



## *Los motorizados* (Camillo Mastrocinque, 1962): una coproducción tipo en el cine español de los años sesenta

Alberto Fernández Hoya<sup>1</sup>; Gema Fernández Hoya<sup>2</sup>

Recibido: 1 de abril de 2017 / Aceptado: 28 de junio de 2017

**Resumen.** Continuando con una fórmula de negocio estabilizada durante la década anterior, los años sesenta constituyen el periodo de mayor auge para las coproducciones, en la historia del cine español. *Los motorizados / I motorizzati*, una de las múltiples propuestas comerciales realizadas por la productora española TECISA, fundamentalmente entre 1962 y 1974, supone un buen ejemplo de esta práctica empresarial, que a menudo presenta grandes diferencias entre las películas que finalmente pueden ver los espectadores de uno y otro país. El presente artículo lleva a cabo un estudio del filme, que también tiene en cuenta su particular entorno productivo, así como otras posibles marcas contextuales cuya huella aparece en la ficción cinematográfica.

**Palabras clave:** cine español; coproducción; narración fílmica; contexto: comedia

### [en] *The Motorized* (Camillo Mastrocinque, 1962): A Standard Type of Co-Production in the Spanish Cinema of the Sixties

**Abstract.** Continuing with a business formula stabilized during the previous decade, the sixties constitute the greatest period for co-productions in the history of Spanish cinema. *Los motorizados / I motorizzati*, one of the many commercial proposals made by the Spanish production company TECISA, mainly between 1962 and 1974, is a good example of this business practice that often presents great differences between the films that finally can see the spectators of one and another country. The present article carries out a study of the film that also takes into account its particular productive environment, as well as other possible contextual marks whose imprint appears in cinematographic fiction.

**Keywords:** Spanish Cinema; Co-production; Film Narrative; Context; Comedy

**Sumario.** 1. Introducción 2. Conexión hispano-italiana: Tecisa y Jolly Film. 3. El engaño como temática recurrente. 4. Roma 1962: Eterna picaresca y caos automovilístico. 5. Conclusiones. 6. Ficha técnica. 7. Bibliografía. 8. Filmografía

**Cómo citar:** Fernández Hoya, A. y Fernández Hoya, G. (2018). *Los motorizados* (Camillo Mastrocinque, 1962): una coproducción tipo en el cine español de los años sesenta, en *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 17 (3), 291-311. <http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.55572>

<sup>1</sup> Universidad Complutense de Madrid (España)  
E-mail: [alberto.f.h@gmail.com](mailto:alberto.f.h@gmail.com)

<sup>2</sup> Universidad Complutense de Madrid (España)  
E-mail: [gfh-23@gmail.com](mailto:gfh-23@gmail.com)

## 1. Introducción

Los años sesenta del pasado siglo constituyen el periodo de mayor auge productivo en el cine español, también en el caso de las coproducciones con casi un centenar de títulos durante 1965 y 1966. Esta línea empresarial avanza desde los años cincuenta, empleando formas de implicación contractual que pueden variar desde dos únicas sociedades, hasta múltiples empresas pertenecientes a otros tantos países. Cuando estas películas de marcada vocación comercial se configuran como proyectos internacionales, mayoritariamente suelen hacerlo mediante asociaciones de empresas españolas con otras italianas y francesas. Una ingente cantidad de filmes que ofrecen múltiples cuestiones aún por estudiar convenientemente, como su viabilidad económica, el interesante intercambio y la colaboración de técnicos e intérpretes, o las posibles conexiones temáticas y socioculturales de sustancial importancia para la codificación del relato, entre otros.

Del mismo modo, el estudio de estas producciones cuyo coste medio para una película en blanco y negro como la que nos ocupa se sitúa “entre los tres millones de pesetas (1958) y los 4,7 millones (1964)” (García Fernández, 2009: 30), plantea no pocas dificultades: desde el acceso al montaje final que se ofrece en cada uno de los países donde se estrena el filme, hasta aspectos aparentemente sencillos, pero que pueden resultar imposibles de constatar, como fijar la fecha real de producción, o establecer una ficha técnica que refleje la verdadera participación de los profesionales que aparecen en los títulos de crédito, para Román Gubern mayoritariamente “falseados” (2005: 14) por los filmes de los años cincuenta y sesenta. “Estas falsedades se amplían todavía más en el caso de las coproducciones internacionales, por la necesidad de cumplir los cupos de personal nacional” (2005:14).

Efectivamente surge un contexto legislativo que posibilita una creciente picaresca entre los productores españoles de la época, al cual se han referido numerosos autores como el citado Gubern, Carlos F. Heredero (1993: 106), o David Pérez Merinero y Carlos Pérez Merinero (1975: 56). Normativa donde se entrecruzan cuestiones económicas, políticas, religiosas, etc., y que en lo tocante a nuestra película pueden resumirse en dos momentos importantes: las nuevas normas de protección para el cine español, en la Orden del Ministerio de Información y Turismo de 16 de julio de 1952, y el Decreto del Ministerio de Información y Turismo de 20 de septiembre de 1962 que reorganiza la Junta de Clasificación y Censura. Como sabemos, toda producción cinematográfica debe pasar los preceptivos trámites censores para obtener el cartón de rodaje, y tras la censura previa, someterse a una nueva y definitiva evaluación de su idoneidad que otorga o deniega la necesaria licencia de exhibición.

Al estudiar este filme no es nuestra intención realizar una extensa reconstrucción de un contexto histórico que, al margen de haber sido ya apuntado en multitud de obras, desbordaría el espacio y las intenciones previstas. Sin embargo, nos referiremos a las posibles señales o aspectos contextuales donde el relato filmico conecte directamente con el ámbito extradiscursivo.

En este sentido, nos parece provechosa la reflexión de Santos Zunzunegui sobre los procedimientos para estudiar el cine español surgido durante estos años, atendiendo a la propia ficción para identificar en ella posibles huellas de la realidad en cuyo seno se ha hecho posible: “los filmes específicos realizados en un periodo dado [...] la forma en que las películas singulares inscriben [...] los datos tanto de su propia historia como de la historia general” (2005: 33).

Nuestra propuesta revisa *Los motorizados*, comedia hispano-italiana sin grandes pretensiones que presenta algunas características compartidas por muchas películas coetáneas, buscando una evidente facilidad de consumo para captar el mayor número de espectadores posible.

