

Double Canon on *Casablanca*: Reencounters and Farewells. From *Unfinished Business* to *Begin the Beguine* of José Luis Garci

Canon doble sobre *Casablanca*: Reencuentros y despedidas.
De *Asignatura pendiente* a *Volver a empezar* de José Luis Garci

Miguel García Victoria

Universidad Complutense de Madrid, España

Abstract

Asignatura pendiente (*Unfinished Business*, 1977) and *Volver a empezar* (*Begin the Beguine*, 1982) are two stories about the recovery of a lost past. In their time, there were (deeply actual films) (films deeply related to the present), but there were also some traces of one of the most remembered films of Cinema History. A subject bound to classical Hollywood as it is the reencounter, it merges with Spanish cinema by the hand of Jose Luis Garci, a big admirer of classical filmmaking. These two productions have some elements in common, but they always keep different tones, structures and narratives that will be compared in this report. As Bergman and Bogart in *Casablanca*, the two couples of Garci films were conceived for facing the drama of lost time during the years of Francoism going through their frustration, disappointment, resignation, and the strong feeling of a blurred future, as they were lost in their own country at an uncertain time. In this article, both interpretations made by Garci will be analyzed in light of *Casablanca*, considering that one of those interpretations granted Garci with the first Academy Award in the category of Foreign Language Film for a Spanish spoken production, in an April, 40 years ago.

Keywords: *Casablanca*, Spanish cinema, Classical Hollywood, José Luis Garci, Foreign Language Oscar.

Introducción

Canon, etimológicamente, viene del griego clásico *kanōn*, que puede traducirse como regla o precepto. En música, el canon se define como una composición basada en la repetición, en donde una voz principal plantea una melodía y otras van repitiéndola con un margen de tiempo. Estas composiciones se basan en el contrapunto, en el contraste tonal, en detalles entre las partes hasta formar una composición de múltiples voces. El canon musical, se basa en la imitación y en la implantación de un modelo en el que se basan los compases posteriores al dux, como se llama a la melodía primera sobre la que todo se desencadena (Latham 2008, 270-277).

En los primeros compases de la película *Volver a empezar* (Garci 1983), las imágenes se superponen con la pieza más conocida entre los cánones de la historia del la música, el *Canon y giga en re mayor para tres violines y bajo continuo* (Pachelbel 1680), también conocido simplemente como el *Canon* de Pachelbel. La inclusión de esta banda sonora será el adelanto y una declaración de intenciones sobre

lo que veremos como un planteamiento de canon cinematográfico, que va a tener su máxima expresión en esta película pero que ya tuvo antecedentes en otra voz anterior del cine de José Luis Garci, *Asignatura pendiente* (Garci 1977). En ambas películas veremos notas comunes, compases coincidentes con un origen conocido: *Casablanca*. La película de Curtiz no será solo esa cinta de 90 minutos que todos conocemos, sino el símbolo unitario de toda una cinematografía hollywoodiense. Un estilo que toma el espacio central en el cine de José Luis Garci. “*Sam, play it once for old time’s sake*” (*Casablanca* 1942) y así *Casablanca* vuelve a sonar, con otros instrumentos de origen español, en otras circunstancias, pero la melodía de Michael Curtiz ocupa otra pantalla y luego, otra.

We will always have *Casablanca*

Queda poco por decir acerca del compás primigenio sobre el que se construye este canon, *Casablanca*. Es quizás la película sobre la que más se ha escrito en la historia del cine, y a pesar de ello, tiene ese magnetismo por querer seguir siendo objeto de estudio. En cada uno de sus rincones se puede encontrar un submundo inexplorado: por ejemplo, cuándo fue estrenada en Portugal y bajo qué condiciones. Sufrió la prohibición de filmes alemanes, americanos e ingleses sobre temas propagandísticos o de actualidad por la neutralidad lusa en la guerra. A pesar de ser una película de 1942, hasta que no acabó la Segunda Guerra Mundial en Europa, no fue estrenada en Lisboa en el cine Politeama, diez días después de la recapitulación alemana un 17 de mayo de 1945 (Cunha 2018). Cada pequeño rincón del mundo tiene una historia para *Casablanca*. Portugal, además, es la llave para la libertad “*here the fortunate ones through money, or influence, or luck, obtain exit visas and scurry to Lisbon*” (*Casablanca* 1942) el destino del avión que es parte fundamental del filme.

