

# LA AVENTURA QUIJOTESCA DE SEGUNDO LÓPEZ. MELANCOLÍA Y AUTOCONSCIENCIA EN EL TRÁNSITO DE LA NOVELA AL FILME

**Descriptores:** Tradición literaria, realismo, melancolía, desengaño

**Key words:** literary tradition, realism, melancholy, disillusion

Fernando REDONDO NEIRA  
(Universidad de Santiago de Compostela)  
fernando.redondo@usc.es

El primer trabajo tras la cámara de la pionera (que no primera) directora Ana Mariscal, *Segundo López, aventurero urbano* (1952), encuentra un incómodo acomodo en unos años del cine español, los cincuenta, que vinan siendo objeto de reiteradas investigaciones y reinterpretaciones en lo relativo a cuestiones nodales como la asunción del neorrealismo de procedencia italiana; la amplia, controvertida y, en principio, imprecisa y simple adscripción realista; la expresión de una cierta disidencia que tanto se menciona al abordar nuestro cine de estos años... Sin la ambición de pretender analizar hasta el extremo cómo el filme citado participa o no en todo ello, lo que sí procuraremos aquí será llamar la atención sobre otros aspectos que, no habiendo sido suficientemente destacados, sí conforman, a nuestro juicio, su propuesta formal y temática.

## 1. La ubicación del filme

De entrada, la inclusión más o menos forzada en el neorrealismo figura en la mayoría de las aproximaciones y comentarios críticos de que la película ha sido objeto. Se ha partido para ello de evidencias como el rodaje en exteriores naturales, el recurso de actores no profesionales, el retrato de ambientes y personajes marginales o de la lucha diaria en un espacio urbano hostil. Y así, la emisión del filme en TVE, sirvió de excusa a Diego Galán para intentar situarlo en unas coordenadas lo más precisas posible al afirmar que no se trata de un neorrealismo fuerte y seriamente crítico, aunque sí aportaba la novedad de que la cámara salía a la calle para poder ver “lo que los platós ocultaban”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Diego Galán, “Ana Mariscal. Una mujer va por el camino”, en *Triunfo* nº 865, (25 de agosto de 1979), pág. 43.

También Carlos F. Heredeo aludirá a un neorrealismo diluido que, si bien remite a una pintura miserabilista y a una voluntad expresa de acercar la cámara a unos tipos marginales, estaríamos, finalmente, ante “escenarios callejeros madrileños reducidos a un simple marco postal carente de función dramática o narrativa”, así como ante una deriva ambigua desde lo folletinesco hacia la fábula moral o la farsa grotesca<sup>2</sup>. Por su parte, Manuel Palacio se refiere a leves aproximaciones a la estética neorrealista, a un intento de retratar la capital y su tipología costumbrista, a un pseudoneorrealismo, en definitiva, que, con el paso del tiempo, se ha convertido en antropología al presentar pequeñas historias vulgares y cuadros puntillistas de un Madrid preindustrial<sup>3</sup>. Idéntica pregunta sobre la inclusión del filme en la corriente neorrealista se hará Martínez Bretón, para quien, aun cumpliendo algunos de los rasgos característicos que aquí hemos apuntado ya, *Segundo López, aventurero urbano* se mantiene en la periferia de aquel movimiento. El autor habla de un “noble y añejo costumbrismo”, de cierta caricatura surrealista y de buenas dosis de sentimentalismo y ternura que conducirían a la película hacia el conformismo y la suavización de la carga crítica de lo filmado. Alude a esa frágil frontera que la película parece no acabar de traspasar al definirla como resultado de la siguiente combinación: “un ejercicio estético de variantes poéticas con una geometría realista que, si bien no destila una narrativa especialmente incisiva en su denuncia social, sí que inevitablemente fluye con naturalidad”<sup>4</sup>.

