

# VIDA EN SOMBRAS

## EL CINE ESPAÑOL EN EL LABERINTO (1939-1953)



Carlos Arévalo, *Rojo y negro*, 1942. EGEDA

CICLO DE CINE. EDIFICIO SABATINI, AUDITORIO,  
JUEVES Y VIERNES, DEL 28 / ABRIL. ►► 27 / MAYO, 19:00 H  
ENTRADA GRATUITA HASTA COMPLETAR AFORO  
Comisariado: José Luis Castro de Paz

MUSEO NACIONAL  
CENTRO DE ARTE  
REINA SOFIA

## Vida en sombras. El cine español en el laberinto. (1939-1953)

Este ciclo, programado con ocasión de la exposición *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953* (del 27 de abril al 26 de septiembre de 2016, en el Museo Reina Sofía), está dedicado al cine español de la posguerra. Superando los tópicos que lo han sepultado durante décadas, este se presenta como un oscuro pero fascinante laberinto fílmico e histórico, mostrando los conflictos, las búsquedas y los objetivos de las principales narrativas de un periodo de confrontaciones, melancólico y herido.

El régimen dictatorial organizó la producción cinematográfica de modo diametralmente opuesto al periodo republicano, desarrollando un sistema de protección económica y una férrea censura ideológica. Será inútil buscar en él críticas directas al régimen —que no obstante sí podrán rastrearse veladamente en algunos títulos—, alusiones en primer término a la penuria posbélica —aunque sus huellas afloren, consciente o inconscientemente— o referencias a la tragedia del exilio —que, con todo, surgirán en títulos aislados, como la hoy desaparecida *En un rincón de España* (Jerónimo Mihura, 1948) o *Aeropuerto* (Luis Lucía, 1953); y, desde posiciones crípticamente republicanas, en la “machadiana” *Dos caminos* (Arturo Ruiz-Castillo, 1953).

Pese a ello, la lectura historiográfica mantenida durante décadas por críticos e historiadores, tanto de izquierdas como de derechas, que tachan a este cine de inequívocamente franquista y de nulo interés estético, no resiste un análisis detenido. De hecho, el cine de esta época busca mantener una continuidad con las tradiciones culturales que se habían articulado durante la II República. Por ejemplo, algunas de las películas del productor gallego y falangista Cesáreo González Rodríguez se encuentran entre las grandes producciones históricas muy del gusto de ciertos sectores del régimen (*El abanderado* de Eusebio Fernández Ardavín, 1943, o *Reina Santa* de Rafael Gil, 1946); otras, son nítidos intentos de entroncar con la exitosa y populista producción republicana, contratando tanto a su realizador más destacado, Florián Rey (*Polizón a bordo*, 1941), como a sus rutilantes estrellas, Imperio Argentina (*Bambú* de José Luis Sáenz de Heredia, 1945) y Miguel Ligeró (*El rey de las finanzas* de Ramón Torrado, 1944).

Otro de los tópicos a menudo esgrimidos por la historiografía tradicional es el del abrumador número de adaptaciones literarias de escritores conservadores, como Pedro Antonio de Alarcón, Armando Palacio Valdés, el padre Coloma, José María Pemán, Concha Espina o Wenceslao Fernández Flórez. Pero las enumeraciones de este tipo no solo olvidan las decisivas diferencias entre las distintas etapas y obras de dichos autores, sino que también obvian citar a otros como Benito Pérez Galdós (*Marianela*, Benito Perojo, 1940), Enrique Jardiel Poncela (*Eloísa está debajo de un almendro*, Rafael Gil, 1943), Emilia Pardo Bazán (*La sirena negra*, Carlos Serrano de Osma, 1947), Carmen Laforet (*Nada*, Edgar Neville, 1947) o Antonio Buero Vallejo

(*Historia de una escalera*, Ignacio F. Iquino, 1950), todos ellos escritores que no gozaban de aprecio oficial y para cuyas adaptaciones cinematográficas no podía esperarse un apoyo demasiado entusiasta por parte de las instituciones correspondientes. Afirmaciones así han sido además ajenas a cualquier análisis histórico y formal de los filmes del periodo.

Uno de los “casos” más significativos en este sentido es el del escritor Wenceslao Fernández Flórez y el director Rafael Gil. El primero, uno de los intelectuales más estimados por el régimen y por el propio general Franco, ha visto reducida su relevante aportación al cine español a lo meramente coyuntural; el segundo, ha sido y es todavía considerado en exclusiva como uno de los máximos exponentes del denominado cine oficialista y académico. Sin embargo, ambos fueron profundamente críticos con la situación de una España injusta, atrasada y mezquina. Impregnados de un realismo fatalista y de un humor desencantado, no resulta extraño el interés de Gil —profundo admirador del “cine social” de King Vidor— por debutar en el largometraje con la adaptación de *El hombre que se quiso matar*, sólidamente apoyada sobre el humus de unas formas culturales propias enraizadas en una tradición autóctona.

A pesar de la negrura de la época, el género cómico es el más transitado. Destacando la disparatada y paródica influencia del humor moderno y absurdo de la revista *La Codorniz*, fundada por Miguel Mihura en 1941, quizás sea este género, más que ningún otro, el que muestre una decidida voluntad consciente, reflexiva y metacinematográfica que manifiesta la extrema dificultad de la ficción para sobrevivir en este convulso laberinto histórico. La constante presencia de efectos deconstructores que desvelan el carácter artificioso de la representación puede rastrearse en las películas más variadas del momento, desde las tempranas, alocadas y eficaces comedias “codornicescas” de Ignacio F. Iquino (*¿Quién me compra un lío?*, 1940, y *El difunto es un vivo*, 1941) o las sorprendentemente anarquizantes parodias metafílmicas de Ramón Barreiro (*El sobrino de don Búfalo Bill*, 1944, y *El Pirata Bocanegra*, 1946) hasta en la concepción narrativa de las más características comedias de la década (*Intriga*, Antonio Román, 1943; *El destino se disculpa*, José Luis Sáenz de Heredia, 1945, y la crítica y corrosiva *Dos cuentos para dos* de Luis Lucia, 1947), pasando por el demiúrgico y asfixiante sistema textual del denso melodrama de ambientación histórica *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948). Dicho fenómeno, que se anticipa a un proceso similar que ocurre únicamente en el cine hollywoodiense después de la Segunda Guerra Mundial, viene a cuestionar, una vez más, el supuesto retraso español en relación con la evolución internacional de la estética fílmica.

Otra apresurada afirmación es la que vincula un cierto cine folklórico y/o sainetesco, tildado despectivamente de “españolada”, con los intereses y los gustos cinematográficos del franquismo, puesto que la oligarquía y los sectores de la alta burguesía que apoyaban al régimen no ocultaban su decepción ante unas películas impregnadas de un tipismo cochambroso y sospechoso de frentepopulismo. Si, en efecto, el nuevo Estado fracasó en su intento de poner en pie un cine fascista dada la disparidad de visiones enfrentadas entre sí —de las que son buena muestra las casi contemporáneas *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941), a partir de un risible relato escrito por el propio Francisco Franco bajo el pseudónimo de Jaime de Andrade, y la ex-

## Vida en sombras. El cine español en el laberinto. (1939-1953)

cepcional, moderna, violenta y “eisensteiniana” *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942), netamente falangista—, no menos lo hizo en su interés por alejar de la pantalla cualquier elemento folklórico o proveniente del sainete fílmico republicano que recordarse los éxitos (y la libertad) del inmediato pasado. Y ello porque las aristas populistas directamente heredadas de dicho modelo no siempre eran fácilmente limadas —en buena parte debido a que los cineastas y los espectadores continuaban siendo (aunque evidente y desgraciadamente no todos) los mismos—. Así, los intentos de profundización en lo que de crítico, trágico o grotesco tiene el sainete se circunscribió, censura mediante, a determinados cortometrajes como el excéntrico, oscurísimo y destacado *Verbena* (Edgar Neville, 1942). Otro ejemplo son las dos excelentes y liberales producciones costumbristas que ponían el acento en la situación del proletariado en las más temprana posguerra, como *Alma de Dios* (Ignacio F. Iquino, 1941) y *La chica del gato* (Ramón Quadreny, 1943), que consiguiera el beneplácito de los organismos censores y un indiscutible éxito de público gracias a la habilidad de los cineastas y al sustrato que aportaban las obras originales de Carlos Arniches.

