

# Derroteros hipertextuales e intermediales entre el relato periodístico y la ficción cinematográfica: del crimen de Mazarrón a *El extraño viaje*

## *Hypertextual and intermedial paths between the journalistic story and the cinematographic fiction: from the crime of Mazarrón to El extraño viaje*



**Concepción Gómez García.** Profesora Ayudante Doctora en el departamento de Periodismo y Comunicación Corporativa de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid y docente en el Máster de Medios Interactivos y Periodismo Multimedia de la Universidad de Granada. Licenciada en Periodismo por la Universidad Complutense de Madrid y Doctora en Periodismo y Comunicación Audiovisual por la Universidad Carlos III, es autora de numerosos artículos y libros sobre cine español. Entre sus líneas de investigación destaca el estudio de la relación de la crónica de sucesos y la ficción cinematográfica, con trabajos publicados como “De la prensa al mito: (Re)lecturas y (Re)actualizaciones del cine quinqueni en España. *Historia y Comunicación Social* (2023); “Víctimas y verdugos: la representación de la pena de muerte en el cine español”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* (2020) o “La crónica de sucesos criminales en el discurso periodístico y el cinematográfico. El viaje de Edgar Neville entre la calle Fuencarral y Bordadores”, (*Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 2011). Su tesis doctoral, *La crónica de sucesos en el cine español (1912-1982)*, está publicada en el repositorio abierto de uc3m y es autora también del capítulo “La crónica de sucesos en el cine español”, en *Ficciones Históricas* (Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, 1999).

Universidad Rey Juan Carlos, España

concepcion.gomez@urjc.es

ORCID: 0000-0001-8293-2474

Recibido: 30/08/2023 - Aceptado: 16/10/2023 - En edición: 15/01/2024 - Publicado: 01/07/2024

Received: 30/08/2023 - Accepted: 16/10/2023 - Early access: 15/01/2024 - Published: 01/07/2024

### Resumen:

El periodismo siempre ha sido un rico vivero de historias para el audiovisual, pero no ha sido común a lo largo de buena parte de la historia del cine español el reconocimiento a la etiqueta genérica que implica el “basado en hechos reales”. Conscientes de las dificultades que se presentan para abordar desde esta perspectiva una obra canónica del cine español como es *El Extraño viaje* (Fernando Fernán-Gómez, 1964), el propósito de esta investigación es realizar un estudio comparatista del trasvase que se produce desde el relato periodístico del caso en el que se sustenta (el crimen de Mazarrón, un suceso ocurrido en enero de 1956) y el relato ficcional de su adaptación fílmica, analizando cómo se produce esa posible transferencia, cuáles son las huellas

### Abstract:

*Journalism has always been a rich breeding ground for audiovisual stories, but throughout much of the history of Spanish cinema, recognition of the generic label that “based on real events” implies has not been common. Being aware of the difficulties that arise when approaching a canonical work of Spanish cinema such as El extraño viaje (Fernando Fernán-Gómez, 1964) from this perspective, the purpose of this research is to carry out a comparative study of the transfer that is produced from the narrative journalistic report of the Mazarrón crime (an event that occurred in January 1956) and the fictional account of its film adaptation. This comparative analysis assesses how this transfer occurs, what are the traces of the event from which it derives and what*

### Cómo citar este artículo:

Gómez García, C. (2024). “Derroteros hipertextuales e intermediales entre el relato periodístico y la ficción cinematográfica: del crimen de Mazarrón a *El extraño viaje*. *Doxa Comunicación*, 39, pp. 335-352.

<https://doi.org/10.31921/doxacom.n39a2057>



Este contenido se publica bajo licencia Creative Commons Reconocimiento - Licencia no comercial. Licencia internacional CC BY-NC 4.0

del suceso del que parte y qué referencias documentales existentes, si las hubiera, se registran en los créditos del filme. Comprobaremos cómo *El extraño viaje* se erige en un ejemplo paradigmático de invisibilidad y borrado del relato factual criminal del que procede, obligado, entre otras razones, por unas *interferencias de lo real* que imponía el régimen franquista.

**Palabras clave:**

Periodismo; Cine español; crónica de sucesos criminales; basado en hechos reales; *El extraño viaje*.

*existing documentary references, if any, are recorded in the film credits. We will see how *El extraño viaje* stands as a paradigmatic example of invisibility and erasure of the factual criminal story from which it comes, forced, among other reasons, by some interferences of reality imposed by the Franco's regime.*

**Keywords:**

*Journalism; Spanish Cinema; chronical of criminal events; based on a true story; *El extraño viaje*.*

## 1. Introducción

No es difícil constatar la relevancia historiográfica que ha adquirido en las últimas décadas un filme como *El extraño viaje* (Fernando Fernán-Gómez, 1964). La película, que fue condenada al silencio por la oficialidad franquista y se estrenó de manera marginal en un cine de barrio cinco años después de su realización, se ha convertido con el tiempo no solo en una de las obras canónicas del cine español sino en una de las piezas fundamentales para entender la trayectoria profesional del director madrileño. En ese proceso de “recuperación” y “reivindicación” académica tanto del autor como de su filmografía, numerosos estudios han proliferado desde los últimos años del siglo XX, centrando sus análisis (en el caso de esta obra) tanto en la utilización del esperpento o del humor negro como señas de identidad del relato (Angulo, Llinás, 1993; Téllez, 1997; Zunzunegui, 2009; Gómez, 2009; Castro de Paz, 2010; Cueto, 2010), abordando las influencias cinematográficas contemporáneas de la que es deudora el filme (Lorenzo, Kateryn, Izquierdo, 2009) o analizando la concepción y estructura de la obra desde los postulados de teóricos y autores fundamentales como Mijaíl Bajtín, Charles Baudelaire o Pedro Salinas (Zunzunegui, Aranzubía, 2023). La diversidad y profundidad de estos enfoques han permitido no solo desentrañar la singularidad del filme dentro de la tradición cultural española, sino que también han venido a demostrar el diálogo que la película mantenía con otros campos muy alejados en el cine de aquellos años, tales como las huellas que las pinturas negras de Solana dejaron en su plasmación o la intrusión en un terreno tan poco explorado entonces como el del travestismo.

Esta interesante y sobreabundante literatura académica carece, sin embargo, de una perspectiva analítica que nos resulta particularmente necesaria y fundamental para comprender, en su completa dimensión, esta obra. Se trata de analizar la relación de este filme con el suceso periodístico real del que parte, un escabroso crimen ocurrido en la localidad murciana de Mazarrón en enero de 1956. El propósito, por tanto, de este artículo es profundizar y analizar el filme desde esa etiqueta o marchamo genérico que es el “basado en hechos reales”<sup>1</sup>, recreados por el cineasta y que resultan ser relatos factuales, procedentes de manera directa o indirecta de ese eslabón mediador que suele obviarse cuando se alude al referente (“hechos reales”) como inspirador

---

1 La categoría “basado en hechos reales” es la más extendida en la adaptación de acontecimientos que apelan a la realidad en el terreno de la ficción cinematográfica. Otras etiquetas (las *true stories* habituales en el cine anglosajón) o subgéneros como el “biopic”, el “true crime”, las “instant movies” o el mismo cine histórico no podían ser aplicables al caso que nos ocupa.

de la ficción fílmica y que en nuestro caso es el periódico, proveedor de excepción de eso que Genette denominaba “narración factual” en su modalidad “relato de la actualidad” (Genette, 1990). No debemos olvidar tampoco que esta particular categoría de cine de ficción no deja de incorporar algunos mecanismos textuales del documental, desplazando el pacto pragmático con el espectador “sutil pero irreversiblemente, gracias un simple ‘basado en’, y el espacio en el que se quiere situar al espectador ya no es el de la autonomía puramente ficcional, sino el de una pseudoheteronomía en el que el relato ficcional se parapeta tras un afuera prediscursivo” (Carrera, Talens, 2018: 140).

Consideramos especialmente pertinente, en cualquier caso, la propuesta del arriba citado maestro de la narratología francesa en torno al hecho de que la narrativa factual y la narrativa ficcional se comportan de manera diferente respecto a la historia que “reportan” por el mero hecho de que esta historia sea (supuestamente) en un caso “verdadera” y en otro inventada. Pero como argumentaba Genette, ese “supuestamente” alude a que los historiadores en ocasiones inventan detalles o componen intrigas y los novelistas en ocasiones se inspiran en acontecimientos actuales. *“Lo que cuenta aquí es el estatus oficial del texto y su Horizonte de lectura”* (Genette, 1990: 756, 757) (la cursiva es nuestra).

