

**TIEMPO DEL ETERNO AMOR. *UN MARIDO DE IDA Y VUELTA* DE  
LUIS LUCIA**

**TIME OF ETERNAL LOVE. *UN MARIDO DE IDA Y VUELTA* BY LUIS  
LUCIA**

**Cezary Bronowski**

Universidad Nicolás Copérnico de Torun, Polonia

**Resumen:**

La película *Un marido de ida y vuelta* de Luis Lucia (1957) es una adaptación de la comedia homónima de Enrique Jardiel Poncela (1939). En ella se pone de relieve una nueva concepción del tiempo con sus propias variantes y además con la noción de lo cómico. Ella se inspira parcialmente en el texto teatral de Poncela para tejer una fábula elaborada mediante la sucesión de unos cuadros temporales que enlazan los temas cruciales en *Un marido de ida y vuelta*. Está dividida en tres fragmentos-relatos que narra José, el protagonista principal del filme, las historias de la vida conyugal y supuestamente personales después de la muerte, materializándose en cuerpo, paseando por la casa y por las calles de Madrid.

**Palabras clave:**

Filme; variantes del tiempo; amor eterno; fantología.

**Keywords:**

Cinema; Time Variants; Eternal love; Hauntology.

**Abstract:**

Luis Lucia's 1957 movie entitled *Un marido de ida y vuelta* is a film adaptation of Enrique Jardiel Poncela's comedy written in 1939. It focuses on the concept of time, its variants and the new dimension of humourism. It is inspired partially with Poncela's play and it consists of temporal frames which are connected by the main theme. The grotesque plot is divided into three parts, fragment-stories, and the main narrator is the protagonist, Jose, who dies suddenly from a heart attack during a carnival party. After a year, he comes back home as a "materialised" spirit, in order to regain his wife's love and release her from her new husband's and his old friend's clutches.

## 1. Introducción y objetivos generales

Hasta el momento son pocos los estudios comparados, realizados en el extranjero, que se basan en obras teatrales de Enrique Jardiel Poncela. Sin embargo, la película *Un marido de ida y vuelta*, del director Luis Lucia (1957)<sup>1</sup> –una de las figuras más representativas del cine español costumbrista, hace referencia a la obra del mismo título de Jardiel Poncela (1939). La película es una adaptación de la comedia homónima de este autor. En ella se pone de relieve una nueva concepción del tiempo y de la noción de lo cómico.

La asociación de Enrique Jardiel Poncela con el “humorismo” y “onirismo-sentimental” en el campo teatral (Bronowski, 2008, pp. 87-103) se inició a comienzos de los años treinta del siglo XX. Jardiel fue capaz de introducir con naturalidad el elemento “mágico” y “humorístico” de lo sobrenatural en la realidad cotidiana española de entonces.

Así, el objetivo de este artículo consiste en ilustrar, a través de un análisis textual, en qué consiste el proceso de (re)interpretación del fenómeno del tiempo o de las variantes del tiempo del filme, pero desde una perspectiva un poco diferente a la que propone la obra teatral. Se expone la historia individual de Pepe=José en la película, tanto vivo como muerto/vivo; esta historia se convierte en el “tiempo enamorado”, el del eterno amor, en la vida y en la muerte, con su continuidad o discontinuidad.

Hay que subrayar que: “[...] cuando se rompen las normas del tiempo, el instante más pequeño se rasga como un vientre preñado de eternidad. El éxtasis es el goce de sentirse engendrado en el infinito de ese instante”, (Del Valle-Inclán, 2011, pp. 80-81). Por eso, el tema del “tiempo eterno” de la historia del “triángulo mágico”, el de la pareja José=Pepe/Leticia y su amigo de trabajo y de casa, Paco, constituye una importante fuente para toda la estructura de la obra cinematográfica.

---

<sup>1</sup> Luis Lucia fue director y guionista de esta película ([Http://peliculacompletapa.com/un-marido-de-ida-y-vuelta](http://peliculacompletapa.com/un-marido-de-ida-y-vuelta) [HD]). En ella intervienen: Emma Penella (Leticia), Fernando Fernández-Gómez (Paco Yepes), Fernando Rey (Pepe=José), José Luis López Vázquez, Mercedes Muñoz Sampedrano y Antonio Riquelme.