Vamos a tener en cuenta los expedientes que se conservan en el Archivo General de la Administración (AGA), generados durante los preceptivos trámites censores del momento, y su posible conexión con la ficción cinematográfica cuyo desarrollo analizamos cronológicamente, como centro de nuestro estudio, señalando aquellas cuestiones que nos remitan tanto al particular contexto productivo del filme, como a una determinada y más amplia realidad sociológica.

## 2. Conexión hispano-italiana: Tecisa y Jolly Film

Durante los primeros años sesenta algunas productoras españolas, nacidas con la intención de realizar un cine de calidad, tienen que embarcarse en coproducciones de exclusivo carácter comercial, buscando una necesaria supervivencia. Podemos encontrar ejemplos como el de Época Films<sup>3</sup>, responsable junto a Produzione DS de *Llegaron los marcianos* (Franco Castellano y Giuseppe Moccia, 1964). Esta comedia presenta puntos de contacto con la que nos ocupa, incorporando también un elenco formado por una mayoría de actores italianos junto a unos pocos españoles como José M<sup>a</sup>. Tasso, José Calvo y Alfredo Landa, entonces figura emergente de la cinematografía española desde su debut en *Atraco a las tres* (José M<sup>a</sup> Forqué, 1962).

Poco antes de *Los motorizados*, Mastrocinque dirige para Jolly Film la coproducción *Mi mujer es doctor* (1958)<sup>4</sup>. Igualmente, la empresa italiana va a participar en multitud de colaboraciones que, durante los sesenta, incluyen títulos como *Por un puñado de dólares* (Sergio Leone, 1964)<sup>5</sup>, o *Mademisele de Maupin* (Mauro Bolognini, 1967)<sup>6</sup>, para un total de trece cintas con presencia de capital español.

Aunque nos interesa especialmente la versión que se estrena en nuestro país, tal y como sucede muchas veces con este tipo de asociaciones productivas, las versiones que se exhiben en España e Italia presentan diferencias. En este caso, la comparación de ambas resulta de utilidad para nuestro análisis, al tiempo que ejemplifica algunas de las dificultades a las que nos hemos referido, al abordar el estudio historiográfico del cine español, especialmente tratándose de coproducciones.

Tecisa figura en los archivos de la Filmoteca Española como empresa responsable, única o con varios socios, de treinta y seis películas entre las que se encuentran

3 Fundada por Eduardo Ducay, Leonardo Martín y Joaquín Gurruchaga en 1959, produce ese mismo año *Los chicos* (Marco Ferreri).

4 También durante esos años *La letra* (1959) y *La maldición de los Karnstein* (1963), cinta hispano italiana de terror con el siempre inquietante Christopher Lee.

5 El emblemático *Per un pugno di dollari* cuenta además con participación alemana.

6 Película de aventuras con cuatro empresas implicadas: TECISA, JOLLY FILM, la francesa CONSORTIUM PATHÉ y FILM SERVIS de la antigua Yugoslavia.

distintas comedias coetáneas a la nuestra como *La vida alrededor* (F. Fernán-Gómez, 1959), *Martes y trece* (Pedro Lazaga, 1961) o *Los mangantes* (Lucio Fulci, 1963)<sup>7</sup>.

En la información sobre el coste de *Los motorizados*, que presenta la productora española al Ministerio de Información y Turismo (Instituto Nacional de Cinematografía), encontramos algunas curiosidades. Por ejemplo, interiores naturales: fábrica de hielo 15.000 pesetas; semovientes: gallinas, patos, cabras, ovejas, y un mono 5.149,50 pesetas; o en el apartado de extras y figuración: Un hombre con carro, 35 gitanos, cuatro carromatos y seis caballeros, para un total de 29 actuaciones. Según los datos que contiene el expediente conservado<sup>8</sup>, Tecisa asume el 30% de los costes, mientras que la empresa italiana Jolly Film se responsabiliza del 70%.

El escrito dirigido por la distribuidora española, Mercurio Films, a la Junta de Clasificación y Censura, incluye una sinopsis en la cual pueden observarse algunos indicadores de la presión implícita que conlleva una obligada burocracia censora, así como ciertos valores de época relacionados con la mujer, que sin duda no parecen desagradar a los examinadores: “[...] La confirmación de que el hombre propone y la mujer dispone, también al comprar un coche”. Igualmente, aparecen varias alusiones a la mencionada condición femenina como “pasajera, turista, viajera..., y conductora”; teniendo en cuenta “el mayor papel de la mujer cada día”.

Tras las primeras líneas que proponen un esquemático apunte argumental: “Breve y gracioso mosaico de historietas del mundo del motor, ligadas y explicadas por un simpático peatón”<sup>9</sup>, encontramos una referencia temática de interés: “Pero hablando de robos ‘los motorizados’ les cuentan con excelente humor dos casos fuera de lo corriente: el robo a sabiendas [...] y el falso robo en el que un propietario de un vehículo sale rodando con uno que no le pertenece”. En el primer caso, aunque no se especifica el tipo de robo, parece referirse a uno de los dos que comentaremos en sendas historias: la estafa al seguro del automóvil, obviando la falsificación de letras presente en el relato protagonizado por Ignacio (José Luis López Vázquez) el repartidor de hielo, del cual simplemente dicen que “se ve empujado después de las provocaciones de un grupo de ‘niños bien’”.

En el segundo, se alude a la historia del contable Aquiles Pestani (U. Tognazzi), en la cual se utilizan el equívoco y ciertos toques de humor negro, como condimento narrativo fundamental. Contemplada en su conjunto, esta sinopsis parece elaborada con un claro propósito de “vender” la película a los censores, minimizando así una posible intervención sobre la misma. De este modo, cualquier referencia al filme está concebida desde un tono amable, apoyándose más en lo anecdótico que en un completo resumen argumental, y con una evidente intención de suavizar su lectura.