Si en el terreno del relato ficcional, tanto literario como audiovisual, la literatura existente en términos de análisis del discurso en sus distintas modalidades es abundante y goza de una tradición secular en el caso de la literatura y de un corpus considerable en el caso del cine, en la literatura centrada en el análisis informativo se suele omitir lo que podríamos denominar el “proceso semiótico”, los artefactos narrativos generadores de sentido, el “momento dialéctico” tal como lo entendió Schopenhauer, ciñéndose esencialmente a un análisis-resumen de contenidos manifiestos sobre un determinado tema o en un análisis de los distintos géneros periodísticos. Quizás esto se deba a que, en el caso del relato periodístico, este suele proyectarse sobre un horizonte de “transparencia”, cual reflejo especular de los hechos, y el “significado” no acostumbra a deslindarse claramente del referente en el discurso crítico y analítico.

Hay pues un vasto campo de estudio, virgen en muchos aspectos, en el ámbito del relato informativo para intentar “extraer de la anarquía aparente de los mensajes un principio de clasificación y un foco de descripción” (Barthes, 2009: 216). Por tanto, y tras haber dejado constancia del sustancial desequilibrio existente entre la escasa literatura analítica centrada en las formas y estructuras del relato periodístico orientadas a “hacer parecer verdad” (dejamos de lado ahora la cuestión de la efectiva voluntad de ser fiel a los hechos o su contrario, de traicionarlos, para centrarnos únicamente en el “contar”) frente a la bastante más prolífica centrada en el análisis del relato fílmico, conviene esbozar brevemente el complejo sistema de mediaciones que subyace al “basado en hechos reales” y por tanto aludir, aunque sea de manera muy somera, al espinoso asunto del “realismo”. Barthes, distinguía “realismo” de “verosimilitud” y aludía al primero como “todo discurso que acepte enunciaciones acreditadas tan solo por su referente” (1987:186). La clave del realismo descansaría, según él, en “la ilusión referencial”, que busca hacernos olvidar el mecanismo tripartito del signo: significante-significado-referente, suprimiendo el significado para hacernos creer que lo que convenimos que es lo real es la realidad misma.

Conviene también detenerse en el asunto medular de esta investigación: los trasvases del periodismo al cine y sus derroteros hipertextuales. El periodismo siempre ha sido un rico vivero de historias para el audiovisual, pero si pensamos que el diálogo entre cine y literatura se ha convertido, en no pocas ocasiones, en una suerte de polémico combate entre teóricos e historiadores de uno y otro campo, podemos imaginar hacia qué caminos derivaría la labor comparatista entre el texto periodístico y el texto

filmico. André Bazin abogaba por la condición impura del cine y su transversalidad con las otras artes. En realidad, el periodismo, aunque no sea considerado un arte, conforma una serie de prácticas discursivas que, no estando en ocasiones alejada de la escritura literaria de no ficción, puede considerarse como un (macro)medio que entra a formar parte en este caso de la red de relaciones intermediales del que se nutre y en el que funciona la película objeto de estudio. Quizás, por una especie de carambola informacional, efecto de todo el énfasis depositado en conceptos como “verdad”, “hechos”, “objetividad” o “transparencia informativa”, descriptores clásicos de la actividad periodística, se ha tendido a asimilar el periodismo más a la “natura”, al reino del referente, que a la cultura (terreno del relato), descuidando el análisis de la retórica informativa y de la construcción del imaginario “basado en hechos reales”, sufriendo, posiblemente, algunos de los efectos de ese “hechizo de la empiria total” del que hablaba Adorno en su *Teoría Estética*.

Para situar esta relación “transtextual” entre relato periodístico y relato filmico debemos remitir, en primera instancia, a una controvertida cuestión, clave del comparatismo intermedial, como es el de las adaptaciones literarias. Entendemos que las adaptaciones son interpretaciones, reescrituras que conllevan, necesaria y naturalmente, un proceso de intermedialidad, una serie de decisiones que implican unas transformaciones o transescritura del texto de partida (Gómez, Sánchez-Mesa, 2011: 280). Estas transformaciones (contextuales o históricas, discursivo-enunciativas, genéricas, de la fábula, etc.) en parte son fruto de la “lectura” o interpretación de dicho texto primero (t1) por parte de los productores del texto segundo (t2) y en parte de las exigencias del medio filmico o contexto de llegada para producir un filme aceptable según la propia especificidad o códigos dominantes de dicho medio. Aquí nos encontramos también el viejo problema de la “fidelidad” al “original”, clásico en la historia del pensamiento y en las prácticas transtextuales e intermediales que, aunque desechado de forma general de las teorías más recientes, sigue pesando mucho en los espectadores.

Si las adaptaciones de obras literarias a menudo son criticadas por “traicionar” o no hacer honor al original del que parte, este tipo de “infidelidades” parecen difícilmente punibles en las “adaptaciones” de textos periodísticos porque son flor de un día y en ellos el concepto de “autoría” por lo general se desdibuja, lo que no implica renunciar absolutamente al concepto de “fidelidad” como artefacto analítico, especialmente si se interpreta en los términos que Umberto Eco lo hacía: “el concepto de fidelidad tiene que ver con la convicción de que la traducción es una de las formas de interpretación, y que debe apuntar siempre, aun partiendo de la sensibilidad y la cultura del lector, a reencontrarse no ya con la intención del autor sino con la intención del texto” (Eco, 2008:22).

Ahora bien, tenemos que ser conscientes de que en aquellas películas inspiradas en hechos reales lo más complejo será poder acotar ese texto “original” de partida porque lo más común es que sus guiones sean el resultado de un difuso y dispar goteo de fragmentos informativos que en ocasiones dejan huella en el imaginario colectivo. Trasvasar ese relato informativo a la pantalla cinematográfica resulta un peso difícil de gestionar aiosamente cuando un director se impone la fidelidad al referente noticioso, independientemente de la posible “verdad” o falsedad en que pudiera incurrir el relato periodístico. Este enfoque será muy común en filmes de denuncia que surgen en la década de los ochenta, como *El caso Almería* (Pedro Costa, 1984) o *Matar al Nani* (Roberto Bodegas, 1988), aunque será utilizado por los promotores de la película como un valor añadido para vender el filme.

Otro aspecto que condiciona tanto el proceso de construcción filmica como el posterior desarrollo de una película “basada en hechos reales” es lo que podríamos denominar “interferencias de lo real”, un aspecto muy relevante en este tipo de producciones.

Recordemos, por ejemplo, que la participación (previo pago) de los tres verdugos en activo que participaron en *Queridísimos verdugos* (B. Martín Patino, 1977) será decisiva para la fuerza y credibilidad del filme, o que el apoyo de la familia de Santiago Corella será fundamental para la realización de *Matar al Nani*, por considerarlo un acto de denuncia pública del primer desaparecido de la democracia, al tiempo que suponía tranquilidad y seguridad jurídica para los productores de la película.

Aunque es un tema de gran calado, imposible de desarrollar con más amplitud en estas páginas, otros ejemplos de esas “interferencias de lo real” nos llevan a referirnos al caso de *Las Hurdes/Tierra sin pan*, de Luis Buñuel, prohibido por las fuerzas conservadoras de la República tras su estreno en el Palacio de la Prensa de Madrid en 1933 porque se consideraba atentatorio contra la imagen de la región. En la película que nos ocupa, *El extraño viaje*, se adopta este título tras la prohibición expresa por parte del ministro de Información y Turismo de autorizar el primer título del filme, *El crimen de Mazarrón*, para evitar dañar la buena imagen turística que estaba creciendo en esa zona de España. El 27 de noviembre de 1964, el Gobernador Civil y jefe Provincial del Movimiento en Murcia, escribía una carta a Manuel Fraga solicitando su ayuda para que se suprimiera el título *El crimen de Mazarrón* “de una película que próximamente saldrá al mercado” recordándole “el laudable esfuerzo de empresas privadas que tienen en la localidad respetabilísimos intereses” y “las posibilidades turísticas extraordinarias de la zona”. Fraga respondía con otra misiva el 9 de diciembre tranquilizando al Gobernador Civil porque la Junta de Censura ya había adoptado el acuerdo de prohibir el título, “por lo que todo el asunto quedaría zanjado sin mayores problemas ni recursos”<sup>2</sup>. Esta “interferencia” por parte del Estado para obligar a los creadores a eliminar la referencia al crimen será determinante para esa invisibilidad del referente noticioso y el borrado de las huellas del hecho real no solo en el título de la película sino en los créditos del filme.