Edgar Neville, destacado miembro de la llamada “Otra Generación del 27” y colaborador inicial en la revista *La Codorniz*, realizó desde mediados de la década una inconfesa trilogía de carácter liberal: *La torre de los siete jorobados* (1944), *Domingo de Carnaval* (1945) y *El crimen de la calle de Bordadores* (1946). Esta trilogía se presenta como un auténtico ejemplo de pragmática y “medi(ta)da” disidencia cultural, una de las más sólidas aportaciones del autor a la recreación de un imaginario matritense decimonónico, a partir de las categorías del relato costumbrista y los personajes castizos, representativos de un específico sentir nacional surgido de lo popular. En *Domingo de Carnaval*, por ejemplo, auténtica obra maestra ambientada en el Madrid de la primera posguerra mundial, la herencia de Goya, estrechamente unida en Neville a las enseñanzas orteguianas, se orienta aquí hacia la relectura “solanesca”, explícitamente citada, para la que el autor de las *Pinturas negras* había sido punto de partida en el desarrollo de una versión crítica del expresionismo a través del “esperpento”. La incontestable presencia de ese costumbrismo social de raíz noventayochista de Gutiérrez Solana no es entonces, en manos del cineasta madrileño, un simple alarde cultural o un amistoso guiño al pintor, sino una rotunda toma de posición que, como en esta pintura, reivindica una puesta al día del compromiso ético y estético con la construcción de una España liberal regenerada.

En esta “Otra Generación del 27” también podríamos incluir a Antonio de Lara “Tono” (coguionista de la oscurísima *Barrio* de Ladislao Vajda, 1948), Miguel y Jerónimo Mihura, José López Rubio o Claudio de la Torre, poseedores todos ellos de una sólida y cosmopolita formación intelectual y que no desdeñan casi ningún medio de expresión —humor gráfico, prensa escrita, novela, teatro y cine— para dar lugar a obras cada vez menos complacientes con la España que habitaban.

Junto a ellos, este ciclo agrupa a otros cineastas de dos “generaciones” más o menos homogéneas, que van a realizar buena parte del mejor cine de la segunda mitad de la los años cuarenta. La primera de ellas, cuyos miembros ya entonces eran conocidos por algunos críticos

como “los renovadores”, está integrada por directores como Manuel Mur Oti (*Un hombre va por el camino*, 1949), Antonio del Amo (*Cuatro mujeres*, 1947, o *El huésped de las tinieblas*, 1948), José Antonio Nieves Conde (*Angustia*, 1947, y *Surcos*, 1951) y Arturo Ruiz-Castillo (*Las inquietudes de Shanti-Andía*, 1946, y *Obsesión*, 1948), que provienen del republicanismo o del genuino falangismo “hedillista” (Nieves Conde) y mantienen un cierto grado de disidencia personal con las estructuras oficiales en las que se mueven. Por su parte, los integrantes del segundo grupo, algo más jóvenes que los anteriores, se integran en una difusa corriente auto-denominada “los telúricos”, preocupados por un cine comprometido en lo estético y encabezados por Carlos Serrano de Osma, auténtica *alma mater*. Esta generación dejará tras de sí filmografías tan breves como fascinantes, con títulos de profunda densidad formal y hondas preocupaciones psicoanalíticas que logran articular un desolador discurso sobre la época que les toca vivir y sus demoledoras consecuencias psicológicas, como *La sirena negra* (Carlos Serrano de Osma, 1947), *La fiesta sigue* (Enrique Gómez, 1947) o la excepcional *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet-Gràcia, 1948).

Una de las más reiteradas formulaciones de la herida bélica es la pérdida del objeto amoroso, núcleo narrativo y formal de diversas películas como *La casa de la lluvia* (Antonio Román, 1943), *Barrio* (Ladislao Vajda, 1947), *La sirena negra*, *Cuatro mujeres*, *La calle sin sol* (Rafael Gil, 1948, con guion de Miguel Mihura), *Siempre vuelven de madrugada* (Jerónimo Mihura, 1948, también escrita por su hermano), *Ha entrado un ladrón* (Ricardo Gascón, 1949), y cuyo mejor exponente es la citada *Vida en sombras*.

Esta figura de la pérdida, a menudo encarnada por una mujer, asesinada, prohibida o desaparecida, y la melancolía e incluso la locura resultantes pueden leerse como metáforas de un país desolado, poblado de sombríos recuerdos, que soportaba un complejo de culpa incontrolable. Tristezas, destrucciones y soledades históricas convertidas en lúcidas “heridas del deseo”.

Rugosas singularidades, por lo tanto, de un cine que, lejos de responder miméticamente a modelos importados del extranjero o a postulados formales e ideológicos emanados desde los poderes de un Estado dictatorial, lucha por subsistir en las grietas culturales que se generan en estos años cuarenta. Hubo, aún así, quien, como Benito Perojo o Ricardo Núñez, tuvo que emprender la ruta del exilio para poder cultivar ese cine popular que había ayudado a forjar desde la década de los veinte.

A modo de resumen, conviene especificar cómo el cine español de la inmediata posguerra, entre tensiones sociales, políticas y culturales, fue capaz de consolidar una serie de propuestas formales y estéticas que permitiera a lo largo de las décadas siguientes a cineastas de la talla de Luis García Berlanga, Fernando Fernán-Gómez o Marco Ferreri desarrollar una modernidad cinematográfica propia, otra vez en el tránsito del sainete al esperpento, violentamente orillada por un régimen más proclive a apoyar un “Nuevo Cine Español” “autoral” y alejado casi siempre de la amenaza y de las connotaciones de lo popular.

Sesión 1. Jueves, 28 de abril

**Presentación:** María Dolores Jiménez-Blanco, comisaria de la exposición *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953* y profesora de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid

**Rafael Gil**

*El hombre que se quiso matar*, 1942, VO, b/n, 93'

**Producción:** CIFESA

**Argumento y guion:** Luis Lucía, a partir de novela homónima de Wenceslao Fernández Flórez

**Intérpretes:** Antonio Casal, Rosita Yarza, Manuel Arbo, Xan das Bolas, José Prada, Camino Garrigo, Irene Mas y Alejandro Nolla

**Distribuidora:** Mercury Films

**Copia:** Filmoteca Española

*El hombre que se quiso matar* se estrena el 16 de febrero de 1942 en el madrileño cine Avenida tras superar una "suspensión temporal e indefinida en todo el territorio nacional" ejecutada por la censura debido a la protagonista presencia del tema del suicidio. De partida, nos encontramos ante una cinta narrada a modo de fábula por una innovadora voz en off, demiúrgica posición de un apacible y didáctico narrador, que envuelve y acolcha un discurso de ferocidad crítica que solo la firma de Wenceslao Fernández Flórez pudo hacer permisible, aunque no sin problemas.