Como información añadida, y dentro de la documentación cotejada, encontramos algunos datos interesantes para objetivar el momento en que se produce el filme, aunque como vamos a ver no resulta tan sencillo. Por ejemplo, en el permiso de rodaje solicitado por José Gutiérrez Maesso como presidente de Tecisa figura la

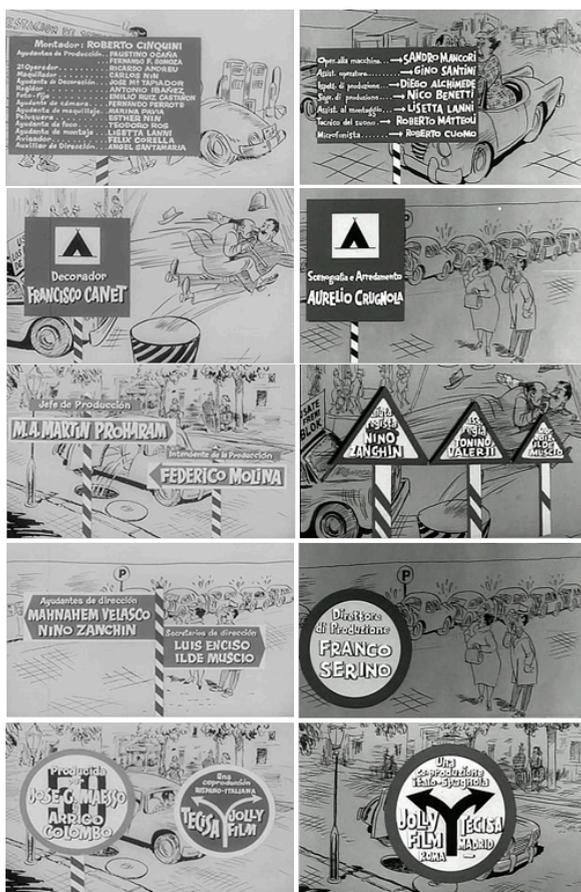
7 Mientras en la base de datos del Ministerio figura *Puerco Mundo* (Sergio Begoncelli, 1979) como su última producción, Riambau y Torreiro (2008: 400-404) señalan Nefehe y las seductoras de Lesbos (O. Efstratiadis, 1982), ampliando la cifra a 41 títulos.

8 Expediente administrativo (AGA Ib.)

9 En referencia al papel de narrador que asume Alberto Bonucci, durante buena parte de la película.

fecha de concesión: 21 de agosto de 1962<sup>10</sup>. La licencia de exhibición, las copias estándar que encarga Mercurio<sup>11</sup>, y la clasificación como “autorizada para mayores de dieciocho años, sin adaptaciones” pertenecen a otros tantos documentos fechados todos en abril de 1963. Ese mismo año obtiene la categoría de Segunda B, y se determina el coste de la producción en 3.100.000 pesetas<sup>12</sup>. La película aparece fechada por el Ministerio de Cultura en 1963, y su estreno, al año siguiente (febrero 1964). Sin embargo, los espectadores italianos pueden verla en sus pantallas desde noviembre de 1962.

Por otro lado, los filmes que finalmente pueden ver los espectadores de uno y otro país, presentan algunas diferencias que vamos a ir viendo durante nuestro estudio. Como ejemplo, anticipamos algunos fotogramas pertenecientes a los títulos de crédito españoles e italianos (figuras 1-10).



Figuras 1-10. Títulos de crédito en español e italiano

10 La solicitud se había cursado el 16 de agosto del mismo año.

11 Realizadas por el Laboratorio Cinematográfico Arroyo, S. A.

12 Expediente 27.089 (AGA, Ib.) del Ministerio de Información y Turismo (Junta de Clasificación y Censura), fechado el 17 de Mayo de 1963.

### 3. El engaño como temática recurrente

La ficción cinematográfica nos ofrece diferentes formas de estafas que hacen del engaño el tema más utilizado durante la práctica totalidad del metraje. Una primera referencia al fraude aparece sobre la media hora de metraje, en el relato protagonizado por Aquiles Pestani (Ugo Tognazzi). Al salir del cine, donde acaba de ver una película de terror, encuentra el presunto cadáver de una mujer en el asiento trasero de su coche. Pestani decide llamar a la policía, pero mientras camina hacia un teléfono su imaginación se dispara. Entonces vemos un primer plano de su rostro y escuchamos sus pensamientos, reproducidos en el siguiente diálogo (figura 11):

Policía.— [...] nosotros lo sabemos todo. El año pasado estuvo usted en  
Alemania

Pestani.— ¿Y qué hay de malo en eso?

Policía.— Que pasó una máquina fotográfica sin pagar aduana.

Pestani.— Pero si lo hacen todos.

Policía.— ¡Muy mal hecho! ¡Encerradlo!

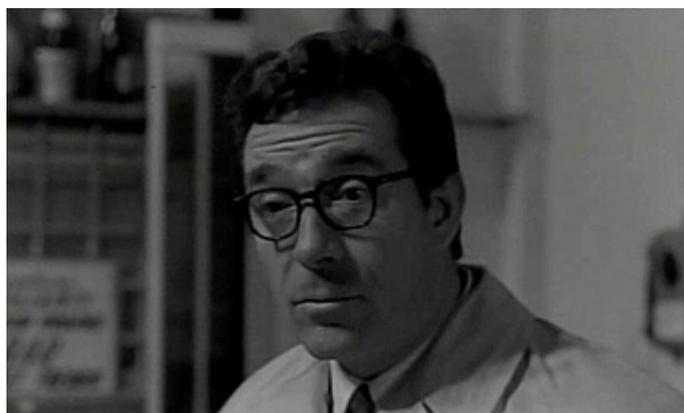


Figura 11. Ugo Tonazzi en el papel de Pestani

Esta evocación le hace cambiar de idea e intentar otras alternativas. Se trata de unas pocas líneas de diálogo donde el fraude funciona como motivo ausente del relato, remitiendo a unas coordenadas espacio-temporales fuera del presente narrativo. No obstante, resulta muy útil para favorecer la progresión de la trama. Esta primera práctica fraudulenta, definida como la ocultación de ciertas mercancías al pasar la frontera, para eludir un impuesto estatal, parece representar una tentación para el italiano de a pie durante los primeros años sesenta.

