

# VOLVORETA

REVISTA DE LITERATURA, XORNALISMO E HISTORIA DO CINEMA

n.º 2

decembro-2018

## ***EL MALVADO CARABEL***

(Wenceslao Fernández Flórez, 1931): HUMOR E CRÍTICA SOCIAL DA NOVELA Á PANTALLA

Artigos de Héctor Paz Otero, Alicia Longueira Morís, José Luis Castro de Paz, Marina Díaz López e Bernardo Sánchez Salas

Inclúe os guións cinematográficos de W. Francisco e Edgar Neville (1935) e de Manuel Suárez-Caso e Fernando Fernán-Gómez (1955)

E a novela gráfica debuxada por Mingote, publicada no semanario *La Codorniz* en 1953

DVD Edición Especial de:  
***El malvado Carabel***  
(Fernando Fernán-Gómez, 1955)



**Fotografía da cuberta:** Fragmento de fotograma de *El malvado Carabel* (Fernando Fernán-Gómez, 1955)

---

# VOLVORETA

REVISTA DE LITERATURA, XORNALISMO E HISTORIA DO CINEMA

---

SUMARIO      nº 2      decembro-2018

Editorial presentación.....	5
<i>EL MALVADO CARABEL</i> (1931) HUMOR E CRÍTICA SOCIAL DA NOVELA Á PANTALLA	
<b>HÉCTOR PAZ OTERO:</b> <i>El malvado Carabel</i> (1931): la cólera, el lamento y la burla .....	7
<b>ALICIA LONGUEIRA MORÍS:</b> <i>El malvado Carabel</i> : aproximación a una interpretación gráfica.....	27
<b>JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ:</b> El decisivo eslabón Fernández Flórez en la evolución estilística y semántica del cine español: las dos versiones de <i>El malvado Carabel</i> (Edgar Neville, 1935-Fernando Fernán-Gómez, 1955) .....	37
<b>MARINA DÍAZ LÓPEZ:</b> <i>El malvado Carabel</i> en México. Pretexto y contexto de su adaptación .....	53
<b>BERNARDO SÁNCHEZ SALAS:</b> El dibujado Carabel .....	67
<i>El malvado Carabel.</i> Guion cinematográfico de W. Francisco e Edgar Neville (1935) .....	77
<i>El malvado Carabel.</i> Guion cinematográfico de Manuel Suárez-Caso e Fernando Fernán-Gómez (1955) .....	217
<i>El malvado Carabel.</i> Versión gráfica de Mingote, publicada no semanario <i>La Codorniz</i> entre o 3 de maio e o 8 de novembro de 1953 .....	429
<b>Call for papers nº 3:</b> Wenceslao Fernández Flórez y los escritores gallegos en lengua española .....	491
<b>DVD: <i>El malvado Carabel</i> (FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ, 1955)</b>	

---

Revista da Fundación Wenceslao Fernández Flórez, editada por Vía Láctea Editorial en Perillo-Oleiros (A Coruña), co apoio da Deputación da Coruña e do Concello de Cambre.

**Dirección:** Xosé María Dobarro Paz. **Redactora Xefa:** Natalia Alonso Ramos. **Secretario de Redacción:** Fernando Gómez Beceiro. **Documentación e Índices de Calidade:** Mercedes López-Mayán. **Deseño:** Juan de la Fuente. **ISSN.-** 2530-9943. **Depósito legal:** C 838-2017. **Impresión:** Lugami Artes Gráficas.

<https://www.fundacionwenceslaoff/publicaciones>

© 2018 **Volvoreta**. Reservados todos os dereitos. O contido desta revista está protexido pola Ley, que prohibe a reprodución, plaxio, distribución ou comunicación pública en todo ou en parte, dunha obra literaria, artística ou científica, ou a súa transformación, interpretación ou execución artística fixada en calquera tipo de soporte ou comunicada a través de calquera medio, sen a preceptiva autorización.

---

# VOLVORETA

REVISTA DE LITERATURA, XORNALISMO E HISTORIA DO CINEMA

## Director

Xosé María Dobarro Paz (Catedrático de Literatura na Universidade da Coruña)

## Redactora Xefa

Natalia Alonso Ramos (Fundación Wenceslao Fernández Flórez)

## Secretario de Redacción

Fernando Gómez Beceiro (Fundación Wenceslao Fernández Flórez)

## Documentación e Índices de Calidade

Mercedes López-Mayán

## COMITÉ DE REDACCIÓN

Carmen Arocena Badillos (Universidad del País Vasco)  
José Luis Castro de Paz (Universidade de Santiago de Compostela,  
Presidente da Fundación Wenceslao Fernández Flórez)  
Carmen Ciller Tenreiro (Universidad Carlos III de Madrid)  
Juan Miguel Company (Universitat de València)  
José María Folgar de la Calle (Universidade de Santiago de Compostela)  
Alicia Longueira Moris (Directora da Casa-Museo Wenceslao Fernández Flórez)  
Fidel López Criado (Universidade da Coruña)  
Alejandro Montiel Mues (Universidad Politécnica de Valencia)  
Héctor Paz Otero (Secretario da Fundación Wenceslao Fernández Flórez)  
Antonio Suárez Calvo (Vía Láctea Editorial)

## COMITÉ CIENTÍFICO

Carmen Becerra (Universidade de Vigo)  
Juan Cantavella (Universidad San Pablo CEU)  
Francisco Caudet (Universidad Autónoma de Madrid)  
Malcom Compitello (University of Arizona)  
Santiago Daydi-Tolson (University of Texas)  
Francisco Javier Díez de Revenga (Universidad de Murcia)  
Ángeles Encinar (Saint Louis University)  
Antonio Luis Fernández-Flórez Muñoz de Morales †  
Wenceslao Fernández-Flórez Muñoz de Morales †  
Manuel Fernández Sande (Universidad Complutense de Madrid)  
Fermín Galindo (Universidade de Santiago de Compostela)  
Alexis Grohmann (University of Edinburgh)  
Francisco Javier Gutiérrez (Universidade de Santiago de Compostela)  
Sylvie Hanicot-Bourdier (Université de Lorraine)  
José Jurado Morales (Universidad de Cádiz)  
Margarita Ledo Andión (Universidade de Santiago de Compostela)  
Teodoro León Gross (Universidad de Málaga)  
Santiago López Ríos (Universidad Complutense de Madrid)  
José- Carlos Mainer (Universidad de Zaragoza)  
Alfredo Martínez Expósito (University of Melbourne)  
Eftimia Pandis Pavlakis (Universidad Kapodistriaca de Atenas)  
Pedro Paniagua Santamaría (Universidad Complutense de Madrid)  
Julio Pérez Perucha (Presidente de la Asociación Española de Historiadores del Cine)  
Domingo de Ródenas Moya (Universitat Pompeu Fabra)  
Fernando Rodríguez Lafuente (ABC)  
Santos Sanz Villanueva (Universidad Complutense de Madrid)  
Michael Scott Doyle (University of North Carolina at Charlotte)  
Jean-Claude Seguin (Université Luis Lumière Lyon II e presidente de honra do Grimh)  
William Sherzer (Brooklyn College)  
Santos Zunzunegui Díez (Universidad del País Vasco)

---

# *El malvado Carabel* en México. Pretexto y contexto de su adaptación

*El malvado Carabel* in Mexico. Origins and context of its adaptation

MARINA DÍAZ LÓPEZ  
INSTITUTO CERVANTES

<https://orcid.org/0000-0001-6355-0323>  
marina.diaz@cervantes.es

## Resumen

En 1960, la productora mexicana Filmadora Independiente adaptó la obra de Wenceslao Fernández Flórez, *El malvado Carabel*. Se trataba de una producción realizada para lucimiento del actor venezolano Guillermo Rodríguez Blanco «Julián Pacheco», si bien su participación en la película estaba desprovista de todas las características que habían hecho de él un cómico asociado a unos elementos etnotípicos precisos, de la cultura urbana caraqueña. El artículo busca contextualizar esta película con el fin de explicar el recurso a esta fuente literaria en el ámbito de la producción cinematográfica mexicana de los años sesenta. El personaje protagonista de la novela y la película es fácilmente identificable con un tipo social y urbano del México desarrollista. De hecho, la trama argumental conecta con el incipiente melodrama televisivo del momento, cuyo ejemplo más emblemático es *Gutierritos*, un personaje de telenovela que pasará inmediatamente al cine. En resumen, Rafael Baledón dirige esta adaptación donde se pueden rastrear estos elementos temáticos y narrativos, asociados al audiovisual del momento; se trata de un cine realizado para un público transnacional, habida cuenta de las relaciones entre el mercado cinematográfico mexicano y venezolano.