Avancemos de 1942 a 1977, al primer largometraje de un guionista que había trabajado inserto en lo que se autodenominaba Tercera Vía del cine español. Este movimiento se intentaba definir a sí mismo como un intento de crear un cine comercial de calidad:

un cine que incluyera temas sociológicos “serios” o importantes pero tratados en forma de comedia costumbrista para que el espectador (y la censura) lo digirieran mejor. [...] Su idea se basó en reunir a un grupo de profesionales capaces en aquellos momentos de proporcionarle al público toda una serie de largometrajes que estuviera acorde con sus demandas cinematográficas.

(Asión Suñer 2022, 24)

Estos directores, productores y guionistas, así como el público habían crecido en la cultura del cine norteamericano e imitaban algunas características de éste. Muchos de los integrantes de la Tercera vía, no tenían estudios propiamente cinematográficos, sino que las aproximaciones a la cámara provenían de la experiencia como espectadores y críticos, lo que va a condicionar el enfoque de muchas de las cintas. La premisa principal, era gustar, entretener, apelando a esa frase que se atribuye a Howard Hawks “tengo diez mandamientos. Los nueve primeros dicen “no debes aburrir”. Era también un cine muy inserto en su tiempo, los años 70, con la apertura a ciertos temas que experimenta el régimen franquista y una cierta crítica a esa sociedad, siempre con las limitaciones de la dictadura, lo que permitía una aproximación a la realidad un tanto diferente a lo que se venía haciendo en la cinematografía comercial española. Alejándose de planteamientos más críticos que también acababan siendo de más difícil acceso al público general.

Primer compás: *Asignatura pendiente*

Bajo pretextos parecidos a la citada Tercera vía, nace el primer contacto con la dirección cinematográfica de largometraje por parte de José Luis Garcí. Junto con su productor plantean la posibilidad de hacer “una película muy española, con el tema del reencuentro, tan americano” (Hernández Les y Gato 1978). La intención era conseguir realizar una película que gustara, contando con el material tan interesante que le planteaban los hechos históricos que estaban aconteciendo, incluyendo esta experiencia personal.

En resumen, es un cine que “es de ti de quien habla en cada plano, de tu vida, que son tus reacciones y tus pensamientos que toman cuerpo” (Garcí 2003, 134) Teniendo en cuenta esto, no quería acercarse a planteamientos muy personales, sino plantear un filme en el que muchas personas se viesen reflejadas. Por último, y no menos importante, no se pierde en reflexiones discursivas, sino que se sumerge en un hecho concreto y lo cuenta de inicio a fin, es una película narrativa. Con este cóctel, *Asignatura pendiente* resulta un éxito de taquilla en España.

Ahora volvamos a *Casablanca*. *Asignatura pendiente* como la cinta de Curtiz, versa sobre la premisa simple de dos adultos y el recuerdo de un amor en suspenso. Como telón de fondo un tiempo histórico convulso. De la Segunda Guerra Mundial a los últimos días de dictadura y la muerte de Franco. Sobre este ajetreo histórico aparecen unos personajes perdidos, sin saber muy bien hacia dónde se dirigen, como la sociedad en la que están insertos. El amor por recuperar, roto por las circunstancias históricas, se trata, sin futuro, de revivir. En vez de José llámalo Rick y cambia Elena por Elsa. Las notas son las mismas, en diferentes escalas, con diferentes ritmos y matices. Las estructuras narrativas se van repitiendo.

Antes de llegar a las diferencias en el planteamiento fílmico, cabría indagar un poco más en aspectos

concretos de *Asignatura pendiente* que la conectan con Hollywood desde una estética española. Como en *Casablanca*, la historia no es lineal sino que gran parte de ella sucede en un largo *flashback*, hecho que la aleja de tendencias más crudas de realismo y la define claramente como relato ficticio. En la obra de teatro original en la que se basa la película *Casablanca* (Burnett y Alison, 1942), la escena *flashback* de París no existe, es un añadido de Willis y los hermanos Epstein con el fin de darle un enfoque a la historia puramente cinematográfico, con intención de aumentar la tensión. París es el pasado que se revisita físicamente no solo como remembranza abstracta, un pasado conflictivo e incompleto que va a ser la clave para entender la relación entre los protagonistas. De la misma manera, Garcí ataca los recuerdos en *Asignatura pendiente* y esta intención de volver a ellos. En este film, no vemos nunca el tiempo que perdieron, sino que lo reescribe en el presente. Son los propios personajes los que se transforman en ello mismos más jóvenes en el mismo escenario de sus recuerdos muchos años después. Es melancolía de la adolescencia y rabia de su interrupción por las reglas morales de la dictadura. La Historia, con mayúsculas, aboca a los personajes a separarse e interrumpir bruscamente el idilio. Esta ruptura abrupta y obligada es uno de los elementos que estructuran el carácter del personaje principal masculino en ambas obras, tanto Rick como José crían una rabia contra el pasado que ha sido injusto con ellos. Si bien el enfoque de José pasa por creerse capaz de recuperar el tiempo —sin éxito—, en el caso de Rick sabe inútil volver atrás, y es plenamente consciente de ese destino inevitable. Este ejemplo es ilustrativo de cómo la película se construye sobre enunciados y estrategias de cine clásico, si bien el enfoque de Garcí es más moderno y menos radical, condicionado por el tiempo y el cine de 1977.

