

Memorias de cine

EMILIO GUTIÉRREZ CABA

Memorias de cine

CÁTEDRA
 Signo e Imagen

Director de la colección: Jenaro Talens

1.ª edición: 2023

Ilustración de cubierta: Emilio Gutiérrez Caba. © David Ruano.
Imagen cortesía de Pentación Espectáculos

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Emilio Gutiérrez Caba, 2023 (autor representado
por Silvia Bastos, S.L. Agencia Literaria)
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2023
Valentín Beato, 21. 28037 Madrid
Depósito legal: M. 5.784-2023
I.S.B.N.: 978-84-376-4616-9
Printed in Spain

*A la familia Vigas,
a mis amigos de la Costa Brava,
mil gracias*

A manera de explicación

Hace años me invitaron a escribir una serie de artículos sobre algunas de las películas en las que había intervenido. Acepté encantado porque quería recordar cómo fue mi primer contacto con el mundo del cine, contar anécdotas, aspectos desconocidos de los rodajes en los que había participado y evocar a muchas personas que ya no están entre nosotros. Aquellos escritos se publicaron en una revista de corta tirada, *Código*, que se distribuía por los pueblos y urbanizaciones del noroeste de Madrid. En total llegaron a publicarse seis artículos en los que reflexionaba sobre el rodaje y condición de seis películas fundamentales en mi carrera. Entre ellas estaban, por supuesto, *Nueve cartas a Berta* y *La caza*.

En el año 2020, durante el confinamiento, en plena pandemia, parón imprevisto y desconcertante en nuestras vidas, tuve tiempo de encontrarme con aquella colección de revistas que tenía guardadas en el caos de mi estudio y pensé que era tiempo de revisar aquellos escritos y, por qué no, extenderme en el espacio y en el tiempo escribiendo mis posteriores intervenciones en el mundo del cine.

Mi primer propósito era guardarlas para mí, sin embargo, Silvia Bastos, mi agente literaria, quiso conocerlas. Se las envié y le parecieron muy curiosas; me propuso publicarlas y, felizmente, Cátedra se interesó por ellas. Todo un honor. Fueron unos meses muy nostálgicos los que pasé redactándolas.

He procurado que sean unas memorias cinematográficas en las que, quien esto escribe, se convirtiera en parte en espectador del mundo que le rodeó, que hablara de las personas que trató y conoció de una manera imparcial, reflejando el comportamiento que tuvieron y tuvo con ellas y ellos. He soslayado bastantes películas porque, a mi entender, no había nada destacable en ellas relacionado conmigo. Como en casi todas las obras humanas, lo habré conseguido solo en parte. Me doy por satisfecho.

Lo que sí es apasionante es constatar la cantidad de vidas, de momentos, que esta profesión te permite alcanzar. El desfilar de emociones, de fracasos y triunfos que este oficio te regala cada día. He vertido en estas páginas parte de mi verdad. Cuando se habla de uno mismo no se es imparcial y tendemos a quedar por encima del bien y del mal: a ser los «buenos» de todas las películas que nos ha tocado vivir. Juro que he intentado ser lo menos «bueno» posible y no excusarme ante lo inexcusable.

Entiendo que este libro puede servir para comprender algunos aspectos de mi personalidad, también para mostrar y recordar el cine que hacíamos y hacemos, para no olvidar a tantas personas queridas que nos dejaron. En suma, para ocupar un lugar en la bibliografía del cine español que, a mi entender, es aún escasa e incompleta en muchos aspectos. Mil gracias a quienes han hecho posible este libro y mil gracias a quienes vivieron ayer junto a mí para poder hoy recordarles en estas páginas.

Gracias a la vida por todo ello.

Legrain

Como dos gotas de agua

En el año 1963 me gustaba mucho ducharme utilizando un jabón líquido: Moussel de Legrain. Creo que fue uno de los primeros jabones líquidos de los que tuve noticia; me gustaban su olor y la suavidad que dejaba en mi piel joven por aquellos días. Además, era un producto francés, aunque fabricado en España, y entonces lo francés aún gustaba mucho en este país. Sugería aires de libertad, de sensualidad y de pecado tan necesarios de asumir por la sociedad española.

Era joven y soldado, ya que llevaba unos meses en el Ejército del Aire cumpliendo el entonces obligatorio servicio militar. Estaba adscrito a la 11.^a Escuadrilla de la Región Aérea Central encargada de rendir honores en las celebraciones oficiales. Portábamos fusiles modelo Máuser por lo menos fabricados en 1940, que debían de tener una efectividad de fuego más bien nula pero que resultaban bastante vistosos para desfilar y rendir honores. Jamás disparé un solo tiro con ellos.