**Palabras clave:** *El malvado Carabel*, Julián Pacheco, cine mexicano, cine transnacional, costumbrismo.

*El malvado Carabel* es una de las obras de Wenceslao Fernández Flórez que más ha sido abordada por el cine<sup>1</sup>. Sus dos incursiones en el cine español, iniciativa de dos de sus mejores cineastas, han sido bien estudiadas por propio merecimiento (Couto Cantero, 2001<sup>2</sup>; Castro de Paz, *et al.*, 2015). El universo de este escritor, con su visión irónica de la sociedad española y la descripción prolija de los habitantes de una incipiente clase media en sus novelas urbanas, se encontró bien con el desconocido por desaparecido cine republicano de Edgar Neville y con la tenaz pretensión de Fernán Gómez de hacer un cine que dialogara con aquella tradición literaria española, fiel al realismo y a cierta crítica social, en su personal lectura de cine popular (Castro de Paz, 2010, 63-72).

La tercera adaptación cinematográfica de esta novela se llevó a cabo en México. En 1960, Rafael Baledón dirigió una nueva versión de la novela teniendo como protagonista a un cómico venezolano de paso por el ambiente mediático mexicano del momento: Guillermo Rodríguez Blanco, cuyo nombre artístico era Julián Pacheco. Este proyecto parece surgir para lucimiento del actor y en una operación probablemente orquestada para probar sus posibilidades de incorporarse al cine mexicano como actor de aliento internacional. Sin embargo,

---

<sup>1</sup> Este trabajo habría sido imposible sin el apoyo de distintas personas que, generosamente, me han aportado referencias, impresiones e ideas que me han allanado el camino, y a los que agradezco su ayuda: Lluís Benejam, Nahún Calleros Carriles, Yolanda M. Campos, Jota Díaz López, José Manuel Fuertes, Pablo Gamba, Asun González Pérez, Marta Javierre, Juan V. Labajos, Juan Carlos Méndez, Ángel Miquel, José Luis Molina, Sophie L. Phillips y Noelia Salcedo. Dedico su trabajo y contenido a mi querido sobrino Héctor Salazar Díaz por nuestro verano compartido.

<sup>2</sup> Pilar Couto Cantero también estudia una versión televisiva dirigida por Ricardo Gómez Aranda de 1966 (2001, 229-234).

## Abstract

In 1960, Fimadora Independiente Production Company adapted Wenceslao Fernández Flórez's *El malvado Carabel*. It was a film made with the idea of providing Venezuelan actor Guillermo Rodríguez Blanco «Julián Pacheco» with a work in which to shine. However, his role in this film did not show the character he had developed as a comedian, based on some specific phenotyped features associated with Caracas urban culture. This article seeks to give context to this film with the aim of explaining why the filmmakers resorted to this literary source in the context of Mexican cinema in the 60's. The main character of both the novel and the film can be easily identified with an urban social type, which belonged to the Mexican policy of economic development (desarrollismo). The film plot is similar to the ones developed in the contemporary television melodrama; a good example of this was *Gutierritos*, a character from a soap opera, who would later appear in cinema. In conclusion, Rafael Baledón directed a film in which we can trace these thematic and narrative elements, linked to the media at that moment. The film was also designed for transnational audiences, primarily Mexican and Venezuelan ones that at that time had a common market.

**Keywords:** *El malvado Carabel*, Julián Pacheco, Mexican Cinema, Transnational Cinema, costumbrismo.

este *Carabel* no logró estos fines, como veremos más adelante.

Para poner en contexto el sentido de la iniciativa de esta película en la que se acudió a la fuente argumental mencionada, es importante dar a conocer el momento por el que transitaba la industria del cine mexicano y el lugar en ella de Baledón, director y productor responsable de esta adaptación. Desde mediados de la década de los cincuenta, el sistema de producción en torno a géneros del cine mexicano y la preponderancia de sus estrellas comienzan a resentir el manierismo del modelo que había marcado su periodo de mayor desarrollo, llamado por ello, «la época de oro». Probablemente, los cambios sociales producidos por la cultura de la Guerra Fría y el inevitable relevo generacional de cineastas y espectadores demandaban nuevas propuestas de cultura popular, que recogería la televisión fundada en México en 1950 (Orozco, 2002, 206), pero de las que se apropiaría definitivamente la música moderna y su lugar social (Gómez Vargas, 2017, 170). Precisamente, el año de rodaje del *Carabel* es en el que el cine mexicano inicia su descenso en número de producciones (García Riera, 1994, 155)<sup>3</sup>. También en 1960, se consigna la formación y contestación del grupo de jóvenes que apostarán por otro concepto de cine que dialoga con los «nuevos cines» europeos, llamado conscientemente Nuevo Cine (García y Aviña, 1997, 62-63): ellos intervendrán de forma rotunda y desde su independencia contra los modos en los que el Estado pretendía responder a la necesaria renovación del modelo cinematográfico.

<sup>3</sup> La industria había sido rígidamente organizada en un sistema sindical que dividía la producción y los elementos artísticos en el STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica) y STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica). En el seno de esta estructura, que no permitía la incorporación de nuevas personas, en 1960 se ruedan ciento catorce largometrajes de ficción, que ya sumaban las películas tradicionales con las series (producciones basadas en varias películas protagonizadas por los mismos personajes), que precisamente apuntan al tipo de cine que evidenciará el cine de la década. De estas producciones, veinte son en color y el presupuesto medio baja de 1,235.200 pesos a 1,111.000 (García Riera, 1994, 155). Con el avanzar de la década, el abaratamiento del coste por producción desembocaría en películas de bajísima calidad técnica y artística, que la cultura cinematográfica, a través de la crítica y del público, pronto denominó «churros». Esta deriva alejó definitivamente a la clase media mexicana del cine y después al mercado latinoamericano (Viñas, 1987, 199).

Por todo esto, el año de producción de *El malvado Carabel* actúa como bisagra hacia el declive del cine clásico, pues se evidencia de manera tajante el inicio del cambio productivo y la pérdida de su lugar en el monopolio de consumo cultural de la industria de cine más consolidada y productiva de América Latina. A los problemas internos de la industria mexicana<sup>4</sup> que, desde mediados de los años treinta, había producido una media de noventa títulos por año, se unieron las dificultades para mantener la posición internacional en los países de habla hispana. Se debe tener en cuenta que el cine mexicano había conquistado los mercados de hispanoparlantes (Irwin y Castro Ricalde, 2013, 1-34), incluido el español a partir del final de la Guerra Civil (Miquel, 2016, 131-144). El inicio del declive desvanece progresivamente un cine asentado y vertebrado internacionalmente, momento que servirá para explicar la factura e intención de la película que aquí se estudia, basada en dicho modelo y su imaginario, apuntalado en las dos décadas previas en las que se había consolidado gracias a un público transnacional.

Rafael Baledón será uno de los personajes más significativos en la transición entre la época de mayor esplendor del cine con la que seguirá a continuación, con su modelo que se vertebrará sobre los géneros y los subgéneros, y competirá en los cines de barriada con la incorporación de la televisión al consumo audiovisual de los mexicanos del momento. Actor del cine de la época de oro, su primera película como galán protagonista fue junto a María Félix en *María Eugenia* (Castillo, 1942), dentro de la factoría Filmex, dirigida por Gregorio Walerstein. Se inicia en la dirección diez años después, dentro de esta misma productora, en la que se convierte en uno de sus realizadores de cabecera en la producción seriada, pero también en la incursión los subgéneros. Entre su debut y la adaptación que nos ocupa, filma cuarenta y dos

<sup>4</sup> En 1957 se desmantelan los estudios Clasa y Tepeyac, y al año siguiente los Azteca. Los estudios Churubusco y San Ángel pasaron poco después a manos del Estado. Asimismo, se desbarata el monopolio de la distribución y exhibición cuando el Estado compra sus dos empresas, los cines de Operadora de Teatros y la Cadena de Oro, socios de un mismo inversor William Jenkins. Esta soterrada nacionalización no tendría un devenir solvente, pero tardará en colapsar casi veinte años (García y Aviña, 1997, 76-77).

filmes<sup>5</sup>, entre los que se enumeran películas de género propias del cine mexicano como comedias rancheras (el género nacional por excelencia del cine mexicano), musicales, dramas, comedias (de cómico)<sup>6</sup>, así como otros títulos que se organizan en torno a una producción rápida y un tipo de cine que apela a los géneros de Hollywood: *western*, thrillers y películas de terror. El quehacer productivo del momento se basa en elaborar un nuevo diálogo a tres bandas entre los modelos clásicos mexicanos, los modelos originales hollywoodienses y el imaginario contemporáneo. Cuando Baledón decide fundar su propia productora, Filmadora Independiente, recoge todo lo aprendido en su trayectoria anterior y formula un sistema de trabajo similar imitando, como se verá, algunas de las ramificaciones internacionales que había conocido en su trabajo en Filmex. Precisamente, una de sus iniciales intenciones de hacer un cine transnacional con mirada en Venezuela<sup>7</sup> será la primera película de su productora. Rodada en 1959, en *Dos gallos en palenque* reúne al popular actor mexicano (norteño) Eulalio Gutiérrez «Piporro» con el no menos popular, en Venezuela, Guillermo Rodríguez Blanco «Julián

<sup>5</sup> Concretamente: dos en 1952, dos en 1953, seis en 1954, cuatro en 1955, cinco en 1956, cuatro en 1957, once en 1958, cinco en 1959 y cuatro en 1960. Este número da una idea cabal del sistema de producción y trabajo en serie en el que se organiza el cine mexicano de la época.