Será Díez Puertas quien más decididamente coloque el filme de Ana Mariscal en la órbita neorrealista por la vía de una adscripción primera al denominado *realismo católico*<sup>5</sup>, donde comparte espacio, por cierto, con *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951), un título esencial que, de algún modo, constituye un modelo de referencia con el que contrastar *Segundo López*, operación que se merecería un estudio más detenido, por otra parte. La investigación de Díez Puertas arranca con una afirmación categórica: “Es uno de los primeros ejemplos de cine a la manera neorrealista”<sup>6</sup>, aunque su verdadero

---

<sup>2</sup>Carlos F. Heredeo, *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana / Filmoteca Española, 1993, pág.294.

<sup>3</sup>Manuel Palacio, “Segundo López”, en Julio Pérez Perucha, *Huellas de luz. Películas para un centenario*, Madrid, Diorama, Asociación Cien Años de Cine, 1995, pág. 38.

<sup>4</sup>Juan Antonio Martínez Bretón, “Segundo López, aventurero urbano 1952 [1953]”, en Julio Pérez Perucha, *Antología crítica del cine español 1906-1995. Flor en la sombra*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1997, pág. 322.

<sup>5</sup>Sería ésta una de las tres corrientes del realismo que expone aquí el autor, siguiendo a Enrique Monterde, concretamente su tesis doctoral, *El neorrealismo en España. Tendencias realistas en el cine español*, Universidad de Barcelona, 1992. Las otras dos serían la comedia social (*El último caballo, Esa pareja feliz*) y el realismo crítico (el cine de Bardem o de Muñoz Suay).

<sup>6</sup>Emeterio Díez Puertas, “Ana Mariscal y la aventura neorrealista”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°

objeto de atención es el estudio de la recepción del título y su singular modo de difusión una vez que la Junta de Clasificación le concede la peor consideración posible, por lo que no logra estrenarse en salas de primera ni consigue permisos de rodaje. Además, recuerda el autor, la Junta de Censura impone un corte y la autoriza solo para mayores de 16 años. Señala, además, que el carácter neorrealista de la cinta pudo incidir en el castigo infringido.

En su trabajo analítico en torno al cine español de los cincuenta, Carmen Arocena aborda *Segundo López, aventurero urbano* en el marco del importante protagonismo que adquieren las ciudades en los filmes de estos años. Y es a partir del retrato que ofrecen de los suburbios y los barrios populares lo que le permite aludir a la tendencia al neorrealismo, apuntalada por la disidencia social, cultural y política de la época y por la tradicional literatura realista. De nuevo con la inexcusable referencia a *Surcos*, el título de Ana Mariscal pone en imágenes “la bondad de los habitantes rurales, inadecuada en un medio hostil como es el de las grandes ciudades”<sup>7</sup>.

## 2. Realismo y reconocimiento

Llegados a este punto, y hecho este somero recorrido bibliográfico, podemos, en consecuencia, adelantar la hipótesis de que el más fructífero marco referencial, ciertamente amplio tal y como aquí lo enunciamos, sobre el que situar la ópera prima de Ana Mariscal sería el de esa tradición realista que impregna una franja relevante del arte y la literatura españolas. El primer obstáculo que se nos presenta a continuación será el de sortear el siempre controvertido concepto de realismo. Remitimos aquí a la reflexión hecha al respecto por Santos Zunzunegui, de quien podemos destacar su referencia a la afirmación de Roland Barthes de que “todos dicen ser realistas, nunca cómo lo son”<sup>8</sup>. Conviene, además, atender a lo señalado por el propio Zunzunegui en los siguientes términos: “Cabe sostener que, siendo la realidad insoslayable y no teniendo ningún sentido [...] una reproducción isomorfa en todos sus aspectos de esa realidad, lo que comparece en escena es un mero problema de ‘eficacia en la descripción’ ”<sup>9</sup>. Cuestión

---

637-638, (2003), pág. 161.

<sup>7</sup> Carmen Arocena Badillos, “Luces y sombras. Los largos años cincuenta (1950-1962)” en José Luis Castro de Paz, Julio Pérez Perucha y Santos Zunzunegui, *La nueva memoria. Historia(s) del cine español*, A Coruña, Vía Láctea, 2005, pág. 108.