Una vez jurada bandera en la Base Aérea de Getafe, me destinaron a la sede de la Región Aérea Central, que se encontraba en la calle Quintana de Madrid, una vía tranquila, cercana al Parque del Oeste y al Paseo de Rosales. Me hicieron ordenanza de Estado Mayor, lo que significaba que debía proporcionar a los generales y coroneles que trabajaban en el edificio cuantos mandados me

pidiesen en mi horario de servicio, que se limitaba de nueve de la mañana a dos de la tarde: desde cafés hasta prensa o cigarrillos, pasando por otros recados y encargos. Bueno, no solo yo estaba a cargo de esas tareas; éramos en total ocho soldados y nos llevábamos bastante bien entre nosotros.

Quien realmente mandaba en todo el edificio de la Región Aérea, en las oficinas, en los despachos y me atrevería a decir que en todas partes, no era el teniente general Eduardo González Gallarza, jefe de la Región, sino un cabo primera ya entrado en años llamado Manuel Magariños. Magariños era el *alma mater* del tinglado: se conocía el oficio civil de todos los soldados que acogía la 11.^a escuadrilla o compañía y los utilizaba cuando había algo que hacer fuera, dentro del edificio o en los domicilios particulares de los generales o coroneles. En correspondencia, les trataba muy bien: les concedía permisos, les regalaba tabaco o vino y nunca le oí reprender a nadie ni utilizar con ninguno de ellos su indiscutible autoridad de manera autoritaria. Pero era temido por los sargentos, por los oficiales y hasta casi me atrevería a decir que por los generales, ya que si querías que algo funcionase bien en aquel edificio y fuera, debías estar a buenas con él. Si prescindías de Magariños, las consecuencias podían ser imprevisibles; si un oficial ordenaba a un soldado, por ejemplo, que le hiciera un encargo y él se enteraba, con muchísimo respeto le decía al teniente, al capitán o al comandante que, por favor, le informase antes para ver si el soldado estaba disponible y podía utilizar sus servicios.

Tuve la suerte de caerle bien desde el principio, y como, además, le encantaban el cine y el teatro, conté con su inestimable apoyo. Entonces ya empezaba a actuar en televisión, dentro de la serie de Adolfo Marsillach *Fernández Punto y Coma*. Como, a veces, necesitaba un día de permiso para rodar, se lo solicitaba a Magariños y este me lo concedió siempre. Mi vida en la «mili» era un remanso de tranquilidad interrumpido algunas veces por los servicios de guardia, que eran obligatorios y nos exigían pasar veinticuatro horas en vela en aquel caserón de la calle Quintana donde nos hacinábamos ocho soldados y dos cabos en un incómodo, estrecho y gris pabellón anejo al edificio.

Llegó el mes de julio de aquel 1963 y una tarde recibí la llamada telefónica de una productora en mi casa de la calle Mayor, donde vivía entonces con mi padre, mis dos hermanas Julia e Irene, el marido de esta, Gregorio Escolar, y el hijo de ambos, hoy prestigioso director general de producción, José Luis Escolar. Recuerdo el número del viejo y entrañable aparato telefónico de mi casa: 217998.

La llamada era de Miguel Tudela, jefe de producción de Benito Perojo, ofreciéndome un personaje en una película que se empezaba a finales de ese mes de julio y que protagonizaban dos hermanas gemelas cantantes, Pili y Mili, en los Estudios CEA de Madrid. Le habían hablado muy bien de mi trabajo dos actores con los que se contaba muy frecuentemente en los repartos de la época: Jesús Guzmán, que actuaba también en el film, y José Morales, con quien yo había estado haciendo en teatro *Peter Pan* el invierno anterior. Miguel Tudela me dijo que, en caso de aceptar, debía firmar un contrato por doce sesiones y me ofreció una cantidad de dinero bastante baja pero que para mí era, en aquellos momentos, considerable.

Lo más importante, lo verdaderamente importante era que iba a ser mi primera película. Naturalmente le dije que sí, que aceptaba las condiciones, aunque estaba haciendo el servicio militar y debía conseguir un permiso. Me dijo que lo gestionara, que podía esperar unos días y que le llamase cuando estuviera arreglado. Cuando colgué, estaba emocionado, con ganas de saltar y gritar. Esto parece ser que no es nuevo y le pasa a la gente desde que el mundo es mundo cuando recibe una noticia que le hace feliz, y a mí aquella me subió a las nubes.