<sup>6</sup> Este subgénero se define en torno a la *persona* construida por un cómico, que evidencia una narrativa propia, autorreferencial e hipertextual, asociada a la tipicidad que encarna cada intérprete. En México tiene una tradición muy solvente (Aviña, 2004, 143-150) que surge con Cantinflas. Baledón, dirigirá a otros comediantes como Germán Valdés «Tin Tan», Joaquín Pardavé, y más tarde a Eulalio González «Piporro», como se verá más adelante.

<sup>7</sup> Walerstein tiene una relación muy sólida con este país desde 1945, año en el que se filma *Canaima* (Bustillo Oro, 1945), adaptación del clásico de Rómulo Gallegos. Venezuela será uno de los últimos mercados en perder la predominancia mexicana en sus salas, sobre todo alentada por la propia política de las productoras y las alianzas de coproducción internacional. Su moneda, el bolívar, era la más fuerte de la región y experimentaba una imparable economía de desarrollo capitalista. Filmex tendrá una relación estable con la distribuidora Cárcel y Muro CA, dirigida por Salvador Cárcel, que pedirá constantes referencias a Venezuela en las películas de la productora, o propondrá trabajo en coproducción o en colaboración argumentando los pingües beneficios que daba el mercado en este país, todavía en la década de los sesenta (Peredo, 2015, 281).

Pacheco». La película busca el modelo de enfrentamiento entre dos etnotipos que desarrollan su personalidad masculina a través del galanteo propio del donjuanismo, el compadrazgo y la competencia entre hombres, propio de las últimas estribaciones de la comedia ranchera clásica (Díaz López, 2002, 801-836). Estos dos personajes sirven de anfitriones a las distintas manifestaciones de la música nacional de cada uno de sus países. En efecto, saliendo del entorno del Bajío mexicano del imaginario ranchero, ahora el macho mexicano (ahora ya sutilmente definido dentro de la cultura regional mexicana como norteño) y el venezolano oficiaban el encuentro de tradiciones y música construyendo a presentar una imagen de sus países a través de la inmersión en paisajes emblemáticos. El argumento de la película muestra ambos folclores, modernizados y contemporáneos, con el pretexto del viaje a Venezuela de una exótica profesional pionera de la publicidad (una condesa franco-mexicana interpretada por Elda Peralta) para la prospección comercial en este país de los palillos (mondadientes) de fabricación mexicana<sup>8</sup>. Esta argucia narrativa evoca otra de las vertientes habituales en buena parte del cine de los años sesenta, que proponía realizar un recorrido a modo de viaje entre ambos países, donde se evidencia lo turístico como cultura, pero también como un rasgo más de la modernización. Sin duda, la película exhibía un modelo de convivencia latinoamericana enunciado en un subgénero del cine transnacional regional que ya se basaba en el romance internacional, ya en el musical<sup>9</sup>, donde se contraponían y hermanaban los países de los protagonistas en cada caso. En el caso de *Dos gallos en palenque*, se buscaba dar un desarrollo visual y semántico a dos

<sup>8</sup> Aunque la empresa fuera dirigida por un gringo que, cómicamente, no dice ni una sola palabra en toda la película y dirige su empresa con gestos.

<sup>9</sup> Estos modelos transnacionales eran generalmente coproducciones y suponen un interesante ejemplo para entender cómo se buscaban productos internacionales que gustaran a todos los públicos hispanoparlantes. En los casos en los que se evocaba el romance, las estrellas representaban dos modelos de género con sus correspondientes imaginarios sexuales y sociales (Gubern, 2009) (Aisemberg, 2017). En el caso de la música, los etnotipos asumían un contexto narrativo basado en la lógica en los espectáculos de variedades (Díaz López, 2008) cuya pervivencia ha sido enfática si pensamos en los programas televisivos musicales populares actuales.

actores que cantaban –puntual y obligadamente, pues no eran cantantes ninguno de los dos– por la naturaleza musical de la película, pero que servían de presentadores a un buen número de composiciones musicales de ambos países. A pesar de esto, su identidad artística estaba en la comedia y, sobre todo, en la posibilidad de la comedia oral, más que física, que ambos habían desarrollado en la radio.

Resulta probable pensar que el tirón de esta película, estrenada en marzo de 1960, propiciara el rodaje de *El malvado Carabel*, entre septiembre y octubre, aunque el hecho de que conminaran a Julián Pacheco a hacer una película tan distinta, en género y en puesta en escena, puede apuntar a otras razones. Es probable que se buscara filmar de nuevo para rescatar divisas en Venezuela pagando a Rodríguez Blanco de los beneficios venezolanos; esta era una práctica habitual, dada la internacionalización del cine mexicano y la dificultad para transferir las ganancias a los bancos mexicanos por las medidas proteccionistas de muchos de estos países, incluido España, país con el que no había ni siquiera relaciones diplomáticas. Lamentablemente, no hay pruebas documentales para conocer los motivos de esta adaptación con este protagonista. De cualquier manera, Baledón cerraba el año que había consagrado a la consolidación su productora rodando por orden cronológico: dos *western* (*Tirando a matar* y *Que me maten en tus brazos*), una película de terror que estaría llamada a convertirse en obra de culto, *Orlak, el infierno de Frankenstein* y, finalmente, *El malvado Carabel*. Teniendo en consideración esta línea de producción, la propuesta de adaptar la obra de Fernández Flórez parece una extraña operación exógena a este entorno dedicado a lo que luego se llamaría serie B, sobre todo para un actor cuya *persona* artística no tenía absolutamente ningún vínculo con la construcción del personaje de Carabel y con el imaginario emocional y social de la novela. Su *persona* cómica era el personaje de la película mexicana anterior donde incluso aparece llamado Julián Pacheco como su propio alias.

Una primera hipótesis puede apuntar a la tradición de adaptaciones literarias, un género también consolidado en la época de oro, que había llevado a la pantalla a autores clásicos europeos y latinoamericanos, en una operación de búsqueda del público de clase media. En pleno desarrollo de esta época y coincidiendo con la Segunda Guerra

Mundial, se realizaron infinidad de versiones, en una doble operación de basar las películas en argumentos de calidad y, en algunos casos, eludir el pago de derechos de autor por el uso de las mismas. Esta tendencia existe como *modus operandi* de esta industria, como de muchas cinematografías, cuya explicación también hay que buscarla en la cultura literaria de buena parte de los guionistas incorporados al cine mexicano, que procedían de la literatura y el periodismo<sup>10</sup>. En esta medida, parece sensato pensar que los dos guionistas responsables de la adaptación y los diálogos, habituales colaboradores de Baledón –son los guionistas de las cuatro películas que rueda ese año–, propusieran este título para tratar de organizar un relato para lucimiento del personaje popular Pacheco. Podemos pensar que su argumento se ubicara dentro de una estética que tomara los ribetes del melodrama urbano clásico del cine mexicano, pero que lo incluyera en una esfera más contemporánea de la Ciudad de México con un evidente afán de contemporaneidad. Este cruce de imaginarios se basará en componentes que recuerdan los *topoi* propios del costumbrismo que establecía una narración melodramática, sobre una estructura de fragmentos destinados a dar espacio para que el cómico desarrollara su *persona*. La adaptación de un texto de estilo tan inclasificable como el de Fernández Flórez para este contexto obra una interesante operación de extrañamiento entre la fidelidad al personaje literario (donde también se habilita al actor con los recursos de la comedia, sobre todo física y de situación), y un contexto que explica los elementos a los que recurría el cine mexicano para hablar de la cotidianidad de las clases medias y populares a los inicios de esta década de los sesenta.

