

**FORTUNATO (1941).**  
**UNA CULTURA SOCIAL DE LA FALANGE EN EL CINE DE FICCIÓN**

Igor Barrenetxea Marañón  
*Universidad del País Vasco*

«Todas las sociedades acogen las imágenes en función de su propia cultura.»<sup>1</sup>

**A modo de introducción**

El 28 de marzo de 1939 las tropas franquistas entraban victoriosamente en el Madrid republicano, y cuatro días más tarde, el 1 de abril de este mismo año se daba la contienda, en el aspecto militar, por finalizada. La rebelión de una parte del Ejército, que comenzó el 17-18 de julio de 1936 contra el legítimo régimen republicano había, finalmente triunfado tras una sangrienta confrontación civil. Habían sido tres largos y duros años de lucha en los que se habían ido componiendo y tejiendo una serie de discursos, actitudes y sentimientos contrarios en los que el bando vencedor, el franquista, había ido creando un imaginario en el que se inculpaba a la Segunda República española (1931-1936) y a sus reformas de los males y desastres del país, la denominada anti-España<sup>2</sup>. En 1941, todavía en los años más duros de la posguerra española, se rodó y estrenó el filme *Fortunato*, inspirado en una obra de teatro homónima, escrita a inicios del siglo XX, por los escritores hermanos Álvarez Quintero<sup>3</sup> y dirigida por el falangista Fernando Delgado (1891-1950) quien había puesto su talento cinematográfico a las órdenes de la causa nacional rodando varios documentales durante la guerra<sup>4</sup>.

Delgado nació en Madrid. En sus inicios fue actor de teatro y cine, aunque conjugándolo con funciones de ayudante de dirección del mismo Jacinto Benavente. En 1924 dirigirá su primera película titulada *Los granujas*. Durante su etapa como director de cine mudo alcanzó notable éxito con películas como *Ruta gloriosa* (1925), sobre la guerra de Marruecos, el melodrama *Las de Méndez* (1927) y el sainete *¡Viva*

---

<sup>1</sup> FERRO, M.: *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995, p. 25.

<sup>2</sup> CAZORLA SÁNCHEZ, A.: *Las políticas de la victoria*, Madrid, Marcial Pons, 2000; JULIÁ, S. y DI FEBBO, G.: *El franquismo*, Barcelona, Paidós, 2005.

<sup>3</sup> ALVAREZ QUINTERO, S. y J.: *Fortunato*, Madrid, Renacimiento, 1912.

<sup>4</sup> Como *Homenaje a las brigadas de Navarra* (1937), *Bilbao para España* (1937), *Asturias para España* (1937), *Santander para España* (1937), *Hacia la nueva España* (1937).

*Madrid que es mi pueblo!* (1928). Pero la llegada del cine sonoro no se acomoda a su estilo y rueda otros filmes sin tanta fortuna, a excepción de *Currito de la Cruz* (1936). La Guerra Civil le coincide en Córdoba y por sus convicciones falangistas se puso al servicio de los sublevados realizando seis documentales (de los dieciséis que produjo CIFEA) para el régimen. El único filme de mención en su siguiente etapa será *Fortunato* (1941) por el cual es premiado como mejor director del año por la SNE. Sus últimas películas, la comedia *Lluvia de hijos* (1947) y el drama *La calumniada* (1947) tuvieron poca repercusión<sup>5</sup>. Pero es este filme, *Fortunato*, el que nos interesa, porque es un auténtico revelador, más allá de lo que fueran las intenciones del director, del contexto histórico que nos ocupa, ya que no deja de ser agente de la Historia y, por consiguiente, «puede motivar una toma de conciencia»<sup>6</sup>.

### **Sinopsis del film**<sup>7</sup>

Corre el año 1934 en la ciudad de Madrid, Fortunato es un padre de familia que es injustamente despedido de su trabajo, para permitir que un *recomendado* ocupe su lugar. Entonces, no tiene más remedio que ir en busca de una salida laboral. Y para ello ha de desempeñar diferentes oficios, ya sea conductor de tranvía, camarero o actor de reparto. Sin embargo, ninguno de tales trabajos le dura mucho debido a sus despistes o errores. Su situación se torna cada vez más desesperada para él y su familia, a la que no puede dar una vida digna. Por ello, han de mudarse a vivir a los bajos fondos y no logra que nadie se apiade de él cuando decide pedir limosna por la calle, incluso intenta robar a un ciego, pero hasta eso es más fuerte que él y le devuelve el dinero. Mientras, otros que viven de la picaresca, como don Vitorio, tienen más éxito que él.

Finalmente, responde a un anuncio en el que se solicita un ayudante para un trabajo sin determinar. Resuelto, no teniendo nada que perder, decide acudir a la cita. Su labor consistirá en servir de blanco humano de una tiradora, Amaranta, en el Circo.

---

<sup>5</sup> BORAU, J. L. (dir.): *Diccionario de cine español*, Madrid, Alianza, 1998. TORRES, A. M.: *Cine Español. Diccionario Espasa*, Madrid, Espasa, 1999.

<sup>6</sup> FERRO, M.: *op. cit.*, p. 17.

<sup>7</sup> 1941. España. Director y guión: Fernando Delgado. Argumento: basado en la obra del mismo título de Álvarez Quintero, Serafín Álvarez Quintero. Director de fotografía: Carlos Riccioni, Enzo Pahissa. Música: Jesús G. Leoz. Blanco y negro. Duración: 77 minutos. Productora: PB Films. Protagonistas: Antonio Vico, Carmen Carbonell, Florencia Bécquer, María Luisa Arias, Luisa Jerez, Joaquina Carreras, Pastora Peña, José Abulquerque.