<sup>8</sup> Santos Zunzunegui, “Críticos al borde de un ataque de nervios. ‘Realismo’ y ‘realismos’ en el cine español” en Carlos F. Heredero, *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2002, pág. 474.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pág. 471.

de eficacia, por tanto, como también de grado y de mediación, de entender el realismo en el cine, en resumidas cuentas, como un sistema de relación que los discursos artísticos establecen con el mundo. Y ya que se habla de eficacia, habrá que referirla a la creación de un efecto de verdad, seguido de un efecto de reconocimiento por el cual suscitar una identificación entre, de un lado, los hechos y los personajes incorporados a la trama y, de otro, un espectador modelo que sea capaz de entrar en el juego significativo propuesto. En el fondo, se trataría de responderse a la pregunta de qué me dan a ver del mundo que me permita conocerlo mejor. Lo ha expresado muy bien Ángel Quintana: “[...] la reflexión sobre el realismo puede presentarse como un discurso epistemológico abierto al conocimiento del mundo”<sup>10</sup>.

### 3. Caballescra y picaresca

*Segundo López, aventurero urbano* narra la peripecia vital del protagonista en el Madrid de los años cincuenta, en el mundo de las pensiones, los cafés y los barrios marginales. La aventura a la que alude el título se sitúa entre los viajes de ida y vuelta de Cáceres a Madrid y viceversa. Esto no es más que una muy breve descripción, necesariamente precaria, por muy detallada que fuese, del espacio que acoge la historia que aquí se narra. Dando por buena la adscripción realista que, en uno u otro grado, todos los comentaristas le han atribuido, habría entonces que preguntarse por el cómo se presenta dicho realismo. Carmen Arocena mencionaba la tradición literaria realista. Y la figura del aventurero urbano, acompañado de su secretario-escudero-lazarillo inmediatamente nos remite al universo cervantino y al de la novela picaresca. De esto último, habría que destacar que el propio secretario, el Chirri, dice haber servido anteriormente a un ciego, al que abandonó porque al andar suelto “se escapa mejor”, además de trasladarnos al mundo de la marginalidad en las ciudades, de los pequeños robos y las variopintas maneras de ganarse la vida (como recoger colillas para luego venderlas), junto con todo el mundo de las fondas de poca monta y las trifulcas callejeras. Varios son, efectivamente, los elementos extraídos del universo de la picaresca. En primer lugar, las ideas de caos, incertidumbre y azar que rigen la vida de los personajes, que lleva a los protagonistas a encontrarse en el café o que, más adelante, les ofrece la gran oportunidad de entrar al servicio de la vieja rica y chiflada. Otro rasgo característico es la ausencia de los padres, que conduce a que Chirri lleve esa vida a salto de mata, de golfo

---

<sup>10</sup> Ángel Quintana, *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona, Acantilado, 2003, pág. 43.

y ladronzuelo; pero también es relevante la muerte de la madre en el caso de Segundo, quien no deja de ser un niño grande. Son estos algunos de los aspectos destacados en un estudio sobre las constantes en la picaresca<sup>11</sup>, que, pese a tratarse de una referencia bibliográfica un tanto alejada en el tiempo, nos sirve aún para proyectar sobre el filme que aquí abordamos. En ese mundo abierto, cambiante e imprevisible, añade el autor, se invita al lector a participar de una peripecia que responde, como hemos anticipado, a un realismo basado en la idea del reconocimiento: “Y con mañas de diablo cojuelo nos hace entrar en él hasta que nos convierte en parte de ese mundo, que es el nuestro y no lo habíamos reconocido”<sup>12</sup>. En torno al personaje del pícaro, se observa también, tal como se señala en esta misma aproximación, esa otra dimensión del desengaño, que es la misma que experimenta Segundo, como veremos, y que es común, a su vez, a la figura de Don Quijote: “El desengaño es el mismo que preside el universo del Caballero de la Triste Figura, el gran desengañado”<sup>13</sup>.