Los guionistas fueron el argentino afincado en México Alfredo (Díaz) Ruanova y Carlos Enrique Taboada, que colaborará con Baledón en cine y televisión hasta el fin de sus días. Probablemente, otra posible idea detrás de llevar a cabo una adaptación

de *El malvado Carabel* fuera buscar un texto insospechado que permitiera dar un entorno confortable para una estrella, que carecía de experiencia como actor de cine. Ruanova, muy próximo al peronismo y exiliado en México desde 1955, se había incorporado a la industria mexicana en 1958 trabajando, sobre todo, para el cómico mexicano Germán Valdés «Tin Tan», tan popular en este país como el propio Cantinflas y desde 1959, asociado a Taboada como co-guionista. Por su parte, siendo Taboada hijo de actores, se había iniciado como escritor y guionista para televisión en 1950, donde desarrolló distintos argumentos para la ficción del momento. Comienza a trabajar en cine en 1954, con una historia original para un *western*, *Kid Tabaco* (Gómez Urquiza, dir.), a partir de la cual estará en la nómina de las series de Filmex<sup>11</sup>, además de las películas de género en las que también trabaja Baledón como productor independizado de Walerstein. En resumen, estos dos guionistas (aunque el guion técnico fue del propio director) consiguieron en esta película aportar las condiciones narrativas adecuadas para un cómico con una personalidad forjada en otro medio como la radio. No parece exagerado pensar que de la adaptación al modelo narrativo convencional, basado en el melodrama de la década anterior, se encargaría Ruanova, a lo que se unirían los elementos propios del melodrama televisivo y sus componentes especulares que seguramente aportó Taboada.

Tomando como punto de partida esta idea propuesta para una película rodada por un equipo en buena marcha productiva, aún parece excéntrico el recurso a Fernández Flórez. Una posible forma de atisbar su disponibilidad puede ser atender a su circulación en el ámbito editorial del momento. Para ello, no disponemos de muchos elementos, ni de ningún estudio sobre su recepción de lectura y estudio en México. Sin embargo, la circulación de su obra escrita parece fluida, si juzgamos los ejemplares depositados en la Biblioteca Nacional de México, que reúne un número significativo de sus

<sup>10</sup> Hay una base de datos sencilla pero bastante inclusiva con la nómina de los principales guionistas mexicanos desde 1930, editada por la Universidad Nacional de México (<http://escritores.cinemexicano.unam.mx/>). Una buena parte de la plantilla de escritores de la época industrial procederán de España; muchos de ellos exiliados tras la Guerra Civil (Chaumel Fernández 2015), (Aznar Soler y López García, 2016).

<sup>11</sup> Taboada será crucial en la producción de argumentos y guiones de la empresa Filmex y en 1961 será jefe del Departamento literario de los Estudios América, foro donde la empresa desarrolló casi toda su producción desde mediados de los cuarenta (Peláez, 2011, 108).

obras<sup>12</sup>, cuyas primeras ediciones son las españolas de los años diez del pasado siglo, aunque también figuran ediciones mexicanas y argentinas. Aunque estos datos no son concluyentes para saber hasta qué punto era leído el escritor gallego por los mexicanos, sin duda se puede aventurar un cuadro de presencia cuya huella en la biblioteca aventura una circulación loable o, al menos, un señero interés por un autor de lengua española reseñable. De cualquier modo, la existencia de ediciones mexicanas<sup>13</sup> desde los años cuarenta atestigua sin ningún género de duda el conocimiento del autor y el interés comercial por difundir sus obras.

### 1. Julián Pacheco como Carabel

Teniendo en cuenta la extraña oportunidad que parece evidenciar esta adaptación, tiene sentido atender a la peculiaridad de la incorporación de su actor protagonista como el bueno de Carabel. Guillermo Rodríguez Blanco había debutado en los inicios de los años cincuenta, como cómico y locutor de radio en Venezuela, país que también iniciaba un lento, pero seguro, desarrollismo. Su personaje se basó en el chico del barrio popular de La Charneca<sup>14</sup>

<sup>12</sup> De los cuarenta y un registros, veintinueve son ediciones españolas (que también incluyen las traducciones de Eça de Queiroz), cinco son mexicanas y siete argentinas.

<sup>13</sup> Las ediciones mexicanas depositadas son: *Ha entrado un ladrón, novela* (1945), *El bosque animado* (1946), *La procesión de los días: novela* (1947), *Aventuras del caballero Rogelio de Amaral: novela* (1947) y *El ladrón de glándulas* (1973). No se ha encontrado registro de esta época de una edición local de *El malvado Carabel*; solo hay depositada una, editada por Espasa-Calpe, que se atribuye a 1965, sin estar clara la datación.

<sup>14</sup> La Charneca es una de las zonas urbanas de la Parroquia de San Agustín, nombre con el que se dividen las municipalidades en Caracas. Dicha Parroquia es una de las treinta y dos que existen en esta ciudad. Sus orígenes se ubican en la colonia y el periodo previo al urbanismo del siglo XX, construida como zona poblada en dos fases; en 1876, por iniciativa del Estado, y en 1920, por iniciativa privada (Herrera Napoleón, 2010, 30). Entre una y otra, el espacio de las haciendas y rancherías cambió rápidamente para iniciar una urbanización rápida, que acogió a las migraciones nacionales que buscaban nuevos empleos ciudadanos, y a la enorme emigración económica europea y española, que acudieron a la llamada del rápido desarrollo de un país con una riqueza sobrevenida por la explotación del petróleo (Silva-Ferrer, 2015, 37-38). De hecho, la Parroquia de San Agustín formaba parte de la de Santa Rosalía de la que se segrega en 1936, debido a la superpoblación.

conformado por el urbanismo improvisado de la emigración a la capital, fenómeno bien conocido en este periodo en muchas ciudades occidentales y también latinoamericanas.

Su personaje imprimía a sus números un indudable humor basado en la crítica social, sobre todo denunciando y alertando de las pésimas condiciones de salubridad o de seguridad de los edificios, que padecían muchos de los habitantes de estos nuevos espacios. Como buen cómico, seguía los códigos de vestimenta de la tradición y tipología de los payasos desde principios del siglo XX. Su apariencia se basará en lo llamativo en sus prendas, y en una oralidad y performatividad que aludía a la marginalidad de su personaje. Desde Charlot a Cantinflas, este tipo de intérpretes hacen uso de la versatilidad del idioma o del uso de sus cuerpos para aludir a la risa sin complejos, a la ironía sobre la autoridad o al punto donde poner en fuga la disfuncionalidad de lo real. Julián Pacheco usará camisas floreadas y surrealistas (con motivos florales, o con objetos inusitados para este tipo de prendas del momento, como, por ejemplo, llaves<sup>15</sup>), los pantalones de pitillo, aderezados por el sombrero llanero y el bigote corto, que recuerda al personaje del pachuco mexicano, magnificado por el ya mencionado Tin Tan, con el que Julián Pacheco tiene algunas similitudes; ambos tipos cómicos están reproduciendo y estilizando el aspecto del joven de barrio que dialoga con la cultura que procede de la juvenil de los Estados Unidos. Esta construcción se termina de perfilar con un uso coloquial de la lengua, donde aparecen términos que parecen aludir a la modernización y a la tecnología propiciada por el capitalismo del norte. Para terminar, sus comentarios y expresiones (algunas de las cuales se hicieron conocidas y utilizadas de manera coloquial por sus contemporáneos) (Sigillo, 2005), tienen siempre un inevitable objeto de galanteo, erotismo y expresión de deseo sexual.

La creación de Julián Pacheco, como personaje singularizado de este tipo social caraqueño, viene de la mano de la música, elemento imprescindible de la cultura radial del momento. Su atribución concreta a Rodríguez Blanco se obra, precisamente, en este

<sup>15</sup> Así se le ve en las imágenes que aporta su mejor semblanza, debida a María F. Sigillo con motivo de su obituario (2015).

espacio. El actor desarrolla su impronta como locutor y cómico en la Radio Continente fundada en 1936, para seguir en Radio Caracas Radio<sup>16</sup> desarrollando su personaje de Julián desde la década de los cincuenta<sup>17</sup>. Según apunta Sigillo (2015), su nombre aparece ya como un personaje conocido y de referencia para la cultura de barrio y sus personajes en un sketch titulado *Los Güere-güere*, a cargo de la orquesta Billo's<sup>18</sup> Caracas Boys donde aparece en la canción titulada «Ya salió Julián Pacheco» en 1957, dentro del programa de Billo Frómata, *Fiesta fabulosa* de Radio Caracas Radio<sup>19</sup>. En esta guaracha, el narrador –el cantante cubano Manolo Monterrey–

---

<sup>16</sup> Precisamente, esta segunda emisora es la recomposición de una de las iniciativas pioneras YVIBC Broadcasting Caracas, creada en 1930 (Pérez, 2016, 137). La perdurabilidad de su personaje continuará a lo largo de los años en Radio Rumbos para terminar en la Televisión Venezolana, donde en la década de los setenta presenta a este personaje llamado Julián en un programa que comparte con el también cómico Chuchín Marcano, *Julián y Chuchín, dos vivianes de postín*. No se ha podido encontrar ninguna ficha técnica de ninguno de los dos programas, ni del radiofónico ni del televisivo.

