

SIGNA



REVISTA DE LA ASOCIACIÓN
ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA

2011

20

CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE SEMIÓTICA LITERARIA,
TEATRAL Y NUEVAS TECNOLOGÍAS.
DEPARTAMENTOS DE LITERATURA ESPAÑOLA
Y TEORÍA DE LA LITERATURA Y FILOLOGÍA FRANCESA

UNED



SÁENZ DE HEREDIA EN EL CINE ESPAÑOL DE LOS AÑOS CUARENTA

SAENZ DE HEREDIA IN SPANISH CINEMA OF THE FOURTIES

José Luis CASTRO DE PAZ

Universidad de Santiago de Compostela
joseluis.castro@usc.es

Resumen: Este trabajo se centra prioritariamente en el análisis de las *formas fílmicas*, para tratar de descifrar en algunas de las películas de Sáenz de Heredia bajo qué apariencias y con qué instrumentos hace su aparición una pluralidad de estilos propios, en los que se expresa la herencia cultural nacional sometida a las lógicas transformaciones creativas. Veremos también de qué manera los productos fílmicos puestos en circulación se integran en el tejido cultural que trenzan nuestras propias tradiciones artísticas, bien cultivando un continuismo más o menos convencional, bien reelaborándolas y prolongándolas en función de las situaciones particulares en que nacen.

Abstract: This paper mainly focuses on the analysis of *film forms*, trying to decipher how, and through what instruments, a plurality of styles appear in

some of Sáenz de Heredia's movies; it is also its concern to describe how this plurality shows the Spanish national cultural heritage, even if transformed by the logic of creativeness. We will also see how filmic products, once circulating, became integrated in the cultural web of our own artistic traditions, cultivating a kind of continuity, more or less conventional, with them or re-making, and extending them according to the particular situations in which they were born.

Palabras clave: Sáenz de Heredia. Cine español bajo Franco.

Key Words: Sáenz de Heredia. Filmic form. Spain under Franco.

El destacadísimo y singular papel de José Luis Sáenz de Heredia como *representante* ejemplar del cine más directamente ligado al Régimen, surgido de la Guerra Civil, hizo que, hasta hace bien poco y en cierto sentido, todavía resultase *de escaso gusto* aproximarse a la complejidad histórica textual de algunas de sus películas con los ojos bien abiertos y el más afinado y sutil instrumental analítico. Enormemente prestigioso en la época («trabajar a sus órdenes era lo más parecido a estar en Hollywood», señalaría en más de una ocasión Fernando Fernán-Gómez), autor de uno de los títulos más aclamados por la crítica de la primera mitad de la década que nos ocupa (la muy interesante y formalmente densa *El escándalo*, 1943, a partir de la novela de Pedro Antonio de Alarcón), pero también de dos de las más relevantes y *esenciales* películas, realizadas antes de la Guerra para la productora Filmófono, la extrema proximidad de José Luis Sáenz de Heredia al Régimen de Franco contribuyó así, sin duda, a ocultar (o, al menos, minimizar) la importancia de algunos de sus films del periodo posbélico, y en especial (pero no sólo) de aquellos que insisten en esa línea sainetesca y popular que iniciara durante la Segunda República y para la que estaba extraordinaria, natural y culturalmente dotado, quedando radicalmente oscurecidas su singularidad estética y relevancia histórica por el insoportable y maloliente fulgor de *Raza* (1941, a partir del risible relato del dictador, bajo el seudónimo de Jaime de Andrade). Nuestro interés en este trabajo se volcará prioritariamente en el análisis de las formas fílmicas, para tratar de descifrar en algunos de sus textos «bajo qué apariencias y con qué instrumentos [...] hacen su aparición unos estilos (voluntariamente en plural) propios en los que se expresa la herencia cultural nacional sometida a las lógicas transformaciones

creativas» o, también y en otras palabras, de que manera «los productos fílmicos puestos en circulación se integran [...] en el tejido cultural que trenzan nuestras densas tradiciones artísticas, bien cultivando un continuismo más o menos convencional, bien reelaborándolas y prolongándolas en función de las situaciones particulares en que nacen» (Zunzunegui, 2005; Pérez Perucha, 1992).

1. LA COMPLEJIDAD DEL SAINETE POSBÉLICO

Desde luego, una comedia en la línea de su *ópera prima* y no demasiado alejada de su experiencia en Filmófono era el proyecto que deseaba poner en pie José Luis Sáenz de Heredia, tras el fin de la contienda bélica y de su periplo en el Departamento Nacional de Cinematografía, donde además de tareas de producción y supervisión (como las que con probabilidad llevó a cabo en el célebre *¡PRESENTE! En el enterramiento de José Antonio Primo de Rivera* (1939), destacado cortometraje documental sobre el traslado a hombros de una cohorte de falangistas de los restos mortales de su primo carnal José Antonio Primo de Ribera desde el cementerio de Alicante al Monasterio de San Lorenzo del Escorial entre los días 20 y 30 de noviembre)¹, asumirá la dirección de otros títulos no menos notables como *Vía Crucis del Señor en las tierras de España*, estrenado en Madrid el 23 de marzo de 1940 y donde, a partir de un texto de Manuel Augusto García Viñolas leído por su autor, se identificaba la Guerra Civil con la pasión de Cristo a partir de las catorce estaciones del Vía Crucis litúrgico. Con singular sentido plástico y el constante recurso visual a la potencia expresiva de la imaginería barroca española, el cineasta elabora —por medio de un montaje de raíz vanguardista que mezcla y enfrenta imágenes de archivo y fotografías con cuidados fragmentos ficcionalizados— un discurso propagandístico acerca de las razones de la contienda de cariz exclusivamente religioso, en el que, por ejemplo, la condena a muerte de Jesús toma *forma* en las arengas de Dolores Ibárruri a las masas proletarias, el camino del Calvario en registros y detenciones injustificados y las caídas con la cruz en salvajes quemas de iglesias y