Se trata de representar el motivo del tiempo o de las variantes temporales, pero con el sentido del humor de Jardiel. Y, con este motivo, se descodifica la significación de la nueva obra, donde es muy difícil diferenciar entre lo cómico y lo trágico, la vida y la muerte de los protagonistas principales del largometraje.

En la comedia *Un marido de ida y vuelta*, se nota la frágil frontera que separa el mundo de los vivos del de los muertos, pero, en apariencia, configura una realidad ficticia de la historia individual de José, que resulta muy asimilable a los modelos del teatro europeo antes de la segunda guerra mundial. Así, el eco que en aquellos años tenían las obras teatrales de Witkacy (S. I. Witkiewicz) en Polonia, las de De Benedetti, Bracco, De Stefani en Italia, o las de García Lorca en España, representaba también una nueva corriente teatral muy conocida y difundida en Europa que llevaba el título de “teatro de los teléfonos blancos o de las rosas escarlatas” (Maurri, 1982, pp. 6-22). El logro principal de esa corriente señalaba los cambios costumbristas en la sociedad española que influía en el individuo en lo relativo a la esfera emotiva, psíquica y sentimental. A este grupo de los dramaturgos europeos pertenecía también Enrique Jardiel Poncela (1901-1952).

## **2. Contexto, argumento y estructura de la nueva obra**

La película de Lucia se inspira parcialmente en el texto teatral de Poncela para tejer una fábula elaborada mediante la sucesión de unos cuadros temporales que enlazan los temas cruciales en *Un marido de ida y vuelta*. Está dividida en tres fragmentos-relatos que narra José, el protagonista principal del filme, las espeluznantes historias de la vida conyugal y supuestamente personales después de la muerte, materializándose en cuerpo, paseando por la casa y por las calles de Madrid.

La estructura del largometraje empieza con la entrada del personaje de José en el salón de recepción de su casa, donde habla con su mujer por teléfono, escena que abre el primer momento y cierra también el último fragmento del filme. José López Garcerán, marido de Leticia Romero, es el director general

de Seguridad Privada Madrileña. Es un hombre dominado por su atractiva pero autoritaria esposa, y fallece de repente, de un ataque al corazón durante una fiesta carnavalesca de disfraces, vestido de torero. Su mujer le había obligado a afeitarse su “querida” barba a la que estaba muy acostumbrado y que era un símbolo de su capacidad de seducción.

Sin embargo, antes de morir, José quiso que su amigo Paco Yepes le prometiera que no se casará jamás con Leticia - la futura desconsolada viuda. Así, acaba la primera parte del filme y empieza la segunda que es más larga. Desgraciadamente, Paco no cumple su promesa y, tras un año de luto riguroso, lleno de tristeza y soledad, Leticia decide casarse con él y así, cambiar su vida. Pero en seguida comienzan a producirse sucesos extraños. Ya durante la boda, y después tanto en casa como fuera de ella (en el campo), la luz se enciende y se apaga, el piano toca solo un pasodoble de amor, el preferido por José y Leticia. Salta también un libro de sonetos de Shakespeare y las fotos de José cambian de lugar continuamente. Entonces, el fantasma de José, disfrazado de torero, viene del limbo y se aparece primero al amigo-traidor Paco. Pepe habla con él. El espectro de José se hace visible para toda la familia y también para los criados de la casa, recuperando finalmente el amor eterno de Leticia. Ella, al final, le promete que dejará a Paco y vivirá sola el resto de su vida con “su único eterno amor - José” y, después, los dos se reunirán de nuevo cuando ella muera. Tras una discusión con Leticia, Paco abandona la casa y muere en un accidente de camión. Muere también Leticia, tras un ataque de nervios, del corazón. Sus almas se rencuentran con la de José y van al paraíso.

### **3. Perspectiva temporal y lenguaje de la obra**

Para ilustrar lo que implica el uso del fenómeno del tiempo en *Un marido de ida y vuelta* de Lucia, cabe destacar la nueva noción del viaje “mágico” –de ida y vuelta– que José=Pepe realiza.