Conviene también recordar que César González Ruano alababa en *ABC* esta decisión, en un artículo escrito desde Cuenca donde el famoso periodista pasaba sus vacaciones veraniegas y desde donde recordaba que esa “ciudad aún tiene que sufrir la ligereza de un cómico (...) que hizo famoso un crimen que parece que no existió nunca”, argumentando que la localidad de Mazarrón, muy favorecida por el turismo, “se encontraría con una incómoda etiqueta que no sabemos las bobas molestias que le habrían traído y los años que le hubiera costado que el tiempo se llevara”<sup>3</sup>. El periodista y escritor madrileño no podía imaginar entonces la polémica que un par de décadas después rodearía al filme de Pilar Miró *El crimen de Cuenca* (1980), que recreaba aquel suceso que sí fue real.

Por último, es importante resaltar otra característica que define a una parte importante del corpus filmico en el cine español del “basado en hechos reales” y es la falta de reconocimiento para estas películas de la procedencia misma de estas historias. Si en el cine norteamericano se ha recurrido sin ambages a dicha fórmula, a las famosas *true stories* o su variante *true crime*<sup>4</sup>, en nuestro país son pocos los cineastas que durante la práctica totalidad del siglo XX incluyen en sus créditos que su obra remite a un suceso criminal y menos aún son los que reconocen la autoría de las fuentes periodísticas. Quizá una de las razones para ese “desprecio”

2 Archivo General de la Administración, caja 36/0486, exp. 31812.

3 “Las etiquetas”, *CGR, ABC*, 30/8/1964, p. 59.

4 Este género literario y de gran popularidad en el cine contemporáneo de no ficción, se ha convertido en las últimas décadas en uno de los reclamos más exitosos para plataformas como HBO, Amazon Prime o Netflix con producciones, por ejemplo, como las que documentan o ficcionalizan los casos de Ted Bundy o Jeffrey Dahmer. En el caso de España, los documentales y docuseries como *Muerte en León* (Movistar+, 2016) *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta* (Antena 3, 2017) o *El caso Alcázar* (Netflix, 2019), por poner solo algunos ejemplos, han vigorizado un género que se ha extendido también al formato sonoro del podcast.

al referente “hechos reales” se deba a las connotaciones negativas que durante décadas ha arrastrado la crónica de sucesos en nuestro país (contemplado como un ejercicio periodístico rodeado de truculencia y sensacionalismo), además de las cortapisas censoras que asfixió a los cineastas. Esta tendencia se rompía a finales de los ochenta, cuando un realizador como Pedro Costa (antes periodista de sucesos y de investigación en diferentes medios de comunicación) dio el salto a la realización y dirigió, entre otras obras, la serie televisiva *La huella del crimen* (TVE), una de las “ficciones forjadoras de los nuevos imaginarios simbólicos” en la televisión (Palacio, 2006:317), eliminando los recelos y los prejuicios hacia la crónica de sucesos y dando paso a una producción en este territorio más normalizada tanto en cine como en la pequeña pantalla.

## 2. Metodología

La metodología utilizada en esta investigación propone como vía fundamental el trabajo realizado en fuentes documentales primarias: la hemeroteca municipal de Madrid y la Nacional, con el propósito de conocer la cobertura informativa del suceso en cuatro medios periodísticos seleccionados: el diario *Madrid*, el semanario *El Caso* y los periódicos locales *La Verdad* de Murcia, y *El Noticiero de Cartagena* en las fechas comprendidas entre el 16 y el 28 de enero de 1956. Esta selección nos ha permitido ofrecer tanto la cobertura periodística realizada por un diario de tirada nacional y que estaba en plena expansión comercial, así como el tratamiento periodístico que se daba en la prensa local. De manera evidente, no podíamos olvidar en esta selección a *El Caso*, la única publicación especializada en el tratamiento de la crónica de sucesos que, aunque apenas llevaba cuatro años en circulación, ya estaba empezando a alcanzar grandes cuotas de popularidad entre los lectores.

Para realizar nuestra investigación, también ha sido preciso analizar el expediente de censura de la película, depositado en el Archivo General de la Administración, sección de Cultura, para cotejar los datos que podían haber afectado al argumento y la realización del filme, como la prohibición expresa de utilizar en el título la referencia al crimen de Mazarrón. El proceso se completa con el análisis de *El extraño viaje*, película que el propio Fernán-Gómez afirmaba que no pretendía narrar ese suceso criminal, pero cuyo visionado nos permitirá ensayar un estudio comparatista del trasvase desde el relato periodístico al relato ficcional. Queremos comprobar cómo se produce ese trasvase, cuáles son las huellas del suceso del que parte y qué referencias documentales existentes, si las hubiera, se registran en los créditos del filme. Igualmente se identificarán las transformaciones a las que son sometidos los relatos y referencias factuales, apuntando a cuáles pueden ser los sentidos de los añadidos o desarrollos introducidos por guionistas y equipo realizador.

La hipótesis que intentaremos demostrar es que *El extraño viaje* contiene elementos decisivos procedentes de las informaciones periodísticas sobre este caso criminal, fundamentales en la construcción narrativa de esta singular historia desde el momento en que datos y hechos reales han sido “utilizados” y procesados por el guionista en elementos en número y en importancia más relevantes de lo que se ha reconocido con anterioridad en diferentes aproximaciones académicas (María, 2009 o Zunzunegui, 1993, entre otras).

### 3. Un suceso “sensacional” salta a las páginas de los periódicos

Para contextualizar el objeto de estudio, recordemos, de manera sintética las líneas principales de los hechos comprobados de este crimen: en una playa solitaria, a pocos kilómetros del puerto de Mazarrón, un joven pescador encuentra el cadáver de una mujer de aspecto distinguido que viste abrigo de piel y ropa interior. A pocos metros, el cuerpo de un hombre yace boca abajo en la arena. Sobre una roca se encuentra una botella y tres copas vacías, además de una serie de ropas dispuestas para secarse, como un corsé de una lencería de Ávila, un abrigo de caballero y otro de mujer de pieles, con la etiqueta de una famosa peletería del centro de Madrid. El hallazgo se produce a primera hora de la mañana del 15 de enero de 1956 y en ese primer registro por parte de la Benemérita se encuentran 1.700 pesetas (cantidad muy estimable para la época) en el bolsillo del traje del caballero y 200 pesetas más que llevaba la señora en su abrigo.

El diario *Madrid* informa de los primeros datos de la extraña aparición de dos cadáveres en la playa Cueva de los Lobos, próxima a Mazarrón el día 16 de enero de 1956. Se trata de un hombre y una mujer que “no pudieron ser identificados (...) si bien vestían elegantemente”<sup>5</sup>. En la edición de los días 17 y 18 la información que publica este diario sigue siendo la que proporciona la agencia Cifra. Se incluye que junto a los cuerpos había un ejemplar del diario *Nueva Rioja* del año 53 y se recoge la declaración de un taxista que llevó desde Cartagena al puerto de Mazarrón a un hombre y dos mujeres. Según estos datos, el interés de los desconocidos era alquilar una casa para descansar unos días, por lo que subieron al coche dos mujeres: una más joven, que llevaba un maletín de mano del que no quiso desprenderse, otra de mayor edad y un hombre. Parece ser que durante el trayecto “ni cambiaron impresiones ni hablaron nada, advirtiendo el chófer que la señora de más edad, que iba junto a él, rehuía que la mirara al rostro, para lo que simulaba dormir o mirar por la ventanilla”. El relato continúa en tercera persona, y aunque sigue sin recoger declaraciones textuales del taxista, informa que el conductor “notaba algo raro, puesto que habían pasado varios poblados y no le indicaron dónde tenía que detenerse”, por lo que “paró el coche y dijo a los viajeros que no seguiría mientras no le dijeran dónde iban”. Le ordenaron volver a una carretera ya recorrida, y al poco tiempo, le mandaron parar, le abonaron el importe del viaje, y se “quedaron en medio del campo, próximos a la playa”. La información se cierra con dos datos importantes: los restos analizados de la copa eran “arsénico” y los desconocidos habían fallecido veinticuatro horas antes del hallazgo en la playa”<sup>6</sup>.