¹ Existen razonables dudas sobre el grado de participación de Sáenz de Heredia en dicho proyecto, toda vez que acaba de llegar al Departamento Nacional de Cinematografía en el momento del rodaje y montaje del mismo. Aunque él mismo lo incluye en su filmografía como director en más de una ocasión, no aparece, sin embargo, en el *Catálogo General del cine de la Guerra Civil*, coordinado por Alfonso del Amo (1996).

conventos. Tras la crucifixión y la oscuridad, la resurrección, la nueva luz y el triunfo divino (y franquista)².

No es de extrañar que el ultraderechista e instigador del golpe de Estado del 18 de julio de 1936 Adolfo Arenaza Basanta (que había comprado ya Hércules Films) y sus socios Roberto y Luis Roberts en la fugaz «Productores Asociados S. A.» vieses de buen grado la sugerencia de Antonio Román de que fuera Sáenz de Heredia —al que el director orensano había conocido en 1934, mientras montaba *Canto de emigración* en los estudios del falangista Serafín Ballesteros, donde se rodaba *Patricio miró una estrella*— quien supervisara su debut como director de largometrajes (*Escuadrilla*, 1941), aunque, a decir del propio Román, tal supervisión fue, durante el rodaje, más nominal que real (pese a que, con probabilidad, Sáenz de Heredia contribuyese decisivamente a la elaboración del guión técnico), toda vez que a su cargo en el Canal de Isabel II y su citado puesto en el Departamento Nacional de Cinematografía había que sumar los ensayos con Celia Gámez de la con los años milenaria «zarzuela cómica en dos actos y un prólogo» *Yola*, coescrita por Sáenz de Heredia y Federico Vázquez Ochando (1942) y con música de Juan Quintero y José María Irueste Germán, singular cruce de opereta centroeuropea y revista que se convertiría en el primer gran éxito del género después de la Guerra Civil, tras su estreno en el Teatro Eslava, el 14 de marzo de 1941.

En cualquier caso, como anticipábamos, y aunque su colaboración en *Escuadrilla* y sus cortometrajes para el Departamento Nacional de Cinematografía parecían *abocarlo* hacia el ya próximo encargo de realizar *Raza*, el retorno a la dirección de Sáenz de Heredia se produciría, no obstante, con un film directamente inspirado en los periplos vitales, a la vez *fantásticos* y mezquinamente cotidianos, de los *héroes* cómicos y melancólicos que protagonizaban esos críticos relatos prebélicos de Wenceslao Fernández Flórez,

² Como señaló en su día Román Gubern (1986), «era la primera vez que la guerra civil era expuesta en forma de alegoría y era la primera vez que se proponía la legitimación religiosa de la sublevación militar como tema central y único de un film». Sáenz de Heredia dirigirá también los dos títulos de la serie *España en marcha* (*Hierro en Vizcaya* y *Ganadería en la zona Sur*, ambos de 1940) que conjugaban la propaganda sobre la riqueza mineral y ganadera de España y sus mejoras tras la victoria franquista con alusiones directamente vinculadas al conflicto bélico mundial. El comentario escrito por Esteban Calle Iturrino para *Hierro en Vizcaya*, por ejemplo, señala cómo el estreñimiento, el *cerco* de España por potencias que como Francia, Inglaterra o Estados Unidos se debe, entre otras razones, a que todas ellas ansían su hierro. Sáenz de Heredia dejará su cargo en un ya prácticamente extinguido Departamento Nacional de Cinematografía, el 3 de julio de 1941, según consta en la carta de dimisión presentada a García Viñolas y conservada en el A.G.A. La información documental nos ha sido gentilmente facilitada por Rafael Rodríguez Tranche.

que tan bien conocía y cuyas inequívocas huellas podían rastrearse ya en el Patricio/Antonio Vico de su *ópera prima*. De hecho, el argumento original, pensado ya entonces para Valeriano León, lo había pergeñado en 1936, poco después del arrollador éxito de *Es mi hombre* (Benito Perojo, 1935), versión fílmica de una obra de Carlos Arniches, ya estrenada por (y para) el actor, eficacísimo protagonista de buena parte del amplio repertorio de comedias y sainetes del alicantino desde mediados de los años veinte. No parece caber duda, pues, de que, como la del temprano Edgar Neville de *El malvado Caramel* (1935) y *La señorita de Trevélez* (1936), la filmografía de Sáenz de Heredia parecía dispuesta a insistir *pese a todo* en la pertinencia del sainete y de la literatura costumbrista de Fernández Flórez como ejes medulares sobre los que poner en pie un cine español culturalmente fértil, popular y propio, cercano al sentir el público al que se dirigía y que, llegado el caso, sabía responder ante la taquilla con regocijante fidelidad.