Rápidamente, la sintaxis narrativa nos muestra otra historia protagonizada por un repartidor de hielo, donde volvemos a encontrar una conducta ilegal, en esta ocasión con un total desarrollo filmico. Ignacio (José Luis López Vázquez) siente la

necesidad de competir con los ociosos y adinerados amigos de su novia (Mercedes Alonso), en una de las habituales carreras que estos organizan. Por dicho motivo, cuando la vieja camioneta Fiat que utiliza en sus repartos se avería, ve la oportunidad que estaba esperando y le pide al mecánico (Xan Das Bolas)<sup>13</sup> un motor potente. En el taller tiene uno que se puede alcanzar la nada desdeñable velocidad de “ciento sesenta”, pero únicamente lo instalará si el joven regresa con una letra de cambio avalada por su tío, dueño de la fábrica donde trabaja.

Imitando la firma de su pariente, Ignacio falsifica las letras necesarias por un importe total de 250.000 liras, y consigue así un vehículo de aspecto destartado pero con una potencia descomunal. El relato de la estafa se articula en cinco secuencias yuxtapuestas que incluyen su completo desarrollo, funcionando como elemento clave para la progresión de esta segunda historia que utiliza algunas escenas típicas del *Slapstick* clásico, con aceleradas persecuciones y encontronazos (figuras 12-15).



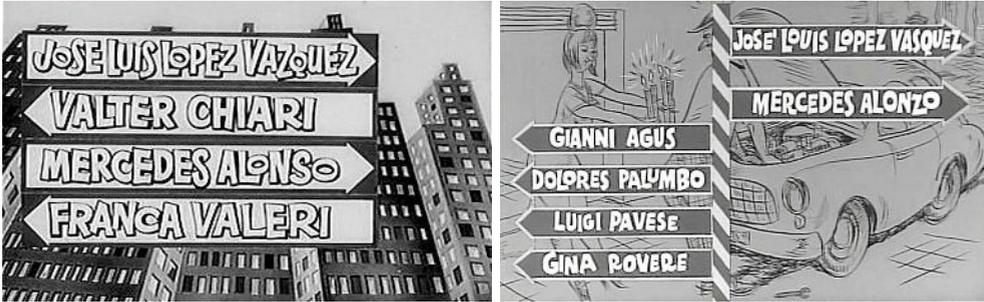
Figuras 12-15. Estafa en el taller

Esta historia del repartidor de hielo únicamente aparece en la cinta española. Fragmentada en tres momentos del metraje y con una duración total aproximada de veinte minutos, el montaje la sitúa en segundo lugar por orden de aparición, otorgándole una notable importancia. En la misma línea, tanto el cartel promocional como los títulos de crédito resaltan con su tipografía a José Luis López Vázquez y Mercedes Alonso, incluyéndolos entre los actores protagonistas.

Según hemos anticipado, la comedia que finalmente se exhibe en Italia omite por completo este episodio. Se comete así un considerable error en los títulos de crédito italianos, que por cierto desborda la mera anécdota gramatical (José Luis

13 El verdadero nombre del conocido y prolífico actor gallego es Tomás Ares Pena.

Lopez Vasquez, Mercedes Alonzo [sic]), al incluir los nombres de intérpretes que posteriormente no aparecen en la película. (figuras 16-17)



Figuras 16-17. Rotulación en ambas versiones

Este hecho puede pasar inadvertido para los espectadores italianos de la época, posiblemente también podría no darse cuenta un espectador medio actual, diluyéndose en la contemplación del numeroso elenco y las diferentes tramas. No obstante, desde una perspectiva española se trata de una llamativa ausencia. Al menos los créditos transalpinos no citan al mencionado Xan Das Bolas, acertando en este caso. Pues interviene únicamente en esta historia que suprime la comedia italiana.

Los rótulos españoles tampoco están exentos de errores, como puede observarse al comprobar que en lugar del prolífico secundario en el montaje español (izquierda), es ocupado por Alberto Bonucci en la versión italiana (derecha). El nombre del actor italiano no figura por ningún lado en los créditos españoles. Es posible que al ser sustituido aquí, se olvidaran de volver a incluirlo. Sea como fuere, su participación en la película es muy destacada, porque Bonucci aparece recurrentemente como narrador y personaje, a menudo sirviendo de enlace cuando el relato cambia de un episodio a otro (figuras 18-19).



Figuras 18-19: Diferencias en los créditos

Igualmente encontramos una argucia publicitaria centrada en el nombre de Perla Cristal, también en el cartel dibujado por Jano<sup>14</sup>. La actriz argentina, que ese mismo año interviene en *La muerte silba un blues* (Jesús Franco, 1962)<sup>15</sup>, dispone de un papel muy breve, que puede pasar inadvertido, en la historia encabezada por López Vázquez. Sin embargo, el montaje español nos ofrece su nombre en los créditos, situado entre los primeros actores protagonistas (figuras 20-21).



Figuras 20-21. La actriz argentina aparece en el elenco español

Volviendo a la estricta narración fílmica, aparece una nueva modalidad de engaño: la estafa a una empresa aseguradora de automóviles. También de gran importancia para la significación global de la comedia, constituye el eje central de la historia protagonizada por Nino Borsetti “El pacifista” (Nino Manfredi). Nino es un humilde empleado administrativo, que lleva una vida monótona, y tiene un pequeño Fiat 500 con el cual sale al campo todos los domingos, acompañado por su mujer (Franca Tamantini), y la madre de ésta (Dolores Palumbo). Sin embargo, esta rutinaria existencia se complica cuando su jefe (Luigi Pavese) le propone un inesperado asunto (figuras 22-23-24):



Figuras 22-23-24. Manfredi y Pavese en acción

14 Seudónimo del conocido cartelista español Francisco Fernández Zarza-Pérez, cuyo diseño adjuntamos con la ficha técnica de esta película.

15 Donde tiene una presencia de mayor peso, repetida en varias cintas del director madrileño desde su primera colaboración: *Gritos en la noche* (1961).

Jefe.— El sábado al salir de mi oficina encontré mi Mercedes con un bollo [...] ¿Usted tiene seguro?

Borsetti.— Sí, sí, naturalmente ingeniero [...].

Jefe.— [...] entonces hacemos lo siguiente: usted dice a su seguro que ha sido usted quien me ha dado el golpe y ellos me arreglan el bollo. ¿Está claro?

Borsetti (inocente).— Pero no he sido yo señor ingeniero, le doy mi palabra de honor.

Jefe.— [...] usted está al día con el seguro

Borsetti.— Sí, si claro.

Jefe.— ¡Entonces! [...] usted declara que ha sido responsable del daño, el seguro le cree, lo valora, lo paga, y aquí no ha pasado nada.