Fortunato tiene pavor a las armas pero por el amor a su familia no tiene más remedio que aceptarlo, sabedor de que eso le permitirá ofrecer pan a sus hijos.

La tragicomedia, en todo caso, tiene un desenlace feliz, cuando una amiga de su mujer le encuentra un trabajo más digno a Fortunato.

## **Análisis de sus elementos**

### *1) El contexto histórico del filme y el texto teatral*

En los años posteriores a la guerra la instauración del Estado franquista partió de «deslegitimar el ordenamiento, cultura y las instituciones republicanas»<sup>8</sup>. El 18 de julio de 1936 constituía, por aquel entonces, la fecha de refundación de la sociedad española y todo lo que quedaba detrás de ella pertenecía a la esfera de un pasado que había que redimir o descalificar, ya que se estimaba que las causas de la confrontación bélica habían venido dadas, entre otros factores, por la corrupción y la decadencia provocada por el liberalismo. Pero, sin duda, lo que quedaba claro es que la contienda había traído consigo destrucción, hambre y miseria que no se podía ocultar a los ojos de una población que había vivido tres largos años de lucha cruenta<sup>9</sup>. Y a raíz de esto surgieron diversos proyectos culturales, que fueron acompañados por una política cinematográfica que pretendió recomponer la moral nacional y el espíritu de lucha y sacrificio (de la insigne cruzada o guerra de liberación). *Fortunato* fue estrenada el 2 de febrero de 1942 en Madrid y sufragada por la productora P. B. Films<sup>10</sup>.

Tal y como señalan Francis Vanoye y Anne Goliot-Lete el cine «es un testigo vivo de la realidad, procura actuar sobre las representaciones y las mentalidades»<sup>11</sup>. Aunque el filme parte de la apoyatura de un texto teatral original, no hay duda de que se introducen elementos nuevos que lo dotan de otro significado y nos permite, de este modo, considerarlo un testimonio de estos años en los que primaba el hambre, la miseria, las enfermedades, el mercado negro, el estraperlo, las graves desigualdades

---

<sup>8</sup> JULIÁ, S. y DI FEBBO, G.: *op. cit.*, p. 22.

<sup>9</sup> BOX, Z.: *España, año cero*, Madrid, Alianza, 2010. JULIÁ, S. (coord.): *República y guerra en España (1931-1939)*, Madrid, Espasa, 2006. PRESTON, P.: *La Guerra Civil Española*, Barcelona, Círculo de lectores, 2006.

<sup>10</sup> FERNÁNDEZ COLORADO, L.: «Fortunato», en PÉREZ PERUCHA, J. (ed.): *Antología crítica del cine español (1906-1995)*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 136.

<sup>11</sup> VANOYE, F. y GOLIOT-LÉTÉ, A.: *Principios de análisis cinematográfico*, Madrid, Abada, 2008, p. 64.

sociales, la represión, la profunda marginalidad, la prostitución, etc.<sup>12</sup>, en las que, subsidiariamente, «las huellas de lo que ha existido –la Segunda República– son o bien suprimidas, o bien maquilladas y transformadas»<sup>13</sup>. No es por ello casual que este filme, inspirado en la obra de los hermanos Álvarez Quintero fuera contextualizado en 1934<sup>14</sup>.

Comparando el texto teatral con el filme, tanto la escena introductoria, en la que Fortunato es despedido, como la fecha donde se contextualiza son elementos añadidos, por lo que tales aspectos son los que, en definitiva, le dotan de un valor añadido. La obra de teatro arranca en el momento en el que Don Vitorio, un pícaro, va a pedirle dinero a Alberto, un arquitecto, y tras su entrevista con él, Fortunato acude a solicitarle trabajo. En esta entrevista con Alberto, Fortunato le expresa sus diversos miedos, distintos a los del filme, en el desempeño de diversos trabajos que acaban por hacerle renunciar a ellos, como el de albañil (le dan miedo las alturas) o guarda de una finca (donde roban dos veces). En la trama fílmica se actualizan estas experiencias que ha de vivir Fortunato, con los oficios de camarero, conductor de tranvías o figurante en una Zarzuela. También se añade la trágica muerte del ayudante de Amaranta, a la que se da un mayor peso, en un tono más bien negativo, además de un cierre en el que consigue, gracias a su mujer, encontrar otro trabajo más digno. Todo ello nos ofrece una relectura de la sociedad franquista en la que se revelan sus fobias, percepciones del pasado o de la realidad y del carácter cultural que porta el cine para el régimen.

Otro aspecto interesante que hay que destacar es la depuración que se hace del lenguaje de la obra teatral original, dejando a un lado las palabras castizas (como *vestío de papé de fumá, ange de esta casa, segurisma, der difunto, etc*). El franquismo practicó no solo un rígido control de las imágenes, a través de la censura sino, también, impulsó una homogeneización lingüística a través del castellano que «se convertía en una nueva forma de censura de los cines foráneos al eliminar acentos y giros –geográficos, pero también de

---

<sup>12</sup> GIL PECHARROMÁN, J.: *Con permiso de la autoridad. La España de Franco (1939-1945)*, Madrid, Temas de Hoy, 2008, p. 72. MIR, C. y AGUSTÍ, C.: «Delincuencia patrimonial y justicia penal», en MIR, C., AGUSTÍ, C. y GELONCH, J. (ed.): *Pobreza, marginación, delincuencia y políticas sociales bajo el franquismo*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2005, pp. 76-77. MORADIELLOS, E.: *La España de Franco (1939-1975)*, Madrid, Editorial Síntesis, 2000, pp. 81-89. JULIÁ, S. y DI FEBBO, G.: *op. cit.*, pp. 31-42

<sup>13</sup> TODOROV, T.: *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 12.