Magariños me dio permiso para rodar todo el mes de agosto. Cuando llegaba aquella época del año, Madrid se quedaba absolutamente despoblado. El madrileño disfrutaba con el «bienestar» viajero que le proporcionaba su SEAT 600 recién adquirido. Empezaba a motorizarse, a ser europeo en según qué aspecto, y lo aprovechaba para cargar su modesto vehículo con todos los artículos necesarios para poder disfrutar unos días en la playa o en su pueblo natal.

Madrid, en aquel 1963, era una ciudad perfecta para vivir. Había alcanzado, a mi entender, el punto justo para no ser aún incómoda: llegabas a todas partes en un momento, nunca había atascos de tráfico ni aglomeraciones. No hacía falta huir a un «paraíso veraniego». Fui feliz en aquellos veranos de los años sesenta cuando podía quedarme en Madrid.

A finales de julio me probaron un «mono» con el que rodaba parte de las secuencias y alguna otra ropa en la sastrería teatral Peris, que entonces se encontraba en la céntrica calle de la Magdalena, y una buena mañana de principios de agosto un coche de producción me recogió en el portal de mi casa para llevarme a los Estudios CEA (Cinematográfica Española Americana), situados en la Ciudad Lineal, esquina con la autopista de Barajas, y que ocupaban una extensión considerable de terreno. Muy cercano a ellos se encontraba un campo de fútbol donde jugaba el equipo del Plus Ultra, hoy Real Madrid Castilla.

La calle Arturo Soria, por donde se accedía a los estudios, apenas registraba tráfico: era una estrecha carretera de dos direcciones pegada a la CEA y a las vías del tranvía de la línea 70 (Plaza Castilla-San Blas). El resto, hasta la hilera de hotelitos bajos que se extendía frente a los estudios, lo ocupaba un pinar bastante frondoso. El final de la ciudad.

Era mi primer día de rodaje en el cine. Me asignaron un camerino y aguardé a que me llamaran para rodar sentado en un vetusto sillón. Los muebles eran antiguos, pasados de moda, pero a mí me pareció que aquello del camerino y de la orden de rodaje, y de la inclusión de mi nombre en ella, era algo tan gratificante, tan maravilloso, que valía la pena detener el tiempo y vivir aquel instante. No recuerdo bien si fue aquel primer día cuando recordé que mi madre había rodado en aquellos mismos estudios en 1936. Ella que se fue tan joven de este mundo... Unas horas más tarde me encontré por vez primera en mi vida sumido en el ajetreo de un rodaje, en las prisas por dirigir un foco, por retocar un maquillaje, por ensayar un plano...

Como dos gotas de agua —ese era el título de la película— me permitió conocer a mucha gente hasta entonces ajena a mí: a Pilar

y Milagros Bayona, las protagonistas de la película, siempre acompañadas por su madre, una señora con gafas; al director argentino Luis César Amadori, un gran profesional, educado y cortés, obeso, fumador de puros; al cámara Eduardo Noé, marido de la actriz Carmen Lozano, que me ayudó enormemente a posicionarme bien en las tomas y a buscar la luz cegadora de las pantallas que nos iluminaban, y a los demás intérpretes: el magnífico José Franco, lleno de talento, que formaba parte de ese grupo extraordinario de actores de soporte que ha tenido casi siempre el cine español; Manolo Morán, otro grande; Isabel Garcés, a quien sí conocía desde que era niño porque toda mi familia había trabajado en la Compañía del Teatro Infanta Isabel de Madrid de la que ella fue primera actriz durante muchas temporadas; los ya citados José Morales, Jesús Guzmán y Jaime Blanch, mi vecino de la calle Mayor de Madrid, a quien admiraba desde niño por sus magníficas interpretaciones en *Jeromín* y *Un caballero andaluz*.

Rodábamos de día en los decorados de exteriores que había montados en el estudio, donde por la noche se filmaba *La verbera de la Paloma*, dirigida por Benito Perojo. Me encantaba aquella corrala reproducida con toda exactitud, aunque por su parte posterior fuera puro andamio, y también aquel trajín previo al rodaje de cada plano; todo me resultaba familiar, emocionante. Deseaba con todas mis fuerzas que aquella primera experiencia me sirviera para darme entrada en el mundo del cine y para abrirme camino en aquella profesión tan fascinante y tan difícil.