Conviene aclarar que la perspectiva temporal de la comedia engloba los particulares, singulares e importantes acontecimientos del filme; estos se

sucedan, se separan el uno del otro y también se unen el uno al otro; pero entre ellos, es posible entrever un vínculo muy estrecho.

Además, el argumento de la película está inmerso en la cultura española de los años cincuenta, con la música de jazz, las canciones de Carlos Gardel y con los bailes de la boda (en la primera parte) que cobran una especial importancia. Todo sirve para marcar una conexión con la cultura de aquella época y con la de hoy, y también para marcar el ritmo de los movimientos a los actores; así, se induce al espectador en estados anímicos acordes con la representación, llena de sensaciones visuales y auditivas.

Como se advierte, el lenguaje del cine permite que se construyan y se manifiesten los recuerdos en el individuo y también que se estructure un impacto sincrónico entre palabra, música, silencio y efectos ambientales que ilustra los *flashback* (Sánchez-Noriego, 2000, pp. 59-64), en las historias individuales de Pepe/Leticia y Paco, del tiempo pasado en el presente.

Y, con el mismo efecto del *flashback* se producen los saltos de acción del filme que miran hacia el pasado del presente o hacia el presente, y luego vuelven para continuar la historia de José y Leticia/Paco. En este caso, el presente constituye el punto esencial en el tiempo que se aproxima más a la eternidad. Por eso, se produce la sensación de estar en el centro donde se unen los polos contrarios: amor eterno y amor terrenal de José y Leticia, o Leticia y Paco. Pero Dios, como subraya Del Valle-Inclán (Del Valle-Inclán, 2011, pp. 113-114), “está en este centro y su poder de unión es el amor”, es un amor perenne. Así se nota que “[...] el hombre debe amar para tratar de alcanzar aquel centro, que es la armonía suprema”.

Se trata, en efecto, de unos relatos que coinciden con el tiempo presente puntual, con un tiempo presente subjetivo, absoluto, como apunta Borges (Borges, 2014, p. 1) que reflexiona sobre el hecho de que “todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar y todo lo que realmente pasa me pasa a mí [...]”. El tiempo del “amor perenne” abarca entonces, todas las historias de los personajes principales y

crea una atemporalidad cronológica de los distintos fragmentos que se refuerzan entre sí.

Todo depende del hecho histórico, del tiempo de la narración, siguiendo el orden de las historias relatadas. Por eso, en tres capítulos, partes narrativas del filme, el espectador aprecia la presencia del narrador muerto/vivo=José que habla de sí mismo en primera persona y en tercera persona, cuando habla de otros personajes de la película.

Aquí, en la comedia cinematográfica hay que anotar que el pasado invade el presente que persiste fantasmalmente y que seca la actualidad; eso (re)manda a José en la (re)búsqueda del “eterno tiempo de amar”. Pepe se siente obsesionado por los recuerdos del pasado feliz más perfecto antes de la muerte y vuelve a la tierra para recuperarlo y ver a Leticia feliz. Sin embargo se evidencia que el tiempo del pasado se convierte en el presente y se reduce a un “tiempo largo” y a un “tiempo breve” (Ricoeur, 2003, p. 348). Así, en esta línea temporal se crea una simultaneidad de imágenes en el filme que se refuerza con la atemporalidad de la vida del muerto/vivo y de los diferentes momentos de los recuerdos de José.

Las últimas formas del “tiempo largo y breve” existen en el alma de José y de Leticia. El presente del pasado hace referencia a la propia memoria, a los recuerdos, mientras que el presente del presente indica la intuición directa de José; en otras palabras, constituye un incentivo para reaccionar o tomar decisiones por él; también se propone una esperanza que mira hacia el “futuro feliz”. Por ello, el arco temporal de la existencia de José se basa en la historia de la vida conyugal, que está siempre viva.

Además, la obra de Lucia aporta también la novedad de confrontar detalladamente dos categorías: el “tiempo-ritmo” y el “tiempo de la imagen-movimiento”.