<sup>14</sup> Fue estrenada el 30 de noviembre de 1912, en el Teatro Cervantes de Madrid.

clase»<sup>15</sup>. Todo ello con el fin de fortalecer la unidad del país, frente al temible separatismo, en un intento de crear una cultura integradora pero tradicionalista, y negadora de su riqueza, que diera lugar a la esencia de la *españolidad*. Finalmente, el único elemento a matizar considerado como importante por la censura es el situar el contexto de la película «antes –del– Glorioso Alzamiento»<sup>16</sup>, para que no haya ningún equívoco (se temía que al exportarse al exterior diese una imagen negativa de España, mostrándolo como un país pobre, desgraciado y atrasado, por lo que era necesario achacárselo a la etapa precedente). Puesto que el franquismo había prometido que «no faltaría en los hogares madrileños ni la paz, ni el pan, ni el trabajo, ni el bienestar»<sup>17</sup>. Aunque, en el fondo, la situación de hambre y penuria no dejaba de ser la que podía verse en el propio filme.

No obstante, «el régimen se aprovechó de ello»<sup>18</sup> para sus fines reeducativos y aleccionadores y, en este caso, *Fortunato* se inscribe dentro de esta cosmovisión propicia. «No en vano», señala Enrique Moradiellos, «los años de hambre y miseria fueron también los años de la más intensa propaganda *social*»<sup>19</sup>.

Por ello, al tiempo de la República, los inefables años 30 (aunque el régimen democrático no será citado ni mencionado ni una sola vez a lo largo del filme), se le confería ese lugar preeminente en la inculpación de todos los males. Pues, como señala Ferro, «la realidad cuya imagen ofrece el cine resulta terriblemente auténtica», con lo que puede poner de relieve sus «insuficiencias»<sup>20</sup>, de ahí que se quisiera remarcar tan directamente el contexto anterior a la guerra.

Y en lo tocante al carácter falangista del filme viene dado no por un discurso ideológico puro sino por su carácter tradicional (la familia cristiana, la dignidad, la humildad, los buenos sentimientos, etc.), en la que se disponen de una serie de elementos que pasaremos a analizar en los apartados siguientes, en los que sí cabe anticipar como «la virtualidad legitimadora de la ideología fascista se subordinó a la mucho más decisiva de la religiosa»<sup>21</sup>. De todos modos, *Fortunato* no deja de ser un cine característico de la época que navegaba entre la «tosquedad de la ambientación,

---

<sup>15</sup> CASTRO DE PAZ, J. L.: *Un cinema herido*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 29.

<sup>16</sup> ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN, Cultura, Caja 21/4456.

<sup>17</sup> BOX, Z.: *op. cit.*, p. 50.

<sup>18</sup> MIR, C. y AGUSTÍ, C.: *op. cit.*, p. 77.

<sup>19</sup> MORADIELLOS, E.: *op. cit.*, p. 89.

<sup>20</sup> FERRO, M.: *op. cit.*, p. 37.

<sup>21</sup> MONTERO, J. R.: «Los católicos y el nuevo Estado», en FONTANA, J. (ed.): *España bajo el franquismo*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 105. MORADIELLOS, E.: *op. cit.*, pp. 75-76.

la rigidez de las interpretaciones y el énfasis sobreactuado de los actores cuando sus textos hablaban de orgullo de ser español, del valor católico de la patria, de la derrota, la muerte o la santa providencia»<sup>22</sup>. Y, por lo tanto, la cultura de la falange quedaba reducida o encuadrada en los aspectos generales de la cultura dominante, al menos en el cine, por mucho que quisiera crear o generar un espacio propio.

## 2) *Clientelismo social*

Continuemos con el filme. Aunque la causa por la que se despide al protagonista, el desdichado Fortunato, el clientelismo, provoca su necesidad de buscar un empleo, sobre lo que gira el argumento central de la trama, bien podría relacionarse, a decir verdad, con cualquier otra época histórica contemporánea. El hecho de que se circunscriba a 1934, durante la Segunda República, no es casualidad, y viene dado por la necesidad de hacer impensable que esto sea posible en los tiempos que corren y denigrar la imagen de ese tiempo anterior. A fin de cuentas, esto respondía a denunciar el «peligro de disolución social que se atribuía a las democracias liberales»<sup>23</sup>. Pero, también, se podría considerar que esa desnaturalización del presente no es más que otra forma de hablar de la realidad, tal como indican Fernández Colorado o Torres<sup>24</sup>.

Volviendo al filme, en la primera escena, dos hombres, el director de la empresa Previsión Industrial, compañía de seguros donde trabaja Fortunato mantiene una conversación con otro subordinado, en la que le explica que no tiene más remedio que despedir al bueno de Fortunato para poner a un recomendado, un tal señor Álvarez. No importa que aquel haya trabajado desde su fundación ni que tenga «*una nube de chiquillos*», la decisión está tomada por las influencias del hombre que viene a sustituirle. Y la misma conversación alude a una crisis económica que, en parte,

---

<sup>22</sup> GRACIA GARCÍA, J. y RUIZ CARNICER, M. Á.: *La España de Franco (1939-1975)*, Madrid, Síntesis, 2001, p. 32.