Liberado de las convenciones sociales por su decisión pública de suicidarse, Federico Solá, joven y brillante arquitecto sin futuro, se convierte en un ser peligroso y molesto para el cuerpo social —representado, entre otros, por un periodista, un empresario, un tendero y un ocioso "niño bien", todos ellos reunidos al final esperando ansiosamente la "feliz" consumación de la promesa— que, hasta ese momento, lo había maltratado. Desde el instante del anuncio de su fatal decisión, en la que Solá escupirá todo su rencor —"¿No anunciáis acaso la boda de dos imbeciles o el nacimiento de un niño tarado?"— ante las lacras de un país asolado, en quiebra moral y económica —hambre, escasez, abusos de poder de los patronos sobre la clase obrera, enchufismo...— que serán una y otra vez denunciadas y aprovechadas sin ambages por un personaje incontrolable y al que nada puede negársele, por medio además de unos diálogos de indiscutible talento que, directamente extraídos de la novela original y a medio camino entre la tradición del sainete y la del esperpento, ayudan a entender el porqué de la consideración de maestro para Fernández Flórez por parte de los jóvenes humoristas de *La Codorniz*.

Con sorprendente capacidad discursiva, pese a tratarse de su primera película, la amargura y la crítica se cuelan sin reparo entre los mimbres de la comedia, estableciendo una primera prueba de esa particular simbiosis de realismo, costumbrismo y fantasía que habría de caracterizar buena parte de los textos fílmicos basados en la obra de Fernández Flórez. El relato adaptado puede clasificarse dentro de lo que José Carlos Mainer denominó "costumbrismo utópico". El cineasta



Rafael Gil, *El hombre que se quiso matar*, 1942

selecciona, para dar cuerpo a este héroe costumbrista, a Antonio Casal Rivadulla, un actor formado de manera autodidacta en el teatro popular, en los géneros más anclados en la tradición hispana —zarzuela, sainete, revista, género chico, pero también el circo y las variedades— y que por tanto se hallaba en el lugar idóneo para acceder a un público que ha demostrado, a través de la historia del cine español, su cercanía con aquellos relatos contruidos sobre un sustrato cómico que refleja críticamente su propia experiencia.

Como el rostro dolorido tras el maquillaje del payaso de circo —que él mismo encarnará en *El fantasma y doña Juanita* (1944)—, la tristeza que brota bajo la máscara romántica y soñadora de Casal acaba por atravesar los límites precisos de la historia, personificando la manera de entender el humor de Fernández Flórez: "[...] pone siempre un velo ante su dolor. Miráis sus ojos y están húmedos, pero mientras, sonríen sus labios". Mito modesto y de trazo efímero pero imperecedero, la inolvidable sonrisa de la desilusión del personaje compuesto por Casal/Gil/Flórez llegará a convertirse en metáfora de la negrura de posguerra.

Sesión 2. Viernes, 29 de abril

**Presentación:** Julio Pérez Perucha, historiador del cine, editor de *Antología crítica del cine español 1906-1995* (Cátedra, 1997), del número monográfico *Cine español olvidado* (Secuencias, 1997) y de *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad* (Ediciones del Imán, 2009)

**Carlos Arévalo**

*Ya viene el cortejo...*, 1939, VO, b/n, 11'

**Producción** y recitado del poema de Rubén Darío "Marcha Triunfal", incluido en *Cantos de vida y esperanza* (1905); Juan de Orduña para CIFESA

*Rojo y negro*, 1942, VO, b/n, 80'

**Producción:** CEPICSA

**Guion:** Carlos Arévalo

**Intérpretes:** Conchita Montenegro, Ismael Merlo, Rafaela Satorrés, Ana de Siria, José Sepúlveda y Emilio G. Ruiz

Distribuidora: Mercury Films

Copia: Filmoteca Española

La proyección de *Ya viene el cortejo...* y *Rojo y negro* permite vislumbrar las dificultades del nuevo régimen para poner en pie un cine propagandístico, no solo por las sustanciales diferencias entre las tendencias ideológicas que habían apoyado el alzamiento militar, sino incluso —dentro de Falange— dadas las tan sincréticas como contradictorias fuentes de las que se nutre el fascismo español.

*Ya viene el cortejo...* es una de las películas realizadas en 1939 sobre el Desfile de la Victoria, buscando las raíces del mismo en motivos históricos e iconográficos que se pretenden inmemoriales. La cinta trata de explicar en imágenes cómo las perfectas y triunfales formaciones militares del desfile, vistas en vanguardistas picados, únicamente alcanzan su pleno sentido al retrotraer el origen de sus formas a un pasado glorioso y eterno, representado por castillos y almenas bajo el sol castellano, por alabarderos medievales con sus cornetas, por campanas, catedrales y símbolos religiosos, y por estereotipos de mujeres españolas engalanándose con trajes regionales. Después y de repente, en llamativa explosión formalista y metafórica, la exaltada locución del poema de Rubén Darío se acompaña de imágenes del presente victorioso, insistiéndose una y otra vez en compararlo y "fundirlo", por medio de sobreimpresiones y otros enlaces de montaje, con las gloriosas gestas del pasado "español".

Como señalaron Rafael R. Tranche y Vicente S. Biosca, "el yugo y las flechas, síntesis heráldica de una fantasía histórica en la que los Reyes Católicos y la Falange se funden, cierra el bucle y la presidencia de Franco la sanciona", mientras suenan solemnes los acordes del himno nacional.

De forma diferente, *Rojo y negro* mantiene también la extrema vocación experimental de su director. Perdida durante más de cuarenta años y apresuradamente convertida por la historiografía en ejemplo de la radicalidad formal y arbitrariedad de la censura tras ser



Carlos Arévalo, *Ya viene el cortejo*, 1939

retirada de cartel por orden directa de Franco o por precaución de la productora ante la tensión entre militares y falangistas, este filme permite comprobar la extraordinaria densidad discursiva de un texto netamente falangista cuyos hallazgos visuales y su extremo vanguardismo formal lo convierten en el tipo de cine que, a buen seguro, habrían deseado ciertos sectores revolucionarios y "progresistas" dentro de Falange, antes de su definitiva domesticación por parte del régimen. Al mismo tiempo y por otra parte, los problemas posteriores a su estreno dan cuenta de la imposibilidad del falangismo más combativo para expresarse libremente, en un momento en que su poder era ya irremediabilmente decreciente.

Escrita y dirigida por Arévalo, adopta un enfático formato de proclama que, partiendo de los mecanismos dialécticos del montaje intelectual de Serguéi Eisenstein —incorporando incluso imágenes de *El acorazado Potemkin* (1925)—, logra dar forma fílmica a la "necesidad" del alzamiento. Bordeando la abstracción metafórica, pone en imágenes el texto que, bajo el lema "Historia de una jornada española", narra las actividades de Luisa (la gran actriz Conchita Montenegro), una militante falangista, finalmente asesinada pese al intento de mediación de su novio republicano Miguel (interpretado por Ismael Merlo), en un Madrid ocupado por marxistas deshumanizados.

La película utiliza los más variados recursos con indiscutible potencia signifiante: comparaciones directas por montaje entre espectáculos festivos, cómicos y discursos parlamentarios; relación entre el capitalismo, la burguesía y la intelectualidad republicana, todos ellos performativamente ciegos; un recipiente con agua que va llenándose hasta que manifestaciones, asesinatos, sacrilegios, incendios y quemas de iglesias suponen la "gota que colma el vaso"; la atmósfera violenta representada por un dadaísta manómetro sobreimpresionado, y finalmente la pantalla misma rasgada por la espada falangista. *Rojo y negro* es uno de los relatos más experimentales sobre la Guerra Civil y sus causas desde la posición y el punto de vista del fascismo y, paradójicamente, una cinta de incontestable altura.