Hollywood es el esqueleto teórico y sentimental en *Asignatura pendiente*. Para el joven director, el cinematógrafo es un elemento más de la vida. En los límites de la pantalla a veces se diluyen y el contenido se expande por la realidad a modo de una *Rosa púrpura del Cairo* (Allen, 1985) de origen madrileño. Hay varias menciones visuales que nos acercan a la realidad del día a día con los hitos del cine clásico: el paralelismo entre Elena y Marilyn entre las sábanas, la escena bogartiana en el despacho de José en el que simulan una secuencia de cine negro, las dedicatorias firmadas por Paul Newman... Menciones conscientes, introduciendo en el mundo de los personajes la ficción de Hollywood como algo cotidiano, así, después de todo, parece normal que a estos españoles les ocurran cosas parecidas a las de las películas.

Aunque no todo son paralelismos, a lo largo de metraje, se dibujan numerosos puntos en los que la película española se diferencia del modelo original de este canon. Principalmente Garcí se mueve en términos que podríamos definir como más modernos en el planteamiento de la película. Así, a pesar de su intento de imitar, la tendencia es mucho más contemplativa

que en *Casablanca* (Manzano 2014) y se recurre con regularidad a experiencias concretas biográficas del propio director. Los personajes no están tan definidos como en Hollywood: en su modernidad, sus dudas son constantes y su evolución es más dubitativa que en un esquema clásico. También en cuanto a la narración, acontecen menos cosas, gran parte de la película se basa en grandes reflexiones habladas. Se dice que en Hollywood son las conversaciones las que hacen avanzar las historias —pensemos en nuestro ejemplo en este caso y cómo Rick y Elsa se encuentran por la primera vez, ese es el movimiento de lanzamiento de la historia— pero consecuencia de esta modernidad, en *Asignatura pendiente*, más que hacer avanzar la historia, las conversaciones tienen peso de lastre. Ocurre que la secuencia final película es un anticlímax esperado. Los personajes se han ido desapegando uno del otro delante de los espectadores, que asisten a la ruptura. Una separación que no tiene nada de sorpresiva, como en el filme de Curtiz.

Segundo compás: *Volver a empezar*

Después de otro paso por un drama personal (Solos en la madrugada 1978), una comedia inspirada en la *screenball* de Hollywood (Las verdes praderas 1979) y una incursión en el cine negro (El crack 1981), en las que el director madrileño —sin despegarse de Hollywood— le da un respiro a *Casablanca*, el canon recomienza con *Volver a Empezar*. Como ya hemos visto, los primeros compases de Pachelbel nos introducen a la historia más *casablanquesca* de cuantas ha compuesto José Luis Garcí en su filmografía. De nuevo el reencuentro y el tiempo perdido como temáticas centrales de una cinta de un amor muchos años interrumpido. El enfoque de esta película, con un director más maduro y experimentado es más preciso filmicamente que en el primer acercamiento a la temática. *Begin the Beguine*, en términos del propio director, es una película mientras que *Asignatura pendiente* es un filme “de contenido sociológico” (Tello 2016, 136). Este matiz incide en el eje central de la película y todos los elementos alrededor de esto sirven para hacer avanzar la trama. No hay distracciones.