<sup>23</sup> MONTERO, M.: «Cine para la cohesión social durante el primer franquismo», en VIDAL PELAZ, J. y RUEDA, J. C. (eds.): *Ver cine*, Madrid, Rialp, 2002, p. 175.

<sup>24</sup> TORRES, Augusto M., p. 332. BORAU, José Luis (dir.), *op. cit.*, p. 272. FERNÁNDEZ COLORADO, L.: «Fortunato», PÉREZ PERUCHA, J. (ed.): *Antología crítica del cine español (1906-1995)*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 136.

justifica la decisión adoptada ya que les viene bien a la hora de reducir el coste de la plantilla<sup>25</sup>.

El tema, por tanto, adquiere un tinte social y de injusticia moral. Para reforzar esta injusticia, este tal señor Álvarez se nos presenta en otra escena disfrutando cómodamente de una sesión de circo, con un amigo. Y al ver a don Eduardo, quien le ha dado el puesto de Fortunato, va a saludarle para agradecerle lo que ha hecho por él. Sin embargo, el amigo es quien nos indica que Álvarez ha entrado a trabajar en la empresa sin tener necesidad de ello, mientras el pobre Fortunato se ha quedado sin el sustento para su familia. Por lo tanto, el filme pretende convertirse en una lección humana. Esta enseñanza se relaciona con los años de la República pero, a su vez, se entiende como una manera de educar en presente, para llamar la atención sobre lo que puede estar sucediendo en la sociedad franquista. Por ello, refleja los males de la organización del Nuevo Estado franquista, que estaría «presidida por un carácter amoral de favoritismo»<sup>26</sup> y apoyada, asimismo, en una «tupida red de privilegios y favores»<sup>27</sup>. Pero, como señala Cazorla, «el Nuevo Estado se reclamó no sólo enemigo de la herencia política de patronazgo y corrupción de la España decadente sino –como– la solución definitiva a la misma de la que, en su opinión, la corrupta República sólo habría sido el último capítulo»<sup>28</sup>. Aunque no dejaba de ser mera demagogia hipócrita a tenor de que reprobaba a la República lo que ella misma era incapaz de solucionar.

Tras el despido de Fortunato, en el filme, este tiene que empezar a ganarse la vida con cualquier oficio que le permita granjearse un jornal para sustentar a la familia y dar de comer a sus hijos. Incluso, una amiga de su mujer, Remedios, le ofrece mediar por él, puesto que su hijo puede darle un puesto, aunque sea de poca relevancia. Fortunato, desesperado, no puede elegir y le contesta: «*Lo que sea, Remedios, es que no puede darse cuenta de la situación en la que estamos*». Paralelamente es como si el filme aludiese a las inclemencias de la población civil tras la Guerra Civil en Madrid, en la que las condiciones de vida eran pésimas a pesar del racionamiento<sup>29</sup>.

---

<sup>25</sup> CASTRO DE PAZ, J. L.: *op. cit.*, p. 100.

<sup>26</sup> CAZORLA SÁNCHEZ, A.: *op. cit.*, p. 28.

<sup>27</sup> NICOLÁS, E.: *La libertad encadenada*, Madrid, Alianza, 2005, p. 132.

<sup>28</sup> CAZORLA SÁNCHEZ, A.: *op. cit.*, p. 47.

<sup>29</sup> MONTOLIÚ, P.: *Madrid en la posguerra, 1939-1946*, Madrid, Silex, 2005, p. 183.

El primer trabajo que logra Fortunato es de camarero. En esta escena se intenta introducir, sin lograrlo, un aire de comedia. Fortunato, vestido de camarero, se encuentra fuera de lugar, nervioso e inseguro. Va pasando por las mesas apuntando en una libreta las bebidas que le van pidiendo. Tras hacer un primer recorrido llega a la barra y le indica al barman lo que necesita. Uno de los clientes le ha pedido un “*glote*”. Ni el camarero ni el encargado saben lo que es. Vuelve con el encargado donde el cliente y este, de una manera hosca y un tanto desagradable reitera su petición. El encargado educadamente le confirma la petición pero, una vez en la barra, le da indicaciones al barman para que prepare algo con todo el alcohol que encuentre y añade: «*Ese no vuelve a pedir un glote en su vida*». El resto de la escena se desarrolla al estilo Chaplin, en la que Fortunato se ve superado por las circunstancias con su torpeza y mala fortuna, confundiendo las bebidas que le han pedido los clientes, provocando el caos y el descontento allá por donde pasa. Finalmente, se produce una redada policial en la que se clausura el local porque se trafica con drogas. En este planteamiento y elección del escenario, se ilustra como crítica a las modas extranjeras y a este tipo de establecimiento de escasa moral. De hecho, durante la posguerra, en las afueras de Madrid, surgieron locales de *género frívolo* «como cabarets, *dancigs* y *boites*»<sup>30</sup> que no serían bien vistos, aunque sí a regañadientes tolerados por el régimen. De ahí que en este marcado acento moralizador se proceda a dotarle de un sentido negativo a este ambiente en el filme.

Tras el cierre del local, Fortunato se convierte en conductor de tranvías. Se nos muestra en su interior, acompañado por un instructor que le enseña el manejo de las diferentes palancas y mecanismos para ponerlo en marcha y frenar. Pero, una vez más, aunque el instructor le indica que «*no es de los más torpes*», Fortunato no retiene por mucho tiempo el trabajo. Cuando ya conduce solo, un buen día, se distrae discutiendo con dos hombres que tratan un problema matemático. Cruzado en medio de la vía, de forma repentina, hay un coche y distraído, enfrascado en la discusión, no tiene tiempo para frenar y se lo lleva por delante. Es un hombre al que le acompaña la desgracia.