Los nuevos datos revelan que, de las dos mujeres, la más joven, era “alta, bella, algo metida en carnes y llevaba el pelo teñido en color caoba”. La de más edad, desaparecida, se dice que “cabe suponer que se encuentra en el fondo del mar o encerrado su cadáver en alguno de los hotelitos de Isla o playas circundantes”. También se añade que “el cadáver de la mujer más joven conserva puesto un anillo de diamantes, y el hombre un reloj de pulsera parado, por haberse mojado, en las diez menos cuarto”, lo que los lleva a pensar que “la muerte debió de producirse unos diez minutos antes”<sup>7</sup>.

El giro informativo del periódico se produce al día siguiente, 19 de enero, cuando toma las riendas el corresponsal en Murcia y le imprime a la noticia un sesgo más literario. El reportero Francisco Capote Macía destaca que al frente de la investigación se

5 *Madrid*, 16/1/1956, p. 21.

6 *Madrid*, 17/1/1956, p. 15.

7 *Madrid*, 18/1/1956, p. 15.

encuentre “el competente juez de Totana, don Gabriel González Aguado, eficazmente secundado por el celo de las fuerzas de la Guardia Civil y la Policía”, y apunta otro dato también muy interesante para nuestra investigación porque el tema del travestismo jugará un papel fundamental en la película de Fernando Fernán-Gómez. Se trata del siguiente comentario: “En cuanto a la otra mujer –que la imaginación popular, desbordada en un torrente de suposiciones, hacía pasar por hombre- es también hermana de los muertos, y se llama Marina, de cincuenta y dos años”. El día 25 de enero, *Madrid* publica que parece confirmarse la tesis de que los hermanos no se suicidaron, sino que fueron asesinados (obsérvese que la palabra crimen no ha aparecido en ninguna de las crónicas) y que “incluso Marina, la hermana que se busca con resultados infructuosos hasta hoy, pereció también”, justificando el hecho de que si no se encontraba el cadáver fue porque “el mar siempre devuelve sus víctimas, pero nunca las víctimas de los demás”<sup>8</sup>.

El seguimiento informativo que realiza la prensa local resulta particularmente interesante para el análisis periodístico porque estos medios tratarán de minimizar el asunto, evitarán darle la dimensión que merece un acontecimiento tan singular en una pequeña población y se ocultará como si de una vergüenza se tratase. Habrá que esperar dos días después del hallazgo de los cuerpos para que *La verdad* de Murcia lleve a su primera página<sup>9</sup>, en una columna de la derecha sin fotografía, la aparición de los cadáveres y el misterio que rodea a su identidad. En el interior, en página 7, acompañado por una miscelánea de informaciones de diverso tipo, aborda de forma aséptica los datos básicos del suceso sin ocupar un gran espacio. Al día siguiente no ofrecen información, mientras que el día 19 apenas dan un breve en portada (sin remitir al interior) en el que se informa de la identidad de los muertos. La situación económica de los hermanos Pérez Gómez en Haro, localidad de donde procedían y donde eran considerados personas “honorables”, forma parte de una crónica del corresponsal en Logroño que se publica el día 20<sup>10</sup>. La información detalla que los tres hermanos “hacían una vida muy retirada, de auténticos misántropos, siendo muy huraños en sus relaciones”, para concluir que “hacia quince días partieron sin dejar dirección alguna”, todo ello elementos decisivos en la construcción de los personajes de la ficción. Para *La Verdad*, el “Caso de las tres copas”, que es así como lo denomina y nunca como el “Crimen de Mazarrón”, el suceso seguirá teniendo una presencia más que discreta, intentado casi que el asunto pasara desapercibido. No se publicarán informaciones todos los días, no se profundizará demasiado en los datos recabados en el entorno del pueblo y en ningún momento se acompañarán de fotografías que ilustren la zona donde se localizaron los cuerpos o de los fallecidos.

Esta forma de cubrir informativamente un suceso que, a todas luces, resultaba incómodo se hace aún más patente en *El Noticiero de Cartagena*, diario de la tarde cuyas tiradas nunca superaron los tres mil ejemplares. El periódico no da información del caso hasta el día 20 de enero y además lo sitúa en su última página. La información, que no está firmada, es un relato elaborado a base de rumores, sin rigor ni ética profesional. Valga como ejemplo los comentarios que se ofrecen sobre Marina, la hermana desaparecida: “puede también conjeturarse que está muerta, incluso, y esto con mayor posibilidad de éxito, ahogada por otras personas que pusieron peso al cadáver, pues es bien sabido que, de no ser así, el mar devuelve a sus muertos a los tres días”<sup>11</sup>.

---

8 *Madrid*, 25/1/1956, p. 17.

9 *La Verdad*, 17/1/1956.

10 *La Verdad*, 20/1/1956, portada.

11 *El Noticiero de Cartagena*, 20/1/1956, contraportada.



Radicalmente distinto es el despliegue informativo que realiza el semanario especializado en sucesos *El Caso*. Durante dos ediciones consecutivas, la publicación dirigida por Eugenio Suárez<sup>12</sup> le dedica sendas portadas y un buen número de páginas en el interior<sup>13</sup>. En la edición correspondiente al 21 de enero, el periódico ilustra su portada con los retratos elaborados por el dibujante Pinedo sobre los dos hermanos fallecidos. Su titular “Tragedia en la playa de Mazarrón” acompaña a un breve texto en el que se califica el suceso como “misterio del año” y argumenta por qué en su primera página no se recurre a la ilustración fotográfica: “nuestra portada reproduce los retratos de Julio y Luisa Pérez Gómez, ya que consideramos impublicables y de mal gusto para nuestros lectores los obtenidos *posts mortem*”.

Tras esta deferencia, las páginas interiores están elaboradas con las informaciones proporcionadas por los enviados especiales a Murcia y a la Rioja. Se publican fotografías del lugar donde se hallaron los cadáveres, así como del pescador José Rodríguez Navarro, el chófer Rivas y dibujos de la botella y las copas. La información que publica en sus páginas es minuciosa, se detiene en los más pequeños detalles y no carece de una vertiente literaria que enmarca sus crónicas. Sitúa el Puerto de Mazarrón como uno de los principales centros veraniegos de nuestro litoral, describe sus riquezas naturales, sus azules aguas, sus alegres turistas que acuden atraídos por su belleza y su tranquilidad, garantizada por la carencia casi total de medios de comunicación. La descripción pormenorizada de dónde nos hallamos, cómo son sus gentes y qué pretensiones tienen viene acompañada por los datos básicos del caso descubiertos en las primeras horas. *El Caso* despliega también continuas loas a las fuerzas de orden y la necesidad de “expresar públicamente nuestro agradecimiento a todas las autoridades que toman parte en el esclarecimiento de estos hechos, por las facilidades con que han allanado nuestra labor informativa”<sup>14</sup>.

En las páginas de esta edición se recogen las entrevistas al taxista Rivas Bascón y a dos mujeres (madre e hija) que hablaron con los forasteros porque éstos estaban buscando casas de alquiler. El chofer confirma que una de las personas que viajó en su vehículo era “un hombre disfrazado de mujer”. En el recorrido realizado hacia la playa, al conductor le sorprendió el mutismo entre los tres hermanos y la orden de que no encendiera la luz interior del coche cuando iban a pagarle en mitad de la carretera. Los tres desconocidos se perdieron en la oscuridad de la noche, en medio de ningún lugar. “Me extrañó el absoluto silencio de las mujeres. La más vieja, sobre todo, se situó en Cartagena al lado mío, inclinó la cabeza, se cogió las manos entre las rodillas, y ¡ni moverse en todo el viaje! He oído la suposición de si pudiera tratarse de un hombre disfrazado de mujer, cosa que no me parece del todo imposible”<sup>15</sup>.

