



Barrio, Ladislao Vajda, 1947.

CINE ESPAÑOL OLVIDADO

Julio Pérez Perucha (ed.)

S

CINE ESPAÑOL OLVIDADO

JULIO PÉREZ PERUCHA

Presidente de la AEHC

1. INTRODUCCIÓN

Entre los días 29 de Noviembre y 4 de Diciembre de 1994 se celebró en Madrid, en los locales de la Filmoteca Española, la primera (y, por ahora, última) Semana de la A.E.H.C. (Asociación Española de Historiadores del Cine). Sobre las razones de esa celebración y las características de quien la convocaba se ofrecen cumplidas explicaciones en los dos textos de presentación que se insertaron en los programas de Noviembre y Diciembre de Filmoteca Española. Y sobre las razones de no continuar por el momento con sucesivas ediciones de la Semana, podemos decir que ello se debe a que su filosofía se integra en un proyecto editorial, más vasto y trabajoso, encuadrado en los actos de celebración del Centenario del Cine Español, que la AEHC desarrolla desde entonces, una antología crítica de películas españolas, cuyos títulos vienen proyectándose de manera irregular desde hace más de un año en la sala de proyecciones de Filmoteca Española. Sea como fuere, el caso es que la celebración de esa primera Semana generó unos textos que, pasados casi tres años desde su redacción, creemos mantienen todavía su interés, razón por la que los presentamos aquí y ahora. Señalaremos, no obstante, que para su actual resurrección hemos puesto al día las dos notas de «Presentación», hemos corregido alguna que otra imprecisión y las erratas que aparecieron en su primitiva comparecencia pública como «hojas de sala» de Filmoteca Española, y he añadido una «addenda» tanto para perfilar un texto como para suplir la ausencia de otro: en el primer caso afecta a la película *Barrio* en el sentido de subrayar su carácter hispano-portugués; en el segundo afecta a *El secreto del alma*, film que no fue presentado por escrito, toda vez que un baile de fechas —a consecuencia de necesidades de Filmoteca Española— hizo que se proyectara cuatro días antes de lo previsto, por lo que el texto no estuvo disponible para su exhibición.

Digamos, para terminar, que la redacción de los análisis y comentarios sobre los siete títulos (agrupados en seis sesiones) de que constó esta primera Semana fue encomendada no sólo a socios de la AEHC, sino también a otro par de escritores no inscritos en la Asociación, en un intento de abrir el debate a otras voces que no se reconocieran, en principio y necesariamente, como historiadores. E indiquemos, por último y en árido hábito estadístico, que, según fuentes de la propia Filmoteca Española, las películas ofrecidas en esta Primera Semana de la AEHC convocaron la siguiente audiencia: *Lucha de Corazones/El golfo*, 93 espectadores; *La barraca de los monstruos*, 243; *¿Quién me quiere a mí?*: 49; *La canción de Aixa*: 199; *Barrio*: 117; y *El reflejo del alma*: ¡19! Precisemos, no obstante y a propósito de tan desequilibrada audiencia, que tanto *¿Quién me quiere a mí?* como *El reflejo del alma* fueron proyectadas, por razones de conservación, en sesión única, mientras que los otros títulos lo fueron en dos sesiones consecutivas.

Ponderar, ya al final de esta introducción informativa, tanto la valiosísima y comprensiva colaboración de Filmoteca Española como la generosidad de la revista que hoy acoge estos materiales, excede todo adjetivo. ¡Dicho sea, pues!

2. PRIMERA PRESENTACIÓN

La Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC), formalmente constituida en diciembre de 1988 en Bilbao tras un accidentado periplo cantábrico cuyos jalones se encuentran en Carballino (agosto de 1987) y Gijón (julio de 1988), nace con el propósito de aglutinar las dispersas corrientes historiográficas que a lo largo de la década se habían ido fraguando trabajosamente entre nosotros —trabajosamente por la práctica carencia de tradición historiográfica en nuestro país—, facilitando así un territorio común de encuentro, discusión e intercambio, y un lugar desde el que impulsar, prestigiar y difundir los estudios de historia sobre un cine español bastante necesitado de atención historiográfica y analítica. En suma, una Asociación que promueve, coordina y realiza —colaborando con todas aquellas instituciones interesadas en ello (vg. filmotecas, departamentos universitarios, etc.)— investigaciones sobre la historia del cine.