El siguiente empleo es de figurante en una Zarzuela. No es una labor difícil, y tiene otros compañeros que viven con lo que se les paga. Pero debido a la mala

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 198.



fortuna, le ponen una peluca que le hace no ver nada y cuando son convocados y ha de desplazarse por el escenario, provoca el caos a su alrededor.

Hay que destacar como el filme, en su carácter aleccionador, conjuga esos dos elementos de comedia y tragedia que no acaban de casar demasiado bien, a pesar del protagonismo del cómico Antonio Vico. Esto se aleja, claramente, de ese referente del cine de *cruzada*<sup>31</sup>, lo cual nos advierte de un intento por parte del cine del régimen de llegar al público y crear un modelo social y moral a través de otro tipo de temáticas que, aparentemente, son más livianas pero que contienen una buena dosis de reforzamiento de un imaginario. Es algo propio de este tipo de regímenes (como la Alemania nazi y la Unión Soviética de Stalin) en los que los filmes que triunfaban no eran aquellos pretendidamente afines sino comedias, western o musicales<sup>32</sup>.

### 3) *Los roles sociales y la sociedad del hambre*

La causa que precipita los acontecimientos es el despido de Fortunato, pero el hecho de que sea un padre de familia abnegado y con hijos es un aspecto en modo alguno secundario de la intencionalidad interna del filme. La familia es, ante todo, para el franquismo un «lazo sagrado»<sup>33</sup> de la composición de la sociedad española. Esta «se constituía como la comunidad natural anterior a la sociedad civil, como la unidad que garantizaba la cohesión interna de la sociedad, la supervivencia y refugio frente a un mundo externo en continua amenaza»<sup>34</sup>. En la presentación de Fortunato le vemos jugar con sus hijos, tener una buena relación con su mujer, que es la eterna sufridora ama de casa, aguardando a que su marido, finalmente, logre el sustento familiar del *hogar cristiano*<sup>35</sup>. En el momento en que este recibe, en su domicilio, la misiva por la que se le notifica el despido, se refugia en su despacho y hace balance de los ahorros que le quedan. En la otra habitación, en este paralelismo harto significativo, se encuentran su mujer y sus hijos (uno de sus cuatro hijos es un bebé todavía), sin saber

---

<sup>31</sup> GUBERN, R.: *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española, 1986. SÁNCHEZ-BIOSCA, V.: *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza, 2006.

<sup>32</sup> DE ESPAÑA, R.: *El cine de Goebbels*, Barcelona, Ariel, 2002. DE PABLO, S. (ed.): *La historia a través del cine: La Unión Soviética*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2001.

<sup>33</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, V.: *op. cit.*, p. 118.

<sup>34</sup> FOLGUERA, P.: «Relaciones privadas y cambio social (1940-1975)», en FOLGUERA, P. (comp.): *Otras visiones de España*, Madrid, Editorial Pablo Iglesias, 1993, p. 196.

<sup>35</sup> JULIÁ, S. y DI FEBBO, G.: *op. cit.*, p. 77.

cuál es su verdadera situación. El hombre es el cabeza de familia y quien mantiene la casa. La mujer queda, por ello, subordinada a este, tanto en autoridad como en lo económico.

Tras no conseguir mantener sus trabajos viven en la miseria. La familia, en la desesperación, se ve forzada a abandonar su domicilio y trasladarse a otro mucho más humilde, lo que cabría identificarse con la «otra lacra social durante la posguerra»<sup>36</sup>: la extrema pobreza de miles de españoles. Esto nos confirma lo que afirma Ferro, que un filme «es un testimonio»<sup>37</sup>. Aunque la censura del régimen quiso negar que en la España de Franco la penuria alcanzaba a amplias capas de la población, el filme nos remitía a esta certeza. Había que ubicar el filme en una época anterior a la contienda porque se temía que se relacionase con la España de los años 40, lo cual dejaba en evidencia que se pretendía ocultar dicha situación.

De nuevo en el filme, Fortunato, tras perder su último empleo, no tiene más remedio que pedir auxilio a un benefactor, Alberto, un arquitecto que conoce porque fue compañero de trabajo de su hermano. Sin embargo, Alberto, tras haber recibido la visita de un desaprensivo pícaro, don Vitorio, le contesta a Fortunato que no puede ayudarle.

Fortunato no pide caridad sino una oportunidad, a diferencia de don Vitorio. Pero a Alberto le resulta imposible ayudarle, a pesar de que reconoce que don Vitorio es un farsante mientras que Fortunato es un hombre sincero y necesitado. La escena concluye con una lección moral y se introduce un rótulo que dice así: «*La sociedad es una liga de bribones contra los hombres honrados, Leopardi*». «*Media Humanidad se levanta por la mañana pensando en engañar a la otra media. Anónimo*». Estas citas se entienden como una mirada aleccionadora a la hora de apelar a las decentes actitudes cristianas. En el hambriento Madrid de los años 40, «la picaresca, el pequeño timo o el hurto» eran «lo normal»<sup>38</sup>, de ahí que la figura de don Vitorio sea tan significativa. Mientras él se sale con la suya, el alma cándida de Fortunato sufre con amargor la injusticia. La secuencia concluye cuando, una vez en la calle, don Vitorio, que le ha mostrado sus habilidades para el llanto y la estafa, le invita a comer a Fortunato y este le responde estoico y abnegado: «*Comer yo donde ayunan mis hijos*». Pero don Vitorio

---

<sup>36</sup> NICOLÁS, E.: *op. cit.*, p. 135.