Borsetti.— Verá usted, a mí nunca me han gustado los chanchullos. No puedo.

Jefe.— ¿Por qué?

Borsetti.— Porque no es verdad.

Jefe.— Pero mi querido Borsetti, ¿en qué mundo vive usted? Una cosa tan corriente, que pasa todos los días, que lo hace todo el mundo [...]

A partir de ese momento Nino se encuentra con un dilema que apenas le deja conciliar el sueño. No obstante su mujer, apoyada por la suegra, ve claro el asunto: colaborar con el jefe puede ser sinónimo de un interesante aumento salarial. Sin estar todavía muy seguro, el ingenuo administrativo acude a la aseguradora para tramitar el correspondiente papeleo. Aquí la comedia va un paso más allá para mostrar este tipo de estafa, incluyendo lo que parece ser una clara especialización de algunos individuos, dispuestos a testificar en falso por una módica cantidad. De este modo, cuando Borsetti se dispone a entrar en la empresa de seguros, un hombre con buen aspecto, y perfectamente preparado, le aborda para proponerle un trato (fig. 25):



Figura 25. Encuentro con el falso testigo

Falso testigo.— ¿Necesita un testigo ocular?

Borsetti.— ¿Cómo dice?

Falso testigo.— Un testigo ocular.

Borsetti.— ¿Y qué es lo que usted ha visto?

Falso testigo.— Si usted quiere, todo.

Borsetti.— No, gracias.

Falso testigo.— Le voy a salir muy barato, por poco dinero he visto todo lo que usted quiera. Le cobro solo dos mil.

Borsetti.— No gracias, muchas gracias, es que no me hace falta.

Perplejo, nuestro protagonista se acerca a una ventanilla, aunque su asombro no termina ahí. Tras haber pasado la noche en vela ensayando pormenorizadas excusas que den credibilidad al falso accidente, únicamente se le requiere una simple firma. El empleado de la aseguradora está de acuerdo con el jefe de Nino, y el trámite queda cerrado en un instante. Por fin parece que el inocente oficinista puede descansar tranquilo, sin embargo, la peripecia continúa. No resulta muy creíble que el insignificante 600 de Nino pueda abollar la chapa del robusto Mercedes-Benz, y menos aún cuando no tiene un solo rasguño. Una nueva conversación en el despacho del jefe persuade al reticente joven, que debe llevar su coche al taller para dejarlo perfectamente maquillado (figuras 26-27-28).



Figuras 26-27-28. Secuencia del taller

Ahora la trama del engaño se ha completado. Como dice su jefe: “Usted arregla mi coche, yo arreglo el suyo, y el seguro nos arregla a los dos”. Nino Borsetti no ha tenido que inventar una complicada historia, únicamente firmar un parte de accidente para que todos salgan beneficiados, mientras tanto, los próximos días acudirá al trabajo en autobús. El filtrado en la ficción de algunos elementos pertenecientes al contexto real, puede apuntar valores, comportamientos, u otros aspectos como un desarrollo económico que implica nuevas formas de vida. En estrecha relación con lo anticipado por el propio título del filme, podemos ver una nueva modalidad de engaño que también apunta la rápida e inevitable depreciación del automóvil como bien de consumo. Un fenómeno que la comedia estiliza de manera hiperbólica, buscando una sonrisa cómplice en el espectador.

En la historia inicial Dino adquiere un coche nuevo, pero empujado por su mujer compra un modelo excesivamente caro y cuyo consumo no pueden permitirse. Inmediatamente vuelve al concesionario para cambiarlo por un modesto Fiat 500.

Vendedor.— Mire para acabar, le doy el 500 y millón y medio. Es lo más que puedo hacer por usted.

Dino.— Pero bueno, ¿en cuánto valora entonces el coche que le he comprado esta mañana?

Vendedor. En dos millones.

Dino.— ¡Dos millones! Si le he pagado seis esta mañana.

Vendedor.— Pero esta mañana era esta mañana. Ha pasado el tiempo, el coche está usado.

Dino.— He recorrido doce kilómetros y además por ciudad.

Vendedor.— Cómo quiere que le diga que el kilometraje no cuenta para nada. El coche salido de la tienda está usado.

Dino.— Usted encontrará quien lo compre.

Vendedor.— Si ya es difícil encontrar quien lo compre nuevo, fígrese usado.

Dino.— ¿Con sus buenas cualidades?

Vendedor.— ¿Qué cualidades? Señor mío, le repito sus palabras: “Consume mucho, no se encuentran piezas de recambio...”

Dino.— Sí, pero paga poco de impuestos.

Vendedor.— ¿Poco?

Dino.— Cincuenta mil liras.

Vendedor.— Al trimestre.

Velia (ignorando la conversación).— ¿Os habéis puesto de acuerdo? Mira, he elegido el color. Rojo tomate, me va bien con todos los vestidos y este año está muy de moda.

Vendedor.— Aquí tiene usted la diferencia.

Dino.— Perdona, éstas son mis letras.

Vendedor.— Por un millón y medio.

Dino.— Pero si yo esta mañana le entregue al contado...

Vendedor.— [...] pero el tiempo pasa señor, el tiempo es dinero y usted lo sabe mejor que yo. El dinero hoy está aquí, mañana allí. [...]

Velia.— ¿Nos devuelven el dinero? ¡Qué suerte!

Vendedor.— Cierta señora, y lo hago solamente por usted. Dispense voy a preparar el 500.

Velia.— Te he ahorrado una barbaridad.

Dino.— ¿Qué me has ahorrado?

Velia.— Nos da el 500, y como gracias a mí nos devuelve el dinero... Me compro el abrigo. [...] No pongas esa cara. Tenía razón mamá, me lo dijo siempre: “no te cases con Dino es un tacaño”.

#### 4. Roma 1962: eterna picaresca y caos automovilístico

Siguiendo la moda de lo que dio en llamarse un filme de sketches, cuyo contenido puede ofrecer varias historias independientes, también con algún tipo de conexión entre sí, y contadas de manera alternativa o bien cada una de ellas de principio a fin, *Los motorizados* se inspira en el mundo del automóvil para construir los cinco episodios que la componen.