A tales efectos, la AEHC ha rescatado y publicado textos históricos injustamente olvidados: *Florentino Hernández Girbal y la defensa del cine español* (Murcia, 1991), *El paso del mudo al sonoro en el cine español: Breve antología de textos y debates* (Madrid, 1994); y llevado a cabo diversos Congresos —*Metodologías de la historia del cine* (Gijón, 1988); *Hora actual del cine de las autonomías del Estado español* (Bilbao, 1988); *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español* (San Sebastián, 1990); *El paso del mudo al sonoro en el cine español* (Murcia, 1991); *Los caminos del cine* (La Coruña, 1993), *Cien años de cine español* (Barcelona, 1995)— cuyos materiales y resultados han sido puntualmente editados en publicaciones auspiciadas por la Filmoteca Vasca, el Festival de Cine de Gijón, la Universidad Complutense de Madrid, el Centro Galego de Artes da Imaxe, la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, o la Universidad de Murcia; asimismo, la AEHC se encuentra desde finales de 1992 estrechamente comprometida en el impulso —fue quien inició encuentros preliminares con diversos organismos e instituciones— y organización de los actos conmemorativos del centenario de la cinematografía española, en cuya Comisión Organizadora alienta diversas iniciativas, responsabilizándose, asimismo, de la Secretaría «Asociación Cien Años de Cine», entidad que se ocupa del diseño y gestión de las actividades originadas en aquella comisión.

Es pues llegado el momento, creemos, de iniciar por nuestra parte un periodo de actividades públicas más abierto y permeable que el que supone la mera celebración periódica de Congresos y Encuentros. En consecuencia, la AEHC se propone organizar con regularidad unas Semanas de la AEHC (que quizá pudieran convertirse en Jornadas mensuales) con el propósito de presentar, difundir, reivindicar, o llamar la atención sobre películas españolas poco o nada conocidas e injustamente olvidadas o preteridas, y, por tanto, no proyectadas públicamente desde tiempo inmemorial. Films que, en suma, por una razón u otra (su rareza, su audacia, sus hallazgos, su vitalidad, su capacidad de pronóstico, el lugar que ocupan en el conjunto de nuestro cine...) merecen ser difundidas, reivindicadas o, cuando menos, tomadas en consideración.

Para esta primera Semana inaugural de la AEHC hemos seleccionado o rescatado del olvido, con la decisiva colaboración de Filmoteca Española, los siguientes títulos: *Lucha de corazones* (Joan M. Codina, 1912), notable obra que puede considerarse frontera entre nuestro cine primitivo y un cine dotado de sistemas de representación autónomos y estables; *El golfo* (1917), sorprendente última película del coleccionista, sportman y decorador Josep de Togores, en donde partiendo de modelos italianos ofrece una visión realista de conflictos sociales tan perspicaz como elegante; *La barraca de los monstruos* (Jacque Catelain, 1924), coproducción entre la madrileña «Atlántida, S.A.» y la francesa «Cinégraphique» de Marcel L'Herbier, insólito título radicalmente prohibido por la dictadura primorriverista que califica la existencia cotidiana en la España de la época como pesadilla, y que se erige en ilustre precedente de *La aldea maldita* (1930); *¿Quién me quiere a mí?* (Sáenz de Heredia, 1936), jugosa aportación de Filmófono y su productor ejecutivo Buñuel a las tentativas de cine popular que se edificaron en tiempos republicanos, y que permite comprobar en estado práctico cómo muchas veces la historia del cine español se inventa con singular desparpajo; *La canción de Aixa* (1939), irregular tentativa moruna de Florián Rey, cuyo interés estriba en ser una de nuestras escasas películas filmadas con un ojo puesto en las entonces nuestras

colonias; *La sirena negra* (1947), el más depurado e inquietante producto que puso en pie trabajosamente Serrano de Osma con sus airados jóvenes telúricos; y *Barrio* (1947), posiblemente el mejor Vajda de los 40, curiosa coproducción con Portugal ambientada en un tenebroso Oporto portuario, y adaptación de un turbio relato de Simenon que ofrece la exótica curiosidad de contemplar a Manolo Morán encarnando con propiedad a un sosia del comisario Maigret.

3. SEGUNDA PRESENTACIÓN

El interés de las películas españolas —de hecho, de cualquier película sea de la nacionalidad que sea— estriba tanto en sus virtudes y sugerencias como en el proceso que las ha llevado a existir. Por tanto, las películas incluidas en esta Semana de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC) ejemplifican ambos frentes.