<sup>37</sup> FERRO, M.: *op. cit.*, p. 37.

<sup>38</sup> GRACIA GARCÍA, J. y RUIZ CARNICER, M. Á.: *op. cit.*, p. 43.

le replica que no puede invitar a tantos. La actitud y la lucha diaria de Fortunato es el sustento de la familia no su propio egoísmo, todos sus esfuerzos, sacrificios y renunciaciones los hace por ellos. Y no le va a quedar otro remedio que mendigar, un proceder que «se va a disparar»<sup>39</sup> en toda España. Aunque Fortunato logra que un transeúnte se detenga no consigue que le dé nada, aun apelando a la caridad cristiana. «Las ciudades se poblaron de niños andrajosos a cargo de viudas de guerra abocadas a menudo a la prostitución, o al servicio doméstico o la improvisación de oficio»<sup>40</sup>. No hay duda de que el filme, por mucho que apelase a los años 30, bien podía entenderse como reflejo de lo que se estaba viviendo en esa España franquista.

Pero aún hay más. Fortunato sigue su camino y encuentra a un pobre ciego con un violín. A sus pies hay un sombrero con limosnas. Al no ver a nadie, Fortunato coge, en su propia desesperación, el dinero que hay en él. Pero el ciego nota la presencia de alguien y llama a una mujer, Conchita, que suele ser su acompañante. Fortunato no tiene otro remedio que darse a conocer y le dice que está solo, por lo que el otro le contesta: «*Gracias, caballero*». Al dirigirse a él con estas palabras, eso le alcanza el corazón. El ciego tiene tres hijos y piensa que Fortunato no tiene problemas en mantener a los suyos. Este no puede confesarle la verdad, que está peor que él, y le responde que sí, que nada en la abundancia y le devuelve su dinero como si le dejase una limosna. «*Dios se lo premie, caballero...*». Fortunato se regodea como un parabién que representa su íntegra dignidad, a pesar de todo: «*Caballero, sí...*».

En esta época, cerca del «65% de los delitos son robos y hurtos, la estafa en un 10%»<sup>41</sup>. Con lo que la labor pedagógica del filme está clara. Es mejor ser un hombre íntegro, esa es una virtud cristiana, que un miserable como don Vitorio. Y aunque el escenario es, presuntamente, la imagen del Madrid republicano, el episodio del ciego nos revela una calle suburbial, destacando su pobreza, coincidiendo con el contexto de su realización; «aguda escasez de viviendas urbanas e incremento de chabolismo; graves privaciones materiales en vestimenta, transporte, alumbrado eléctrico, servicios sanitarios y educativos, etc.»<sup>42</sup>. Esto era el Madrid de Franco.

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>41</sup> NICOLÁS, E.: *op. cit.*, p. 146.

<sup>42</sup> MORADIELLOS, E.: *op. cit.*, p. 88.

#### 4) *El trabajo en el Circo, ¿metáfora de la Guerra Civil?*

En el arranque del filme se nos presenta Amaranta, que tiene un espectáculo como tiradora en un circo-teatro. Es una mujer con acento extranjero que representa el exotismo, la independencia pero no como valores positivos de una mujer sino, al revés, negativos, puesto que induce con su conducta a que su ayudante, Sabatino, se suicide tras haberse enamorado de ella (el efecto nocivo y destructivo de la mujer liberal). Le hemos visto bebiendo y adoptando una actitud autodestructiva tras una función. Aunque la noticia de su acción se presenta de una manera indirecta, a través de un recorte de prensa, no deja de tener su significación, puesto que se vincula un hecho funesto con tener que trabajar subordinado a una mujer. Así, mientras que la mujer de Fortunato es una sufridora, soporta las penalidades que viven sin queja alguna, confiada en que su marido logrará, finalmente, un trabajo digno, Amaranta encarna un ideal de mujer muy distinto que entraría en ese estadio de la «liberación femenina»<sup>43</sup> emparentado con la República, o bien con los nuevos aspectos liberales que se fueron conformando en los años 20 en el reconocimiento de la mujer. Esto parece servir de seria advertencia «sobre los peligros de la incorporación de la mujer a la vida pública y profesional»<sup>44</sup>.

Nada de esto intuye Fortunato cuando lee un artículo en el que se reclama un ayudante. Está desesperado, tras el encuentro con el ciego, y tras su infructuoso paso por distintos oficios que, en su desdicha, no ha podido retener. Sin embargo, esto se une al simbolismo que ostenta Amaranta, actúa de tiradora y, por lo tanto, se ejercita con armas de fuego (y ello se relaciona con la violencia y la guerra). Fortunato, en una cándida escena familiar, al inicio del filme, se siente profundamente sobresaltado por los fogonazos de la pistola de juguete de su hijo. Es un hombre pacífico y tranquilo al que las armas de fuego, aunque sean de ficción, no le gustan.

Acude a la cita sin saber en qué consiste la labor. Mientras aguarda a Amaranta, en el jardín de su casa, entabla una conversación con la criada:

Fortunato: *¿Sabe usted para qué quiere ese servidor la señora Amaranta?*

---

<sup>43</sup> ABELLA, R.: *La vida amorosa en la Segunda República*, Madrid, Temas de hoy, 1996, p. 41.

<sup>44</sup> FOLGUERA, P.: *op. cit.*, p. 199.