Si ponemos el foco en la tradición literaria, nos atreveríamos a dejar apenas apuntado cómo asoma tímidamente aquella otra que encontró su máxima expresión en el *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea*, que Antonio de Guevara publica en 1539, rastreable en el desenlace del filme y que recoge esta opción por el utópico retiro y la felicidad conformista que ofrece el lugar del que uno procede frente a la ambición traicionera, la suerte voluble y los peligros del vicio en la ciudad. Y aun habría que añadir un guiño literario más, bien evidente en este caso, casi una alusión explícita: el protagonista es caracterizado por la voz narradora como “hombre bueno, analfabeto y sentimental” en un remedo de aquel “feo, católico y sentimental”, del Marqués de Bradomín en la pluma de Valle Inclán para *Sonata de primavera*. Así lo refiere Victoria Fonseca en su monografía sobre Ana Mariscal, quien también llama la atención sobre la condición cervantina del protagonista, empezando por la forma de presentar de manera genérica el lugar de origen y el viaje que emprenderá de inmediato para convertirse en “un quijotesco caballero andante que acabará viviendo fascinantes aventuras urbanas”<sup>14</sup>. La autora señala, a su vez, que al igual que Alonso Quijano, sumido en una realidad

---

<sup>11</sup> Jaime Ferrán, “Algunas constantes en la picaresca” en Manuel Criado de Val (dir.), *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, págs. 57-58.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pág. 60.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pág. 61. El autor se apoya, además, en la autoridad de Dámaso Alonso para afirmar que la oposición genérica entre caballerescas y picarescas es el punto de partida útil para ahondar en la esencial duplicidad de nuestra creación literaria, “reflejo que afecta al ser español”. Su cita procede de: Dámaso Alonso, “Escila y Caribdis de la literatura española” en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1960.

<sup>14</sup> Victoria Fonseca, *Ana Mariscal. Una cineasta pionera*, Madrid, EGEDA, 2002, pág. 71.

alternativa por la afanosa lectura de libros, Segundo López también descubre un mundo que no casa con sus ideales de integridad individual y solidaridad, que acaba recluyéndose en el suyo propio y decide regresar a su ciudad de origen acompañado de su escudero. En torno al alma quijotesca del protagonista se podría aplicar una reflexión de mayor alcance, tanto más relevante, a nuestro juicio, cuanto que ahí reside buena parte de la propuesta fílmica en cuestión.

Segundo López, quien a sus cuarenta y siete años no se ha dedicado a otra cosa que a la bebida, a jugar al julepe y a contemplar el paisaje extremeño, es un sujeto cortado por el traje que Cervantes dispuso para su Don Quijote<sup>15</sup>. En primer lugar, por lo evidente en la caracterización del personaje, en cuanto a la actitud y las acciones que emprende: viaja en busca de aventuras, se hace acompañar de un escudero fiel, se enamora de una idealizada Dulcinea a la que dedica poemas (primero la chica que friega en el café, Francisca Minglanillas, y después la postrada y sensible Marta) y se dedica a ayudar a los más desfavorecidos guiado por su sensibilidad y sus nobles principios (“lo que vale es el honor, el amor y el trabajo”, aunque no ha trabajado nunca). E incluso habría que citar que también hace acopio de una indumentaria caracterizadora, lo propio de un caballero: levita y sombrero de copa, en su caso. En lo relativo al aspecto físico, habría que establecer, a mayores, una clara relación por contraste: alto, desgarbado y enjuto Alonso Quijano; bajito y gordo, el Segundo López que incorpora Severiano Población, jefe de obra de profesión que no había hecho ni hará ninguna otra película y que, por cierto, coincide en lo físico con el actor pensado en primer lugar para el papel: Manolo Morán. Con todo, la afinidad esencial que nos permite invocar la tradición cervantina y su inmemorial personaje hay que buscarla en otro lugar, allí donde advertimos que Segundo López niega la realidad, la cruda realidad que le sale al paso en un Madrid hostil donde enseguida agota los ahorros heredados de su madre, para intentar imponer su visión alternativa con el convencimiento y la perseverancia de quien, por ejemplo, no admite la gravedad de la enfermedad de Marta. Se instala así en una realidad paralela que le sitúa en la marginalidad, moviéndose a contracorriente yendo más allá de su condición social primera, la derivada del simple hecho de unirse a un joven delincuente de poca monta,