El “tiempo-ritmo” en la película marca el dinamismo del tiempo e indica los acontecimientos que se suceden sin pausa; eso resulta muy activo e intenso con el juego de dos colores, el blanco y el negro, así como la sucesión de imágenes creadas, de esta manera se asiste al encadenamiento de la acción

del filme por su carácter sintético y su valor metafórico. El blanco y el negro hacen referencia al día y a la noche, a la boda y a la sepultura, y así simbolizan la luz como la vida y la oscuridad de la muerte.

En cambio, el “tiempo de la imagen-movimiento” (Delueze, 1984, pp. 203-249) se refiere a un proceso continuo de la acción del filme y la sitúa en distintos tiempos y espacios; eso pone de relieve la situación del viaje “mágico” de ida y vuelta de José, que observa, escucha, va y viene. La acción del filme hace referencia a su paseo que, desde la óptica de la cámara, refleja la descripción del paisaje, de su casa, de los lugares de Madrid y del campo (Bordwell, 1996, pp. 26-32).

Las “extrañas” acciones y de los enunciados personales de la existencia de José, que son esenciales en el filme, son resultado del cambio de posición física del protagonista implícito. Su espectro comienza a pasearse por la casa y también fuera, por la ciudad de Madrid, y provoca los más inesperados enredos. Gracias a largas descripciones desde la óptica de la cámara, se puede percibir el ambiente de las distintas etapas del camino de José, el frescor del vestíbulo, la vista del patio o del jardín desde la puerta de entrada o del despacho de Leticia, el salón de recepción o el comedor con la mesa sobre la que están las fotos de José que cambian posición; por eso, se puede establecer un orden cronológico en la acción del largometraje. Las descripciones del filme sugieren al lector el movimiento del protagonista y el largo viaje de ultratumba, el viaje de ida y vuelta. También José logra materializarse y decide instalarse en su casa, para recuperar el amor a su “amada señora”, que se ha convertido de una mujer caprichosa y autoritaria en un ser dulce, sensible, adorable y muy comprensiva.

Este nuevo lenguaje del cine –se trata sobre todo del lenguaje oral de los personajes– (De Mata, 1986, pp. 66-72), permite estructurar lo que hay en el interior del tiempo del individuo. Y solo el ritmo denso del filme puede modificar la acción dividida en tres escenas. Se realiza entonces, la actualización en el tiempo presente de Pepe de un tiempo pasado, en otras palabras, el presente del presente en el presente del pasado.

Y de hecho, hay que subrayar que el análisis conceptual de la película de Lucia gira alrededor de la noción del tiempo que se basa en las dicotomías maniqueas; estas oscilan entre lo bueno y lo malo, la vida y la muerte. Pero el director, de manera elocuente, se refiere, desde un punto de vista estructural, a un método que corresponde a tres categorías expresivas: la primera concierne en modo particular a la vida de José, a los momentos de la existencia humana que pueden denominarse la descripción de su vida, antes de morir. La segunda representa, de manera narrativa, varios y particulares aspectos de la narración de la vida después de la muerte, cuando José se convierte en espectro. La tercera categoría, como advierte el director, toca otro tipo de vida, la del presente-futuro, que se cumple a través del proceso dialéctico, del viaje de ida y vuelta de José para recuperar las almas de Leticia y Paco.

Parece evidente que aplicando este esquema de la nueva poética fílmica de Lucia a la obra cinematográfica, se pretende abordar el problema del fenómeno de la temporalidad/atemporalidad en el filme. Todo sirve para introducir al espectador en la ambientación onírica, fantasmagórica de la casa de José con su presencia del muerto viviente.