Cada día que iba a rodar me parecía un milagro, y las sesiones en las que intervine se me pasaron volando. La verdad era que mi personaje no entrañaba dificultad alguna: un mecánico poco hablador y enamorado secretamente de una de las gemelas. Lo de poco hablador quería decir que mis diálogos eran prácticamente inexistentes y se limitaban casi a monosílabos. De todos modos, al acabar de rodar, Luis César Amadori se despidió de mí muy cordialmente. Ya he dicho que era una persona encantadora; pocos años después volvió a dirigirme en otra película.

Abandoné los Estudios CEA, donde ya nunca más volví a rodar, con un sentimiento de satisfacción por haber logrado mi

primer trabajo en el cine pero también de tristeza por dejar de frecuentar a aquellas personas que durante unas semanas habían sido mi referente, mi apoyo, mis amigos del presente. Ese sentimiento de pérdida cuando acabas una representación teatral, una película o un programa de televisión me ha acompañado toda la vida; aunque esa nostalgia no la he sentido siempre que terminaba un trabajo. Ha habido momentos en que terminar un rodaje era una bendición. No todo son rosas en el jardín.

Recuerdo que, indefectiblemente, cada tarde, cuando acababa el rodaje y llegaba a mi casa, después de atravesar en el coche de producción aquel Madrid vacío, agobiado de calor, de ese calor de agosto, me duchaba lentamente disfrutando del agua fría, enjabonándome con aquel Moussel de Legrain que siempre, desde entonces, llevaré asociado a aquel verano de mi primer rodaje, a aquel agosto en Madrid, a los jardines «La Pista», situados también en la calle Arturo Soria, donde iba a bailar algunas noches, a la juventud, a la euforia y a la vitalidad para afrontar el futuro con optimismo. Tendré siempre presente aquel verano de mi primer rodaje, en 1963, cuando empezó mi vida como actor profesional en el cine. No sabía entonces que lo que el futuro me deparaba iba a ser tan fascinante y tan fugaz...

Un encanto de mujer

Tengo 17 años

En enero de 1964 se inició el rodaje de una película titulada *Tengo 17 años*, aunque en algunas fichas de producción aparece con el título *Té con nube*, dirigida por José María Forqué.

No recuerdo bien cuál fue la circunstancia por la que José María se fijó en mí para asumir uno de los personajes de la película, ya que en aquel momento aún nadie se había interesado por representarme como actor, aunque pudo ser José Morales el que hablase en mi favor al jefe de producción o tal vez Luis Morris, el entrañable y divertido Luis, con quien ya había coincidido en algún programa de TVE; pero el caso es que Forqué quiso que yo interpretara el personaje del hermano menor de una familia de alfareros que eran los equivalentes a los siete enanos del cuento de Blancanieves, ya que, básicamente, el guion estaba basado en esa historia, madrastra incluida. El personaje central, es decir, la joven que huye de casa y se pierde en el bosque, lo interpretaba Rocío Dúrcal, cantante y actriz que ya era muy popular en el mundo del espectáculo de aquella época.

Tuve que recurrir de nuevo a Manuel Magariños para poder rodar. No puso tampoco en este caso ningún impedimento. La película incluía números musicales cantados, naturalmente, por Rocío, y dos de ellos acompañados de una coreografía en la que intervenían los siete actores. La familia alfarera la constituíamos

Roberto Font (que era el abuelo), Luis Peña (el padre) y los hijos: José Morales, Luis Morris, Ricardo Ferrante, Pedro Osinaga y yo. Personalmente, no había dado clases de baile en mi vida, de manera que mis conocimientos coreográficos eran nulos.

Los dos números que había que filmar eran fáciles, según nos dijo el ayudante de dirección, de manera que no ensayamos nada hasta el día del rodaje de la secuencia en uno de los platós de Sevilla Films, preciosos estudios situados en la Plaza del Perú de Madrid que estaban ya entonces bastante obsoletos pero que conservaban un cierto aire cortijero. Se accedía a ellos por la avenida de Pío XII. Al entrar, te encontrabas con unos humildes jardines, al fondo de los cuales se hallaba el acceso al edificio principal y a los platós. El bar, pequeño, recreaba también aquel espíritu andaluz: sillas de enea, mesas policromadas, algún motivo sevillano...