Desde luego, cuando a comienzos de 1941 el joven cineasta decide retomar el asunto, tras el encargo por parte de Exclusivas Ernesto González y de los Estudios Roptence de poner en pie un modesto proyecto *al servicio* del popularísimo intérprete asturiano (aprovechando unas fechas libres de la compañía teatral que formaba con su mujer Aurora Redondo), la situación del país ha cambiado radicalmente tras la sublevación militar y el devastador conflicto, y la película, ideada en la República pero rodada en los inaugurales y durísimos años de la posguerra, habrá de presentar huellas indelebles de tan doloroso y conflictivo tránsito. En general, como es obvio, los *corrimientos* y transformaciones sufridos por los modelos populistas del cine republicano, tras la contienda bélica, serán fácilmente observables, pero el sainete fílmico —auténtica bestia negra para el franquismo durante el primer decenio— seguirá realizándose pese a las enormes dificultades, y aun en los casos más aparentemente intrascendentes, no será fácil limar sus aristas *populistas* más conflictivas, lo que provocará el sonoro descontento de la oligarquía y los sectores de la alta burguesía que apoyaban al Régimen ante unos productos impregnados de un tipismo sospechoso que cedía la pantalla al protagonismo de la plebe y les recordaban una República de horteras y gorras proletarias³. Subrayemos únicamente que dicho proceso de *conversión* del cine nacional-popular republicano —«una de las más fecundas estrategias de aproximación cultural entre los diversos estratos de la cultura, donde todo el mundo cede lastre para sumarse a una suerte de plataforma integra-

³ Para el estudio de esta complejísima y *peligrosa* transformación véase Castro de Paz (2002: 53 y ss.).

dora de los más diversos materiales» (Sánchez Vidal, 1992: 184) —, elaborado a partir de modificaciones operadas sobre sus mismos materiales de partida se antojaba tan problemático que motivó el apoyo de unos, las reticencias o el rechazo visceral de otros y, casi siempre, el total desconcierto de productoras, guionistas y realizadores.

En principio no puede caber duda de la fluida consanguineidad entre el maestro de pueblo, Anselmo Carranque, de *¡A mí no me mire usted!* encarnado por León y aquellos protagonistas de los célebres relatos y novelas de Fernández Flórez que como Solá, Saldaña o Carabel llevaban grabada en su triste sonrisa la frustración de quien es incapaz de superar unas barreras inaccesibles, tanto para su deseo como para su miseria material, y que adquirirán, tras la guerra —dando *forma* cada uno a su intransferible modo a una cicatriz que recoge y funde en hachazos más o menos visibles heridas del deseo y dolor posbélico—, el cuerpo y el rostro de Antonio Casal o Fernando Fernán-Gómez. Por otro, y la cuestión no es menos relevante, el Anselmo Carranque, cincelado por León/Sáenz de Heredia —muestra ejemplar de una cierta *estilización* costumbrista de nuestras formas interpretativas vinculadas al teatro popular castizo y los espectáculos de variedades, que habrán de transformarse al contacto con el cinematógrafo sin perder por ello su esencial vinculación con la tradición cultural de la que partían—, imparte su hipnótica, bienintencionada e inútil docencia en un humilde pueblecito castellano (Luján), habitado por no menos arquetípicos personajes arnichescos (un bruto e ignorante alcalde, un cura maduro y bondadoso, un cartero ingenuo y servicial, cada uno con sus peculiares retruécanos verbales), dando vida todos ellos a un universo rural destartado y miserable, ruín e injusto, bien próximo al Arniches más crítico y quejoso de las tragedias grotescas de su *segunda época*.

Estos son, pues, inicialmente, los materiales *republicanos* con los que cuenta el cineasta para elaborar su modesta y malformada pieza cómica, de poco cuidada y en general no demasiado sutil resolución formal. Un cine popular y *mal hecho* y —como Fernando Fernán-Gómez señalaría muchos años después, formalmente más próximo a la vida española y, por ello y en cierto sentido, más *realista*— que no sólo entroncaba directamente con sus títulos prebélicos, sino también, y en más de un modo, tanto con contemporáneas y sorprendentemente críticas adaptaciones fílmicas de Carlos Arniches (*Alma de Dios*, Ignacio F. Iquino, 1941, de fuerte sabor populista) como con la comedia excéntrica y disparatada de concepción astracanesca y arrevistada, poblada de (mal)vividores hampones y pobretones humillados, vistos todos ellos con solidaria (y poco ejemplar) simpatía, que el propio Iquino desarrollará en Barcelona en los primeros años cuarenta (Pérez Perucha, 1983).

El film se inicia —tras el desencadenante episodio de la herencia en la notaría americana «Jhonson & Blicox»— con una secuencia en el despacho del alcalde de Luján (Manuel Arbó), quien dicta un singular bando al secretario municipal: «[...] vengo a disponer en uso de mi autoridad que la primera que arme bronca en el lavadero público se queda sin cartilla como yo me quedé sin abuela. Yo, el alcalde». Ponme eso en limpio, y que se eche el pregón». Al menos dos elementos llaman la atención en este maltrecho plano medio largo de ambos personajes sentados y con la cámara ligeramente oblicua frente ellos y al otro lado de la mesa: en primer lugar, la suciedad y relativa precariedad de una estancia, que, al carecer además de cualquier símbolo franquista (la bandera tricolor, un retrato del *Caudillo* o el escudo de Falange, presentes en otros títulos contemporáneos donde aparece una casa consistorial), nos lleva momentáneamente a intuir que la acción va a situarse en un ambiguo pero ciertamente próximo y *cochambroso antes de la Guerra*; y, de inmediato, la constatación de nuestro *error* interpretativo, toda vez que el malhumorado, abrupto (y machista) discurso del primer edil se refiere, amenazante y autoritario, a las cartillas de racionamiento creadas por el Régimen franquista en mayo de 1939. Una comisión de lugareños, encabezados por el médico (Pablo Pérez Rubio), entra entonces en el despacho para explicarle al regidor municipal la necesidad de «que se quite» al maestro don Anselmo, toda vez que, según expone uno de los vecinos, apodado el *Cucañas*, «nuestros hijos saben todavía menos que nosotros, que lo poco que aprendimos ya tenemos derecho a haberlo olvidao». Ante la inicial incredulidad del alcalde, conocedor de la ejemplar trayectoria vital y profesional del ya maduro docente, es el médico quien toma la palabra, tras un singular movimiento de cámara que, desde un primer plano del *Cucañas* de frente girando la cabeza hacia la izquierda del encuadre solicitando la colaboración de sus compañeros de *delegación*, se mueve bruscamente hacia la derecha (es decir, en sentido contrario al que cabría esperarse), aseverando tan abrupta como eficazmente la imposibilidad del pueblo de tomar la palabra, aun por pura ignorancia. Como explica el galeno, se trata de un «fenómeno hipnótico involuntario», «una enfermedad que ni el mismo se conoce»: «don Anselmo hipnotiza a los alumnos sin darse cuenta, y es él mismo quien se responde por boca de los chicos cuando les pregunta la lección». Tras el inicial asombro de un alcalde tan despistado como sus habitantes ante la inexplicable *brujería*, decide acudir al aula (eso sí, acompañado del cura, «por si las moscas...»).