Por ejemplo, *La canción de Aixa* (Florián Rey, 1939), película de la que no sabría decir qué es más interesante, si su génesis o la historia de su productora, aunque ahora nos inclinaremos por la segunda posibilidad. Penúltima producción de la firma Hispano Film Produktion, las circunstancias de la gestación y propósitos de esta empresa hispanoalemana que desarrolla sus actividades paralelamente a la evolución de la guerra civil española se mantiene aún cubierta por una densa bruma. Sin embargo, desechado el tópico que la quiere prolongación mecánica de CIFESA, todo parece indicar que esa empresa responde a la confluencia de los intereses del productor español Saturnino Ulargui y el cinematógrafo alemán Johann Ther. El primero, distribuidor desde 1926 de la UFA en España, y posteriormente de otras firmas alemanas, había tentado la producción en los albores del cine sonoro español (finalmente rodaría en estudios ingleses nuestra primera película sonora); había organizado una productora en 1935 (Inca Films) trufada de elementos germanos con la que produciría a Neville y Ardavín; otra en 1936 con su propio nombre; siendo a su vez un poderoso distribuidor. Por su parte, Ther era socio industrial con los valencianos hermanos Estfvalis (uno de ellos notorio como Armand Guerra) y el financiero suizo Ernst Augspach de la primera y fracasada empresa fuerte que se planteó levantar estudios de rodaje y producción de cine sonoro entre nosotros (la Sociedad Anónima de Estudios Cineparlantes Hispano-Cineson) para lo cual adquirieron, a finales de 1931, 100.000 m² de terreno en Valencia involucrando en el proyecto a ciertos capitalistas valencianos, que, prudentes, se contentaron finalmente y a instancias de Ther en el empeño más modesto y prudente de fundar una distribuidora (CIFESA) que, meses más tarde, y como se sabe, cambiará de manos, acabando en una familia de empresarios valencianos: los Casanova. Con el tiempo, Ther, a falta de Hispano-Cineson, organizaría Hispano Film Produktion con la colaboración financiera del también pionero de la producción sonora española Ulargui, en combinación administrativa con el representante de CIFESA en Cuba Norberto Soliño (mientras tanto CIFESA ya había registrado productora y distribuidora en Alemania en mayo de 1936, por lo que nada asegura que, a la postre, CIFESA no participara financieramente en la HFP) y con apoyo gubernamental alemán, que utilizó el invento para tentar la penetración industrial (e ideológica si esa operación funcionaba) en Centro y Sudamérica, y, secundariamente, en los territorios coloniales del norte de África. A este aspecto de la operación responde el diseño de *La canción de Aixa* cuyo tema arabizante se consideró oportuno para su difusión en los actuales territorios de Marruecos, Argelia y Túnez, además de su posible penetración en otros mercados entonces importantes (Egipto). La operación se frustraría por el estallido de la Segunda Guerra Mundial; y la versión doblada al árabe, con algunos añadidos y modificaciones sobre su versión original, corrió a cargo posteriormente de su distribuidor francés.

Singular es también el caso de *La barraca de los monstruos* (Jaque Catelain, 1924). El joven galán francés Jaque Catelain (1897-1965), habitual presencia interpretativa en las películas de su compatriota Marcel L'Herbier desde 1919, y que también había trabajado con Léonce Perret, Tourjansky, Fescourt o Wiene, debutó como realizador, supervisado por L'Herbier, en 1923, con dos extrañas películas que serían las únicas de su carrera. La segunda, *La barraca de los monstruos*, fue consecuencia del viaje que ambos —uno como productor y realizador, el otro como intérprete principal— realizaron en 1921 y 1922 para la filmación de sus películas *El Dorado* y *Don Juan y Fausto*, cuyos abundantes exteriores fueron impresiona-