Al ocuparnos de los expedientes abiertos por la censura para el obligado examen del proyecto, hemos visto algunas referencias breves sobre las relaciones entre la mujer y el mundo del automóvil, ofrecidas por la productora como parte de la información facilitada al Ministerio. Desde una perspectiva actual, estas alusiones anticipan una sospecha que se ve corroborada en la película, donde la condición femenina parece incompatible con el universo del motor. Los propios títulos de crédito, que utilizan en su diseño algunas viñetas, ocasionalmente acompañadas por una voz en *off* a modo de sintéticos gags, ya definen claramente esta postura incluyendo un tratamiento humorístico ligeramente despectivo. Por ejemplo, podemos ver el dibujo de un hombre arreglando su coche, y a su mujer ofreciéndole unas velas encendidas mientras escuchamos: “Toma las bujías, querido”. En otra viñeta una pareja aparca su automóvil frente a una estación de servicio, y el conductor se dirige a un operario: “Oiga, por favor, un engrasado al coche y un lavado a la señora”.

Ya durante el transcurso de la película, los episodios que la componen, tanto en la versión española como en la italiana, plantean la presencia del automóvil como un ámbito exclusivamente masculino. Únicamente vemos conducir a un personaje femenino (Franca Valeri), con desastrosos resultados que incluyen atropellos, golpes, o continuas infracciones de circulación.

El guión de Franco Castellano y Giuseppe Moccia (Pipolo) gravita en torno a dos cuestiones entrelazadas, presentes en los distintos episodios que componen la película: implantación masiva del automóvil, y picaresca. El segundo de estos elementos hace acto de presencia en comedias como *Marinai, donne e guai* (Giorgio Simonelli, 1958); *Noi siamo due evasi* (Giorgio Simonelli, 1959); *Tototruffa* (Camillo Mastrocine, 1961); *Signori si nasce* (Marco Mattoli, 1961); *Gli imbroglioni* (Lucio Fulci, 1963); *I 4 tassisti* (Giorgio Bianchi, 1963); *I due pericoli pubblici* (Lucio Fulci, 1964) *I Soldi* (Gianni Puccini, Giorgio Cavedon, 1965); o *Arriva Dorelick* (Steno, 1967), entre otras. Historias escritas por este conocido tándem en el cine italiano del momento, muchas de las cuales también son coproducciones donde resulta frecuente el uso de temáticas delincuenciales que incluyen engaños y robos.

En los títulos de crédito españoles, junto a los mencionados autores del guión encontramos la presencia de José Gutiérrez Maesso, mientras que no figura acreditado en la versión italiana. A diferencia de lo que sucede con los intérpretes, cuya verdadera participación puede constatarse visualmente, al menos si se está familiarizado con ellos, la responsabilidad de un guionista es muy difícil de establecer, cuando no

existen pruebas documentales al respecto que permitan objetivarla. Es posible que sea el autor del episodio protagonizado por López Vázquez, aunque perfectamente podría no haber participado, añadiendo su nombre por una cuestión de cuota, para acogerse a los beneficios del momento sobre las coproducciones (figuras 29-30)<sup>16</sup>.



Figuras 29-30. Diferentes acreditaciones en el guión

Las versiones española e italiana de *Los motorizados* tienen un metraje que difiere en apenas dos minutos. Aunque, como sabemos, el episodio protagonizado por López Vázquez únicamente puede verse en los cines españoles. Sus veinte minutos de duración se sustituyen en el montaje italiano por algunas secuencias adicionales pertenecientes a varias historias, la recurrente aparición de un guardia urbano (Marc Ronay) que recrea gags muy breves, y una pequeña aventura dentro del episodio protagonizado por Aroldo Tieri y Franca Valeri, a cargo de la conocida pareja Franco Franchi y Ciccio Ingrassia. Se trata de una peripecia donde interpretan el papel de dos desastrosos ladrones, que para intentar sustraer un vehículo simulan ser aparcacoches (figuras. 31-32-33).



Figuras 31-32-33. La conocida pareja cómica italiana

Dino y su mujer han ido de compras al centro de la ciudad, y les dejan su pequeño Fiat para no preocuparse por el aparcamiento. Tras una caótica conducción por las calles de Roma, intentando consumir su robo, los singulares cacos llegan de nuevo ante los propietarios del vehículo, quienes les dan una propina, sin sospechar cuáles eran sus verdaderas y frustradas intenciones. La breve historia de estos personajes

16 Riambau y Torreiro (1998: 315) también indican la no acreditación de Maesso como guionista, en la copia italiana, sin pronunciarse sobre las verdaderas funciones del productor español.

potencia aún más en la versión italiana la idea de esa picaresca generalizada que estamos apuntando, sumándose a las sucesivas modalidades de engaño que ya hemos visto como temática recurrente. Al mismo tiempo nos lleva nuevamente a reparar en el entorno productivo del filme. Porque si antes explicábamos el error de los créditos italianos, anunciando protagonistas de una historia que luego no aparecen en la película, el montaje de la versión española comete el mismo fallo con estos dos actores, cuya interpretación nunca llega a las pantallas españolas (figura 34).



Figura 34. Créditos españoles

Cabe señalar que esta pareja de cómicos italianos participa en infinidad de películas del momento, muchas de ellas coproducciones hispano-italianas como *El marido* (Nanny Loy, Gianni Puccini, 1958); *Dos de la mafia* (Giorgio Simonelli, 1964); *Llegaron los marcianos* (Franco Castellano, Giuseppe Moccia, 1964); *Dos vivales en Fuerte Álamo* (Giorgio Simonelli, 1966); *Escándalo en el internado* (Marino Girolami, 1967) o *Dos caraduras en Texas* (Michele Lupo, 1968), entre otras.

Pensando en el espectador medio, y al igual que sucedía con la ausencia de José Luis López Vázquez y Mercedes Alonso en la versión italiana, posiblemente tampoco aquí se echase en falta la presencia, inexistente pero anunciada, de Franchi e Ingrassia. Un hecho que pasa desapercibido para la crítica publicada por *ABC*, con motivo del estreno en nuestro país, donde se establece una analogía entre el filme y la realidad de la época, definiéndolo como:

Sátira del mundo del motor que daba de sí para escribir unas páginas de cine muy de nuestro tiempo y bien nutrida de esa gracia picante que Italia suele cultivar con tan estupendas y originales perspectivas. [...] algún “gag”, algún gesto, alguna situación, asoman su guiño risueño [...] de esta cuadra de automóviles juguetones que tienen en *Los motorizados*, en intento, casi la misma condición de intérpretes que los seres humanos que los tripulan con desigual fortuna<sup>17</sup>.