### Sesión 3. Jueves, 5 de mayo

**Presentación:** José Luis Castro de Paz, comisario del ciclo y catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universidad de Santiago de Compostela. Autor de *Sombras desoladas*.

*Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta* (Shangrila, 2013) y *Un cinema herido: los turbios años cuarenta en el cine español* (Paidós, 2002).

#### Edgar Neville

*Verbena, 1941*, VO, b/n, 30'

**Producción:** UFISA

**Argumento:** Edgar Neville y Rafael de León

**Guion:** Edgar Neville

**Intérpretes:** Maruja Tomás, Amalia de Isaura, Juan Monfort, Miguel Pozanco y José María Lado

*La torre de los siete jorobados, 1944*, VO, b/n, 99'

**Producción:** J. Films

**Guion:** Edgar Neville y José Santugini, a partir de la novela homónima de Emilio Carrere

**Intérpretes:** Antonio Casal, Isabel de Pomés, Julia Lajos, Guillermo Marín, Félix de Pomés, Julia Pachelo, Manolita Morán y Antonio Riquelme

Copia: Filmoteca Española

Edgar Neville forma parte de una generación que, habiendo inaugurado muchos de sus miembros sus carreras cinematográficas entre el primer sonoro y la República, continúan trabajando durante los años cuarenta. Denominada por José López Rubio la "Otra Generación del 27", sus integrantes —el propio López Rubio, Edgar Neville, Miguel y Jerónimo Mihura, Antonio de Lara "Tono", Claudio de la Torre, Enrique Herreros o Eduardo García Maroto— poseían una sólida y cosmopolita formación intelectual que da lugar a obras muy distintas entre sí, pero en general presididas, en palabras de Julio Pérez Perucha, por una visión poco complaciente con las circunstancias históricas en las que veían la luz. Esta visión vehicula al mismo tiempo el humor desenfadado o la burla iconoclasta, con ciertos procedimientos entroncados en las diversas vanguardias europeas, tal y como fueron aclimatadas en España por la obra pionera de Ramón Gómez de la Serna, mentor involuntario de gran parte de esta generación. Algunos miembros de esta heterogénea "Otra Generación del 27", formada también, de una u otra forma, por Jardiel Poncela, Eduardo Ugarte, Antonio de Obregón, Ernesto Giménez Caballero o incluso, muy lateral y "tímidamente", Luis Marquina, se reunieron en 1941 en la redacción de la célebre y decisiva publicación *La Codorniz*.

En el ámbito estrictamente cinematográfico es sin duda Edgar Neville la personalidad más destacada y quizás el cineasta más importante de la década, tal es la riqueza ya no solo de su obra, sino de

las "posibilidades" que recoge y expande y que, a través de mecanismos diversos, fecundarán algunos de los más sustanciales terrenos de nuestro celuloide. Plenamente asentada en una tradición costumbrista y sainetesca, con su filmografía nos introducimos de lleno en un crucial proceso de "apropiación" de elementos de la cultura popular española, integrándolos y reformulándolos en un nuevo medio de expresión artística. La proyección de *Verbena* (1941) y *La torre de los siete jorobados* (1944) permite tomar nota de cómo conviven en estos casos formas populares menores, como el folletín, la novela policíaca, el costumbrismo casticista y el sainete, con alusiones directas a las vanguardias.

En *Verbena*, producida dentro de una serie de pequeñas dramatizaciones fílmicas inspiradas en canciones populares, la singularidad del formato permite a su autor la inclusión de ciertos rasgos deformantes. La posición de Neville es clara en su proximidad a la hora de describir el entrañable pero oscuro "microcosmos verbenero", integrado por las clases trabajadoras unidas en solidaridad a los "excéntricos" y aislados artistas de la barraca, quienes logran en conjunto evitar el fatal desenlace de la trama. Llama la atención la fértil destilación de humorismo vanguardista y costumbrismo madrileñista, a la vez que el resultado no deja de recordar a un cierto tono excéntrico y surreal, quizás inspirado en parte en *La parada de los monstruos* (Tod Browning, 1932), que Neville bien pudo haber visto en su periodo estadounidense.

Por su parte, *La torre de los siete jorobados* aún casticismo y "tono criminal" con rasgos que provienen en línea directa del expresionismo alemán, como los elementos fantásticos en el desarrollo de la trama, la fotografía en claroscuro de Enrique Barreyre y el talante "caligaresco" de los decorados de Pierre Schild, Francisco Escriñá y Antonio Simont. Basado en la excéntrica y esotérica novela de Emilio Carrere (coescrita en realidad con Jesús de Aragón y publicada en 1923), el filme es capaz de conjugar dos mundos opuestos: por un lado, el nocturno, fantástico y novelesco, encarnado en esa subterránea torre invertida poblada por sabios desquiciados, enanos y jorobados, exiliados de la luz, que remite inequívocamente a la tradición judaica; por otro, el costumbrista y cómico sainete madrileñista tan querido por el cineasta, esta vez ambientado en el último tercio del siglo XIX.

Esta operación se prolongará en otros dos títulos que pueden agruparse con el anterior en una trilogía inconfesa: la peculiar y moderna cinta "policíaca" *Domingo de carnaval* (1945, con Fernando Fernán-Gómez y Conchita Montes), auténtica obra maestra ambientada en el Madrid "barojiano" de 1917, y la no menos fundamental *El crimen de la calle de Bordadores* (1946), un nuevo y sorprendente cruce entre la castiza reconstrucción madrileñista y ciertos elementos narrativos del género policíaco. Esta trilogía de talante liberal constituye una de las más sólidas aportaciones de Neville a la recreación de un imaginario nostálgico desde la categoría de lo popular, representativa de un específico sentir nacional e identitario surgido de las clases más humildes.



#### Sesión 4. Viernes, 6 de mayo

**Presentación:** Felipe Cabrerizo y Santiago Aguilar, autores de *La Codorniz en cine: del humorismo al cine y vuelta* (1928-1978) y *Mauricio o una víctima del vicio y otros celuloideos rancios de Enrique Jardiel Poncela* (Filmoteca Española, en preparación, 2016). En 2015 recuperaron *Un bigote para dos*, película desaparecida de Tono y Miguel Mihura.

#### Ignacio F. Iquino

*Los ladrones somos gente honrada*, 1943, VO, b/n, 102'

**Producción:** J. Films

**Guion:** Ignacio F. Iquino

**Intérpretes:** Amparo Rivelles, Manuel Luna, Mercedes Vecino, Angelina Navalón, Fernando Freire y Antonio Riquelme

**Distribuidora:** Mercury Films

*Los ladrones somos gente honrada* constituye un paradigmático ejemplo de un cine paródico y reflexivo cultivado durante la primera posguerra y surgido de la compleja mezcla entre el cine y ciertos recursos cómicos y visuales provenientes del humor absurdo y vanguardista practicado desde los años veinte en las revistas ilustradas, pero también del astracán de Pedro Muñoz Seca o de Enrique García Álvarez, de las comedias disparatadas del Paralelo barcelonés, del teatro y la novela de autores como Miguel Mihura o el propio Jardiel Poncela, e incluso de la zarzuela cómica, de la revista y de los espectáculos de variedades. Con precedentes fílmicos ya en el periodo republicano —la célebre trilogía de cortometrajes *Una de fieras*, 1934; *Una de miedo*, 1935, e *Y, ahora, una de ladrones*, 1935, dirigidas por Eduardo García Maroto a partir de guiones de Mihura—, el modelo alcanza su definitiva formulación en la posguerra coincidiendo con la aparición de *La Codorniz*.