---

<sup>15</sup> Acaso no sea casual que en el arranque de la novela que aquí se adapta, el autor se refiera a la moza que friega el suelo del café como la Dulcinea de Segundo López o que, una vez que toma a su servicio al Chirri, afirme que rebosaba optimismo y que ya tenía con quien conversar, como tantas veces se ha dicho de Sancho respecto de su amo, que está en la novela para que Don Quijote tenga con quien hablar. Véase Leocadio Mejías, *Segundo López, aventurero urbano*, Madrid, Ediciones Rollán, 1947, págs. 22 y 30. En fin, no olvidemos que Ana Mariscal había protagonizado *Dulcinea* (Luis Arroyo, 1946), que, por otro lado, también se introducía en la picaresca y el submundo de la delincuencia menor.

para ocupar ese lugar periférico en la sociedad de quienes se niegan tozudamente a admitir las cosas tal y como son y pugnan por conducirse por dicha realidad guiados por ideales que no comparten con nadie más. Es la realidad paralela de la buena vida hasta donde alcance el dinero, del coñac y la diversión, pero también la de ayudar siempre a quien lo necesite.

En la línea de lo anterior, y justificado en la trama por el hecho de tratarse de un pueblerino ignorante, la negación de la realidad de quien no está dispuesto a abdicar de sus ideales se manifiesta también en la secuencia del rodaje en el que participa Segundo como extra. Creyendo que el duelo a pistola que se está escenificando va en serio, corre a auxiliar al actor que cae abatido y echa a perder la filmación, que está a cargo, por cierto, de Manuel Mur Oti en el papel de director. La invención de la realidad, ahora no por ignorancia sino por engaño y conveniencia, se produce cuando Segundo y Chirri fingen dar una paliza al vecino de la anciana loca que les toma a su servicio, y así se lo hacen creer. Ahora es Segundo el artífice de esta ficción, no ya su víctima como en el caso anterior. Se invierte así lo ocurrido en la secuencia antes comentada y, en cierto modo, bien pudiera considerarse, a escala ciertamente reducida, como un eco de la peripecia quijotesca del castillo de los duques, donde se montó un artificio del engaño que sacaba provecho de la fértil imaginación y la noble credulidad del hidalgo. Más adelante, de nuevo será el protagonista el engañado, cuando, en el curso de una sesión de espiritismo, Chirri le haga creer que ha entrado en trance y que puede contactar con su madre.

Y como todo idealista, también Segundo López se da de bruces con la terca realidad, como cuando descubre que la chica a la que ha regalado una máquina de coser y con quien planea casarse tiene novio. Empecinado en combatir un estado de cosas que no se adapta a sus ideales, Segundo y su secretario persiguen por todo un gran edificio de la Gran Vía a la pareja. Más adelante, ya cerca del desenlace, cumpliendo con lo prometido, vuelve a la pensión, donde aguardaba Martita, con dinero en los bolsillos, con sendos jamones bajo los brazos y hasta con un trío musical que intepreta un pasodoble y se encuentra con la certeza de la muerte. Ante la habitación vacía y la sorpresa de los músicos que ya solo alcanzan a preguntar si van a cobrar, únicamente cabe el gesto de desolación de los dos protagonistas, la mirada de sorpresa hacia el fuera de campo donde había estado Martita con su gato y sus flores de tela. “Ahora que éramos ricos”, dirá Segundo a mayor ahondamiento en la tristeza y, volviendo sobre lo dicho, ese encontronazo con la realidad insoslayable, la que ya no queda más remedio que admitir, a diferencia de momentos anteriores cuando hacía oídos sordos a Marta que, al recibir el

regalo de un pañuelo, le había dicho: “Esto no es para mí. Es para ir de baile y yo...” Comparece entonces, en este preciso momento, el tono melancólico que acaba por impregnar buena parte del filme, al que contribuyen ya no solo los hechos mostrados, sino también los gestos de los protagonistas y la música del violín que acompaña a esta otra dimensión de melodrama que adquiere la película, melancolía vinculada principalmente al personaje interpretado por Ana Mariscal, sobre todo en ciertos demorados primeros planos de mirada perdida y acuosa.