<sup>17</sup> «El contenido del programa estaba basado en las diversas críticas políticas, sociales y económicas que se le hacían al gobierno de turno a través de parodias y chistes. En una oportunidad que tuvimos de entrevistar a Graterolacho [guionista del programa], él nos manifestó que en los programas humorísticos de la época funcionaban muchos los personajes, sobre todo el de Julián Pacheco que era un guachamarón [valentón] de barrio, es un tipo que decía: «- Bueno, aquí está Julián Pacheco con cinco cuartas de espalda. // - Vaya pa' la auyama [auyamama es una calabacera; la expresión tiene un sentido bastante peyorativo]». Era todo lo que pasaba dentro de un barrio» (*El humor en la radio caraqueña*, 2005). A lo largo del artículo se incluyen algunas aclaraciones de mexicanismos, colombianismos y términos propios del habla en Venezuela, que se anotan entre corchetes.

<sup>18</sup> Billo Frómata [Luis María Frómata] era dominicano de origen, pero fundó una de las *big bands* más notables de Venezuela en 1940, con la que se especializó en temas latinos. Dirigida por dos de sus hijos, la orquesta sigue en activo hoy en día.

<sup>19</sup> La versión discográfica que se ha podido consultar en Youtube, subida por Alfonso Otero (2018) y muestra una imagen del single de donde previsiblemente se ha extraído, una versión de 78 RPM, del sello Rojo y Blanco, propiedad de Frómata con el que grababa sus actuaciones en la radio: «Estos discos tenían un sello que se dice fue creado por el artista plástico y actor uruguayo Ariel Adonis Severino (1920-1967) consistente en las cinco letras del apodo de Frómata sobre motivos musicales y un semicírculo rojo que, con algunas variantes, aún identifica a la Orquesta. Nace así, en paralelo con la producción con RCA, el famoso «Sello Billo» que no tenía respaldo de alguna empresa discográfica» (Juan José López, 2010).

comenta que el valentón sale de la cárcel contando lo mal que lo ha pasado dentro de prisión, sin sus atributos (alhajas, ropa, amuletos, maracas). Vuelve a su barrio, feliz pero desmejorado, a encontrarse con las muchachas y seguir con sus galanteos y conquisas. Se llama a todos a la fiesta. Y aquí es donde aparece la voz de Rodríguez Blanco, como Julián Pacheco, para mantener un parlamento con una voz femenina. Ambos flirtean, discuten y ante la llamada al disfrute, terminan con una disquisición sobre el término «bígamo», que la mujer llama al hombre. Julián Pacheco duda de que ella conozca el significado y termina con un enfatizado: «Guere, guere», como locución en la que se advierte de un peligro<sup>20</sup>. Esta sería la expresión lógica con la que Julián Pacheco advierte a su interlocutora en el término de su pendencia.

Ya asimilado al personaje y su nombre, Rodríguez Blanco viaja en 1959 a México para protagonizar *Dos gallos en palenque*, como hemos apuntado. En esta película hace una traslación completa del personaje que venimos presentando, donde sirve de contrapunto a Piporro. Dentro de la política de consolidación internacional del cine industrial mexicano en el país de Pacheco mencionada anteriormente, la iniciativa comercial de incorporar a un cómico de este país dentro de la producción conjunta era una operación coherente. Por otro lado, el actor venezolano, bien parecido y con dotes para la actuación, debió ser considerado como una buena baza para incorporarse a un elenco mexicano de raigambre internacional que se pensaba para un público transnacional.

En esa medida, al encarnar al apocado e inusitado Carabel rompía radicalmente con su *persona* y avanzaba a una propuesta de representar al

---

<sup>20</sup> La etimología de la expresión apunta al significado del sustantivo «Guere-guere», que parece que fue el término para nombrar a un pájaro de patas largas que proviene de Colombia, si bien no se han encontrado referencias de este uso actualmente. Por extensión, hoy en día hace alusión a una canción colombiana donde aparece este término, que probablemente proviene del portugués, donde «guere» significa fiesta. La canción fue popularizada por el Cuarteto Imperial, una formación de cumbia, de gran fama en la década de los sesenta. En Venezuela, se encuentran distintas expresiones que reformulan estas ideas; la expresión busca advertir al interlocutor de un posible peligro o sorpresa que puede alcanzarlo. Por ejemplo: «¿Nos cogerá el guere-guere?» (*Diccionario Abierto Español*, sin fecha).

trabajador oficinista de clase media, imbuido en un entorno donde es difícil aspirar a una vida mejor, a pesar de la propaganda modernizadora de dos de los países más ricos en el continente como eran México y Venezuela en estos momentos. La composición de su personaje comienza restándole toda la potencia y agencia que tiene su Julián Pacheco, como cómico y personaje marginal, para devaluar su capacidad de resistencia al destino como hombre medio de la sociedad de los cincuenta. Aun así, desemboca en su proyecto inusitado de actuar en contra de la sociedad y enriquecerse como un malvado, pero sin envilecerse; algo que es incapaz de llevar a cabo el Carabel novelístico y el cinematográfico de esta versión (evidentemente, también de las otras).

La creación del personaje que hace Pacheco, una vez decidida su nueva vida, se hará fundamentalmente en torno al humor físico, rayano en el *slapstick* si tenemos en cuenta el episodio de la caja fuerte. Todas sus iniciativas para ser un criminal son frustradas; como el intento de robo como carterista en el tranvía, la penosa acción a mano armada contra el pertinaz transeúnte (interpretado por el también actor de ribetes cómicos, Oscar Pulido), y el jocoso episodio del hotel, donde también se contraponen a la no menos polifacética Fanny Schiller como la vendedora de prendas de alta costura. Finalmente, el episodio de la caja fuerte, probablemente el más hilarante y surrealista de todos, contraponen el miedo y la falta de convicción en su quehacer delictivo con la impronta racional que conduce su nueva vida, a la que llegará con la ayuda de su tía (interpretada por Sara García, estrella indiscutible, conocida como la abuelita del cine mexicano). En todos estos casos, la adaptación respeta sobremedida la organización narrativa de Fernández Flórez, y la evidencia de su traspaso al cine está en manos de la composición formal que efectúa Baledón, que organiza su puesta en escena mexicanizando con gracia las desventuras. Por ejemplo, la secuencia en la que vemos comprar a Carabel martillos cada vez más grandes, según los va sustrayendo del escaparate el vendedor, que sigue en paralelo la propuesta de la novela en la que vemos enumerar los gastos por la compra de herramientas en la libreta de la tía Alodia del libro (Elodia en la película).

Como venimos apuntando, este personaje se acoda en un melodrama humanista que provee elementos de comedia, leídos desde la formalidad

del costumbrismo que alientan una lectura social. Alumbran un personaje que se convertirá en el hombre de transición entre la sociedad posterior a la normalización de la posguerra mundial, y los requerimientos de la sociedad capitalista basados en el consumo y en la modernización urbana, con sus inevitables demandas de apariencia en el espacio público. Este tipo masculino se verá arrollado por un tipo de vida productiva que le cosifica de nuevo, como ha sucedido en todas las industrializaciones, y le obliga a sobrevivir con lo mínimo respondiendo con su fuerza y sin idearios con los que establecer la necesaria resiliencia que vendrá de la mano de los más jóvenes, que no tienen esta cultura, ni esa responsabilidad de conexión entre estos dos mundos.

Como señala atinadamente Couto (2001, 218), este Carabel está definitivamente entroncado con Gutierritos, un representante de este misma masculinidad en crisis. Sus tintes melodramáticos son más drásticos y patéticos, por lo que estaba llamado a perdurar en el imaginario de la cultura mediática popular mexicana. Esta industria cinematográfica fue proclive a este esquema narrativo desde sus inicios; tradición fácilmente conectable con el melodrama televisivo de la telenovela. De hecho, la telenovela *Gutierritos*, basada en un argumento de Estela Calderón, se comienza a emitir en el Canal 4 en 1958. Se trata de la historia de Ángel Gutiérrez, apocado oficinista [contador en México], que es maltratado por su mujer y denigrado por su jefe que comienza a llamarle así para hacerle parecer insignificante. La serie tendrá un éxito encomiable que hará posible la versión cinematográfica al año siguiente, dirigida por Alfredo B. Crevenna con idéntico elenco, donde Gutierritos era interpretado por Rafael Banquells. La coincidencia de ambos rodajes con personajes que apelan a una representación de esta masculinidad de clase media en crisis no puede ser casual. Quizás la búsqueda de un personaje que estuviera en este ámbito semántico para proporcionar un argumento dramático a Rodríguez Blanco persuadió a los responsables de *El malvado Carabel* de intentar cruzar este tipo de personaje, ubicándolo en una esfera de comedia, afín a las características del actor. No se puede olvidar que la película de Crevenna estaba producida también por Walerstein. La proximidad del grupo de trabajo de Filmadora Independiente con esta empresa y su dinámica para crear películas, que aumentarían el

marco de cualquier ciclo genérico que demostrara aceptación, eran una operación común. Puede que Baledón, Ruanova y Taboada pensaran que *Gutierritos* pudiera comenzar una línea de producción de un género nuevo, basado en un personaje que también lo era y que ya había probado su éxito entre el público popular.