dos respectivamente en Granada y Segovia. Esta experiencia española puso en relación a L'Herbier con la productora madrileña Atlántida, que sufría una de las interrupciones de actividad consustanciales al discurrir del cine español, y cuyos responsables, con la aquiescencia del reticente capital bancario que la malnutría, abordaron en régimen de coproducción con L'Herbier este segundo título de Catelain (el primero fue *El mercader de placeres*), ilustre predecesor tanto de *La aldea maldita* (Florián Rey, 1930) como de *La parada de los monstruos* de Tod Browning, y cuya turbia y violenta atmósfera e inquietante entraña —de hecho una reflexión sobre la dificultad de vivir en la árida y gélida España castellana de mediados de los años veinte— provocaron su contundente prohibición por parte de la censura primorriverista, todo lo cual no impidió que el film obtuviera un señalado éxito francés, siendo elegido por votación popular del público lector de la revista *Cinéa-Ciné pour tous* uno de los 20 mejores títulos exhibidos en Francia en 1924 (obtuvo la plaza 16), con lo que también la tal *Barraca* se erige en ilustre precedente de la prohibida coproducción, exitosa fuera de nuestras fronteras, *Viridiana*. Rodada en marzo de 1924 en La Pedriza y Toledo y en abril en los estudios Eclipse de Boulogne, la película es también memorable por la temprana aparición de la musa de Man Ray, Kiki de Montparnasse, y por suponer el debut de la jovencísima (17 años) actriz americana Lois Moran.

Curioso es también el caso de *Barrio* (Ladislao Vajda, 1947). El húngaro Vajda (1906-1965), hijo de uno de los mejores guionistas europeos de entreguerras también llamado según unos Ladislao, según otros, Ernest comenzó su carrera como guionista y montador. Tras su debut como realizador en 1933 tuvo una actividad internacional que le llevó a estudios ingleses, franceses y húngaros. A consecuencia del ascenso hitleriano sale de su país para rodar en Francia (1939) una película, *Sebastopol*, que es prohibida por pacifista. En 1940 se instala en la industria italiana para la que rueda dos films entre 1940 y 1941. Pero el segundo, *Giuliano de Medici*, examinado personalmente por Mussolini, es prohibido por su talante antidictatorial y heterodoxo, debiendo ser rehecho y circulando luego sin su firma. Todo esto le lleva a abandonar Italia y recalar provisionalmente, a finales de 1942, en la «neutral» España, donde rueda sin excesiva convicción cinco comedias entre 1943 y la primavera de 1945 para, terminada la zozobra que supone la guerra mundial, reintegrarse a los estudios ingleses de los que volverá, tras rodar un film, a mediados de 1946 para realizar dos atractivas coproducciones policíacas hispanoportuguesas, una de ellas sobre una novela de Georges Simenon: *Barrio*. Tras ello regresa a Inglaterra, trayectoria de ida y vuelta que va repitiendo hasta su relativa integración, durante el verano de 1951, en el cine español, y acabar nacionalizado tras ser atípicamente condecorado por el gobierno franquista.

¡Y qué podemos decir de *El reflejo del alma* (Massimo Giuseppe Alviani, 1957)!, insólita película que ofrece una vistosa batería de curiosidades que justifican su atento examen: único largometraje sonoro de producción tinerfeña (General Cinematográfica Las Canarias, Pilar 18; Sta. Cruz de Tenerife) bajo el franquismo, para cuya filmación se utilizarían unos elementales estudios de rodaje organizados a tal fin; proyecto puesto en pie gracias a un ventajoso matrimonio por un Alviani con experiencia como realizador en Italia y primer compañero de correrías cinematográficas españolas de Marco Ferreri; interpretación de dos ilustres artistas italianas (Giordano y Rossi Drago); filmada en 1957 pero no estrenada hasta la primavera de 1963; represaliada y desprovista de protección oficial salvo «a efectos de distribución» (¡¡¡!!!); y, finalmente, interpretada y dialogada por el inolvidable y versátil Armando Moreno, por lo que la proyección de este film se constituye en doloroso e impremeditado acto necrológico.

4. ADDENDA

Quizá sea conveniente recordar, a propósito de *Barrio*, que tal película constituye uno de los varios ejemplos de coproducción hispano portuguesa que se abordó a consecuencia del encuentro habido en Enero de 1941 entre Anonio Ferro y Manuel Augusto García Viñolas, responsables respectivos por entonces de las políticas cinematográficas de ambos países. El que esta poco difundida (por el momento) colaboración no se formalizara legislativamente no implica que no existiera: 11 títulos entre 1944 y 1950, (desde entonces, el resto es goteo) aparte de un no desdenable conjunto de colaboraciones personales cuya descripción detallada y valorativa no hace ahora al caso. Y, a propósito de esta película, y a cuento de las

relaciones inglesas de Vajda, quizá tampoco sea ocioso señalar las concomitancias que presenta, —en cuanto a tono, atmósfera y posición moral— con una producción inglesa de Josep Sombó dirigida en 1939 por Brian Desmond Hurst —y co escrita por el mismo realizador y Terence Young— titulada *On the Night of the Fire*, estrenada en Madrid con el título de *Mientras arde el fuego*, el 13 de Mayo de 1943 (una semanita en cartel).