#### **4. “Superrealidad” de la obra**

La búsqueda incontinua del tiempo del “eterno amor” crea en esta comedia cinematográfica un juego en la interpretación de los papeles (Pirandello, 1993, pp. 150-160), con la noción grotesca del “tiempo del carnaval”, donde José se convierte en torero, Leticia en Cleopatra y Paco en caballero. Se nota también una convención que se refiere a la fuerza emotiva de la interacción del hilo argumental, que oscila entre el disimulo y la simulación. Este proceso provoca en los personajes la creación de una nueva dimensión de la realidad que se denomina la “superrealidad” o el “nuevo concepto de la realidad” (Baudrillard, 2005, pp. 18-19). Esta corresponde a los acontecimientos que pueden relatar los interlocutores con los que José se encuentra como fantasma. Así, se expresa también una enorme invasión de otra realidad, la de lo irreal, la del “eterno amor” realizado por José. Es decir que al mismo

tiempo se entra en la categoría de “lo maravilloso”, que hace referencia a un mundo extraño cuya realidad “inventada” no corresponde a la realidad cotidiana del espectador. Esta situación se encuentra a menudo en *Un marido de ida y vuelta*.

Así, al universo conceptual de *Un marido de ida y vuelta*, el director Luis Lucia aplica una concepción de “lo maravilloso” como descripción y horror. Según Tzvetan Todorov (2000, pp. 112-127) uno de los exponentes del mundo de “lo insólito” en la obra sea literaria o teatral, suscita en los lectores efectos perturbadores: miedo y curiosidad. Con la viva presencia de los elementos fantásticos en la obra cinematográfica, el fenómeno temporal dado oscila entre el pasado y el presente; se asiste entonces, a una interesante presentación de la acción de la película. En la obra cinematográfica, la categoría de “lo maravilloso” o de “lo fantástico”, constituye el punto de partida del filme.

Este es el caso del largometraje, donde la inclusión de la idea de “lo fantástico” no es anecdótica, ni tampoco una broma, sino parte esencial de la película, basada en el viaje “mágico” de ida y vuelta del fantasma de José. Él narra su historia desde la prospectiva del “tiempo del eterno amor” que le hace partir de regreso a la tierra; en la película, debe considerarse como un relato fantástico. La aparición de un hecho sobrenatural provoca en los lectores distintas sensaciones: miedo y curiosidad. La aparición inicial de José como fantasma, misteriosa aunque, en apariencia, real, presenta aspectos no habituales. En primer lugar, se convierte en temor (Paco, Leticia y los criados de casa) y en ciertos acontecimientos inexplicables. Todo resulta imposible. Pero, con naturalidad, los personajes aceptan la realidad ficticia de la incorporación de José y su presencia en la propia casa. Los encuentros del espectro –José– con Paco, Leticia y los criados son extraños, pero no presentan ninguna ruptura con la realidad, con el presente del presente. Y los mismos encuentros pueden también producir una inquietud o una confusión en los protagonistas del filme, pero solo desde el momento de la llegada de José a su casa. En efecto, los siguientes encuentros son muy agradables y, a menudo, al atardecer, José, como fantasma aparece y desaparece. Así, lo

sobrenatural puede surgir en cualquier momento y, en este sentido, se acepta como una parte más de la realidad.

Siguiendo la misma línea, Jacques Derrida, pone de manifiesto en su libro *El espectro de Marx* (Derrida, 1994, pp. 12-36), el “nuevo concepto de la realidad”; hace referencia al concepto espectral y lo denomina la “fantología”, neologismo derivado de “hantologie” en francés (“hanter” y “ontologie”).

El director del largometraje se refiere al este mismo concepto, que abarca los siguientes aspectos del regreso de José: viene a tierra desde el limbo, de un lugar, que está entre el lugar de los vivos y el de los muertos; aprende a vivir con los vivos. Su función es mediática y gracias a su regreso se abre un espacio de reflexión sobre la vida y el amor, la verdad y mentira en la vida. El fantasma se interpone siempre entre su mujer –Leticia- y Paco; entre Paco y los criados de casa, jugando con unos y otros, siempre entre la vida y la muerte, la efectividad e ineffectividad, lo real y lo irreal.

Empezamos entonces a pensar en lo que no es, en lo que existe, pero a la manera del fantasma-José. Su llegada, como habría afirmado Derrida, nos implica a “escucharlo, hablar con él y realizar sus ideas”.

A través del efecto de la “espectralidad” se descompone, se destroza y se desmonta la acción (la realidad) del filme y, al final, el director intenta montar la acción de la comedia en un proceso de casualidad y efectos entre los personajes.