Siguiendo dicho modelo —en el que Ignacio F. Iquino llegará a ser un maestro—, *Los ladrones somos gente honrada* primará todos aquellos efectos susceptibles de realzar y poner de relieve su estatuto de representación. Voluntariamente artificiosa y farsesca, anunciada en su día como “versión” fílmica de *La Codorniz*, preside la película una excéntrica entonación paródica que recurre de cualquier modo a la puesta en solfa de la verosimilitud aparentemente realista del cine clásico, vulnerando todas y cada una de sus normas. Desde el título —ladrones y honrados— se nos advierte del juego de contrastes alrededor del cual gravita toda la trama. En efecto, como advirtió Héctor Paz Otero, se trata de una historia que muestra el anverso y el reverso tanto en el plano discursivo como en el plano semántico. En la primera conversación que mantienen Daniel (Manuel Luna) y Herminia (Amparito Rivelles) se manifiesta la querencia de la historia por la asociación de contrarios: “El silencio es lo más elocuente que existe, solo cuando callamos lo decimos todo”, afirma el primero, a lo que la joven, que minutos después comentará que unos la ven como un ángel y otros como un demonio, responde: “Entonces ¿por qué no se calla usted?”, “Por-



Ignacio F. Iquino, *Los ladrones somos gente honrada*, 1942

que yo no tengo nada que decir”, “Y si tuviera algo que decir, ¿se callaría?”, “Sí”, “Pues es una pena que no tenga nada que decir”.

Todo parece moverse en el doble sentido, la paradoja, la antítesis, la doble cara: personajes que no son quienes dicen ser, pasados inconfesables, puertas secretas, disfraces, contraseñas falsas, barbas postizas, armaduras que esconden dispositivos para abrir y cerrar puertas, etcétera, hasta el punto de que la ligazón de dobleces va confeccionando una madeja que se enmaraña hasta el paroxismo. La mostración de la tramoya en sus dos acepciones: como dispositivo teatral y como sinónimo de enredo se realiza gracias a las cámaras cinematográficas que la policía ha ocultado en la mansión para filmar las diversas maniobras de los personajes, que con posterioridad son proyectadas y comentadas por el inspector de policía para aclarar el embrollo. Antes de esta resolución, ciertas marcas enunciativas han ido salpicando la realización con planos de emplazamientos forzados planos estáticos que captan la acción a cierta distancia, parcialmente obstruidos por objetos o muebles en primer término que emulan las cámaras ocultas y, por consiguiente, ese afán por distanciarse del hieratismo clásico para poder aprehender la trampa.

Un segundo mecanismo para dar visibilidad a la parte artificiosa de los personajes y sus acciones consiste en la utilización del observador diegético que, como en el caso de “el Tío” y “el Castelar”, se esconde tras un biombo para espiar todo lo que sucede en el salón principal de la mansión: “Esta casa es una película” llega a exclamar uno de ellos dadas las sorprendentes revelaciones que se producen ante sus ojos. De un modo sinuoso y diseminado, Iquino nos expulsa como espectadores del lugar que pertenece a la platea y nos deposita entre las bambalinas, o lo que es lo mismo, traducido al ámbito cinematográfico, desarma la transparencia del modelo institucional en beneficio de reforzar nuestro rol como observadores de un hecho artificial y distante.

Sesión 5. Jueves, 12 de mayo

**Arturo Ruiz-Castillo**

*Las inquietudes de Shanti Andía*, 1946, VO, b/n, 121'

**Producción:** Horizonte Films

**Guion:** Arturo Ruiz-Castillo a partir de la novela homónima de Pío Baroja

**Intérpretes:** Josita Hernán, Manuel Luna, Jorge Mistral, Jesús Tordesillas, Milagros Leal, Irene Caba Alba, María Paz Molinero y José María Lado

**Distribuidora:** Mercury Films



Arturo Ruiz-Castillo, *Las inquietudes de Shanti Andía*, 1946

Colaborador de Federico García Lorca en La Barraca, pintor e ilustrador de libros y revistas, director artístico de la editorial Biblioteca Nueva y activo divulgador cultural durante la República, Arturo Ruiz-Castillo contaba ya con una extensa experiencia como documentalista antes de debutar como director de largometrajes con la adaptación de *Las inquietudes de Shanti Andía*.

La habilidad con la que el filme enhebra la red de voces narrativas que organizan la trama es tan llamativa como el clima de "cuento fantástico" a cuya consecución parece encaminarse desde los créditos iniciales, concebidos como viñetas de un relato que enseguida ha de cobrar vida. El misterioso Juan de Aguirre, innombrable personaje familiar de oscuro pasado, va a ocupar el papel de padre ausente de Shanti y se constituye, a la vez, en el principal enigma narrativo, cuya resolución habrá de marcar el fin, también simbólico, de la historia. Esta compleja estructura de la figura de un padre enigmático queda sólidamente configurada desde el extraordinario y decisivo episodio del falso funeral, primer y único recuerdo que el *flash-back* nos muestra sobre la infancia del marino, pero cuyas consecuencias narrativas forman parte tanto del propio relato del protagonista —de su propia narración y también entonces de la información suministrada al espectador— como del acontecimiento reprimido que Shanti no recordará hasta la superación última de su inquietud.

La coherencia de Ruiz-Castillo puede ejemplificarse en el constante recurso a una misma técnica de montaje, de cambio de plano, cada vez que algo provoque en Shanti el retorno de ese primigenio terror infantil que, sin embargo, su memoria no conserva. Así, si una audaz puesta en escena suele privilegiar el plano fijo y el movimiento de cámara sobre la fragmentación analítica, observando las complejas relaciones del protagonista con los diversos personajes e insistiendo al mismo tiempo en esa idea de viñeta, de "tapiz fantástico", un primer plano frontal suyo lo aislará del conjunto cuando algún elemento del relato —una carta, un diálogo o una situación— haga referencia, lejana o directa, velada o no, al obsesivo destino de Juan de Aguirre, el pirata.

Obviando el difícil contexto de producción, nos encontramos ante llamativas estrategias discursivas y formales —el rigor narratológico, la disposición de la trama en secuencias autónomas correspondientes a la evolución psicológica del personaje, el simbolismo ornamental y compositivo, o los rasgos intertextuales— que evidencian la ambición artística de un director englobado en la generación de cineastas "renovadores" que, con una vívida y osada preocupación estética, debutaron en la segunda mitad de la primera década franquista. Con una atrevida utilización de la novela de Pío Baroja para hablarnos del presente, la película convierte los conflictos edípicos y las angustias del deseo en eficaces trasuntos narrativos de un tiempo oscuro e invivible.

## Sesión 6. Viernes, 13 de mayo

**Presentación:** Asier Aranzubía, profesor de Periodismo y Comunicación Audiovisual en la Universidad Carlos III de Madrid. Autor del libro *Carlos Serrano de Osma. Historia de una obsesión* (Filmoteca Española, 2007)

### Carlos Serrano de Osma

**Embrujo, 1947.** VO, b/n, 80'

**Producción:** Producciones Boga

**Guión:** Carlos Serrano de Osma y Pedro Lazaga

**Intérpretes:** Lola Flores, Manuel "Manolo Caracol" Ortega, Fernando Fernán Gómez, Camino Garrigó, María Dolores Pradera, Fernando Sancho y Antonio Bofarull

**Distribuidora:** Mercury Films

Carlos Serrano de Osma es la cabeza visible de una difusa corriente autodenominada "cine telúrico", un informal círculo de amigos reunidos en torno a la revista *Cine experimental* (1944-1946) y preocupados por un cine "comprometido en lo estético". Sus integrantes o simpatizantes —el propio Serrano, el cineasta amateur Lorenzo Llobet-Gràcia, el ayudante de dirección y guionista Pedro Lazaga, el director de fotografía Salvador Torres Garriga, el productor José A. Martínez de Arévalo, el actor Fernando Fernán-Gómez y, más indirectamente, el polifacético Enrique Gómez— desarrollarán carreras bien diversas en la segunda mitad de la década que nos ocupa con filmografías tan breves como fascinantes.