Estábamos hablando solo del aspecto narrativo, pero en cuestión de contenidos, *Volver a empezar* también mejora algunos detalles de *Asignatura pendiente* y aporta enfoques nuevos. Mencionemos cómo algunos juegos permanecen calcados entre las dos películas: la identificación de los protagonistas masculinos con actores de Hollywood cuando los enamorados se dedican regalos —Paul Newman y Fred Astaire respectivamente—, también parece

establecerse un triángulo de nombres, entre Elsa —Ingrid Bergman— y las dos Elenas —Fiorella Faltoyano y Encarna Paso—, la inclusión del disco de música que a través de una canción funciona como la magdalena de Proust... *As time goes by* es sustituida por *Luna de miel* (Lasso 1955) y *Begin the Beguine* (Porter, 1934) y actúan como lanzadores de recuerdo: un símbolo de ese pasado perdido que aún tiene una latencia en el presente de la película. Es una secuencia casi calcada en los dos filmes de Garcí, donde no hay personaje equivalente a Sam, pero hay un disco que hace las veces de él. Las canciones sin embargo, provocan en los personajes reacciones opuestas en los dos filmes. El rechazo fruto de un pasado completamente perdido y sin visos de ser recuperado en el presente, que nos muestra *Asignatura pendiente*, y un pasado plenamente recuperado, muy en la línea de *Casablanca*, de *Volver a empezar*.

El principal y más trascendente punto donde difieren las dos películas de Garcí es en su forma de concluir. El destino inevitable y asumido, algo típicamente relacionado con el movimiento romántico, tiene una presencia importante en la cinta de Michel Curtiz. Rick sabe que aún pudiendo irse con Elsa de manera egoísta, tiene que dejarla marchar pues hay algo superior a él que requiere que las cosas sean así. Este fatalismo hace acto de presencia en *Volver a empezar*. Antonio Miguel está sometido a este sino del que no puede escapar. A diferencia del filme de 1942, la historia no está tan ligada a ese destino histórico, sino que tiene algo de fatalidad natural. El personaje maduro que se acerca ineludiblemente a su muerte, pero que quiere, bajo cualquier circunstancia, volver a amar. De ahí la frase y dedicatoria de la película “solo se envejece cuando no se ama”. El resultado del viaje, la vuelta a empezar, lo libera. En este caso concreto sí que siempre les quedará su París, lo habían perdido pero anoche lo recuperaron (Casablanca 1942). La trama, mucho más que con *Asignatura pendiente*, sigue la línea narrativa del filme de la Warner Bros. El tiempo no diluye la historia de amor, los protagonistas se van a mantener para siempre en ese tiempo recuperado, una experiencia cristalizada y guardada en una urna en su memoria. Después, Antonio Miguel tiene una cita ineludible con su destino y como Bogart, prefiere conservar ese recuerdo que ya es incorruptible a seguir alargándolo.

Podemos hablar del misterio, del suspense y de las diferentes formas que tiene de afrontarse en ambos filmes. En *Casablanca* siguiendo una línea más del cine clásico de Hollywood, el giro final es imprevisible y nos sorprende. En el caso de Garcí, tiende más hacia el melodrama, sabemos hacia dónde se dirige la historia irremediadamente. El destino se remarca y se trabaja sobre el sentimiento, lo que nos permite centrarnos más sobre los personajes. Esta es otra de las diferencias con respecto a *Casablanca*. El contexto histórico en *Begin de beguine* es accesorio a pesar de haberse planteado como algo excepcional: la vuelta de los exiliados del franquismo. Es una línea

cultural común, la vuelta de los huidos de la dictadura no cobra la importancia clave que podría haber tenido en la reconstrucción democrática española, solo tiene sentido como homenaje y "lectura sentimental del regreso a la patria perdida" (Muñoz Soro 2018, 511). Apreciamos cómo el director madrileño ha extraído de *Casablanca* las esencias, adaptándolas a su historia tan lejana temáticamente con la Rick y Elsa, pero pudiéndose siempre considerar una reinterpretación cuarenta años después de esta cinta.