Lamentablemente, Julián Pacheco como Carabel no logró estos posibles resultados, si tenemos en cuenta que no volvió a participar como protagonista en el cine mexicano<sup>21</sup>. Según anota Bayardi en la crítica en el estreno de la película (1962, 3): «Es necesario que nuestro cine se internacionalice con artistas de otras latitudes, pero a estos artistas hay que escogerlos bien, para que sean garantía de muchas partes y no en un solo mercado circunscrito a un país».

La película tardaría dos años en estrenarse, aunque este hecho parece debido al ritmo de producción y de salida que tenía marcada la propia industria y la propia productora de Baledón teniendo en cuenta los lapsos que existen entre la producción y la exhibición de las obras de su catálogo. Por otro lado, la película elabora también un tránsito entre distintos modelos del cine clásico, como venimos anotando, que nos permite esbozar las líneas que organizan un horizonte que vincula las características del cine clásico mexicano dentro de un imaginario contemporáneo. Si Julián Pacheco fue incorporado para dar vida a un personaje nuevo en un contexto que se pretende internacional, el armazón argumental de la película se sigue manteniendo sobre dos elementos que son innegablemente mexicanos y que establecen la mejor explicación para entender la mediación con el original de Fernández Flórez. Se trata de la organización estelar y coral de la película y la forma de recurrir a cómo el cine mexicano había representado el entorno urbano popular.

<sup>21</sup> Julián Pacheco no hará más cine. Sólo participará puntualmente en otra película mexicana, una coproducción con México rodada únicamente en Venezuela ocho años más tarde, titulada *El reportero* (Baledón, 1968), protagonizada por otro cómico compatriota que, sin embargo, tendrá una presencia notable en el cine y la radio mexicana: Amador Bendayán entre 1962 y 1971. En esta película se convocaban a distintos artistas venezolanos que hacían cameos o actuaban interpretándose a sí mismos. Dada la popularidad de Pacheco en la radio y la televisión venezolana, era una presencia interesante como personalidad idónea para participar en una producción de estas características.



Fig. 1.- Cartel de *El malvado Carabel*.

## 2. El Carabel mexicano, un cómic en una película coral

El análisis del cartel de *El malvado Carabel* (Fig. 1) permite alumbrar, de manera precisa, los elementos que conforman el género donde se ubica la película, que seguramente estaban destinados a que el público –sobre todo el mexicano– identificara el subgénero de comedia costumbrista al que pertenecía y el tipo de elementos estelares que encontraría en su desarrollo narrativo. En él encontramos la formulación de una apuesta segura por los actores que arrojan al cómic venezolano, quizás remotamente conocido por la recepción de la película de Piporro, como hemos ido apuntando.

Julián Pacheco aparece en la parte inferior del cartel, ataviado por una serie de elementos que reúnen icónicamente los momentos que evidencian su vida como malhechor. Al sombrero entre llanero y de *cow-boy* del Pacheco cómic, se añaden su gabardina y bufanda de oficinista, más el gato negro y el libro de hipnosis de su tía, llamados a cambiar

el rumbo de su suerte. A esto se unen los elementos que utilizará en el episodio de la caja fuerte, el último antes de abandonar sus intentos de ser un rufián: la propia caja, el martillo y una bomba, dibujos procedentes del imaginario del cómic y la animación. Sobre él, se yergue una sobra roja, que da fondo al cartel y que es la representación de un diablito sobre el que se imprime el título de la película. Esta imagen y su representación son una licencia del diseñador/a desconocido/a del cartel, que apunta alegóricamente a la identificación perversa y dañina del alma de Carabel dando una clara expectativa de aventura y misterio que parece prometer la película.

Sin embargo, el cartel se dispone en torno a una orla que presenta las imágenes del resto de los personajes principales, con los cartelitos donde se ven los nombres de los actores y actrices. Curiosamente, el nombre de Pacheco no figura, quizás dando a entender que él es simplemente Carabel<sup>22</sup>. El resto de los intérpretes situados en el cartel se organizan perfectamente según sus roles y tipos. En primer lugar, las tres mujeres protagonistas establecen un triángulo donde en la parte superior se sitúa Sara García, con cátedra en el cine clásico mexicano desde su debut en los inicios de los años treinta. García interpretará a la tía Elodia. Ella se encargará de restablecer la conexión del Carabel perdido con la sociedad y con su propia salvación, encarnando la funcionalidad de la posición otrora ocupada por la madre abnegada y protectora. García pertenece a la escuela interpretativa de los característicos, aunque ella había tenido una ejemplar carrera como protagonista cubriendo un sinfín de personajes asociados a la maternidad, cuya versatilidad e interpretación han merecido la atención de una cultura con valores patrimoniales tan severos como la mexicana (Tuñón, 1998, 179-182).

Junto a ella aparecen las dos estrellas jóvenes, que aparecerán en los primeros pantallazos de los títulos de crédito, mientras se ofrece la vista desde el aire de la Ciudad de México. Tras Guillermo Rodríguez,

---

<sup>22</sup> En los créditos de la película, aparece en segundo lugar tras los productores, con la rúbrica de Guillermo Rodríguez «Julían Pacheco». No se ha encontrado ninguna información sobre Carlos Plaza Izquierdo, que aparece como productor en los créditos y en la ficha de la *Historia documental del cine mexicano*. Esta persona no realizó ninguna otra película, por lo que es fácil pensar que fuera un inversor privado, quizás venezolano.

se lee por orden: Lilia Prado, Lorena Velázquez, y Sara García. La funcionalidad de las dos primeras alude a la composición de las presencias femeninas tipificadas como atractivas siguiendo una construcción que pretende alentar la escopofilia, si bien en la película su función está bastante disimulada y plantean una dicotomía enunciada en el rol de la compañera. Estas representaciones parecen apuntar al maniqueísmo de la mujer buena (Lilia Prado, en el papel de Germana) y la mujer aprovechada y, por tanto, mala (Lorena Velázquez como Silvia), si bien su oposición se resuelve al final sin entrar en demasiada profundidad dentro de su caracterización como buenas esposas. La adaptación apuesta por dar mayor desarrollo a la relación de Silvia y su madre, interpretada por Emma Roldán, otra de las actrices con mayor peso como característica y mayor pervivencia en el cosmos cinematográfico iniciado en los años treinta. El personaje de la madre de Silvia no tiene la voluntad coordinadora de su referente literario, ni su sintaxis casi psicoanalítica de creerse un referente digno de estudio (sic), pero apuesta por la ubicación de su personaje en las solícitas madres mexicanas, que tratan de buscar un marido oportuno y solvente a sus hijas. Como anota García Riera (1994, 270), además del resabio en su intromisión en los diálogos de los enamorados, está pendiente de la radionovela, lo que da muestras del guiño consciente a la enorme presencia de la lógica emocional de las mismas en la vida de su generación.

Frente a las mujeres, en el hueco dejado por los dos lados laterales del triángulo isósceles imaginario que forma la almendra de los intérpretes en el cartel, cuatro hombres se enfrentan a ambos lados. En la izquierda aparecen los dos cínicos capitalistas, propietarios de la hipotecaria El porvenir, interpretados por dos actores de registro amplísimo, y adecuados para asumir cualquier papel: Andrés Soler como Aznar y Tito Junco como Bofarull (Bofarull en la novela). Más allá del juego de apellidos vasco y catalán que anota García Riera (1994, 269) que sería incomprendible para el público mexicano (no así para el español exiliado y emigrado), estos dos actores hacen posible la estupidez y el cinismo inconsciente de los dos ricachones, explotadores desde la naturalidad de una interpretación donde toda exageración queda puesta en mayor evidencia precisamente por su soltura performativa. Ruanova y Taboada acentúan su cicatería, sobre todo en la

forma en la que Aznar parece mofarse de Bofarul, por su supuesto humanismo y sus juegos infantiles, en los que compiten apuntando descaradamente a su tacañería y a cierta visión esperpéntica que ambos actores aportan.