#### **4. Voces y gestos de la melancolía**

La puesta en imágenes de este retrato del Madrid del medio siglo sobre el que deambula un pueblerino que, como bien se indica al principio, “empieza ahora a vivir” y se enfrenta a la dura realidad de la vida urbana, se construye sobre una voz narradora que introduce al personaje, sitúa la acción y orienta al espectador en este relato que arranca en un amanecer con sonido de campanas en el que Segundo López viaja a la capital. Recurso habitual en el cine español de posguerra, esta voz que remite, como es notorio, a una voluntad de reflexión sobre lo narrado, de autoconsciencia y metaficción, ya está en la novela de Leocadio Mejías que aquí se adapta. Esta articulación de la instancia enunciativa por la cual se introduce la figura del narrador en el interior de la propia ficción, figura en el texto literario con una intervención en la que se comparten con el lector ciertas decisiones sobre la narración, lo cual, por otro lado, recuerda a algunos mecanismos narrativos practicados por Cervantes en su célebre novela. Merece la pena traerlas aquí:

*En cuanto a los demás personajes de esta verídica historia, nos ocuparemos en el siguiente capítulo, por haber recibido sendas peticiones de los mismos con el ruego de que no les incluyéramos en éste, lo que razonan muy acertadamente, a nuestro juicio, ya que no quieren verse mezclado con tales maleantes<sup>16</sup>.*

En el caso de la película, la intervención de esta figura discursiva adopta el rol de un narrador intradieético, incorporado, por tanto, al elenco de personajes que, en su caso, tal como se desvela al final, es el destinatario del relato de las aventuras de Segundo

---

<sup>16</sup> *Op. cit.*, pág. 150.



López, que él mismo le ha narrado y que ahora transmite al sujeto-destinatario. Ya en el desenlace del filme, el escritor que ocupa una de las mesas del Café al que llegara Segundo en su primer día en Madrid y al que regresa, derrotado, de sus aventuras, interpretado por el propio Leocadio Mejías, también coguionista, es invitado por el protagonista a tomar una copa. Reaparece entonces la voz narradora del principio para confesar que, en ese momento, aquel individuo le ha contado la historia que acaba de desarrollarse ante nuestros ojos. Asistimos así a una variación de lo que ya figuraba en *Las inquietudes de Shanti Andía* (Arturo Ruiz Castillo, 1947), donde el Pío Baroja real, autor de la obra adaptada, era el receptor del relato que se había venido desplegando en imágenes y se le invitaba a ponerlo por escrito. Estamos ante un artificio metanarrativo en el que la realidad entra y sale de la ficción en la figura de su creador, en el que se pone en juego un complejo tratamiento temporal que hace circular una misma historia entre la novela y el filme trastocando el orden real de aparición en cada medio de expresión. Pero sobre todo, un artificio que incide en la autoconsciencia de todo el dispositivo narrativo, un rasgo de modernidad cinematográfica que puntúa de este modo la transparencia dominante del relato al soslayar la impresión de relato autogenerado. De este modo, ante la presencia en pantalla de la instancia que se hace cargo del relato, se establece una comunicación directa con el sujeto-espectador, al cual se le interpela conectando el ámbito de la enunciación con el de la recepción; el cual, como se ha adelantado, toma consciencia a su vez del lugar que ocupa en el discurso, adoptando así la consabida distancia reflexiva; que comparece a través de la propia voz narrativa que le designa en la intervención oral, y que pone en relación por primera vez a las figuras de personaje, personaje-narrador y sujeto-espectador: “Acepté la invitación de aquel desconocido. Él me relató la historia que acabáis de ver”