Los cuatro títulos dirigidos por Serrano de Osma hasta 1950 —*Abel Sánchez, Embrujo, 1947, La sirena negra, 1947, y La sombra iluminada, 1948*—, para cuya realización funda la productora Boga, conforman uno de los capítulos más interesantes del cine español de los años cuarenta. Cineasta de la enunciación y del punto de vista, sus películas del periodo integran la herencia europea de Eisenstein o Georg Wilhelm Pabst y la americana de Orson Welles, Robert Siodmak o, sobre todo, Alfred Hitchcock, en un nutrido corpus de referentes literarios o iconográficos autóctonos, creando un estilo narrativo esencialmente poético, de exacerbado romanticismo y fuerte impronta psicoanalítica.

El propio Serrano, muchos años después, confirmaría estos referentes estilísticos, pero no menos elocuentes resultaban ya sus apasionadas palabras contemporáneas a la realización de las obras: en una conferencia en la que, además de señalar la temática de la Guerra Civil como uno de los núcleos del cine de la época, afirmaba que eran el plano secuencia, la profundidad de campo, junto al uso dramático de las luces y las sombras las llaves formales de la modernidad fílmica. Y no menos conocida es su admiración por el cine del mencionado Hitchcock, al que, mucho antes que la todavía inexistente *Cahiers du Cinéma*, reivindica en más de una ocasión como "el norte de toda una generación de cineastas de todas las nacionalidades". En nada sorprende tal predilección, porque se trata en los dos casos —Welles y Hitchcock— de creadores, como él, de obsesiva autoridad enunciativa.

Lo interesante, con todo, no es dejar constancia de tal o cual influencia, sino profundizar en su formalización concreta en el filme que nos ocupa y ver de qué manera Serrano incorpora dichos elementos en un tejido en el cual, por debajo de la historia narrada, brota, metaforizada pero dolorosa, la herida de una contienda fratricida y la no menos demoleadora constatación de la "miseria sexual franquista". *Embrujo* logra —como era la intención declarada por el cineasta durante el rodaje— "llegar a las tinieblas del inconsciente por las brillantes rutas del folklore". Drama musical explícitamente surrealista, desgarradora y conmovedora "reflexión sobre las jurisdicciones del deseo proyectado sobre un objeto sin otra fisonomía que la conferida por la pasión delirante", en palabras de Julio Pérez Perucha, intenta poner en pie una operación muy arriesgada en la industria cinematográfica, pero que serviría al cine español para alcanzar algunas de sus cumbres: combinar lo popular con lo vanguardista, utilizando lo primero como colchón para lo segundo. En este caso, se trataba de aprovechar a los protagonistas de un popularísimo espectáculo músico-teatral, *La niña de fuego* (Lola Flores y Manolo Caracol), para hacer comercialmente viable una película inequívocamente experimental, no tanto en el terreno argumental como en el espesor de su puesta en escena y su dialéctica simultaneidad/desfase entre el plano auditivo y el visual, de donde el texto extrae toda su fuerza.

Desde la construcción de su fragmento inaugural, el filme se articula, como señaló José Luis Téletz, por yuxtaposición de dos tipos de secuencias, narrativas y poéticas, "trasliterando" fílmicamente la misma oposición de verosímiles del musical o de la ópera. Las primeras aportan las unidades del relato propiamente dichas, mientras las segundas corresponden a visualizaciones de la música que implican reflexiones puramente fílmicas y donde la lógica del punto de vista se disuelve en su propio fluir, construyéndose al margen de los personajes a través de composiciones cubistas —la secuencia de la taberna, con los atributos de la borrachera—, futuristas —fragmentos de maquinaria ferroviaria en plena marcha, mientras escuchamos el dolorido canto de Manolo Caracol— o de un expresionismo surreal —el entierro— que inscriben, pues, una serie de retóricas formales extrañas —y aparentemente enfrentadas— al folklorismo referencial de sus figuras taggedónicas. Por lo demás, la frontera entre ambos tipos de segmentos se borra paulatinamente hasta culminar en la secuencia de la procepción fúnebre, confluencia de pasado y presente en la que la narración directa y su ensoñación metafórica se encabalgan de modo inextricable, aspirando a rebasar la dialéctica teórica entre relato y poesía.

## Sesión 7. Jueves, 19 de mayo

## Lorenzo Llobet-Gràcia

*Vida en sombras*, 1948, VO, b/n, 90'

Producción: Castilla Films

Guion: Lorenzo Llobet-Gràcia y Víctorio Aguado

Intérpretes: Fernando Fernán Gómez, María Dolores Pradera, Isabel de Pomés, Alfonso Estela, Félix de Pomés, Graciela Crespo, Fernando Sancho y Mary Santpere

Copia: Filmoteca Española



Lorenzo Llobet-Gràcia, *Vida en sombras*, 1948

*Vida en sombras*, obra magna del catalán Lorenzo Llobet-Gràcia, rodada en 1948, fue calificada en 3ª categoría con lo que, como consecuencia, únicamente consiguió ser estrenada en 1953 en circuitos secundarios de exhibición. Relegada así al más absoluto ostracismo por una Dirección General de Cinematografía que la califica en su expediente como "inconcebible, inaceptable, inadmisibles, impresentable", no debe extrañar que el propio Llobet deba involucrarse personalmente en su financiación y que el filme suponga también la irremediable descapitalización de Castilla Films, la productora del emprendedor Francisco de Barnola.

Es lógico el estupor provocado por esta película en el momento de su realización. Propone una dramática reflexión sobre el imposible cumplimiento del deseo, atrapado aquí en las redes de una imagen —fílmica y por ello ilusoria— que devuelve además, siniestramente multiplicada, su radical huella de lo que allí, ante la cámara, estuvo.

Tal reflexión se halla penetrada, todavía, profunda y muy sutilmente, por el trauma de la Guerra Civil que "más allá de su exclusión pugna", como señaló González Requena, "por hacerse presente en el discurso". Y el interés de tal proceso no viene marcado solo porque sean narrados los comienzos de la contienda desde el lado republicano, o se oigan por la radio fragmentos de los partes informativos de la época o del discurso en catalán del presidente Lluís Companys, sino, y sobre todo, porque anuda con singular contundencia la pérdida del objeto de deseo —Ana— con, en otro nivel significante, la muerte de ese personaje durante las primeras escaramuzas en las calles barcelonesas, identificando después y sin ambages la dura posguerra con la herida, con la cicatriz del sujeto.