La estructura narrativa de *Los motorizados* plantea varios niveles de ficción mediante el personaje interpretado por Alberto Bonucci, al desdoblarse también

17 *ABC*, martes 11 de febrero de 1964, p. 59.

en narrador omnisciente que puede dirigirse al espectador mediante la voz en off, o evolucionando delante de la cámara. Su propio desarrollo dentro del filme ejemplifica y potencia los distintos temas que venimos comentando y parecen afectar a los todos los ciudadanos de Roma. Aspectos ambientales que se imponen a la vida en la gran urbe, y de los cuales parece imposible escapar. Dando vida a Bianchi, el conocido actor italiano inicia la acción con varias secuencias del sorteo donde le ha correspondido un coche<sup>18</sup>, que rechaza para posicionarse contra el creciente tráfico de la capital italiana, y a partir de ese momento guiarnos por la narración. Poco antes del final regresa nuevamente a su condición de personaje, integrándose en el episodio de Nino Borsetti, para terminar participando de un escenario donde resulta inevitable convivir entre automóviles, engaños y timos.

Al detenernos en la trama del fraude a la aseguradora, hemos visto que son necesarios un nutrido grupo de personajes para llevarlo a cabo: desde el obligado declarante, hasta su jefe, pasando por un inspector de seguros, y los empleados del taller, encargados de hacer verosímil el falso accidente a golpe de martillo. Manfredi compone aquí un perfil similar al José Luis de *El verdugo* (Luis G. Berlanga, 1963), víctima de un entorno que le empuja a situaciones y comportamientos indeseados. Pero a diferencia de aquel, no termina resignado y sin salida.

En una de sus reiteradas intervenciones, como ligero punto de inflexión, el narrador nos comenta: “¿Han visto que fácilmente se estafa a las compañías de seguros? Hay muy poca gente como Nino Borsetti”. Sin embargo, al regresar la historia, nuestro protagonista parece haber sufrido un drástico cambio de personalidad. Ahora le vemos conduciendo de manera temeraria, ajeno a las normas de circulación y tremendamente agresivo con otros conductores. De pronto escuchamos un fuerte frenazo: Nino acaba de atropellar al geómetra Bianchi, que nunca ha querido abandonar su condición de peatón. Entonces podemos comprobar una evolución psicológica que también afecta a su comportamiento ético:

Bianchi.— [...] yo estaba en el paso de peatones.

Nino.— Con la cuestión de los pasos de peatones no se puede andar. [...].

Bianchi.— Pero si es usted el que me ha atropellado.

Nino.— [...] ¿dónde va usted andando sin un medio de locomoción? [...].

Bianchi.— (dirigiéndose a un desconocido) Avise a un guardia, por favor. [...].

Nino.— Entre nosotros lo arreglaremos todo mucho mejor. [...] Yo tengo seguro, de manera que si usted dice que se le ha roto el pie...

Bianchi.— Hombre, tanto como roto.

Nino.— Si dice que está roto mi seguro le dará diez mil liras. [...]. Invalidez permanente, miembro inferior S.C.

Bianchi.— ¿S.C.?

Nino.— Salvo complicaciones. Le largan un millón que nos repartimos, quinientas y quinientas. [...]

Bianchi.— Oye, y ¿qué es lo que tengo que hacer?

---

18 “[...] al que le ha sido asignada la matrícula un millón”.

Nino.— Nada hombre, ay, ay, ay... [...] Nada, no te preocupes, echas una firmita, echas el garabato, y listo.

El antes honrado e indeciso conductor ha pasado a manejar perfectamente las fórmulas para estafar al seguro. Tras una breve conversación, Bianchi, que apenas tiene un rasguño, no puede rechazar la tentadora posibilidad de ganar medio millón de liras, integrándose en esa dinámica aparentemente inevitable del engaño, según plantea nuestra comedia. Ahora convertido en cómplice de Nino, con su ayuda y asesoramiento, vuelve a tumbarse frente al vehículo para ofrecer una versión conjunta del accidente al policía que llega de inmediato. Así termina la película, dando comienzo a lo que suponemos el principio de otra nueva y lucrativa comedia (figuras 35-36-37-38).



Figuras 35-36-37-38. La última estafa

## 5. Conclusiones

Al estudiar esta comedia hispano-italiana del año 1962, encontramos multitud de aspectos comunes a otros productos de la época. Las denominadas películas de sketches parecen constituir una buena fórmula de cooperación entre empresas pertenecientes a distintos países, que permite cierta independencia técnica y creativa al tiempo que se abaratan costes, ofreciendo también la posibilidad de acceder a un mercado más amplio. Una práctica versátil que facilita mayor margen de maniobra, prodigándose con especial asiduidad en coproducciones donde colaboran productoras españolas, francesas e italianas. Hemos constatado la dificultad para

establecer fechas exactas de producción, o la verdadera función desempeñada por algunos profesionales, incluso habiendo accedido a ambas versiones de la película y a los expedientes conservados en el Archivo General de la Administración (AGA).

Cuando Tecisa continúa con los preceptivos trámites de la censura, la versión italiana ya ha sido estrenada. Atendiendo a las fechas del proceso, parece que la película estaría terminada antes de que los productores españoles pudiesen conocer la decisión evaluadora. En cuanto al guión, firmado por el productor José Gutiérrez Maesso junto a los autores italianos, resulta imposible verificar su participación real y el alcance de la misma, únicamente apuntada en los títulos de crédito del filme español.

Por otra parte, pueden comprobarse errores en los créditos de ambas versiones, anunciando intérpretes que luego no intervienen. Un hecho que, como hemos señalado, implica nombres tan significativos para los respectivos públicos de cada país como José Luis López Vázquez y Mercedes Alonso, o la pareja cómica Franchi e Ingrassia.

A estas cuestiones deben sumarse la adecuación de los títulos de crédito y de la publicidad, llevadas a cabo por cada productora al cambiar la rotulación de algunos actores para otorgarles mayor importancia, pensando en la recepción de los respectivos espectadores españoles e italianos. En el montaje español, así como en su cartel publicitario, hemos visto el caso más llamativo con Perla Cristal, interpretando un papel prácticamente anecdótico y, sin embargo, situada junto a los protagonistas de la película.