El reportaje continúa con información que se recopila desde Haro por parte de los enviados especiales a esta localidad. Desde allí, la crónica arranca con un tono grandilocuente cuando se explica a los lectores que “nuestros equipos informativos, tras diferentes gestiones en Madrid y Logroño, pudieron conocer la sensacional noticia de que, a través de una magistral labor investigadora, el puesto de la Guardia Civil de la ciudad de Haro había conseguido identificar a los personajes del enigmático drama”.

12 Recordemos que el creador de *El Caso*, Eugenio Suárez, falangista y voluntario de la División Azul había comenzado su trayectoria profesional como corresponsal de la prensa del Movimiento en Budapest. Tras regresar a Madrid a su puesto de censor, se convierte en redactor de plantilla del diario *Madrid* en 1949. Tres años después logra que el director general de Prensa, Juan Aparicio, le dé el respaldo necesario para la creación del semanario de sucesos.

13 *El Caso* n° 194, 21/1/ 1956, portada y pp. 2-5, y n° 195, de 28/1/1956, portada y pp. 2-6.

14 Esta referencia será habitual en el estilo periodístico del semanario de sucesos a lo largo de toda su existencia.

15 *El Caso*, n° 194, p. 4.

Tras proporcionar las identidades de Julio Pérez Gómez, soltero, natural de Haro, de sesenta y tres años, y de Luisa Pérez Gómez, también soltera y de cincuenta y siete años, la información confirma que la mujer desaparecida es la hermana de ambos, Marina, también soltera y de sesenta años.

El relato periodístico establece el itinerario de los Pérez Gómez desde que salen de Haro, el 9 de enero, en el tren expreso con dirección a Madrid, para continuar a Murcia. Viajaban en primera clase, llevaban varias maletas y vestían con ropas elegantes, que coincidían con las que llevaban los cadáveres. La crónica indaga en el origen de sus protagonistas: una familia respetable y acomodada que en tiempos pasados “brillaban” por su posición social. Los padres, Valentín e Higinia, habían sido dueños de una gran hacienda y del Hotel Higinia, al que acudía “numerosa y distinguida clientela”. Al morir sus padres, los hermanos se reparten la herencia (con una hermana más que vive en la localidad riojana y es viuda del ex alcalde de Haro), traspasan el hotel, se instalan en Bilbao, posteriormente en Madrid, y vuelven a Haro por problemas de salud. A partir de ese momento, “una guerra sorda, muy del tipo de los torturados personajes de las escritoras Brontë, estalló en el seno de esa familia”, explica la crónica, por lo que Consuelo (la otra hermana) se apartó de Marina, Luisa y Julio.

Los tres hermanos solteros eran, según los ciudadanos de Haro consultados, “muy raros”. Aunque su conducta era intachable, “vivían apartados de todo el mundo”, “voluntariamente aislados”, “hablaban lo menos posible con aquellos con quienes se encontraban y conocían”. Habitaban en un hermoso piso de una de las calles más importantes de la localidad y consumían muchas horas “observando la calle y las gentes que pasaban” a través de las persianas, siempre echadas: “Desde la calle se adivinaba la presencia de los tres hermanos al otro lado de aquella especie de pared tras la que parecían que se escondían”<sup>16</sup>.

El enviado especial, que firma como C.H., asegura, tras entrevistar a un comerciante de la localidad, además de otras autoridades, que “la hermana mayor, Marina, imponía su voluntad y sus caprichos a los otros dos hermanos: Luisa y Julio”. “Las personas a quienes aludimos -continúa el párrafo- nos han asegurado que se entreveía “una influencia perniciosa, fatal, de la hermana mayor sobre los otros dos”. Y bajo el ladillo “Una historia tenebrosa”, la información concluye con datos importantes para nuestra investigación porque encontrarán eco filmico en la propuesta de Fernando Fernán-Gómez. En la última columna, el reportero escribe: “un afán de aislamiento desmedido, un propósito deliberado de permanecer estrechamente unidos en extravagante sociedad de tres: un cerrado mutismo ante la sociedad, hacen de nuestros personajes unos seres extravagantes y enfermizos: unos héroes de la más estremecedora historia de psicópatas. Su muerte misma, envuelta en el misterio, no solamente sugiere, sino que superaría a cualquier invención de tipo literario”<sup>17</sup>.

A la semana siguiente, *El Caso* titula en su portada “Mazarrón, el suceso del año”, acompañándolo de las fotografías de los tres hermanos y una imagen de una de las lanchas que están peinando el litoral en busca del cuerpo que falta. En el interior, ocho páginas se dedicarán a informar del suceso desde todos los ángulos y puntos de vista imaginables. Fieles a su filosofía declarada: “preferimos pecar de minuciosos antes que dejarnos en el tintero algo que pudiera servir para una exacta comprensión de lo ocurrido”, las páginas intentarán dar respuesta a las numerosas incógnitas que plantea el caso haciendo constar su forma de trabajar (tan distinta como hemos visto de la prensa local) y su ética profesional: “No podemos, ni queremos, porque nuestra objetividad

---

16 *El Caso*, nº 194, 21/1/ 1956, p. 5.

17 *El Caso*, nº 194, p. 5.

nos lo prohíbe terminantemente, especular con los rumores, los “se dice”, “se asegura”, que a cada momento se lanzan y que sólo sirven para desorientar a la opinión, interferir los delicados trabajos de la Justicia y entorpecer el rastro tenaz y constante de los investigadores”<sup>18</sup>.

Aunque las razones que llevaron a los hermanos Pérez Gómez a abandonar Haro no llegaron nunca a conocerse con certeza, sí se sabe que en su viaje hasta Mazarrón realizaron un peregrinaje por hoteles, pensiones y comercios. Las declaraciones de cuantos les vieron nos van arrojando detalles interesantes, como que “la señora vestida de negro” (Marina) tenía aspecto “tipo hombruno, iba raramente maquillada”<sup>19</sup>, “siempre estaba muda, algo apartada mientras los otros dos actuaban, aunque era ella la que portaba el dinero”<sup>20</sup>. Nos indican también que compraron la prensa (el *Noticiero* y el diario *Madrid*) y alpargatas<sup>21</sup> (en la película será ropa moderna), o comieron marisco en un restaurante.

Las últimas informaciones apuntarán a un posible triple suicidio de los hermanos. *El Caso* anuncia la aparición de una carta escrita y firmada por los hermanos que envían a unos primos que viven en la localidad alavesa de Salinas de Añana. En la misiva, en tono muy cariñoso, informan que les han enviado todos los muebles de su casa, además de una maleta desde Madrid, para que los disfruten del modo más conveniente y añaden que ellos emprenderán “un largo viaje al Extranjero”, pero que “el itinerario no está todavía determinado”<sup>22</sup>. A pesar de este indicio, ninguna vía de investigación se descarta porque incluso se apunta la posibilidad de que fueran víctimas de un timo: “el del tesoro oculto que vendría en una barquita”<sup>23</sup>. Fuera como fuera, “El Caso de las tres copas” o “El crimen de Mazarrón” comenzaría a desaparecer de las páginas de los periódicos con el mismo misterio con el que había entrado.

#### 4. Resultados: trasvases periodísticos y adaptación al relato ficcional

Una estrategia bastante económica en la aproximación al análisis de adaptaciones, incluidas las de películas “basadas en hechos reales”, consiste en hacerse una doble pregunta: “¿qué se transfiere y qué se adapta?” (McFarlane, 1996), es decir, qué elementos del texto original (t1) se mantienen en la adaptación (t2) y cuáles son transformados o añadidos por este. En primer lugar, no obstante, conviene contextualizar las circunstancias que rodearon la producción y realización de *El extraño viaje*. Fernando Fernán-Gómez se embarcó en la realización de esta película tras el fracaso comercial de la asfixiante *El mundo sigue* (1963) que, a su vez, constituía el cierre de un hilo conductor iniciado con el díptico *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959). *El mundo sigue* había vivido numerosos tropiezos con la censura por tratarse de un trabajo agrio, de melodramática negrura y empecinamiento en retratar la miserable vida cotidiana de las clases más populares. En este filme ya se conjugaban “elementos visuales y narrativos de la estilizadora tradición *deformante* del arte español de raíz costumbrista, vanguardista y popular, de

18 *El Caso*, nº195, p. 4.