La secuencia siguiente comienza, sin embargo, antes de la llegada a la escuela de la *pareja* (el cura y el alcalde: la Iglesia y el Régimen), y el narrador

nos permite precederles para comprobar por nuestra cuenta las actividades, en verdad hipnóticas, pero inconscientes, del bondadoso profesor. Un largo *travelling*, mientras los niños recitan sin vacilar y al unísono la *tabla del dos*, atraviesa la modestísima aula por la derecha de los pupitres y se detiene en diagonal ante la mesa de don Anselmo (que, satisfecho, dirige el *cántico* con su larga vara de madera; equivalente a plano medio largo), ocupando una ominosa bola del mundo la parte izquierda del encuadre. A continuación, y para preguntar la lección correspondiente de la Historia de España, Carranque elige de su lista al «Sr. Gordillo», un niño de unos ocho o nueve años, de apariencia escuálida y enfermiza, con aspecto de extrema precariedad alimentaria (plano medio oblicuo, con la cámara en diagonal al pupitre, que ocupa también otro muchacho a la izquierda) y que trae a la memoria a los alumnos hurdanos recogidos por la cámara a la vez exasperada y *superreal* de Luis Buñuel en 1933. Aunque el pequeño le señala que no ha podido estudiar porque el padre lo mandó «con el borrico al veterinario», don Anselmo le replica cariñoso que salga igual, que el sabe que todos *se parten el pecho* estudiando. En fin, el niño cruza la clase y se coloca al lado izquierdo de la mesa del profesor. La cámara se sitúa entonces prácticamente frontal a la mirada del docente, muy próxima a la posición ocupada por el muchacho. Cuando aquel le dice «hoy traemos la Reconquista española», abre desmesuradamente los ojos y, en efecto hipnotizado, el niño, endeble y estrábico, recita de carrerilla una ridícula versión cómicamente versificada y entonada de la *lección* que no puede verse hoy sino como una parodia de la enseñanza de la Historia en ese momento («la reconquista española./ gesta del rey don Pelayo./ fue iniciada en Covadonga/ no sé si en abril o en Mayo./ Harto este rey justiciero/ de la invasión musulmana./ con unos cuantos valientes/ se reunió una mañana./ Y levantando banderas/ en el 720./ pidió a la Virgen bendita/ su ayuda contra esa gente...»), colándose en medio el propio pensamiento del maestro (de lo que él no es consciente al escucharlo, pero sí el resto de los presentes): «este niño está cada día más escuchimizado». La felicidad por lo acertado de la respuesta y la profunda y sentida solidaridad con el frágil infante no sólo se expresan por medio de la viva gestualidad y las palabras de León («Ves, hijo mío, cómo yo sabía que habías estudiado ¡A pesar de haber llevado al veterinario al borrico de tu padre!»), sino también por una composición plástica, que, por vez primera, sitúa juntos a ambos, con la cámara al lado y detrás del muchacho en plano medio largo (de espaldas y en sombra a la derecha del encuadre) y en diagonal a la mesa de Carranque, quedando fuera de cuadro ahora la bola del mundo. El inconsciente del maestro parece *comprender* que tal discurso histórico sólo puede endilgarse a

los hambrientos niños de 1941 mediante hipnosis, que hacer su trabajo en tales condiciones de absoluta precariedad únicamente puede tener como fin la supervivencia menos dolorosa de los críos...