Según puede comprobarse, encontramos todo un conjunto de elementos interrelacionados que influyen en los ámbitos pre-filmico y pos-filmico, condicionando igualmente el marco de la estricta ficción cinematográfica para ofrecer dos cintas muy similares, pero finalmente distintas en España e Italia. Diferencias donde aparecen implicados actores, personajes, temas, motivos, y estructura narrativa.

Si podemos hablar de una significación global, en este tratamiento cómico que busca llegar al mayor número de espectadores con una propuesta sencilla, *Los motorizados* se muestra como metonimia de una realidad contextual: la Roma de los primeros años sesenta convertida en una vertiginosa urbe colonizada por el tráfico. Un hábitat donde la picaresca y el creciente aumento del automóvil parecen formar parte de la cotidiana existencia del ciudadano medio.

El engaño, utilizado de manera recurrente y en múltiples modalidades, aparece como un comportamiento mayoritaria e inevitablemente asumido. Característica temática y discursiva que establece una evidente tensión con el entorno sociológico, pudiendo plantear un debate ético y estético de enorme actualidad, al que cabría incorporar la reflexión sobre tradiciones culturales previas de ambos países, y su correlato en la realidad donde se inspiran.

Valores de época, desarrollo económico, cambios de hábitos y costumbres, crecimiento de la población en grandes núcleos urbanos, etcétera, muchos son los aspectos contextuales que nos ofrece la película, como sucede en otras tantas comedias del momento, incluso de manera inconsciente para sus autores.

Independientemente de la mayor o menor altura estética del filme, estudiar este tipo de coproducciones puede contribuir, tanto a la visión de conjunto que se tiene sobre el cine español, como a plantear líneas de investigación para estudios monográficos o temáticos más detallados. De igual manera, estas películas presentan un claro interés para el estudio historiográfico, permitiendo rastrear elementos de la

realidad circundante que dejan su huella en la ficción cinematográfica, otorgándole un valor añadido como documento sociocultural.

## 6. Ficha técnica

Argumento:	Castellano y Pipolo
Guión:	Pipolo, Castellano y José G. Maesso
Música:	Ennio Morricone
Montador:	Roberto Cinquini
Ayte. Producción:	Faustino Ocaña y Fernando F. Somoza
Segundo Operador:	Ricardo Andreu
Maquillador:	Carlos Nin
Ayte. Decoración:	José M <sup>a</sup> Tapiador
Regidor:	Antonio Ibáñez
Foto-Fija:	Emilio Ruiz Castañón
Ayte. Cámara:	Fernando Perrote
Ayte. Maquillaje:	Marina Pavia
Peluquera:	Esther Nin
Ayte. Foco:	Teodoro Ros
Ayte. Montaje:	Lisetta Lanni
Avisador:	Félix Corella
Aux. Dirección:	Ángel Santamaría
Ayte. Dirección:	Mahnahem Velasco y Nino Zanchin
Secretario Dirección:	Luis Enciso e Ilde Muscio
Decorador:	Francisco Canet
Operador Jefe:	Antonio Macasoli
Jefe Producción:	M. A. Martín Proharam
Intendente Producción:	Federico Molina
Productor:	José G. Maesso y Arrigo Colombo TECISA (Madrid) y JOLLY FILM (Roma)
Director:	Camillo Mastrocinque

**Intérpretes:**

José Luis López Vázquez, Walter Chiari, Mercedes Alonso, Franca Valeri, Nino Manfredi, Perla Cristal, Ugo Tognazzi, Gina Rovere, Jorge Martín, Gianni Agus, Dolores Palumbo, Luigi Pavese, Mayra Rey, Alfonso Rojas, Ernesto Palazón, Luigi Bonos, Carlos Muñoz, Carlos Bajardo, Paola del Bosco, Loredana Cappelletti, Yolanda Bengoa, Peppino de Martino, Ángela Escribano, Franco Giacobino, Jovita Vicuña, Mario Pisu, José Calderón, Marcella Rovena, David Arej, Xan das Bolas, Mac Ronay, Aroldo Tieri, Franca Tamantini, Franchi e Ingrassia

Fecha estreno:	10-02-1964
Distribución:	Mercurio Films, S.A.
Duración:	92 minutos
Pocedimientos:	Blanco y negro, 35 milímetros, panorámica
Canciones:	'Corri corri' (interpretada por Gianni Morandi) 'Twist dei vigili' (interpretada por Edoardo Vianello)

**7. Bibliografía**

- ABC (11 de febrero de 1964). "Estreno de las películas *La puerta de las siete cerraduras* y *Los motorizados*", 59.
- Archivo General de la Administración (AGA), expediente administrativo número 27.080, Cultura, Cine, 36/03969.
- García Fernández, E. C. (2008). "La figura del productor en la industria cinematográfica española" en Javier Marzal Felici y Francisco Javier Gómez Tarín (eds.), *El productor y la producción en la industria cinematográfica española*. Madrid: Editorial Complutense, 19-44.
- Gubern, R. (2005). "Precariedad y originalidad del modelo cinematográfico español". En Roman Gubern (et al), *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 9-17.
- Herederó, C. F. (1993). *Las huellas del tiempo: cine español 1951-1961*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Filmoteca Española.
- Pérez Merinero, C. y Pérez Merinero, D. (1975). *Cine y control*. Madrid: Castellote.
- Riambau, E. y Torreiro, C. (2008). *Guionistas del cine español: Quimeras, picaresca y pluriempleo*. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española.
- . (2008). *Productores en el cine español: Estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española.
- Zunzunegui, S. (2005). *Los felices sesenta: Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*. Barcelona: Paidós.

**8. Filmografía**

- Los motorizados (I motorizzati)*, Camillo Mastrocinque, 1962)
- La muerte silba un blues* (Jesús Franco, 1962)

*La vida alrededor* (Fernando Fernán-Gómez, 1959)

*Llegaron los marcianos* (Franco Castellano y Giuseppe Moccia, 1964)

*Los mangantes* (Lucio Fulci, 1963)

*Martes y trece* (Pedro Lazaga, 1961)

*Mi mujer es doctor* (Camillo Mastrocinque, 1958)