Finalmente parece oportuno comentar con un poco más de detalle la singular, y fundamentalmente escurridiza, figura de Giuseppe Alviani, sobre todo a la vista de las pertinaces inexactitudes que se deslizan sobre su persona cuando alguien, excepcionalmente, se acuerda de él (en *El cine en Tenerife*, 1996, Aurelio Carnero y José Antonio Pérez-Alcalde escriben alegremente: «italiano recién llegado», «nada se sabe de su carrera», «aventureros o realizadores de enésima fila que encuentran en el Archipiélago su Jauja particular» «acabando con las ilusiones del Señor Alviani»). La cosa no es tan simple; bien al contrario: veámoslo brevemente. 1.— Con la marca DIAL Alviani ya es productor y director en su Italia natal en 1954 (*Vacanze a Villa Igea*) y afirmaba, en sueltos de prensa coincidentes con el estreno español de la película, haber participado en la Dirección Artística de *Aida* (Clemente Fracassi, 1953), cuyo titular era Flavio Mogherini. 2.— Algunos le consideran posiblemente involucrado (aunque ello sea por el momento difícil de confirmar y parezca dudoso) en la financiación de *Toro Bravo* (Vittorio Cottafavi y Domingo Viladomat, 1956) coproducción hispano-italiana que a finales de 1955 puso en pie Marco Ferreri; en todo caso, o desde Italia o España, Ferreri y Alviani se conocían. Por otra parte, Armando Moreno aseguraba que le encontró por estudios Barceloneses en 1955 y que, a finales de ese año, le reclamó a Tenerife para que colaborara en su proyecto de película canaria *El reflejo del alma* responsabilizándose finalmente de los diálogos, además de interpretar a su protagonista. Para valorar adecuadamente la presencia de Moreno, recuérdese que se trataba de uno de los galanes activos en el cine barcelonés de la época, escritor y hombre de teatro, con amplia experiencia como ayudante de dirección, y ya entonces marido de Nuria Espert. 3.— En 1956, ya en verano, se anuncia la constitución en Santa Cruz de Tenerife de la empresa productora de Alviani, consecuencia, a lo que parece, de un ventajoso matrimonio que le hace emparentar con la aristocracia platanera canaria, anunciándose el proyecto *El reflejo del alma*. Pero entre los gastos que acarrea el acondicionamiento como estudio de rodaje de la nave industrial en que Alviani pretende desarrollar sus actividades y diversos problemas financieros, lo cierto es que el inicio de la filmación se demoró hasta finales de año, y que dos de los actores previstos, Mónica Pastrana y Mario Berriatúa, no participan finalmente en el proyecto. 4.— En febrero de 1957 *El reflejo del alma* ya está concluida y Alviani intenta llevar adelante un programa de producciones que incluye una tanda de cortometrajes escritos por Víctor Andresco que empiezan a prepararse en diciembre de 1956 y que todo parece indicar que se posponen por problemas financieros, cuyo títulos son *La Candelaria*, *El abuelo Teide*, *Usos y costumbres de Canarias* y *La tempestad petrificada*. Asimismo, en marzo de 1957, intenta poner en pie otros dos cortometrajes que interpretaría la actriz Malila Sandoval, a la sazón «Miss San Salvador» (y que luego se casaría con el también actor José Campos). Uno se titula *Justicia Divina* y el otro *Vacaciones en Canarias*. 5.— Paralelamente a estas tentaciones, Alviani se lleva a Marco Ferreri y a Rafael Azcona a Canarias (están durante la primavera y parte del verano) para que incorporen a su proyecto y redacten, conjuntamente con él, un par de guiones. El resultado del trabajo, cuyo desarrollo padece las interferencias derivadas de los problemas de Ferreri con su permiso de residencia (regateado con pertinacia por las autoridades franquistas), en un guión (por el momento perdido) que combinaba documental y ficción que, en efecto, podía corresponder al proyecto *Vacaciones en Canarias*; y otro, una sarcástica comedia negra que deriva hacia drama, sobre los avatares de un viudo a la búsqueda de un ataud, que quizás se correspondiera a lo anunciado como *Justicia divina*. 6.— Todos estos proyectos se van al garete por dificultades financieras no sólo derivadas del coste de tan ambicioso programa de producción (coste al que tampoco es ajeno los gastos derivados de las estancias de Azcona, Ferreri y Sandoval en las Islas), sino también a consecuencia de las dificultades administrativas que sufre *El reflejo del alma*: primero, cosecha una mala calificación a efectos de protección económica, una 2ªB, que obliga a cambiar aspectos de la película acabada (con los gastos consiguientes) hasta lograr la reclasificación a una tolerable 2ªA; más tarde, y por