19 *El Caso*, nº195, p. 2.

20 *El Caso*, op.cit, p. 3.

21 *El Caso*, op.cit, p. 3.

22 *El Caso*, nº 198, p. 14 y última.

23 *El Caso*, op.cit, p. 7.

Goya y Solana a Arniches y Valle-Inclán, de Gómez de la Serna a Jardiel Poncela, de Neville a Azcona y Berlanga” (Castro de Paz: 2010, 217). Este demoledor retrato de la sociedad española de la oscura posguerra es el causante, según el propio director, del “fracaso” del filme (Brasó: 2002, 130). Película, por tanto, muy incómoda para la administración franquista, *El mundo sigue* fue boicoteado y prohibido<sup>24</sup>, por lo que el cineasta se encontró, a inicios de 1964, tal y como relata en sus *Memorias*, en una situación económica catastrófica. La fortuna quiso que una productora de nueva creación, Impala, le encargara la dirección de su siguiente largometraje, un filme en el que por primera vez no intervendría en el guion (Fernán-Gómez: 1990, 467).

El nuevo proyecto tiene su origen en el Café Gijón de Madrid, lugar de encuentro y tertulias, en el que coinciden, en fecha indeterminada de 1963, Luis García Berlanga, Pedro Beltrán y Manuel Ruíz-Castillo, entre otros. Entre las “curiosas pasiones” del director de *El verdugo* estaba la de indagar en crímenes misteriosos “como fuente de ideas” para posibles proyectos y es él quien comenta el caso de “una pareja de hermanos deficientes mentales que había sido encontrada en la playa de Mazarrón (...) Entonces se me ocurrió el argumento para una película” (García Berlanga: 2009, 7). El guionista Pedro Beltrán explicaba que el comentario de Berlanga sobre que “el cadáver de la vieja no se descubrió porque lo escondieron en el pueblo y el asesino se marchó utilizando sus ropas y disfrazado de mujer” le pareció que era material suficiente para una película “y le propuse a Luis comprarle la idea” (F. Heredero: 2008, 94). Por su parte, el también guionista Manuel Ruíz-Castillo recordaba que aquella jornada el director valenciano leyó unos recortes de *El Caso* relatando el crimen y expuso su particular teoría sobre lo sucedido: “la idea del posible travestismo del asesino era ingeniosa, brillante, y, como dijo Luis, allí había una película y nos animó a Pedro y a mí a que pensáramos en la idea y nos pusiéramos a preparar un guion” (Ruíz-Castillo: 2009, 63). Beltrán y Ruíz-Castillo comienzan a pergeñar el argumento, trabajan en un primer tratamiento de la historia que García Berlanga desiste dirigir y es ofrecido a distintas productoras hasta que Impala Films les ofrece un contrato para la realización del guion. A pesar de las buenas perspectivas que se abren con la compra del argumento, las desavenencias entre los guionistas se hacen tan patentes que Ruíz-Castillo decide abandonar el proyecto quedándose solo Pedro Beltrán como guionista<sup>25</sup>.

Como reseñábamos más arriba, diferentes estudios han considerado que *El extraño viaje* partía de un guion original que remitía de manera muy vaga al crimen de Mazarrón. De tal manera que “a la hora de poner en imágenes una propuesta como la que ofrecía el guion de Beltrán y Ruíz Castillo, el trabajo sobre el mismo de Fernán-Gómez se veía, de un lado, libre de toda relación pública con un texto preexistente y, de otra, se presentaba como una incitación para concentrar el peso creativo, independiente de toda responsabilidad con respecto a un texto “canónico” que había que “adaptar” (es decir “respetar”) en la exploración, en el terreno estricto de la puesta en escena” (Zunzunegui, 1993: 52).

No podemos remitir aquí a un texto “canónico” y debemos recordar que la crónica periodística como sustrato argumental muy raramente se ha considerado como elemento de primer orden en el cine español, pero sí podemos resaltar los elementos que “se transfieren” en ese análisis comparatista entre el terreno factual y el ficcional audiovisual. De entrada, habría que resaltar que dichos elementos se someten a uno de los hallazgos creativos más valorados del filme entronca con la tradición artística

---

24 La película, que contaba con financiación del propio cineasta, nunca llegó a estrenarse en salas comerciales y solo pudo verse en pantalla cuando A contracorriente film la distribuyó en 2015.

25 Ruíz-Castillo aparecerá en los títulos de crédito de la película junto a Pedro Beltrán como autor del argumento, basado en una idea de Luis García Berlanga.

del esperpento en este país: “la configuración de esa familia de hermanos solterones que sobreviven, aislados del resto del pueblo y prisioneros de sus obsesiones” (Zunzunegui, 1993:52). Recordemos que ya las informaciones periodísticas retrataban a los hermanos Marina, Luisa y Julio Pérez Gómez como tres solterones “extravagantes”, “enfermizos” y “muy raros”, de carácter retraído y huraño. Tanto en el relato informativo como después en el fílmico los tres pertenecen a una respetable familia, viven en una hermosa casa situada en el centro de una localidad de provincias y se pasan horas al día observando la calle y las gentes a través de unas persianas siempre echadas. Recordemos que la crónica de *El Caso* hacía alusión al “aislamiento desmedido”, a “su cerrado mutismo ante la sociedad”, calificando a estos hermanos de “héroes de la más estremeceadora historia de psicópatas”, con una muerte misteriosa que “superaría a cualquier invención de tipo literario”. Todo ello está recreado en la obra de ficción de Fernán-Gómez.

En la crónica periodística que se realiza desde la localidad riojana de Haro, lugar de residencia de los Pérez Gómez, el semanario *El Caso* detalla la influencia perniciosa de Marina sobre sus hermanos, a los que impone su voluntad y sus caprichos sin miramientos. Este dato, elemento esencial en la relación que rige entre los hermanos reales, estará presente y será clave también en los personajes que encarnan para la ficción Tota Alba (Ignacia), Rafaela Aparicio (Paquita) y Jesús Franco (Venancio). La inventiva de los guionistas lo que hace es adornar las personalidades de estos seres dotándoles de rasgos infantiloides en el caso de Paquita y Venancio, mientras que Ignacia reforzará su función dictatorial sobre sus hermanos con su físico y sus ademanes autoritarios.

Hay además otro elemento que encontramos en el relato periodístico y que será de gran relevancia en el argumento ficcional: la sospecha de que durante el viaje hacia la playa la hermana más alta podía ser un hombre vestido de mujer. Este asunto será aprovechado como pieza fundamental del argumento fílmico para abundar en el travestismo, una propuesta narrativa exótica y singular en el cine español de los sesenta, pero que podemos situar en el imaginario erótico “perverso” de cierta dimensión del humor de Luis García Berlanga. En esta línea argumental, la información de las crónicas periodísticas haciendo alusión a que junto a los cuerpos que aparecen en la playa se encontraron “extravagantes pertenencias” como la aparición de un corsé sirvió al guionista para desarrollar una subtrama fílmica durante todo el metraje -los juegos eróticos entre Ignacia y su joven amante, Fernando- para generar una intriga y una reflexión en torno a las apariencias en la sociedad española.

Aunque el desenlace de la película coincide con el relato periodístico en la aparición de dos cuerpos en la playa, la invención del personaje de Fernando (Carlos Larrañaga), es uno de los añadidos principales del relato fílmico. Desde el inicio de la trama cumple una función bipolar entre la sumisión a Ignacia (a cambio de un futuro más prometedor) y la seducción a Beatriz, la novia casta y pura que crea su ajuar con infinita paciencia. Ya vimos que en los relatos periodísticos siempre se habló de la suposición de que una de las hermanas era un hombre travestido de mujer. Esta circunstancia es utilizada en la trama ficcional para explotar este hallazgo narrativo, convirtiéndose Fernando en la pieza clave (por sus condiciones físicas parecidas a Ignacia) para “desahcerse” del cadáver de la hermana autoritaria, facilitar la huida de los hermanos Vidal y “prometerles” un viaje al extranjero que nunca llegó a salir de la playa de Mazarrón.