#### **4. Conclusiones**

El director del cine Luis Lucia en su película hace referencia a los años cincuenta del siglo XX, suponiendo en la gente distinta mentalidad y diferentes actitudes vitales, con diversos problemas colectivos en la vida española. Así, se produce la renovación humorística de Jardiel, vinculada a una nueva corriente que se ponía de moda: la “evasión”, como una forma más de realismo de aquellos años. La fórmula poética de Lucia, aplicada a la obra de Jardiel, consiste en plantear el “humorismo jardielesco” (Jardiel, 2011, pp. 49-75), en una situación nueva, y tratarla como si fuera una absurda. En

efecto, este fenómeno se manifiesta como anotó el dramaturgo “bajo mil juegos de luz”, en el se pone de relieve “lo puramente imaginario, lo imposible, lo absurdo, lo fantástico, el sueño, lo inverosímil, las alegrías y la risa renovada”. Además, el humorismo de Jardiel es muy perceptible en Lucia, quien hace a la vez llorar y reír al espectador, pero en quien “lo cómico desemboca siempre en la risa”, (Monleón, 1993, pp. 64-67).

Para Luis Lucia lo cómico consiste en “darse cuenta de lo contrario, de un sentimiento de lo contrario” (Pirandello, 1993, pp. 73-77), poniéndose entre dos situaciones límites: lo trágico y cómico, el amor y el odio, la vida y la muerte. Este director de cine crea el original escenario en el que se produce la fusión de lo fantástico y de lo grotesco, basada en el tiempo “del eterno amor”, que se percibe en la nueva comedia española de los años cincuenta y sesenta del siglo XX.

### Referencias bibliográficas

- Bachelard, G. (1998). *Poetyka marzenia*. trad. de L. Brogowski. Gdańsk: Słowo/obraz/terytoria
- Baudrillard, J. (2005). *Symulakry i symulacja*. trad. de S. Królak. Warszawa: SIC
- Benjamin, W. (1966). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità*. Torino: Einaudi
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós
- Borges, L. (2014). *El jardín de los senderos que se bifurcan*. en: <http://www.literatura.us//pdf/>, 12.10.2014
- Bronowski, C. (2008). *Historia dramaturgii włoskiej XX wieku*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- De Mata Moncho Aguirre, J. (1986). *Cine y Literatura. La adaptación literaria en el cine español*. Valencia: Filmoteca Valenciana.
- Del Valle-Inclán, R. (2011). *La lámpada maravillosa*. Madrid: Austral.
- Delueze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. trad. de Agaff, I., Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.
- Derrida, J. (2015). *O duchu*. Warszawa: PWN.
- Eco, U. (1979). *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.

- Gallud Jardiel, E. (2011). *El teatro de Jardiel Poncela: el humor inverosímil*. Madrid: Editorial Fundamentos Colección Arte.
- Gallud Jardiel, E. (2014), *Jardiel la risa inteligente*. Zaragoza: Doce Robles.
- Maurri, E. (1982). *Dalle rose scarlate ai telefoni bianchi*. Roma: Abete.
- Monléon, J. (1992). *Jardiel Poncela o el teatro de nunguna parte*, en: *Jardiel Poncela, teatro, vanguardie y humor*. Barcelona: Anthropos.
- Pirandello, L. (2005). *Il giuoco della parti*. Milano: Mondadori.
- Pirandello, L. (2005). *L'umorismo*. Milano: Mondadori.
- Ricoeur, P. (1995). *O samym sobie jako innym*. trad. de B. Chełstowski. Warszawa: SIC
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y narración I*. trad. De A. Neira. México: Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. trad. De E. J. Barroeta. Madrid: Arrecife Producciones.
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós.
- Todorov, T. (2000). *La letteratura fantastica*. Milano: Garzanti.

**Cómo citar:** Bronowski, C. (2016). "Tiempo del eterno amor. *Un marido de ida y vuelta* de Luis Lucía". *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 12, pp. 327-248. Disponible: <http://www.revistafotocinema.com/>