Se produce entonces la llegada de la *delegación* municipal, a cuyos dos miembros vemos ya al otro lado de la acristalada puerta del aula. Cuando, una vez dentro y tras el saludo cantado de los alumnos, Carranque les pregunta a qué se debe el honor de la visita, la respuesta (falsa) del alcalde se corresponde con un plano de conjunto del trío en pie, visto desde el lugar de los chicos, con el tomavistas entre sus pupitres. El maestro les dice que la clase es excelente, que *todos saben*, y que en ello algo tiene que ver su manera de dar las lecciones cantadas. Ante la insistencia en interrogarle por su método, decide hacerles una demostración. Otro niño, Contreras, sube a la tarima, situándose de nuevo al lado de la mesa ocupada ahora por la triada alcalde-cura-maestro. Ante la pregunta «¿Qué es la Tierra?» (con los tres hombres sentados en plano medio oblicuo tras la mesa), el niño, con el tomavistas en idéntica posición a la de la ocasión anterior, *sólo le responde a él* («la Tierra es ese planeta/ en donde habitamos todos...»), pero la *relación* alumno— maestro aún se estrecha (plano medio del niño, más próximo e hipnotizado: («España limita al norte/ con los Montes Pirineos/ que nos separan de Francia/ y los demás europeos...») y el primerísimo, y muy contrastado lumínicamente por medio de focos laterales, plano del rostro de Valeriano León con los ojos abiertos como platos —que parece parodiar sin ambages la manera en la que el *Drácula* de la versión española (George Melford, 1931, con el mexicano George Villarías como protagonista) se enfrentaba a un Renfield, encarnado por el ahora médico de Luján (el citado Pablo Pérez Rubio) — nos conduce no sólo al desvelamiento del auténtico *terror* diario de los niños, sino también a la inoportuna revelación del pensamiento más oculto (y que, por ello y en cierta forma, el texto pone de algún modo en relación con el despido y el inmediato abandono del país, por mucho que su enfermedad y la herencia recibida sean, narrativa y respectivamente, los causantes *reales* de dichos acontecimientos): «voy a aprovechar para decirle al alcalde que arregle un poco esta escuela, que es una pocilga», ante el estupor y el enfado del edil. Cuando, convencidos sin lugar para la duda de que el *fenómeno hipnótico* existe, el dúo abandone la escuela (tras una petición directa y más elegante del profesor al alcalde para que adecen-te las instalaciones... y una brusca respuesta que el maestro no logra entender), un arnichesco juego de palabras («a mi juicio, *señala el cura*, no puede continuar este hombre con su magisterio»; «esto es lo que yo digo don Elías, que aquí ¡hay mucho magisterio!», *responde el edil*) condensa y resume

con humor buena parte de la ambigua y extremadamente compleja construcción de sentido(s) del episodio.

Ingenuamente convencido de que la visita de la autoridad municipal ha sido debida a la voluntad *oficial* de mejorar las instalaciones del centro de enseñanza, la siguiente secuencia nos muestra el *otro* eje del (imposible) deseo de Carranque: la joven y hermosa maestra Matilde Castro (Rosita Yarza). El amor del hombre hacia la chica se entrecruza inextricablemente con la obsesión de ésta por mejorar la situación misérrima de la educación infantil («van tan contentos [al recreo, dirá la maestra], que este patio infecto donde tienen que jugar entre estiércol se les antoja una especie de paraíso»). Carranque espera callado que esa mejora que supone inmediata («[...] es posible que esto se arregle pronto, Matildita») acabe por otorgarle el valor necesario para expresarle a la mujer sus sentimientos, pese a sus visibles inseguridades y a su sueldo de «cuarenta y siete duros». Mientras charlan, la cámara los acompaña en *travelling* por un patio en verdad miserable y destartado, de suciedad y abandono extremos, donde los niños juegan entre las gallinas («en vez de preocuparse por reformar el casino [insiste una muy crítica Matilde] debiera preocuparse de esto. Da pena ver que a estas criaturas les falta todo lo indispensable para aprender de verdad»). Pero, insistamos, el sueño de don Anselmo de contribuir a la mejora de la enseñanza y de satisfacer (al tiempo) los deseos de Matilde se (con)funde con su propio deseo hacia la mujer y, como veremos, el fracaso del primero encierra, al cruel modo fernándezflorezco, el del segundo.

Despedido por su *enfermedad* (después del hilarante episodio de la comprobación *científica* del *defecto* por medio de una liebre hipnotizada y tras algunas otras peripecias tragicómicas), Carranque saldrá del país, soñando con que el dinero que le corresponda de la herencia de su lejano pariente extranjero, que acaba de conocer por medio de una carta, le permita regresar para poner en pie el *Grupo Escolar Matilde Castro* y regentarlo junto a su futura esposa — así lo espera pese a una edad, fealdad y escasa estatura que le atormentan —. Mientras tanto, la chica, muy enojada ante lo que cree una grave injusticia, acude de inmediato a la telefonista de Luján para llamar a Madrid y protestar ante el ministerio correspondiente. Y he aquí que, como sucede en otras películas de ese conflictivo período de *transición*, un inequívoco y desconcertante lapsus sitúa repentinamente las reivindicaciones de la profesora ante una institución que ya no existe en el momento en que (sin ninguna duda, pues la carta citada está fechada en marzo de 1941 y reconocemos también en el pasaporte de Anselmo Carranque el escudo de la España franquista) se sitúa la diégesis: el Ministerio de Instrucción Pública re-

publicano, convertido ya, tres años antes de la fecha de los sucesos narrados, en Ministerio de Educación Nacional. Llamativa y dolorosa huella de la contienda en el texto, a la vez desternillante y desolador *fallo de raccord histórico*, su presencia, voluntaria o no, da muestra de la extrema dificultad de poner en pie en la época cualquier discurso, que, sin pretender en absoluto enfrentarse al Régimen franquista, utilizase para confeccionar su urdimbre textual elementos *reales* y estilizaciones costumbristas, pues entre las heterogéneas piezas del puzzle, no siempre fáciles de *casar*, se desparraman de vez en cuando metafóricas y humilladas gotas de la sangre bélica.