razones aún no esclarecidas —y no es difícil hacerlo: tan sólo sería necesario un juvenil y *desinteresado* entusiasmo investigador o, en su defecto, un óbolo de alguna institución canaria— la película permanece años administrativamente bloqueada hasta que se le concede la licencia de exhibición el 27 de enero de 1961, no siendo estrenada en Madrid, y en una marginal sala del extrarradio, hasta el 3 de enero de 1963. 7.— Inesperadamente, Alviani reaparece en Casablanca por razones desconocidas (pero que podrían maliciarse) a finales de 1959. Por ese entonces Ferreri ya ha rodado *El pisito* (comienza a prepararla en diciembre de 1957) y *Los chicos*, concluida en su primera versión en octubre de 1959 (hubo de ser remontada por la productora para recuperar su ruinoso calificación administrativa: una 3ª). Alviani intenta montar con Ferreri una producción aprovechando sus contactos marroquíes con unos colonos franceses propietarios de una industria de calzado y cuero, cuyos beneficios no podían ser reexportados a Francia y debían invertirse en alguna actividad «marroquí» (recuérdese que Marruecos ya era independiente, —es decir, no colonia francesa y española, desde 1956). Para poder combinar tal rompecabezas Ferreri impulsa la creación de una productora en Madrid, formalmente inscrita en marzo de 1960 a nombre de Moreno (Ferreri, como se sabe, era italiano y seguía soportando inconvenientes con su permiso de residencia), en la cual Alviani invierte una indeterminada cantidad de dinero para poder constituirla. Así, a partir de esta industria cabeza de puente, denominada Films Destino, se puede enhebrar una coproducción con los contactos en la metrópoli de los ex-colonos franceses, coproducción que, obviamente, habría de rodarse en Marruecos: el resultado de tal juego de manos, habitual por otra parte en el mundo de la coproducción, fue el rodaje de un guión de Azcona y Alviani titulado *El secreto de los hombres azules* que no sería dirigida a la postre ni por Ferreri ni por Alviani, sino por un realizador «franco-marroquí» llamado Edmon Agabra. La película se filmaría entre abril y mayo de 1960, justo coincidiendo con el rodaje español de *El cochecito*. Poco después, la productora comenzaría a preparar la realización del primer proyecto de Miguel Picazo, *Jimena*, que, como se sabe, nunca pudo llevarse a cabo tanto por problemas económicos como censores. 8.— Tal parece que Alviani vuelve a evaporarse. Sin embargo, Armando Moreno le encuentra en 1965 en el Festival de Río de Janeiro, a donde había acudido para presentar su película *María Rosa* (Armando Moreno, 1964). Y en 1967 dirige en Argentina la película *Manneguin, alta tensión*. 9.— Por el momento, y para mi, el resto es silencio.

NOTA FINAL: Tras excusarme por tan prolongada addenda, que sólo pretende restituir algunos de los aspectos profesionales del peculiar Alviani —y de paso señalar en estado práctico que, en historia del cine, las cosas son bastante más complejas de lo que algunos piensan—, debo declarar que las informaciones hasta aquí transcritas son producto de una acalorada pesquisa sobre los orígenes españoles de Marco Ferreri que realicé, ¡claro!, durante el verano y el otoño de 1990, y que permanece inédita. Además de repasar colecciones de las revistas *Primer Plano*, *Radiocinema* y *Film Ideal*, mantuve conversaciones sobre el particular con Marco Ferreri, Armando Moreno, Rafael Azcona, Pere Portabella, Miguel Picazo, Francisco Moreno, Joaquín Jordá, Manuel Revuelta, Agustín Navarro, M. A. Martín Proharam, Pablo G. del Amo, Eduardo Ducay, Francisco Canet Cubel, Luis García Berlanga, J. A. Bardem y José Luis López Vázquez. A todos ellos mi gratitud por su paciencia, lamentando que el trabajo para el cual se pusieron a mi disposición no viera la luz en su momento (ni posteriormente), y que esta breve nota, aspecto parcial y reducido del mismo, no pueda ya leerla Marco Ferreri ni Armando Moreno.