Criada: *Ella se lo dirá mejor que yo. Usted será el sustituto del pobre Sabatino.*

Fortunato: *De Sabatino, y ¿qué le ha ocurrido al pobre Sabatino? ¿Se ha muerto acaso?*

Criada: *Se mató. Es decir, cuentan que se mató. No todo el mundo va creyéndolo.*

Fortunato: *Alguna imprudencia quizás. Las armas de fuego, un puñal o una navaja se están quietecitos pero las armas de fuego a lo mejor el diablo las carga, ¿eh?*

En este diálogo se sintetiza muy bien el rechazo que siente Fortunato por las armas y su actitud timorata. Su rostro denota, claramente, el hambre, el sufrimiento y la pobreza en la que se ha visto inmerso pero, sobre todo, la desesperación en la que se encuentra. Cuando, por fin, aparece Amaranta, Fortunato inmediatamente exclama: «¡Ay señora Amaranta!, me da usted la vida. Dios, sin duda, me ha traído hasta aquí».

Sin embargo, antes ha de pasar la prueba definitiva que, en modo alguno, es como él espera. Y en cuanto la ve con un rifle en la mano se asusta y, nervioso, le pregunta a la criada cuál es el trabajo de Amaranta. Tiradora, es su respuesta. Amaranta le pide a Fortunato que se coloque junto al blanco de pie y cuando la criada le da un fósforo le dice ingenuo: «No fumo». La tiradora le insta a que extienda su brazo con el fósforo encendido. Entonces este comprende y se pone a temblar de los pies a la cabeza. A lo que Amaranta, desconcertada por esta actitud, le infiere: «¿Cómo? ¿Le da miedo?». Y el pobre Fortunato no tiene otro remedio que confesarle la verdad y replica: «Miedo, no, en fin, sí, sí, puede que sea miedo». Amaranta cree que esto es debido a los infundios que se han extendido sobre su persona sobre que ella ha matado a su ayudante, cuando ha sido un amor despechado lo que, en realidad, ha provocado su muerte. Con ello se refuerza ese lado perverso del carácter femenino.

A pesar de todo, Fortunato controla su espanto y su angustia y exclama como muestra de su victoria: «¡Tienen pan mis hijos!»<sup>45</sup>.

Si la obra teatral se cierra en este punto, la película no acaba con este plano de Fortunato, hay una secuencia añadida.

---

<sup>45</sup> QUINTERO, S. y J.: *op. cit.*, p. 125.

Tras una elipse temporal, se nos muestra a la esposa de Fortunato, hablando por teléfono con su amiga Rafaela, a la que había escrito para interceder por Fortunato ante su marido. Su situación económica ha cambiado, vuelven a estar en su antiguo hogar, han dejado atrás la penuria y miseria. Sin embargo, se queja de que su nuevo trabajo de *viajante* le tiene muy ocupado y que le ve poco. Por eso, aboga por encontrar otra labor para que pueda estar más tiempo en casa para estar con ella y sus hijos. Poco después sale con sus hijos a ver una representación en el circo. Es el mismo en el que ejerce Fortunato de ayudante. Aunque los hijos no son conscientes de que es su padre el que se está jugando la vida, ya que se le presenta disfrazado de indio, su mujer sí le reconoce. En un sentido y emotivo plano-contraplano se muestra a Fortunato, que esconde en su mirada la angustia y la felicidad al saber que esto da de comer a su familia, frente al orgullo triste de su mujer por el noble sacrificio hecho por su marido.

Tras demostrar Amaranta su buen oficio, dispara contra la diana en la que se ha situado Fortunato, se escuchan los aplausos generales del público asistente.

Al cierre del filme, nos encontramos con una idílica escena familiar. Una criada les sirve la cena mientras los hijos hablan emocionados de la representación que acababan de presenciar, sin saber el peligroso papel que jugaba su padre en ella. La mirada cómplice entre los dos esposos revela que van a guardar su secreto a sus hijos, dejándoles ignorantes del verdadero trabajo de su padre. Una vez solos, la esposa le expresa que tiene una sorpresa para él, tras responder él que *gracias a Dios* tienen pan para sus hijos: «*Sí. Gracias a Dios. Pero no quiero que nos separemos más. No nos separaremos más, ¿lo oyes? Mira, ya tengo otro empleo para ti. El premio al heroísmo, nuestros hijos tendrán pan pero no a costa de tanto sacrificio. Ahora sí que seremos felices de veras*». El carácter que adquiere Fortunato en el desempeño de su labor en el circo contiene tintes dramáticos. Su mujer lo calificará de *heroísmo*. No hay duda de que este *sacrificio* de Fortunato deriva en una lectura más simbólica.

«El elemento fundamental del mito franquista de la Guerra Civil era que esta no había sido una guerra»<sup>46</sup>. Por lo tanto, no es difícil interpretar que Delgado, que tenía grabadas imágenes recientes de la contienda en su labor de documentalista, pudiera

---

<sup>46</sup> BOYD, C. P.: «De la memoria oficial a la memoria histórica», en JULIÁ, S. (dir.): *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus, 2006, p. 85.

apelar a través de la metáfora del espectáculo circense a esta. Si bien, recreándola de un modo diferente, más sutil, ya que su intención no era tanto hablar de aquella sino de representar los valores fundamentales que habrían de desarrollarse en la sociedad de la posguerra (la dignidad, la unidad familiar, la honradez, el estoicismo y el sacrificio) frente a la injusticia provocada por el liberalismo (etapa corrupta donde las haya), vinculándola, por la fecha, con la Segunda República. La *guerra*, el tiempo que Fortunato pasa con Amaranta, es un tiempo necesario, crucial para demostrar la capacidad de entrega y valor del *héroe*, que en esta ocasión no es gallardo ni su valentía es la tradicional, en la defensa de la familia. De ahí que en la revista *Primer Plano*, Mas-Guindal la calificara como una «cinta española estimable y decorosa en su conjunto»<sup>47</sup>. Esta apreciación nos subraya las virtudes de su carácter, tal como se entendían en su época. Mientras, Augusto M. Torres, en perspectiva, escribe calificándola como una película lenta, pero que en su virtud radiografía «el hambre que refleja en la España de principios de la década de los cuarenta», por eso, «la censura del general Franco obliga a ambientar esta obra, escrita en 1912, en plena II República, en 1934»<sup>48</sup>.