Y también, como otros films de esta época en los que *datos referenciales tomados de la realidad y estilización costumbrista se funden* y penetran en el tejido textual haciendo más y más compleja la posibilidad de un discurso acorde con los intereses del franquismo (*La última falla*, 1940; ¡¡*Polizón a bordo!!*, 1941) ¡*A mí no me mire usted!* abandonará España, siguiendo el periplo vital del inicialmente desolado (pues la miserable herencia no le dará sino problemas) y después ilegalmente enriquecido Carranque (debido a ciertos usos delictivos de sus *poderes* y a la puesta en pie de una empresa de publicidad *hipnótica* asociado con Viriato Garrido, un superviviente impagablemente encarnado por Fernando Freyre de Andrade en la línea de sus más estilizadas y singulares creaciones republicanas a las órdenes del propio Sáenz de Heredia en sus dos títulos para Filmófono o de Edgar Neville en *La señorita de Trevélez*, 1936), a la vez que el género se desplaza del sainete rural hacia la más disparatada comedia urbana arrevisada, incluyendo algunos *números* de indiscutible gracejo, como el de la publicidad que Carranque *introduce* en un discurso durante la sesión en la que se debate una nueva ley de impuestos y que *obliga* al parlamentario de turno a cantar: «El impuesto es un tema molesto/ que produce trastornos sin par. / No hay quien trague la ley del impuesto/ sin un tubo de *Pildoras Far*», aunque encierren, como en el caso citado, una no demasiado sutil burla implícita del sistema democrático.

El retorno del personaje, con una pequeña fortuna fraudulenta y tras escapar milagrosamente de la policía coincide con la boda inminente de Matilde, que recibe la noticia de la llegada al pueblo de Carranque de boca del alcalde con un cortante y valiente «No era difícil [de adivinar]. ¿A qué iba a venir hoy por la escuela no siendo la fiesta de la raza?», con el nuevo médico del lugar. La *traición* de la amada —una de las primeras de una década fílmica poblada de *desapariciones* femeninas, especialmente dura aquí por tratarse de una mujer íntegra que ni siquiera es consciente del amor de ese hombrecillo mayor al que admira pero *no ve*— da paso a una secuencia final en la que Carranque, con gafas oscuras, imparte clase como al inicio, pero es-

cuchando ahora las campanas nupciales y sin querer ver ni el futuro ni la todavía desvencijada aula, mientras el *travelling* hacia atrás, que invierte literalmente el del comienzo, da paso al fin definitivo.

Calificada para mayores de 16 años y alabada *con la boca pequeña* por la crítica tras su estreno, otros títulos más célebres —aunque no siempre formalmente más relevantes— habrán de situar a su director, apenas dos años después, en la cúspide del cine español de su época.

2. COMPROMISOS IDEOLÓGICOS Y/O CONTRACTUALES Y QUERENCIAS AUTORALES

Durante la posproducción de *¡A mí no me mire usted!*, en la primavera de 1941, Sáenz de Heredia recibe la célebre llamada de El Pardo que marcaría para siempre su carrera, porque «hubo de suspenderlo todo, pues, como era evidente, detrás de la llamada —que era una orden— estaba el deseo de Franco» (Jordán, 1988: 83). No insistiremos sobre el asunto, ni sobre el film, toda vez que en su conocido libro *Román Gubern* analiza con erudición y rigor la trascendencia histórica y política de la película. Digamos, únicamente, que basada en un relato apresuradamente escrito por el propio general Franco, entre fines de 1939 y principios de 1940, bajo el pseudónimo de Jaime de Andrade y producida por el *Consejo de la Hispanidad*, constituye, antes que otra cosa, una palpable prueba de la irresistible vocación de ascenso de su autor, «de autoennoblecimiento, de sublimación y de dominio, en una feroz potenciación del ego que sólo puede entenderse conociendo algunos pormenores de su biografía» (Gubern: 1977). Otorgando a su *alter ego* (cómo no, Alfredo Mayo, aunque el *Caudillo* sigue existiendo en un desdoblamiento de nítida lectura psicoanalítica) una genealogía ilustre de la que él carecía y unos antepasados heroicos, la película trata de ofrecer un modelo de lo que el cine español *debía ser* a través de una peculiar y maniquea visión de la historia de España que él *quería*, a la vez (y partir del modelo griffithiano de gran fresco histórico-familiar) la de su propia familia y la de unos valores militares, morales y religiosos cuyo olvido había conducido a España a una situación desesperada y que sólo la *Cruzada* podría reinstaurar y mantener. Pese a las casi siempre citadas influencias del montaje soviético o del cine alemán e italiano de la época, *Raza* no logra nunca —no obstante el evidente y voluntarioso empeño de su narrador— elaborar un discurso denso y coherente, a partir de material tan sonrojante, carente del menor atisbo de soltura narrativa, pero constituye sin duda un texto fundamental por lo

que revela de las limitaciones intelectuales y de los deseos, conscientes e inconscientes, del dictador.

De igual modo, los dos siguientes films de Sáenz de Heredia —*El escándalo* (1943), a partir de la novela homónima de Pedro Antonio de Alarcón, y *El destino se disculpa* (1945), muy libremente inspirada en un relato de Wenceslao Fernández Flórez— merecerán una atención específica que el espacio de que dispongo no me permite aquí⁴.