En la parte derecha, los personajes del financiero Fernández (Azpitarte en la novela) y el de Ginesta, también son asumidos por dos actores principales. El primero es Fernando Fernández, primo del director Emilio Fernández, y próximo a registros dramáticos, que aquí cambia la condición de indiano del personaje de la novela por el de rico agringado mexicano manteniendo su mismo aire extranjero. Más interesante es la forma en la que Carlos López Moctezuma, uno de los malvados habituales del cine nacional, trata de mexicanizar el personaje de Ginesta, desde un hieratismo que conviene a su construcción de *persona* cinematográfica. Sus potentes ojos azules y el potencial de una voz muy bronca resultaban idóneos para este tipo de registros en una sociedad donde la condición mestiza implicaba una zona coherente de mediación en los antiguos estamentos de clase y raciales del entorno mexicano. Una presencia con rasgos tan blancos era siempre amenazante.

Este resumen de los actantes del contexto de Carabel exhibe cómo la adaptación cinematográfica buscó asegurar un entorno confortable para el actor novel, pero también un abanico de referencias claras para el público del cine mexicano.

Sin embargo, habrá un espacio donde se ubican otros actores, cuya corporalidad, paradójicamente, apela cómodamente a la teoría explicada por Zunzunegui sobre la fisicidad del actor secundario (2014, 216-218). Estos serán los compañeros en la oficina de Carabel, pobres corredores en la carrera esperpéntica y para gusto de los patosos jefes, que abren y cierran el relato dando un espacio a Carabel para singularizarse, en su juventud y en su espíritu de resistencia a la lógica vital impuesta a todos. Primero, Carabel gana la carrera, a pesar de sí mismo, pero seguro en su juventud para correr delante del perro. Y en último lugar, encabeza la negociación de sus compañeros con los jefes, cuando regresa en plena huelga de los empleados con reivindicaciones, bastante sencillas en los casos personales y básicas en las condiciones laborales. Este grupo de actores plantean una realidad donde es difícil de escabullirse del cansancio y la ternura de

unos rostros que se alejan de la belleza y se acercan a los rostros de las personas de la vida vulgar, donde destaca Francisco Reiguera, que luego encarnaría al dramático Quijote de Welles. Junto a él, Pancho Olalla, Victorio Blanco, Pedro Elviro «Pitouto», «Carl-Hillos», Hernán Vera; todos ellos personajes donde la fisicidad de sus gestos, la normalidad anegada en una singularidad que muchos tildarían de fealdad, los compone como el cuadro de oficinistas cuya rutina neurótica y miserable pone a las claras la composición de un cuadro cómico en su inhumanidad. Este prólogo y epílogo, donde Carabel abandona definitivamente su sueño de convertirse en malvado, da otra vuelta de tuerca a la película imprimiendo un sub-relato cuya impronta se comunica con el retrato de renuncia y realismo que propuso Fernández Flórez, cuando despojamos al libro de la ironía y la versatilidad de su narrador. De alguna manera, la adaptación cinematográfica en este punto lee con propiedad la denuncia de la novela y la ubica en el periodo de desarrollismo de la década de los sesenta, en la que México vivía su mayor época de riqueza y desafío.

### 3. Mediación mexicana del entorno urbano de Carabel

Si regresamos al punto en el que enmarcábamos en el cuadro de personajes e intérpretes, comenzábamos por la presentación de la tía Elodia/Sara García. Su personaje servirá de jefa de ceremonias vinculada con todos; es la única que aparece en los dos mundos de Carabel antes de su conversión al mundo malvado: la oficina y el vecindario. Ella obrará de mediadora con el entorno vecinal que recuerda a la vecindad cinematográfica mexicana, cuyo carácter de melodrama ciudadano también había impuesto un ciclo genérico que se esboza en torno a los espacios vecinales y los patios interiores, recuerdo de los escenarios donde el género chico y la comedia teatral de costumbres elaboraban su entorno donde hace expresa la peripecia. Por este espacio transitan las películas que aspiran a ser dramáticas, como la serie de Ismael Rodríguez y Pedro Infante, en torno a la figura de Pepe el toro<sup>23</sup>,

<sup>23</sup> *Nosotros los pobres* (Rodríguez, 1947), *Ustedes los ricos* (Rodríguez, 1948) y *Pepe El toro* (Rodríguez, 1952).

indudablemente el canon del género. Pero también es un espacio apropiado para los cómicos populares comenzando por Tin Tan y su *El rey del barrio* (Martínez Solares, dir., 1949).

En el caso de *El malvado Carabel* de Baledón, se mantienen las relaciones entre los miembros pobres de la vecindad, como estipula también la fuente argumental, pero se evidencia un espacio urbano que no tiene nada que ver con el de los géneros populares antes apuntados. Carabel vive en un piso [depa, en español de México], amplio, con una estética contemporánea y lleno de las comodidades que serían impensables en el entorno unos años antes (Bunker y Macías-González, 2011, 96-97). Sin embargo, los lazos de solidaridad entre los vecinos siguen siendo los mismos. Ginesta viene a jugar a las cartas y a apostar grandes fortunas con Elodia, Germana sale y entra para cuidar a Cami cuando es recogido por Carabel y su tía, y todos acuden a velar a la madre de este pobre huérfano cuando su ella se suicida. De alguna manera, a pesar del imaginario de desarrollismo, el cine sigue recurriendo a una norma social reconocible para su público habitual.

Esto es especialmente interesante con la inclusión de un personaje inexistente en la obra de Fernández Flórez, que es el consejero para iniciar a Carabel en el mundo de la delincuencia. El actor Fernando Soto «Mantequilla» aparece como una huella sofisticada del pelado y arrabalero que había interpretado en sinfín de películas, entre otras en *Ni sangre ni arena* (Galindo, dir., 1941) con Cantinflas, verdadero estereotipo del género. Mantequilla reúne la experiencia que transmiten a Carabel los vagabundos y pedigüños de la taberna próxima a Ríos Rosas en la novela, pero lo hace desde los coloquialismos mexicanos y la forma, tierna y peculiar, de la expresión de este sector de la cultura popular mexicana, precisamente entronizada como cómica y emblemática por el cine (Monsiváis, 1997). En los distintos episodios en los que Carabel regresa al puesto de su maestro tras un nuevo fracaso para aprender una nueva vertiente de la criminalidad, encuentra a Mantequilla en un patio oscuro de una vecindad, donde vende distintos cachivaches y baratijas, posiblemente en un mercadillo [tianguis en español de México] cercano. Los repetidos desenlaces infructuosos de Carabel solo ponen de manifiesto su incapacidad de desarrollar supuesta delincuencia de la cultura arrabalera que, por otro

lado, su consejero solo puede conocer de manera teórica y literaria eliminando también de su personaje cómico y característico toda sombra de peligro o de amenaza para el público de los inicios de los sesenta.