No hay duda de que el periodo republicano se etiquetó como nefasto en la historia de España y, por lo tanto, germen de todos los males presentes, de ahí que se decidiera por fechar el filme en los años 30 y no retrotraerlo a inicios del siglo XX, como era su versión original. Tal y como escribe Reig Tapia: «Si algún recuerdo queda de la República en nuestra memoria colectiva es el de su tópica simplificación: sobrevalorada por unos, demonizada por otros, y simplemente ignorada por los más»<sup>49</sup>. Este filme nos ayuda a explicar, en parte, cómo se produjo esta desfiguración del pasado y que se pudieran mantener vivos ciertos clichés ideológicos y sociales al respecto.

### Consideraciones finales

«Todo arte de la representación (el cine es uno de ellos) genera producciones simbólicas expresando, más o menos directamente, más o menos explícitamente, más

---

<sup>47</sup> MAS-GUINDAL, A.: «Fortunato», en *Primer Plano*, núm. 69, 8 de febrero de 1942.

<sup>48</sup> TORRES, A.: M.: *op. cit.*, p. 332.

<sup>49</sup> REIG TAPIA, A.: «La proclamación de la República en la memoria literaria y cinematográfica», en EGIDO LEÓN, Á. (ed.): *Memoria de la Segunda República*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006, p. 156.

o menos conscientemente un punto de vista (o varios) sobre el mundo real»<sup>50</sup>. No hay duda de que esta explicación nos permite entender por qué la censura hizo fecharla antes de la Guerra Civil. Su fin no era otro que no identificar su contexto con la España de la posguerra en el exterior. La adscripción ideológica del director, sin duda, pero el hecho de que se tratara de una película de corte social, fue otro aspecto que permitió que el filme pasara sin mayores problemas la dura censura de la época.

Sus intenciones, en todo caso, radicaban en convertirse, como ya se ha escrito, en una enseñanza moral sobre la condición humana en tiempos de dificultades, por lo que se mostraban (veladamente), de algún modo, los problemas que caracterizaban a la España franquista. Y aquello que se pretendía ocultar (hambre, miseria y dificultades) era lo que, en verdad, se recogía en el filme, como una preocupación del momento.

Fortunato intenta ser una historia costumbrista, con fallidos tintes de comedia, pero que contiene altas dosis de patriotismo, ya que la actitud del personaje es la que caracteriza al *buen español*, íntegro, familiar y sacrificado. Así, como afirma Pedro Montoliú, el cine español se hallaba «anquilosado en las historias costumbristas y patrióticas»<sup>51</sup>. De esta manera hay que entender el filme desde un punto de vista que no trae consigo un ideario falangista puro, como pudiera imaginarse, porque igual que no todo el cine de los regímenes totalitarios estaba fuertemente ideologizado, sabedor de que, entonces, no sería atractivo para el público. Aquellos filmes panfletarios rara vez tenían éxito, salvo en contadas ocasiones, a no ser que contuvieran, como fue el caso de *Raza* (1941)<sup>52</sup>, un modelo válido de referencia. Pero no hubo en sí un cine de ficción propiamente falangista (pensemos en lo que ocurre con el filme *Rojo y negro* (1942), de Carlos Arévalo, retirado de cartel poco después de su estreno). Por ello, cabe concluir que la cultura falangista, desnudándola de sus fórmulas retóricas e imágenes simbólicas más representativas, desde esta perspectiva cinematográfica, se hallaba integrada en el modelo general dispuesto por el Nuevo Estado, con sus incongruencias, perversiones, idealizaciones, contradicciones y falsedades<sup>53</sup>.

---

<sup>50</sup> VANOYE, F. y GOLIOT-LÉTÉ, A.: *op. cit.*, p. 68.

<sup>51</sup> MONTOLIÚ, P.: *op. cit.*, p. 215.

<sup>52</sup> GUBERN, R.: *Raza: El ensueño del general Franco*, Madrid, Ediciones 99, 1977.

<sup>53</sup> ELLWOOD, S.: *Historia de la Falange Española*, Barcelona, Crítica, 2001. PRESTON, Paul, *La política de la venganza*, Barcelona, Península, 1997. PAYNE, S. G.: *Falange. Historia del fascismo español*, Madrid, Sarpe, 1985. RODRÍGUEZ JIMENES, J. L.: *Historia de Falange Española de las JONS*, Madrid, Alianza, 2000.



En el fondo, esta cultura, pretendidamente revitalizadora del espíritu nacional, no dejaba de ser un modelo arcaizante que negaba o ignoraba su carácter retrógrado, antiliberal y antidemocrático con el que se había concebido. Y que se convertiría, asimismo, en un punto de ruptura con las corrientes revitalizadoras del cine y la sociedad española que se habían desarrollado con fuerza en los años 30, pero que la brutal y destructiva contienda acabó, ante la decisión del franquismo, por cercenar.