Un único plano condensa magistralmente esta idea. En pleno conflicto y tras renunciar a su puesto de reportero cinematográfico en el bando insurrecto, un primer plano de Carlos Durán recoge —en la cuidadísima interpretación de Fernán-Gómez— todo el dolor que la simple referencia a una cámara le produce. Entonces, manteniéndose su cercano rostro sobreimpresionado, vemos fragmentos documentales del combate que dan paso a la aparición, en la parte inferior derecha del encuadre, del nombre de Ana grabado en su lápida. La música y la banda de ruidos que acompaña las imágenes de la guerra continúan, pero van transformándose poco a poco a medida que el plano se ilu-

mina y la cámara se aleja. Es la banda sonora la que nos informa del fin de la contienda. La "paz" franquista —música dramática entremezclada con el surgir de algunos acordes reconocibles del himno nacional—, paz de cementerios, fundada sobre la muerte inocente, coincide así con el encuadre final: la tumba de Ana, con la sombra de una cruz atravesándola violentamente. Entonces, Carlos entra en el campo visual para depositar unas flores sobre esta. Fundido en negro.

Guerra, muerte, incurable herida del deseo. Sobre estos tres densos pilares, indisolublemente entrelazados por la puesta en escena, articulará la cinta sus estrategias de sentido. Y, en un nuevo círculo que todo lo envuelve, el cine como lugar donde el deseo del sujeto (cineasta, protagonista, espectador) se halla radicalmente concernido. El protagonista es, en *Vida en sombras*, tanto el cine mismo encarnado —literalmente, dado a luz por el primitivo proyector—, como un Carlos fascinado por una imagen femenina que toma forma en un filme y que solo a través de otro —después de ese fantasmático plano-contraplano con el señor De Winter de *Rebecca* en el que el personaje se reconoce radicalmente— podrá comprender, aunque ya no eludir, los límites de sus imaginarias pasiones.

Sesión 8. Viernes, 20 de mayo

Rafael Gil

*La calle sin sol*, 1948, VO, b/n, 95'

Producción: Suevia Films-Cesáreo González

Argumento: Miguel Mihura

Guión: Rafael Gil y Miguel Mihura.

Intérpretes: Antonio Vilar, Manuel Morán, Alberto Romea, Mary Delgado, José Nieto, Fernando Fernández de Córdoba,

Ángel de Andrés, Irene Caba Alba y Julia Caba Alba

Distribuidora: Mercury Films



Rafael Gil, *La calle sin sol*, 1948

*La calle sin sol* es la más conocida y valorada de las piezas de la relevante e inconfesa trilogía de thrillers urbanos escritos por Miguel Mihura y dirigidos por su hermano Jerónimo (*Siempre vuelven de madrugada*, 1948) o por Rafael Gil (la que nos ocupa, que parte de una idea original del director, pero también *Una mujer cualquiera*, 1949, protagonizada por María Félix), totalmente al margen de las comedias y los filmes “de época” que dominaban entonces la producción.

Reputado comediógrafo y fundador de la decisiva revista humorística *La Codorniz*, la labor cinematográfica de Miguel Mihura en los últimos años cuarenta se centra en la realización de esta trilogía dramática, urbana y de ambientación contemporánea, cuyas piezas guardan entre sí indiscutibles parentescos narrativos, tomando como referentes bien asentados modelos genéricos internacionales y adecuándolos a las posibilidades de la sombría España de la época, pero con la decidida voluntad de hablar de ella desde el cinema hispano.

Enmarcada en la desolada y hambrienta nocturnidad del barrio chino barcelonés, poblado de resignados supervivientes sin esperanza, *La calle sin sol* muestra la ecléctica, sólida y ajustada contención de Gil, capaz de reformular a su modo la tradición ambiental, pictoricista y mostrativa del cine español y responder a las necesidades cómicas y/o dramáticas de los más diversos autores (de Alarcón a Vicente Blasco Ibáñez, de Pemán a Jardiel Poncela y a Mihura). Sorprende, desde luego, la decisiva inmersión de la historia en oscuros crímenes y familias destruidas, así como la insistencia en recrear los ambientes lumpen de la capital catalana, retratada como claustrofóbica, sórdida, inhóspita y oscura, lugar para la prostitución y el negocio fácil, y donde los vecinos constituyen tanto un peligro de extorsión como la posibilidad de una ayuda. Lo que acaba por emerger, a través de la densidad formal, es un tejido textual quebrado en sus juntas, entendido como síntoma de la represión inconsciente de las propias clases dominantes ante la descomposición social y la generalizada podredumbre moral de la posguerra.

Presidido como tantas otras cintas del momento por un taciturno héroe —Antonio Vilar, encarnando al francés Albert Legasse—

traicionado por su mujer —convertida aquí en “compañera sentimental” tras una primera prohibición del guion—, la película se suma a una serie de obsesivas y densas creaciones posbélicas de nítidas resonancias psicoanalíticas, en las que la escena primordial —el “crimen”— late siempre sobre la trama evitándose empero su ilustración por medio de una brusca elipsis y poniéndose en escena en el *flash-back* final.

Sesión 9. Jueves, 26 de mayo

**Presentación:** José Luis Castro de Paz, comisario del ciclo y catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universidad de Santiago de Compostela. Autor de *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta* (Shangrila, 2013) y *Un cinema herido: los turbios años cuarenta en el cine* (Paidós, 2002)

**Juan de Orduña**

*Locura de amor*, 1948, VO, b/n, 112'

**Producción:** CIFESA

**Argumento:** Manuel Tamayo y Baus

**Guion:** Manuel Tamayo, Alfredo Echegaray, Carlos Blanco y José María Pemán.

**Intérpretes:** Aurora Bautista, Fernando Rey, Sara Montiel, Jorge Mistral, Juan Espantaleón y Jesús Tordesillas

**Distribuidora:** Mercury Films

Los títulos “históricos” dirigidos por Juan de Orduña han quedado como la más original, compleja y hasta contradictoria confluencia de los intereses ideológicos del régimen, del afán de pompa y majestuosidad de la productora CIFESA y, pese a lo que suele afirmarse, del propio gusto del espectador. No en vano *Locura de amor* constituye el mayor éxito de público del cine español de la temporada —y uno de los mayores de la década— tras su estreno en Madrid el 8 de noviembre de 1948.

Por un lado, sin duda, la “españolidad” de este tipo de cintas era preferida por buena parte de una crítica que veía en la adaptación literaria “histórica y no folklórica” el lugar donde el cine español habría de encontrar “un tema primordial, o una característica que (lo) defina”, como afirmaba el crítico Antonio Walls en su artículo “Del cine español, ¿Folklore o historia?”, publicado en 1944. Pero no era ese, desde luego, el motivo de su indiscutible atractivo popular, sino una decidida voluntad melodramática que, a pesar del desprecio del que dicho género ha gozado críticamente en nuestro país, presenta en el cine español formulaciones extraordinariamente particulares y atractivas, caracterizándose además por el protagonismo de sufrientes figuras femeninas como en *Locura de amor*, desde luego, pero también en *Inés de Castro* (Leitao de Barros, 1944), *Reina santa* (Rafael Gil, 1946) o *Eugenia de Montijo* (José López Rubio, 1948). Se trataba, en fin, de utilizar la imaginaria popular gestada a partir de ciertos referentes históricos y tallarla fílmicamente por medio de ciertas convenciones visuales —el llamado “film de trajes”, la fastuosidad de los decorados, etcétera— y sobre formas narrativas plenamente reconocidas por el público. De hecho, su extraordinaria acogida se cimentaba, pura y simplemente, en su subyugador anclaje melodramático. Es por ello que si el cine de CIFESA todavía es presentado por parte de la historiografía tradicional como monolítico bastión de la estética franquista, la realidad es que representa un arriesgado pero fascinante intento de diseñar y establecer la retórica —y, a veces, la propia gramática— de un imaginario de lenguaje nacional-popular.