Los camerinos no compartían las dimensiones de sus equivalentes en CEA, eran más pequeños y peor dotados. Quien quiera conocer en profundidad cómo eran no solo Sevilla Films o la CEA, sino también los demás estudios cinematográficos que hubo en Madrid y Barcelona, le remito a un libro fundamental editado por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de España (AACCE), dentro de la colección «Cuadernos de la Academia», y coordinado por Jesús García de Dueñas y Jorge Gorostiza, *Los estudios cinematográficos españoles*. Es un texto excelente para conocer esa parcela tan importante de nuestra historia cinematográfica.

La coreografía de la película la había creado Sandra Le Broc, una hermosa mujer rubia, con una figura impresionante. Sandra, que era francesa, llegó el día de rodaje llena de buena voluntad y energía a enseñarnos los pasos de baile, que consistían en dar unas cuantas vueltas al taller de alfarería girando sobre nosotros mismos al tiempo que trabajábamos fabricando y apilando cacharros de barro. Rocío, mientras, cantaba la canción correspondiente en un clima alegre y festivo y con una coreografía bastante más compleja ensayada y montada con anterioridad solo para ella.

Entre el grupo «familiar» había un bailarín profesional y de los buenos, Ricardo Ferrante, pareja por aquel entonces de la hermosa María Asquerino. Ricardo había sido primer bailarín en el ballet de



Rocío Dúrcal, Pero Osinaga y Emilio Gutiérrez Caba, en *Tengo 17 años*, José María Forqué, 1964.

Alfredo Alaria, una estrella de la danza moderna argentina que tuvo un trágico final años después en Buenos Aires. Ricardo, argentino también, era muy simpático y siempre estaba de buen humor. Igualmente, Pedro Osinaga había hecho comedia musical, de manera que sabía bailar, y Luis Morris se defendía bastante bien en aquel terreno, ya que era muy aficionado a la música moderna, tenía muy buen oído y sabía moverse con soltura; pero ni Luis Peña ni Pepe Morales ni yo podíamos con aquella sencilla coreografía que Sandra empezó a montar con una rapidez encomiable y que enseguida fue asumida por Ricardo, Pedro, Luis y Rocío, que llevaba la parte principal de la misma. Los tres restantes no dábamos pie con bola y cada ensayo resultaba peor que el anterior, ante la desesperación de Sandra y de José María, que veían cómo pasaba el tiempo sin apenas progreso alguno por nuestra parte.

Por muy buena voluntad que pusiéramos, aquello no tenía arreglo, y, claro, al lado de Ricardo, Pedro y Luis, se nos veía torpes, sin ritmo, carentes de gracia, agarrotados, de manera que José María recurrió a la mejor solución posible: situar a los bailarines en primer término y a nosotros camuflarnos en segundo plano, bastante desenfocados, gracias a lo cual se pudo rodar la secuencia, que nos llevó prácticamente toda la mañana y a mí se me hizo eterna. Lo pasé fatal. La parte positiva de aquel mal día y de otros que hubo en el rodaje fue que descubrimos el lado humano de Marieta, es decir, de Rocío: allí estaba para animar, ayudar, comprender y minimizar nuestras torpezas. Creo que ese día ella me enseñó que en este oficio la generosidad es fundamental, que ayudar a los otros es básico si quieres sacar adelante un buen trabajo colectivo. Marieta, Rocío, nos alegraba las mañanas y las tardes con su sonrisa y su eterno buen humor.

Rodamos exteriores en Cabanillas de la Sierra, en la Casa de Campo, por aquel entonces un lugar con solo caminos de tierra y apenas dos carreteras asfaltadas, en Las Vistillas, en La Moraleja... Todo en Madrid. Personalmente, *Tengo 17 años* me sirvió para cerciorarme de que, pese a gustarme muchísimo el baile, lo mío no era la danza, que era preferible que me dedicase a la palabra, que había llegado poco preparado en esa materia al mundo del espectáculo, todo lo contrario de lo que ocurre hoy con mis colegas más jóvenes, que poseen una formidable formación en interpretación, canto y danza.

En aquella cinta también empecé a darme cuenta de las rivalidades que podían producirse por un plano de más o de menos rodado a cualquier actor en detrimento de otro; me refiero al cine que se rodaba entonces, porque hoy en día parece que la sumisión total a los criterios y opiniones de los directores, por torpes que estos sean —y hay muchos—, es la única ley que impera. Puede que, por eso, en algunos aspectos, el cine haya cambiado tanto.

Las rivalidades antes mencionadas solían producirse de manera velada entre Ricardo Ferrante y Pedro Osinaga. Este último era el coprotagonista de la película y Ricardo intentaba abrirse camino en el mundo del cine interpretando un personaje menor.