La voz *over* con que se abría el relato retorna, entonces, en el momento del cierre encarnando en el personaje del escritor del café a modo de narrador insertado o narrador intradieгético, una de las variadas modalidades que venían presentando numerosos y muy relevantes títulos del cine español de posguerra, y que constituye el principal rasgo conformante de una notoria reflexividad y autoconsciencia. Hay que advertir, además, la estructura cerrada de la narración, que comienza y acaba con un viaje, que va de la ingenuidad, la despreocupación y los buenos sentimientos de la llegada a Madrid a la derrota final, en ese caminar de espaldas a una cámara que se mantiene fija y nos muestra a los dos personajes alejándose mientras deciden que es el momento de volver a Cáceres. Con este plano final, tan chapliniano, y que el cine ha utilizado tantas veces para

representar la derrota (y la soledad del derrotado) se pone de manifiesto también la melancolía de dicha derrota. Es éste un registro, el melancólico, que venía enhebrándose a lo largo del filme con otros materiales (lo costumbrista, el humor, el drama) y que se apoyaba también, en buena medida, en el recurrente *leit motiv* musical de la melodía que procede del violín, una música que acompaña a la tristeza de Martita, postrada en cama, abandonada por la salud y por el amor y entregada a sus flores de tela. En una primera visión de la habitación de la enferma, una panorámica ascendente que iba de la cama al ventanuco abierto en la parte superior se unía con un plano cenital con el que se descubre que el violinista está apostado en la misma puerta de la pensión. Música diegética, por tanto, de la que bien puede decirse que forma parte, plenamente, de la vida de Marta y que remarca su condición de personaje varado en la corriente de la vida, que para ella se reduce prácticamente a aquella habitación. Es una música que, a su vez, dialoga, en contraste, con aquella otra melodía de organillo que va desgranando un chotis madrileño, que irrumpe en los momentos alegres y desenfadados, que acompaña a la llegada a Madrid de Segundo y que conforma esa otra vertiente costumbrista del filme, la de las tascas y las pensiones populares, los churros y el aguardiente, las mozas de servir y los chulos madrileños (Tony Leblanc como fotógrafo callejero).

En la clausura del relato, final de la jornada y final de la aventura en la capital, lo mismo en el café que en el último paseo por Madrid al anochecer, en la actitud de los personajes tanto como en la penumbra de sendos interior y exterior, se representa efectivamente la melancolía que se desprende de una experiencia vital aleccionadora, pero también la derrota lúcida y digna. Segundo López no oculta las lágrimas en este momento (que “no son de la coñá”, dirá a Chirri, quien sí llora por la dureza del licor), síntoma de una tristeza de la que deviene también, y en consecuencia, la reflexión. La música de violín, que se mantiene en este segmento pero desvinculada ahora, por tanto, del emplazamiento físico donde había sido advertida su presencia, conecta la tristeza de Martita, ya ausente, con la de Segundo, unidos finalmente por una misma melancolía. Bien podría afirmarse que estamos ante uno de esos personajes que representan la “conciencia del derrotado”, como se ha dicho de tantos como han surgidos de la pluma de Wenceslao Fernández Flórez y que encarnaron en la pantalla actores como Antonio Casal. Podríamos aventurar, entonces, que hasta aquí alcanza la irradiación de aquella cosmovisión que impera en los filmes surgidos de las obras del autor coruñés. Así lo ha descrito acertadamente Héctor Paz:

*En definitiva, os personaxes que Fernández Flórez retrata na súa obra están marcados pola conciencia do derrotado, que se plasma nas narracións do autor galego proxectando unha visión pesimista e melancólica da vida. Nin sequera as adaptacións que intentan edulcorar con xiros nos desenlaces o ton deprimido das súas novelas logran suprimir esa conciencia derrotista* <sup>17</sup>.