Rick en la Academia

Cuarenta años también se han cumplido recientemente del primer Oscar en lengua española. El 4 de abril de 1983 *Volver a empezar* era premiada y José Luis Garci levantaba la estatuita dorada. Fue significativo que fuera esta película la que se alzase con el premio después de varios intentos. No era la primera vez que un director español estaba nominado al premio de mejor película extranjera de la Academia de Hollywood. Podemos recordar destacadamente las dos nominaciones de Buñuel en lengua española y con producciones españolas —recordemos que obtuvo el premio con *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972) de nacionalidad francesa y en francés— con *Tristana* (1970) y *Ese oscuro objeto de deseo* (1970). Las dos son cintas en las que se trasluce evidentemente el estilo Buñuel, con secuencias oníricas, un erotismo acrecentado y una intención de escándalo heredado de su tiempo surrealista (Buñuel 1982). En los sesenta son nominadas *Los Tarantos* (1963) y *El amor brujo* (1967) de Francisco Rovira-Beleta, ambas historias que mezclan una suerte de tragedia con flamenco y lo que para Hollywood podría ser considerado exotismo español. En esta misma línea se había producido en 1958 la primera nominación de una cinta española con *La venganza* de J. A. Bardem, un drama rural de postguerra. En los 70, Jaime de Armiñán colaba entre las nominadas *Mi querida señorita* (1972), un clásico de la cinematografía hispana sobre el travestismo en los últimos años de dictadura y *El nido* (1980) alegoría sobre la seducción de un hombre maduro a una joven. Para completar las nominaciones antes del triunfo de *Volver a empezar*, hay que recordar las comedias de corte español *Plácido* (1961) de Luis García Berlanga y *Mamá cumple cien años* (1979) de Carlos Saura. Sin poder entrar en consideraciones más profundas, y sin poder establecer demasiadas conexiones entre estas películas de facturas y estilos muy diferentes, podríamos llegar a la idea de que todas ellas no se sitúan en un enfoque tan norteamericano como sí lo hace *Volver a empezar*. Son filmes que o bien podríamos considerar "de autor", o bien otras cintas de carácter mucho más exótico nacional, que se centran en la realidad española y en sus características especiales. El premio llega como consecuencia de una película que tiene, como ya hemos visto, muchas semejanzas con la cinematografía norteamericana y con uno de los hitos de ésta que fue ampliamente premiado en sus tiempos: *Casablanca* ganó los galardones a mejor película, mejor guion y mejor director.

Este proceso que tanto le había costado al cine español, culminó con Garci vestido de Bogart, o mejor dicho de Rick, con smoking blanco y pajarita negra subiendo al escenario de Dorothy Chandler Pavillion para recoger la estatuita. El atuendo no creo que tuviera nada de casual, como tampoco el premio. Era casi como una presencia bogartiana fantasmal, producto de una generación cinéfila casi obsesionada con el actor y el personaje de Rick. Como en *Play it again, Sam* (Ross, 1972) el ectoplasma de Humprey Bogart había acompañado de cerca a José Luis Garci en vez de a Woody Allen. Es solo una metáfora de una generación crecida en el cine de Hollywood que quería hacer películas como las de los grandes clásicos que habían sido parte de su infancia.

A mí Hollywood me mostró "otra realidad, desde luego, infinitamente mejor que el falso código moral que me rodeaba, que la falta de libertad o la indefensión ante los poderosos que padecíamos, por no hablar del acoso que entonces soportaban los homosexuales, la mili por obligación o la explotación laboral, el estado de desventaja de las mujeres, el machismo jaleado y la represión sexual capitaneada por una iglesia que veía pecado en todo. Las películas de la Paramount, la Universal, la Warner incluso de la Metro, eran como un país luminoso, próspero, en crecimiento. (Garci 2003, 113)

En alguna ocasión el director de *Volver a empezar* ha reconocido que cree que su premio se debe a que los americanos vieron una factura muy parecida a la que ellos mismos llevaban a cabo

Ha sido el pago por mi pasión por el cine clásico de Hollywood, por los directores como Hitchcock, Wilder, John Ford... Mi estilo conectaba con ese estilo que entonces en Hollywood sabían apreciar muy bien, de naturalidad, sencillo, con la cámara a la altura de los hombros, como diría Hawks (Garci 2023)

Volver a empezar es la culminación de un proceso de una generación crecida en su mayoría bajo el signo de las películas de Hollywood. Garci es uno de otros tantos directores sin estudios cinematográficos más allá de las lecciones aprendidas dentro de las salas de cine. En la postguerra en España, las salas más humildes y los cines de barrio daban sesiones dobles o continuas sobre películas que si bien no eran de estreno, no envejecían para el público, lo que generó un cierto cahierismo a lo André Bazin en el público y crítica (Tubau 1984, 115). A base de repeticiones, se forma el guionista y a partir de ahí el director que dirigirá *Volver a empezar*. Garci ha hablado en numerosas ocasiones de la obsesión sobre el filme *Casablanca*, de manera indirecta —en las películas que ya hemos mencionado— como de manera directa en otros textos tanto fílmicos como literarios.