#### 4. Carabel vuelve a su lugar

La adaptación de la obra del escritor gallego por su paso por la industria mexicana se llevó a cabo dentro de una línea específica de producción, donde su utilización pareció responder a la búsqueda de un argumento que pusiera a disposición de un cómico venezolano –y, por tanto, invitado en el cine mexicano de vocación internacional- un relato contemporáneo sobre el joven oficinista de clase media. La oportunidad de su producción dentro de una joven productora, con un campo de acción basada en una línea de géneros y estrellas muy polifacéticos, hace de su realización una experiencia peculiar que ahora recuperamos para pensar en cómo un relato ajeno y lejano, como es la novela de 1931, sirve para elaborar un relato melodramático y de composición cómica singular. Precisamente, la conjunción de los distintos elementos que tienen que servir a la comedia –la singularidad del protagonista marcado por una *persona* previa que nada tiene que ver con el desarrollo dramático de Carabel, la corralidad de un elenco dispuesto a ubicar de manera costumbrista el relato, y los aditamentos mexicanos para ubicar en tiempo y en espacio la historia- consiguen hacer de esta película una adaptación llena de sugerencias. Su relectura de la obra fuente elabora una buena marca sobre cómo la teoría de la adaptación remite a una interpretación del texto que, precisamente, cobra sentido por la explicación de su filmación en ese contexto concreto. Sus circunstancias también hacen de la película una rara avis que seguramente permanecería en el olvido, si no fuera por el interés que nos supone hoy en día ver la interrelación entre una fuente literaria tan peculiar como es la obra de Fernández Flórez con esta película tan ajena y tan lejana. Y, finalmente, la película desvela la interesante manera en la que una cultura popular latinoamericana dialoga desde un hipertexto notable la posibilidad de conjugarse con una fuente, probablemente legitimada, para ofrecer una experiencia contemporánea al público internacional del cine mexicano.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (2005), *El humor en la radio caraqueña (1970-1980). Julián y Chuchín, dos vivianes de postín*. Blogia. En: <https://risasradiales.blogia.com/2005/050104-juli-n-y-chuch-n-dos-vivianes-de-post-n.php> [Consulta: 09/09/2018].
- AISEMBERG, A. (2017). «La estrategia de las parejas estelares de las identidades nacionales a la construcción transnacional». En A. L. Lusnich, A. Aisemberg, A. Cuarterolo (Ed.), *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del periodo clásico*. México; Buenos Aires: Cineteca Nacional; Imago Mundi, pp. 75-85.
- AVIÑA, R. (2004). *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*. México: Cineteca Nacional; Conaculta.
- AZNAR SOLER, M. y LÓPEZ GARCÍA, J.R. (2016). *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- BAYARDI (1962). Nuestra crítica: El malvado Carabel, *Novedades*, 5 de mayo, p. 3.
- BUNKER, S. B. y MACÍAS-GONZÁLEZ, V. M. (2011). «Consumption and Material Culture in the Twentieth Century». En W. H. Beezley (Ed.), *A Companion to Mexican History and Culture*. Malden: Blackwell Publishing, pp. 83-118.
- CASTRO DE PAZ, J. L. (2010). *Fernando Fernán Gómez*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- CASTRO DE PAZ, J. L.; PAZ OTERO, H. y GÓMEZ BECEIRO, F. (2015). *El malvado Carabel*: impronta de Wenceslao Fernández Flórez en el cine antes y después de la guerra civil, *Revista Signa*, 24, pp. 241-257.
- CHAUMEL FERNÁNDEZ, J. (2015). *Los profesionales cinematográficos republicanos exiliados en México en los años cuarenta y cincuenta*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- COUTO CANTERO, P. (2001). *Texto literario y texto fílmico. Estudio comparativo textual. La obra novelística de Wenceslao Fernández Flórez y el Cine: El malvado Carabel*. Tesis doctoral. La Coruña: Universidade da Coruña.
- DÍAZ LÓPEZ, M. (2002). *La comedia ranchera como género nacional del cine mexicano (1936-1952)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- DÍAZ LÓPEZ, M. (2008). Connecting Spain and the Americas in the cold war: the transnational careers of Jorge Negrete and Carmen Sevilla, *Studies in Hispanic Cinemas*, 5 (1-2), pp. 25-42.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1945). *Ha entrado un ladrón, novela*. México: Ediciones Mexicanas.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1946). *El bosque animado*. México: Sergas.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1947). *La procesión de los días: novela*. México: Diana.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1947). *Aventuras del caballero Rogelio de Amaral: novela*. México: Diana.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1973). *El ladrón de glándulas*. México: Editores Asociados.
- GARCÍA, G. y AVIÑA, R. (1997). *Época de oro del cine mexicano*. México: Editorial Clío.
- GARCÍA RIERA, E. (1994). *Historia documental del cine mexicano. 1959-1960*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, tomo 10.
- GUBERN, R. (2009). «La exogamia pasional hispanoamericana ilustrada por el cine del franquismo». En E. de la Vega Alfaro; A. Elena (Ed.), *Abismos de pasión: una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas*. Madrid: Filmoteca Española, pp. 88-99.
- GÓMEZ VARGAS, H. (2017). Jóvenes en el cine y la vida flotante en la ciudad (o de crecer en tiempos de transiciones mediológicas), *Razón y Palabra*, 21(1-96), pp. 163-184.
- HERRERA NAPOLEÓN, C. (2011), Caracas, ciudad histórica diversa: Aproximación a la valoración espacio-temporal de los tejidos urbanos, *Bitácora Urbano-Territorial*, 19 (2), pp. 21-37.
- IRWIN, R. M. y CASTRO RICALDE, M. (2013). *Global Mexican Cinema. Its Golden Age*. Londres: British Film Institute, Palgrave Macmillan.
- LÓPEZ, J. J. (2010). Billo's Caracas Boys. La más popular de América Latina. Blogger. En: <http://labilloscaracasboys.blogspot.com/2010/11/billo-en-rca-victor.html> [Consulta: 09/09/2018].
- MIQUEL, A. (2016). *Crónica de un encuentro. El cine mexicano en España, 1933-1948*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- MONSIVÁIS, C. (1997). ««Ahí está el detalle»: el habla y el cine de México». En *Sesión plenaria del Congreso Internacional de la Lengua (Zacatecas, 1997)*. En: <http://congresosdelalengua.es/zacatecas/plenarias/cine/monsivais.htm> [Consulta: 11/09/2018].
- OROZCO, G. (2002). «La televisión en México». En G. Orozco (Ed.), *Historias de la televisión en América latina*. Barcelona: Gedisa Editorial, pp. 203-244.
- PELÁEZ, C. (2011). «Taboada y el baúl de los recuerdos». En P. Guisa Koestinger (Ed.), *Carlos Enrique Taboada*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía, pp. 105-110.
- PEREDO, F. (2015). *Gregorio Walerstein y el cine. Historia de una pasión*. México: Universidad Nacional de México.
- PÉREZ, F. (2010). Los inicios de la radio en Hispanoamérica: 1920-1930. *Temas de comunicación*, enero-junio (32), pp. 126-150.
- SILVA-FERRER, M. (2015). Venezuela: the Modern Oil Nation. Globalización, Estado, cultura y comunicación en torno al enclave petrolero, *Tiempo y Espacio*, 33 (63), pp. 35-53.
- SIGILLO, M. F. (2015). *Caracas en retrospectiva. El galán de la Charneca «Julián Pacheco»*. Blogger. En: <http://mariafsigillo.blogspot.com/2015/06/el-galan-de-la-charneca-julian-pacheco.html> [Consulta: 09/09/2018].
- TUÑÓN, J. (1998). *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*. México: El Colegio de México; Instituto Cinematográfico de Cinematografía.
- VIÑAS, M. (1987). *Historia del cine mexicano*. México: Universidad Autónoma de México.
- VV.AA. (2002), *Escritores del cine mexicano sonoro*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. En: <http://escritores.cinemexicano.unam.mx/> [Consulta: 04/09/2018].
- ZUNZUNEGUI, S. (2014). «Cómicos sin paradoja. Ejemplos para una teoría del actor cinematográfico». En J. L. Castro de Paz; J. M. Folgar de la Calle; F. Gómez Beceiro; H. Paz Otero (Ed.), *Tragedias de la vida vulgar. Adaptaciones e irradiaciones de Wenceslao Fernández Flórez en el cine español*. Madrid: Shangrila, pp. 212-226.
- VV.AA. (2018), *Diccionario Abierto de Español*. Free Writing Tool. En: <https://www.significadode.org/guere%20guere.htm> [Consulta: 09/09/2018].

## Filmografía

BALEDÓN, R. (dir.) (1958). *Dos gallos en palenque*. México: Filmadora Independiente.

BALEDÓN, R. (dir.) (1960). *Tirando a matar*. México: Filmadora Independiente.

Baledón, R. (dir.) (1960). *Que me maten en tus brazos*. México: Filmadora Independiente.

BALEDÓN, R. (dir.) (1960). *Orlak, el infierno de Frankenstein*. México: Filmadora Independiente.

BALEDÓN, R. (dir.) (1960). *El malvado Carabel*. México: Filmadora Independiente.

BALEDÓN, R. (dir.) (1966). *El reportero*. México; Venezuela: Canaima Films; Lorenzo González Izquierdo.

BUSTILLO ORO, J. (dir.) (1945). *Canaima (el dios del mal)*. México: Filmex.

CASTILLO, F. G. (dir.) (1942). *María Eugenia*. México: Filmex.

CREVENNA, A. B. (dir.) (1959). *Gutierritos*. México: Filmex.

GALINDO, A. (dir.) (1941). *Ni sangre ni arena*. México: POSA Films.

GÓMEZ URQUIZA, Z. (dir.) (1954). *Kid Tabaco*. México: Cinematográfica Coloso; Promotora Cinematográfica.

MARTÍNEZ SOLARES, G. (dir.) (1949). *El rey del barrio*. México: As Films.

RODRÍGUEZ, J. (dir.) (1947). *Nosotros los pobres*. México: Rodríguez Hermanos.

RODRÍGUEZ, J. (dir.) (1948). *Ustedes los ricos*. México: Rodríguez Hermanos.

RODRÍGUEZ, J. (dir.) (1952). *Pepe El Toro*. México: Películas Rodríguez.

## Televisión

BANQUELLS, R. (dir.) (1958). *Gutierritos*. México: Telesistema Mexicano.

## Música

—(2018), Ya salió Julián Pacheco Billo's. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=K-4tjk6mOK8> [Consulta: 09/09/2018].