Sí nos interesará ahora reparar en un aspecto que, generalmente pasado por alto, ha de ser tenido en cuenta, sin embargo, para no caer en simplificaciones cinéfilas y/o vanas lecturas autorales: el de los a veces inexcusables compromisos industriales y, en definitiva, el del papel de asalariado del director de cine (incluido el *más* importante y próximo a un supuesto cine oficial) en la industria cinematográfica española, que matiza en profundidad la tan asentada consideración historiográfica —(sólo) aparentemente laudatoria, nacida en origen del tan citado como disparatado texto de José María García Escudero *Historia en cien palabras del cine español* y repetida *ad nauseam* desde entonces— de José Luis Sáenz de Heredia como un cineasta en el que destacan, además de un oficio y talento nada desdeñables, su oportunidad y constante búsqueda de novedades temáticas: («[...] especialista pionero: él ha abierto todos o casi todos los caminos del cine español [...]»), si bien salvo «el cine sencillo» —que se iniciaría para García Escudero, de manera tan falsa como interesada, con *El destino se disculpa*, olvidando sus raíces republicanas— y el político (que abriría, claro está, *Raza*, afirmación que no sólo sufre la *lógica* amnesia del cine político republicano rodado durante la contienda, sino también la de la excepcional y falangista *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1941), todos y cada uno de esos caminos acabarán demostrándose falsos, ridículos, fílmicamente baldíos (el cine «de levita» con *El escándalo*; el «falsamente religioso» con *La mies es mucha*, 1948; títulos que «no pasan de ser» precedentes del neorrealismo [¿?] como *Mariona Rebull*, 1947 y *Las aguas bajan negras*, 1948) (García Escudero, 1954).

Pues bien, dentro de tan poco sutil como equívoco listado, *Bambú* ocuparía lugar privilegiado en ese oportunismo temático de su autor, volcando su atención hacia la nostalgia colonial que, por si fuera poco, toma el cuerpo y la voz, en la película, de Imperio Argentina. Sin embargo, una investigación detenida de los avatares de la puesta en pie de un proyecto totalmente ajeno a Sáenz de Heredia, y que se vio obligado más a firmar que a filmar, nos con-

⁴ Véase, al respecto, Téllez (1997: 165-167) y Zunzunegui (1997: 184-186).

firman la necesidad de relativizar el lugar del director, incluso si éste lo es de *Raza* y *El escándalo* y primo de José Antonio Primo de Rivera.

Sabemos que, tras la película basada en la novelita de Jaime de Andrade, Serafín Ballesteros S. A. ofrece al director un suculento contrato por cuatro años que éste acepta (Martín Abizanda: 1943), poniendo como condición para su firma unos meses de reflexión tras el ajeteo pre y pos estreno, tiempo para sopesar y modelar un proyecto a la *altura* de *Raza*, pero que aprovechará también, y en buena parte, para ultimar la revista *Si Fausto fuera Faustina*, otro espectáculo para Celia Gámez que se estrenará con una espectacular respuesta del público. Y he aquí que, hacia 1945, después de *El destino se disculpa* y tras alcanzar esta en taquilla un relativo éxito que no colmará empero las expectativas de Ballesteros, sin desearlo ni sentirse próximo a un proyecto en cuyo desarrollo no había participado, Sáenz de Heredia habrá de verse dirigiendo un film que él mismo llegará a calificar en más de una ocasión de «obligación contractual», «catástrofe» y «horrorosa birria».

Bambú, de hecho, había nacido, tras el varapalo crítico y económico de *El abanderado* (1943) —cuya mayor desgracia había provenido precisamente de su coincidencia en cartel con la fulgurante *El escándalo*—, como la puesta a prueba por parte de Cesáreo González y su empresa Suevia Films de un tipo de proyecto de elevado presupuesto y ambición capaz de otorgarle las más altas dosis de prestigio y no menos elevadas y sabrosas clasificaciones administrativas, a la vez que, recurriendo a la gran estrella Imperio Argentina —que mantenía casi intacta su popularidad *republicana*—, acceder al gusto del público popular. Bien al contrario, no obstante, la película se convertirá en un auténtico quebradero de cabeza para un productor al que está a punto de conducir a su fracaso empresarial, llegando de hecho a rumorearse en los corrillos cinematográficos la posibilidad de una quiebra inminente. Aunque el contrato de Suevia Films con Imperio Argentina para protagonizar *dos grandes superproducciones*, tras dos años alejada de la pantalla y por la elevadísima cantidad de 800.000 pesetas, se hace público (y centro de todos los comentarios) ya a mediados de 1944⁵, es factible suponer que fuese el recién llegado a Suevia Manuel José Goyanes Martínez quien propusiese (o al menos facilitara), a su nuevo jefe, contactar con su primo segundo el guionista Joaquín Goyanes de Osés, entonces compañero sentimental y representante de la actriz, que había escrito una historia de ambiente militar-colonial cubano que habría de protagonizar (para González) la ansiada estrella

⁵ *Radiocinema* n.º 102, 30 de junio de 1944.

de *Nobleza baturra* y *Morena Clara*. Un muy generoso presupuesto que rondaba los 4.000.000 de pesetas⁶, la presencia y las canciones de Imperio Argentina, unidas a un sólido reparto del que iban a formar parte Luis Peña, Fernando Fernán-Gómez, Fernando Fernández de Córdoba, Alberto Romea o Julia Lajos, sólo necesitaba la ágil batuta de un gran director para completar lo que no podía ser más que un extraordinario éxito. De hecho en septiembre de 1944 *Radiocinema* (n.º 104) llega a anunciar a toda plana que el realizador será Antonio Román e incluso se le entrevista sobre el particular. En efecto, el orensano había aceptado inicialmente la propuesta de Cesáreo González tras rechazarla de plano Sáenz de Heredia en primera instancia, dado lo confuso que veía el proyecto. Pero tras los problemas surgidos y el despido de Román durante la fase preparatoria, el progresivamente más y más preocupado por la situación y en extremo hábil propietario de Suevia Films convence a Serafín Ballesteros para que participe en la que con seguridad iba a ser una «económicamente venturosa producción», lo que obliga a Sáenz de Heredia, contractualmente y contra su voluntad, a tomar las riendas del asunto⁷.