Compás final: *Casablanca Revisitada*

La tercera voz del canon es *Casablanca Revisitada* (1992), un cortometraje entre el documental y el ensayo donde se entra más en la relación y la obsesión del director madrileño con el filme de Michael Curtiz. En este cortometraje, alejado de los enunciados clásicos del cine narrativo de Garci, se nos sumerge en una reflexión meta-cinematográfica. La obra nos acerca a los puntos más importantes para el realizador, desde el guion, pasando por los actores, la situación y el personaje de Rick. A través de esta última voz del canon, empezamos a entrever cómo cobran sentido las elecciones tanto en *Asignatura pendiente* como en *Volver a empezar*. Percibimos las jerarquías a la hora de visualizar las claves tanto de *Casablanca* como de todo lo que esta película representa. En un tono alejado del documental clásico, Garci interpreta para nosotros “el primer final feliz triste que inventó el cine” (Garci 2003,175) y así lo describe:

La despedida con sombreros envuelta en niebla, salvó el amor. El mejor amor, el del cuerpo y el del alma, para siempre. El de Ilsa y Rick es un amor, consumado en París y en Casablanca pero no consumido. Ese amor que brota en la pista de aterrizaje con unos primeros planos portentosos es el único tener y no tener del que hablaba la gente de la otra academia, la de Atenas. El viejo Sócrates aseguraba que el amor era lo único que él era capaz de entender. Los que hemos asistido a la ceremonia de Casablanca, también. Desde el Sermón de la Montaña nadie había vuelto a plasmar el amor con vocación de eternidad hasta el Discurso del Aeropuerto. (Casablanca revisitada 1992)

En *Volver a empezar* la despedida también tiene lugar en el aeropuerto. Es un cambio de localización con respecto al guion original, que planteaba en una estación de tren esta despedida entre Antonio Miguel y Elena. Garci necesita el aeropuerto para su final feliz triste. Y *Casablanca* vuelve a sonar.

Bibliografía

- Latham, Alison. 2008. Diccionario Enciclopédico de la Música, México D.F., Fondo de cultura económica.
- Cunha, Paulo. 2018. Uma sala de cinema nazi em Lisboa. Crónicas ficheiros secretos do cinema português <https://apaladewalsh.com/2018/11/uma-sala-de-cinema-nazi-em-lisboa/>
- Asión Suárez, Ana. 2022. La Tercera Vía del cine español. Espejo de un país en transición. Ulzama, Laertes.
- Hernández Les, Juan y Gato, Juan. 1978. El cine de autor en España. Madrid, Castellote Editor.
- Burnett, Murray y Alison, Joan. Everybody comes to Rick's. 1942. Nueva York, Wharton and Gabel.
- Manzano, Pablo. Asignatura pendiente. Madrid, Sombras de Luna. https://www.madrimasd.org/blogs/imagen_cine_comunicacion_audiovisual/2014/12/07/126417
- Tello, Lucía. 2016. Hablemos de cine. 20 cineastas españoles conversan sobre el cuarto poder. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Muñoz Soro, Javier. 2018. en Nuñez Seixas, Xosé M. coord. Historia de España: España en democracia 1975-2011. Barcelona, Marcial Pons.

Buñuel, Luis. 1982. Mi último suspiro. Barcelona, Penguin Random House.

Garci, José Luis. 2003. Querer de cine. Madrid, Nickel Odeon.

Garci, José Luis. 2023. Volver a empassarr. En Mujer Hoy suplemento dominical ABC.

Tubau, Ivan. 1984. Hollywood en Argüelles. Barcelona, Universitat de Barcelona.

Filmografía

Casablanca. 1942. De Michael Curtiz. Estados Unidos: Warner Brothers.

Asignatura pendiente. 1977. De José Luis Garci. España: José Luis Tafur S.L.

Volver a empezar. 1982. De José Luis Garci. España: Nickel Odeon Dos

Casablanca revisitada. 1992. De José Luis Garci. España: Nickel Odeon

La venganza. 1958. De Juan Antonio Bardem España Italia: Suevia Films

Los Tarantos. 1963 De Francisco Rovira-Beleta. España: Tecisa

El amor brujo. 1967. De Francisco Rovira-Beleta. España: Exclusivas Floralba

Tristana. 1970. De Luis Buñuel. España-Francia-Italia: Época Films

Le charme encant de la bourgeoisie. 1972. De Luis Buñuel. Francia-España-Italia: Jet Films

Ese oscuro objeto de deseo. 1977. De Luis Buñuel. Francia-España: Les Films Galaxie

Mi querida señorita. 1972. De Jaime de Armiñán. España: El Imán.

El nido. 1980. De Jaime de Armiñán. España: A-punto ELSA.

Plácido. 1961. De José Luis García Berlanga. España: Jet Films

Mamá cumple cien años. 1979. De Carlos Saura. España: Elías Querejeta