Hablamos entonces plenamente de “tomar conciencia” de lo ocurrido, por lo que no es extraño que Segundo haga acopio mental de la experiencia vivida y decida contarla al escritor, que la recoge, la transmite tamizada por este dominante halo de melancolía y, por supuesto, la replica en buena medida a través de la propia condición autoconsciente de la voz narradora. Conciencia de la derrota que, además, es asumida con la lucidez que asoma en los parlamentos finales del protagonista con su escudero: “¡qué bicho más raro es el hombre! Somos como las golondrinas: animales de ida y vuelta”. Hay que observar, al hilo de esto mismo, otras lúcidas sentencias que se cruza con su secretario-escudero nuestro aventurero urbano-caballero andante. Se trata de sentencias convertidas en metáforas con las cuales sintetizar el significado de una situación vivida: “No se puede vivir sin calor”, asegura Segundo mientras se calientan ambos protagonistas al fuego encendido en una desapacible mañana de invierno.

La aventura urbana de Segundo López, cual quijote trasladado al Madrid de los años cincuenta, termina con esta derrota reflexiva y digna, la de quien ha peleado tercamente contra los muros de la realidad y asume lo aprendido con la experiencia, como si recuperara la lucidez final, habiéndose conducido hasta el momento guiado por la ingenuidad, los buenos sentimientos y la compañía constante de los tragos a la botella. La tradición cabalresca y el ambiente de picaresca de elocuente raíz literaria conforman, en conclusión, la propuesta fílmica de *Segundo López, aventurero urbano*. Conjuntamente con ello, la dimensión reflexiva y el carácter de metaficción, que, no olvidemos, también conectan con el universo cervantino (y con el picaresco), no es ajena, como queda señalado, a tantos filmes de la posguerra, como tampoco el poso de melancolía que caracteriza a los personajes.

---

<sup>17</sup> Héctor Paz Otero, *Poética da derrota: a literatura de Wenceslao Fernández Flórez no cine*, Oleiros, Vía Láctea / Fundación Wenceslao Fernández Flórez, 2015, pág. 34.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AROCENA BADILLOS, Carmen, “Luces y sombras. Los largos años cincuenta (1950-1962)” en CASTRO DE PAZ, José Luis, PÉREZ PERUCHA, Julio, ZUNZUNEGUI Santos, *La nueva memoria. Historia(s) del cine español*, A Coruña, Vía Láctea, 2005.

DÍEZ PUERTAS, Emeterio, “Ana Mariscal y la aventura neorrealista”, en Cuadernos Hispanoamericanos, nº 637-638 (2003), págs. 161-174.

FERRÁN, Jaime, “Algunas constantes en la picaresca” en CRIADO DE VAL, Manuel (dir.), *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979.

FONSECA, Victoria, *Ana Mariscal. Una cineasta pionera*, Madrid, EGEDA, 2002.

GALÁN, Diego, “Ana Mariscal. Una mujer va por el camino”, en Triunfo nº 865 (25 de agosto 1979).

HEREDERO, Carlos F., *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana / Filmoteca Española, 1993.

MARTÍNEZ BRETÓN, Juan Antonio, “Segundo López, aventurero urbano 1952 [1953]”, en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995. Flor en la sombra*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1997

MEJÍAS, Leocadio, *Segundo López, aventurero urbano*, Madrid, Ediciones Rollán, 1947.

PALACIO, Manuel, “Segundo López”, en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.), *Huellas de luz. Películas para un centenario*, Madrid, Diorama, Asociación Cien Años de Cine, 1995.

PAZ OTERO, Héctor, *Poética da derrota: a literatura de Wenceslao Fernández Flórez no cine*, Oleiros, Vía Láctea / Fundación Wenceslao Fernández Flórez, 2015.

QUINTANA, Angel, *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona, Acantilado, 2003.

ZUNZUNEGUI, Santos, “Críticos al borde de un ataque de nervios. ‘Realismo’ y ‘realismos’ en el cine español”, en HEREDERO, Carlos F. (ed.), *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2002.