Si las crónicas periodísticas situaban a los hermanos Pérez Gómez en ese opresivo núcleo familiar, claustrofóbico y extravagante que hemos descrito, Fernán-Gómez decide llevar su película con extraordinaria fuerza a “un modelo grotesco” de representación para retratar a los hermanos Vidal. Consciente de la mixtura genérica que ofrecía el hipotexto de los relatos periodísticos, (re)elaborados en el guion creado por Beltrán, la película aborda estos universos perversos cargada de un humor negro que se

emparenta con su dimensión costumbrista radicalmente española. El guionista se servirá del lenguaje popular con ricos diálogos y refranes conocidos (mensajes puritanos bordados a punto de cruz como “deja la lujuria un mes y ella te dejará tres”) para construir un relato cinematográfico que resulta ser tan arnichesco desde un punto de vista literario como filmicamente nevilleiano, además de incorporar “ciertos recursos del cine detectivesco, de suspense y de terror hollywoodienses” (Castro de Paz, 2010:233). Presencias que nos evocan, como ya se ha estudiado en otras ocasiones (Zunzunegui, 1993; Lorenzo, Izquierdo, 2009; Zunzunegui, Aranzubía, 2023), las apuestas fílmicas de Hitchcock en *Psicosis* (1960), con la sombra de Ignacia paseando por la inquietante casona castellana (nos recuerda mucho a la señora Bates) o su primera aparición emulando al ama de llaves de *Rebeca* (1940) o, como situaban algunas crónicas periodísticas, el ambiente vivido por los hermanos “reales”, los Pérez Gómez, que emulaban a los lúgubres pasajes descritos por las hermanas Brontë. En definitiva, una rica red intermedial donde al hecho de la transferencia que supone la adaptación de los relatos periodísticos en el “basado en hechos reales” se suman las referencias intermediales, tanto de orden teatral como plástico, propias de esa estética grotesca o esperpéntica (Rajewsky, 2005).

La película se rodó entre el 30 de marzo y el 16 de mayo de 1964 en la localidad alicantina de Santa Pola y en Loeches (Madrid), lugar elegido por su plaza, en torno a la cual se localizan tanto la casa de los hermanos Vidal como el Ayuntamiento. Junto a los actores, una parte importante de los habitantes del pueblo madrileño tendrá una activa participación como figurantes, (la cámara recorre los rostros de mujeres y hombres de todas las edades, impactados/fascinados por los ritmos recién llegados a España del twist en la sala de bailes El Progreso), lo que aporta un cierto aire documental y “neorrealista” a sus imágenes, subrayado por la contrastada fotografía en blanco y negro de José F. Aguayo. Desde el centro neurálgico de la localidad, la película se inicia con un recorrido por las portadas de los periódicos y revistas colocadas en el quiosco, al tiempo que se sobre impresionan los títulos de crédito. En ese repaso visual encontraremos las primeras planas del semanario *El Caso*<sup>26</sup>, la revista *Hola*, con una joven y recatada Rocío Dúrcal, periódicos como *El Alcázar* y *Pueblo*, con la presencia agobiante de Franco informando de su entrevista con Hussein o de *Gran Mundo*, con las imágenes de la boda de Juan Carlos de Borbón y Sofía de Grecia el 14 de mayo de 1962. La oferta periodística captada por la cámara se completa con diferentes publicaciones de moda, el humor de *La Codorniz*, que contrasta también con las sugerentes fotografías de mitos tan lejanos como Sophia Loren o Brigitte Bardot en la portada de la revista *Life*. De esta manera tan inequívoca se fecha el relato cinematográfico, alejándolo de las fechas reales del suceso, enero de 1956, lo que sirve al guionista Pedro Beltrán para retratar una España que vive una cierta esquizofrenia entre los tímidos estímulos foráneos, vía incipiente turismo o desarrollismo económico, y la triste realidad del país. Esto permitirá hacer un fresco más contrastado y con más matices que si lo hubiera ubicado en la España de los cincuenta.

El material periodístico de partida, esa familia de solterones que ha sobrevivido en un ambiente de voluntaria marginalidad en el pueblo y todo el ambiente que les rodea, permiten a Fernán-Gómez una serie de elecciones estilísticas en su puesta en escena y en sus movimientos de cámara que resultan altamente sofisticados para la época. Ya no solo por el hecho de la genial elección de los actores o casting (Tota Alba, Rafaela Aparicio y Jesús Franco), que se mueven en unos físicos antagónicos (la huesuda y larga Ignacia, que parece sacada de un cuadro del Greco y los redondos, sebosos y chillones Paquita y Venancio) para corporeizar a esos *freaks*, sino por la creación de “elementos” novedosos en el relato fílmico, tales como la solución de incorporar el cuerpo de

---

26 El titular del semanario remitirá a una información aséptica y del exterior: “La policía del mundo lucha contra la trata de Blancas”.

la hermana autoritaria a la tinaja de vino para darle sustancia al caldo o la invención de escenas como el baile del tango con auriculares que representan el más puro estilo esperpéntico. Toda esa estética grotesca y solanesca en la puesta en escena del filme, que oscila entre el realismo de las escenas del pueblo (además del baile, las comadres cotillas que apoyan y critican a la mercera), con una planificación y movimiento de cámara cercanos al género documental, y el extrañamiento estético de esa “cara oculta” o privada de las relaciones no confesables, nos remite a esas prácticas “perversas” que nos hablan de la imaginación berlanguiana recuperada a través del guion de Pedro Beltrán y amplificadas por la mirada del director.

Resaltemos que uno de los más relevantes movimientos de cámara es cuando se va a producir el accidental asesinato, cuando Venancio y Paquita osan entrar en el prohibido “templo” de Ignacia. La cámara nos muestra la que será el arma homicida, una botella de aguardiente, (otro símbolo de españolidad), una caja de bombones (prohibidos para los hermanos), un tocador o unos cajones con ropa sofisticada impropia para una mujer como Ignacia. El *tempo* en ese recorrido, en esa secuencia de la fatídica noche del asesinato, remite al cine de suspense más clásico, pero también incorpora en diferentes momentos el negro humor autóctono del grupo de ancianos, personajes secundarios de gran valor y relevancia en toda la trama de *El extraño viaje* por sus vitriólicos comentarios.

Este planteamiento estético y narrativo tendría sus consecuencias inmediatas en la decisión de la Junta de Clasificación, que acordaba en el mes de julio del 64 la autorización de la película para mayores de 18 años, pero con la clasificación de 2ª B<sup>27</sup>. Terrible decisión para la productora y distribuidora del filme que decidía guardar las latas por tiempo indefinido mientras recurría el veredicto. Finalmente, el 18 de enero de 1966 *El extraño viaje* quedaba clasificada en 2ªA pero el filme no se estrenaría hasta septiembre de 1969, cuando se proyectó en el madrileño cine Odeón como complemento del filme *Cien rifles* (Tom Gries, 1969). Jesús García Dueñas, crítico de cine en la revista *Triunfo*, fue el único que denunció la proyección de tapadillo en un cine de segunda categoría y advertía, como si fuera un demérito para la película, que *El extraño viaje* no es la “crónica de un suceso sino un intento de representación esperpéntica de algunos traumas habituales en nuestra sociedad”<sup>28</sup>. García Dueñas ponía en evidencia la indiferencia de la industria cinematográfica hacia esta obra y su autor, vacío que se extendió a la prensa generalista de mayor o menor tirada porque ningún crítico se fijó en este filme. En este sentido abundaba la reflexión de Miguel Marías en *Nuestro Cine*. Aquí el autor califica la película de “maldita” por la tardanza en su estreno, por el rango de la sala en la que se ha producido y porque el cine español es un “monumento a la ruindad y a la pobreza intelectual”, criticando a los diarios nacionales por su desinterés hacia esta obra, consolidando “así su ignorancia”<sup>29</sup>.

## 5. Conclusiones

A lo largo de esta investigación hemos corroborado nuestra hipótesis de partida, a saber, que *El extraño viaje* es un caso paradigmático de la invisibilidad de las fuentes periodísticas en el cine español “basado en hechos reales” durante el franquismo. Es

27 Archivo General de la Administración, caja 36/0486, exp. 31812.

28 García Dueñas, J. “El extraño viaje del señor Fernán-Gómez: cuando ya no se tiene la vida por delante”, *Triunfo*, nº27, 27/9/1969.

