la perfecta hilación de la ficción cinematográfica con la teatral o la credibilidad lograda en el reflejo de la compañía teatral y la función representada, cuya naturaleza lírica aproxima la película a la línea cinematográfica revisteril, ya extinta, pero sin pasar de una vaga rememoración de la misma. Lo importante es el montaje teatral en el marco histórico de la dictadura, porque de esta circunstancia nace el conflicto. A estos

aciertos, debemos sumar el excepcional elenco de actores¹⁵. Sin embargo, hemos optado por escoger como materia de desarrollo en estas páginas la perspectiva caricaturesca aplicada al fenómeno de la censura. Y ésa fue nuestra decisión por varias razones: porque no son demasiadas las películas españolas que abordan específicamente la problemática de la censura teatral durante el período franquista; porque nos parece muy interesante el prisma caricaturesco desde el que se enfoca el fenómeno, aunque ello no debería ser óbice para que otras películas trataran el tema desde otra perspectiva; y porque se erige en una muestra más del inteligente ingenio español¹⁶.

Con nuestra exposición hemos pretendido justificar las bases caricaturescas sobre las que se apoya el desarrollo narrativo del guión escrito por Azcona y García Sánchez. Para ello ubicamos en un principio la película tanto en la filmografía de sus guionistas como en la corriente cinematográfica crítica e irónica sobre el régimen y vimos que, gracias a las posibilidades que el contexto de 1985 permitía, *La Corte de Faraón* iba más allá que el resto de filmes. Más allá porque la deformación burlesca, incluso esperpéntica en algunos casos, que sufren los representantes de la autoridad así como sus acólitos en el ámbito de la censura teatral o bien era impensable (por supuesto, así antes de 1975) o bien nunca había generado un producto cinematográfico de mérito. Los guionistas se aprovecharon de las hiperbólicas interpretaciones atribuidas a la opereta de Perrín y Palacios durante el franquismo para poner en solfa a instituciones implicadas en la defensa de los valores del régimen dictatorial: la autoridad policial, la eclesiástica y la propiamente teatral. Desde un prisma caricaturesco, sin ahondar en el trasfondo amargo del fenómeno, reflejan los guionistas las estupideces cometidas por las autoridades adheridas al régimen y por quienes buscan sobrevivir

¹⁵ Pocas películas pueden juntar un número tan elevado de actores populares e, igualmente, de gran porvenir: Ana Belén, Fernando Fernán Gómez, Antonio Banderas, Josema Yuste, Agustín González, Quique Camoiras, Mary Carmen Ramírez, Juan Diego, Guillermo Montesinos, María Luisa Ponte, Luis Ciges y José Luis López Vázquez, entre otros. Para el reparto completo, puede acudirse a la edición multimedia del guión publicada en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (www.cervantesvirtual.com).

¹⁶ Recordemos la célebre cita de Don Filiberto en *Lucas de bohemia*: «En España podrá faltar el pan, pero el ingenio y el buen humor no se acaban» (E VII).

mediante la hipocresía o el cinismo. Nadie se escapa de la vorágine caricaturesca. De la inicial adscripción de todos ellos al bando de los «censores» o al de los «censurados», pasamos a una redistribución en función de sus intereses o sus convicciones. Nunca se pierde de vista el tono humorístico, que invade las secuencias y afecta a los personajes. Obviamente, el grado de deformación varía. Aquéllos que demuestren aceptación de los valores del régimen serán duramente fustigados, mientras aquéllos que resulten marginados recibirán un trato más amable, aunque no ajeno a la comicidad.

Juzgamos positivamente la perspectiva caricaturesca desarrollada porque es una vía aprovechable de acceso a la realidad histórica de posguerra y, además, porque las circunstancias que rodearon la prohibición de la opereta en ese marco contienen por sí mismas altas dosis de estulticia. Sin embargo, el mismo tono amable y caricaturesco de la película implica una actitud poco reflexiva del espectador y no invita a ahondar en las circunstancias históricas de la censura teatral durante el período franquista. Por ello, elogiamos la propuesta de Azcona y García Sánchez en *La Corte de Faraón*, pero afirmamos la necesidad de otros enfoques más «serios» para valorar desde otras perspectivas este complicado fenómeno. De momento, buena es la caricatura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZCONA, R. y J. L. GARCÍA SÁNCHEZ (2003). *La Corte de Faraón*. Alicante: BIMICESA (www.cervantesvirtual.com).
- BAJTIN, M. (1984). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- BELTRÁN NÚÑEZ, P. (1992). *Salvador María Granés, autor del género chico y periodista satírico*. Madrid: Universidad Complutense.
- HUERTA CALVO, J. (1989). *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- NADAL, J. M. (2002). «Sobre *El baile, La corte de Faraón, La señorita de Trevélez y Calle Mayor*». Aparecido en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (www.cervantesvirtual.com), a

- partir de su edición en *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Romera Castillo, J. (ed.), 437-446, Madrid, Visor Libros.
- PELÁEZ PÉREZ, V. M. (2003). «*La Corte de Faraón desde la perspectiva paródica*». Alicante: BIMICESA. (www.cervantesvirtual.com).
- RÍOS CARRATALÁ, J. A. (1997). *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante: Universidad de Alicante.
- (2000). *El teatro en el cine español*. Alicante: Universidad de Alicante [1ª ed. 1999].
- RÍOS CARRATALÁ, J. A. y J. D. SANDERSON (eds.) (1999). *Relaciones entre el cine y la literatura: el teatro en el cine*. Alicante: Vicerrectorado de Extensión Universitaria.
- SALAÜN, S. (1990). *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa Calpe.
- TRENZADO ROMERO, M. (1999). *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición*. Madrid: CIS.
- ZUNZUNEGUI, S. (2002). *Historias de España: de qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.