Juan de Orduña, *Locura de amor*, 1948

Ejemplo emblemático, *Locura de amor*, construida como una monumental sucesión de cuadros y láminas vivientes elaboradas a partir de una tradición visual —principalmente pictórica, a menudo “citada” de manera literal— bien conocida por el público, busca “dar vida” no a los acontecimientos de la Historia, con mayúscula, sino a los signos que popularmente han contribuido a construir la leyenda romántica y atemporal de la “historia de amor” de Juana la Loca y Felipe el Hermoso. No parece necesario insistir en las “fuentes” estético-plásticas de la película por evidentes. La ambientación general y el vestuario, y los treinta suntuosos decorados de Sigfrido Burmann buscan la inscripción de la película en una época determinada a través de encarnaciones claras de la pintura flamenca del siglo xv y de la gótica española. Por otra parte, la pintura decimonónica española es el referente iconográfico principal desde los mismos créditos, que se suceden sobre un plano que reproduce la célebre *Juana la Loca en Tordesillas*, de Francisco Pradilla, y se inspira en ocasiones en *Locura de Doña Juana*, de Lorenzo Vallés, o *Juana la Loca en Tordesillas*, de Vicente Palmaroli. Hay otras muchas más, como la empleada para poner en escena la muerte de la madre de Juana, que es *El testamento de Isabel la Católica* de Eduardo Rosales.

En ocasiones bordeando lo kitsch, elevándose en otras hasta las más altas cimas del melodrama, el filme lleva tal principio estructural hasta su paroxismo, convirtiendo el plano autónomo y autosuficiente en elemento prioritario de su sistema textual. Como señaló José Luis Téllez: la demiúrgica y en extremo “potente” enunciación no deja de manifestar su voluntad de “contarle al espectador” una historia que este ya conoce, solicitándole que, siendo así, se deje llevar por el fatal sufrir de la reina, abocada a un final inevitable, representada por una excesiva —pero ajustada a los propósitos del filme— Aurora Bautista.

Sesión 10. Viernes, 27 de mayo

José Antonio Nieves Conde

*Surcos*, 1951, VO, b/n, 99'

Producción: Atenea Films S.L.

Argumento: Eugenio Montes

Guión: José Antonio Nieves Conde

Intérpretes: Luis Peña, María Asquerino, Francisco Arenzana, Marisa de Leza, Ricardo Lucía, José Praday Félix Dafaue

Distribuidora: Mercury Films



José Antonio Nieves Conde, *Surcos*, 1951

"Surcos en el asfalto" era el título provisional de la cinta cuando el proyecto original fue presentado a la censura previa de guiones en enero de 1951, dando comienzo así a lo que resultó uno de los casos más comentados de la actuación de la censura franquista, especialmente relevante dadas sus consecuencias inmediatas tras la conflictiva autorización de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, que supuso el enfrentamiento entre sectores "aperturistas", encabezados por el Director General de Cinematografía, García Escudero, y eclesiásticos, dirimido en la clasificación de Interés Nacional y la forzada dimisión de García Escudero en 1952; así como importante por lo que, a la larga, ha supuesto en tanto que hito en la historia y en la historiografía del cine español.

Las continuas referencias de los historiadores a sus elementos constitutivos hispanos —el sainete, los escritores Baroja y Pérez Galdós, y cierta tradición realista que tendría en *La aldea maldita* (Florián Rey, 1930), una de sus más destacadas manifestaciones cinematográficas—, su relación con modelos fílmicos extranjeros —el neorrealismo italiano y determinado cine negro norteamericano—, su directa vinculación con ciertos sectores ortodoxamente falangistas —de los que formaban parte, además de Nieves Conde, los guionistas Eugenio Montes, Natividad Zaro y Gonzalo Torrente Ballester—, nada satisfechos con aquello en lo que finalmente se había convertido su anhelada "Revolución Nacional", y la aparición en el cine español de manera explícita de cuestiones como la escasez de vivienda, el paro, la prostitución, el estraperlo o la inmigración interior conforman un fenómeno de tal envergadura y densidad que el texto mismo parece haberse fosilizado en contraste con todas estas referencias.

Sin negar lo apropiado de tales aseveraciones, interesa todavía más centrarse en el papel jugado por ciertas figuras formales a la hora de explicar la extraordinaria tensión emocional que se logra transmitir y que, quizás de manera no premeditada pero presente en la memoria de muchos de sus espectadores, parece situarlo en la órbita de ese ciclo de películas que narran las vicisitudes de grupos de personajes en un ambiente hostil, en un país ocupado y en una ciudad asediada.

Esta idea se manifiesta de múltiples formas a lo largo del filme y quizás una de las más sorprendentes y crueles sea la presencia —en la corrala, en los jardines— de esos acechantes niños —hambrientas "crias" de la insolidaria masa madrileña— capaces de lanzarse como auténticos

monstruos devoradores sobre gallinas, cigarrillos o golosinas ante el más mínimo descuido de sus propietarios. Pero ese magnífico trabajo de guion y su posterior resolución formal adquieren su máxima sutileza en cierta estructura secuencial que, a su vez, se conforma en el texto a través de motivos visuales reiterados, de principio a fin, por la puesta en escena.

La circularidad de la película es recordada merced a estas reminiscencias acreditadas por el motivo del surco —la vía del tren o el desgarrar de la media de una de las protagonistas— y queda definitivamente certificada en ese fundido encadenado de clausura en el que se anudan la imagen de una tumba abierta en el cementerio y el primer plano de un campo perfectamente roturado.

Junto a este, complementándolo e incluso vinculándose con él, otro motivo atraviesa la película en su totalidad. Si se repara con atención, la idea compositiva de la figura del surco inicial, se relaciona con las líneas paralelas atravesando el encuadre una y otra vez: escaleras con su barandillas del "(no) hogar" madrileño de los Pérez, presentes también en las rejas que se cierran sin que Manolo pueda beneficiarse del rancho militar o aquellas otras que Pepe se apresura a cerrar tras cada viaje nocturno. Metáfora, en fin, de la limitadora y agobiante reja carcelaria a la que los personajes parecen estar fatalmente abocados.

Por un lado, entonces, un claustrofóbico encierro en espacios pequeños, compartidos, superpoblados, inhóspitos. Por otro, una cárcel urbana en la que tampoco puede uno "colocarse", ni sentirse en casa, ni descansar. Cada secuencia, con escasísimas excepciones, se estructura a partir de la salida o la llegada —o incluso ambas cosas a la vez— de uno o más personajes, insistiéndose además en el trayecto recorrido, repitiendo en bucle la construcción circular o el tránsito a ninguna parte que vertebran la cinta hasta el final.

Un último tránsito —tras el fundido encadenado con el plano final— aparece: el de la cámara en *travelling*, solemne y respetuosa, entre las cruces, las tumbas y los árboles del cementerio, aproximándose hacia el entierro del hijo muerto. Tras la tumba, de nuevo, el surco, la herida.

**\* Todas las sesiones se proyectarán en archivo digital, transferido de película de 35mm**

**Museo Nacional  
Centro de Arte  
Reina Sofía**

**Edificio Sabatini**  
Santa Isabel, 52

**Edificio Nouvel**  
Ronda de Atocha s/n  
28012 Madrid

Tel. (34) 91 774 10 00

**[www.museoreinasofia.es](http://www.museoreinasofia.es)**

**Horario**

De lunes a sábado y festivos  
de 10:00 a 21:00 h

**Domingo**

de 10:00 a 14:15 h  
visita completa al Museo,  
de 14:15 a 19:00 h visita  
a Colección 1 y una exposición  
temporal (consultar web)

**Martes cerrado**

Las salas de exposiciones  
se desalojarán 15 minutos  
antes de la hora de cierre