29 Marías, M. “El extraño caso de *El extraño viaje*”, *Nuestro Cine*, nº94, febrero 1970, pp. 54-56.

decir, de un tipo de adaptaciones fílmicas de acontecimientos históricos de tipo criminal, donde el relato ficcional adapta relatos factuales de naturaleza periodística. Para demostrar este hecho hemos realizado un estudio comparatista entre las informaciones periodísticas de ese conocido suceso ocurrido en enero de 1956 y su traslación a la ficción cinematográfica en la película de Fernán-Gómez de 1964.

En esa línea de borrado de las fuentes originales, en las páginas que preceden hemos dejado constancia de las numerosas cartapisas que la película sufrió por parte de la junta de censura de la administración franquista, siendo una de las más relevantes para nuestro estudio la obligatoriedad de eliminar cualquier referencia al crimen de Mazarrón en el título del filme, lo que obviamente también se trasladó a los créditos de la película. La decisión tajante del ministerio de Información y Turismo, regentado en aquellos años por Manuel Fraga, pretendía evitar la (supuesta) mala imagen que podría acarrear el filme en una zona de grandes inversiones privadas y con unas posibilidades turísticas extraordinarias.

Hemos analizado pormenorizadamente las noticias, reportajes y entrevistas que se publicaron en cuatro medios impresos para poder detectar qué huellas son visibles en ese trasvase, no siempre reconocido, entre el relato periodístico y el cinematográfico. Aun siendo conscientes de las dificultades que siempre ha acarreado el estudio de un terreno tan resbaladizo como las adaptaciones, y más si se trata del terreno factual, nuestra investigación confirma que tanto el núcleo esencial de los personajes que poblaron este suceso, como la descripción de sus personalidades y el ambiente claustrofóbico, huraño y distante en el que vivían en su localidad, forman parte del relato periodístico que se publicó en 1956. De la misma manera, la suposición, también documentada en aquel relato, de que la hermana desaparecida en la playa de Mazarrón era posiblemente un hombre travestido en mujer, sirve al guionista para desarrollar una subtrama de gran creatividad fílmica.

Por otro lado, hemos dejado patente que no son del todo correctas las interpretaciones de algunos historiadores del cine al considerar que la solución ideada por Berlanga es “sin duda la más sorprendente e inspirada” (Castro de Paz, 2010: 222) porque como hemos señalado las crónicas periodísticas ya apuntaban a la figura de un hombre vestido con ropas de mujer. En este sentido, otros elementos importantes en la narrativa fílmica como la aparición en la playa de un corsé, los cadáveres y las tres copas, se convertirán en bazas fundamentales para la construcción de la película, procedentes todos ellos del relato periodístico informativo y, en último término, del acontecimiento real.

Como recordábamos al inicio de este trabajo, reconocer que la obra cinematográfica estaba “basada en hechos reales” no era nada habitual en el cine español de buena parte del siglo XX y, como hemos evidenciado, en el caso de estudio que nos ocupa ni se pudo mantener el título inicial de la película (*El crimen de Mazarrón*) ni en los créditos del filme hay referencia alguna a la procedencia argumental del relato periodístico ni al suceso en cuestión. El propio Fernán-Gómez en sus *Memorias* aludía a que *El extraño viaje* no contaba el crimen de Mazarrón, “sino la solución que la imaginación de Berlanga puso, y todos los pormenores, los personajes y el ambiente, las situaciones que añadió la imaginación de Beltrán y que, desde luego, no están extraídos de los archivos policiales, sino que se los sacó de su cabeza. Apartándose, prescindiendo de lo que podía ser verdad, consiguió una mezcla bastante insólita” (1993, 468). No es nuestra intención rebatir a uno de los cineastas más interesantes y personales de cuantos ha dado la cinematografía española, pero sí podemos concluir que la “utilización” de esos datos recogidos por la prensa de la época están bastante más presentes en la película, por supuesto procesados, mezclados y reinventados por la pluma del



guionista Pedro Beltrán, autor de un texto cargado de inteligencia y creatividad, y por la realización de Fernando Fernán-Gómez componiendo uno de los retratos más implacables de la sociedad española de la época.

## 6. Agradecimientos

Este trabajo ha sido escrito en el marco del Proyecto de Investigación “Transmedialización e hibridación de ficción y no ficción en la cultura mediática contemporánea (FICTRANS)”, Ref. PID2021-124434NB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER Una manera de hacer Europa, Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación 2021-2023.

Este artículo ha sido revisado en su versión en inglés por Elena Pérez Clemente, a quien agradezco su trabajo.

## 7. Conflicto de intereses

La autora declara no tener ningún conflicto de intereses.

## 8. Referencias bibliográficas

- Angulo, J., Llinás, F. (1993) (Eds.) *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*. Patronato Municipal de Cultura de San Sebastián.
- Barthes, R. (1987). El efecto de realidad. En *El susurro del lenguaje*. Paidós, 179-187.
- (2009). Introducción al análisis estructural de los relatos, en *La aventura semiológica*. Paidós, 215-266.
- Brasó, E. (2002). *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez*. Editorial Espasa.
- Carrera, P.; Talens, J. (2018) *El relato documental*. Cátedra, Signo e Imagen.
- Castro de Paz, J. L. (2010). *Fernando Fernán-Gómez*. Cátedra, Signo e Imagen.
- Cueto, R. (ed.) (2010). *El extraño viaje de Fernando Fernán-Gómez*. Ediciones de la Filmoteca.
- Eco, U. (2008). *Decir casi lo mismo: experiencias de traducción*. Lumen.
- Fernández Heredero, C. (2008). *Pedro Beltrán: la humanidad del esperpento*. Filmoteca Regional Francisco Rabal.
- Fernán-Gómez, F. (1990). *El tiempo amarillo. Memorias (1921-1987)*. Debate.
- García Berlanga, L. (2009). De Mazarrón al café Gijón. En María, D. (Ed.), *El extraño viaje de Fernando Fernán-Gómez. La Página*, 5/6, 7-8.
- Genette, G. (1990). Fictional Narrative, Factual Narrative. *Poetics Today*, 11(4), 755-774. <https://doi.org/10.2307/1773076>
- Gómez, Concha (2009). La razón del esperpento. En María, D. (Ed.), *El extraño viaje de Fernando Fernán-Gómez. La Página*, 5/6, 141-143.

Gómez, Concha; Sánchez-Mesa, D. (2011) La crónica de sucesos criminales en el relato periodístico y el cinematográfico: el viaje de Edgar Neville entre las calles Fuencarral y Bordadores. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 20, 277-304. <https://doi.org/10.5944/signa.vol20.2011.6268>

Lorenzo, Kateryn, Izquierdo J. (2009). El concepto de “esperpento” como mecanismo de normalización en el cine español (sobre El extraño viaje de Fernando Fernán-Gómez). En María, D. (Ed.), *El extraño viaje de Fernando Fernán-Gómez. La Página*, 5/6, 89-93.

Palacio, M. (2006). Cincuenta años de televisión en España. *Tendencias*. Fundación Telefónica, 315-319.

Rajewsky, Irina. (2005). “Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, In *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/ Intermedialities: History and Theorybasas of the Arts, Literature and Techniques*, (6), 43-63. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>

Ruiz-Castillo, M. (2009). El guion de El extraño viaje. En María, D. (Ed.), *El extraño viaje de Fernando Fernán-Gómez. La Página*, 5/6, 55-67.

Téllez, J.L. (1997). *El extraño viaje*. En Pérez Perucha, J. (Ed.), *Antología crítica del cine español*. Cátedra/Filmoteca Española, 585-587.

Zunzunegui, S. (1993). “Vida corta, querer escaso” o los felices 60 según Fernando Fernán-Gómez. En Angulo, J., Llinás, F. (Eds.) *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*. Patronato Municipal de Cultura de San Sebastián, 39-58.

--- (2009). En María, D. (Ed.), *El extraño viaje de Fernando Fernán-Gómez. La Página*, 5/6, 89-93.

Zunzunegui, S., Aranzubia, A. (2023). El extraño viaje (a ninguna parte) de Fernando Fernán-Gómez. De Bajtín a Camilo José Cela pasando por Baudelaire y Valle-Inclán. *Fotocinema. Revista científica de Cine y Fotografía*, 26, 91-111. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2023.vi26.15319>