Realizada en los Estudios CEA, el rodaje se alarga interminablemente dadas las dificultades y tensiones de todo tipo surgidas en buena parte, al parecer, por la reprobable actitud laboral de Goyanes de Osés. Aunque hasta más o menos finales de febrero todo parece marchar según lo previsto, el informe del inspector del Departamento de Cine de la Vicesecretaría de Educación Popular, F. Navarro, redactado el 5 de marzo, hace constar por vez

⁶ Como afirmó la propia Imperio Argentina: «No se escatimó en gastos; recuerdo que incluso la fabulosa Marienma cobró cincuenta mil pesetas por darme clases de baile antes de comenzar el rodaje. Se cuidó mucho todo, la ambientación, la música, que fue escrita por Moisés Simons, compositor de “El Manisero”, y amigo mío [...]» (De la Plaza, 2003: 148).

⁷ Como cuenta Pepe Coira, en el verano de 1944 Román se instala en un lujoso hotel de Lisboa, desde donde va cada día a la residencia de Imperio Argentina y Goyanes de Osés en Cascais. Según el cineasta, «todos los días nos reuníamos con Freitas Branco, el director de la Orquesta Sinfónica de Lisboa; cenábamos con Nicolás Franco, que era el embajador español. Comíamos, hablábamos de música, Ernesto Halffter “que iba a ser el compositor de la película” tocaba el piano en casa de Imperio Argentina. Todo iba así, sobre algodones, hermoso..., pero aquello no progresaba. Joaquín Goyanes divagaba e Imperio Argentina siempre quería ver la película en función de su personaje. Llamé a Cesáreo, que era quien corría con todos mis gastos, y le dije que me volvía a Madrid para encerrarme en casa y acabar el guión de *Bambú*. A los ocho o diez días fue Imperio Argentina quien llamó a Cesáreo y le dijo que estaba disgustadísima conmigo y que quería que la película la hiciera José Luis Sáenz de Heredia. No puse ningún inconveniente y cuando me llamó José Luis le dije que me parecía muy bien que la dirigiese él» (Coira, 1999: 100-101). Todo parece indicar que las *divagaciones* de Goyanes de Osés y el discutido *nivel de protagonismo* de Imperio Argentina («yo quería hacer una película colonial con Imperio Argentina; ella quería hacer una película de Imperio Argentina con ambiente colonial» [*Ibidem*]) determinaron la sustitución de Román, que habría de suponerle, además, el cierre definitivo, difícilmente casual, de las puertas de Suevia.

primera la pésima organización del trabajo: «Sáenz de Heredia ultima las escenas a realizar minutos antes de comenzar el rodaje del día y, habiéndose impresionado hasta la fecha únicamente un tercio de película, se llevan consumidos tres cuartas partes del material negativo de imagen (14.000) de la asignación total (20.000) otorgada»⁸. Los enfrentamientos entre el director y el guionista —al que el inspector llega a calificar de «eterno borracho»— no dejan de aumentar, provocando incluso continuas interrupciones en el rodaje. La situación alcanza el máximo de tirantez hacia principios de abril, cuando, según el informe oficial, es Imperio Argentina quien «dirige hoy esta película», optando Sáenz de Heredia por «dejar hacer, posiblemente en evitación de la ruptura total». Los componentes del equipo —se afirma— «se sienten de antemano fracasados», ante la desesperación creciente del productor que llega a ver muy próximo el límite de su liquidez y la consiguiente suspensión del rodaje⁹. Y, en efecto, ni la crítica ni el público en España —aunque no sucederá así en México— iban a responder a las inicialmente muy optimistas expectativas de Cesáreo González, coincidiendo además la inesperada decepción con la profunda crisis abierta en el cine español en 1945, ante la situación de aislamiento que se avecinaba para la dictadura franquista tras el fin de la Segunda Guerra Mundial y la victoria aliada, y el desmoronamiento de un dinamismo productivo muy llamativo, pero, como enseguida iba a poder comprobarse, construido sobre coyunturales, y a la postre muy endeblés, pilares de barro.

3. LA CIUDAD Y EL CAMPO

Deseoso de olvidar cuanto antes el fiasco de *Bambú*, Sáenz de Heredia toma la iniciativa y ofrece a Serafín Ballesteros llevar a cabo sin reparos presupuestarios la adaptación de la novela de Ignacio Agustí, *Mariona Rebull*, que, publicada en 1944, retrataba con orgullosa nostalgia el ascenso y la consolidación de la burguesía catalana desde finales del siglo XIX y suponía además, en palabras del escritor, una encendida dignificación de Barcelona,

⁸ A.G.A. Exp. 36/03236 (censura previa de guión), 36/03238 (censura), 36/04670 (rodaje).

⁹ *Ibidem*. Aunque tal suspensión no se produciría finalmente, los rumores se extendieron como la pólvora. Cesáreo González, de hecho, llegará a utilizarlos en su favor por medio de una campaña publicitaria en la que se hace frecuente mención al extraordinario esfuerzo y sacrificio económico realizado por el bien del cine nacional. Paco Ignacio Taibo llega a afirmar que «Cesáreo manejó con mucha habilidad las noticias previas sobre *Bambú*, hasta el punto de que no sería extraño que de su oficina saliera el rumor de que Suevia estaba al borde de la quiebra por el exceso de gastos que el film implicaba. La respuesta del Estado fue conceder a Suevia quince permisos de importación que Cesáreo capitalizó de inmediato» (Taibo I, 2002: 96).

ciudad «herida, proscrita, vapuleada» en medio de la triste e incierta posguerra (Agustí Peypoch, 1974: 156-157). Convertida casi de inmediato en una de las obras literarias más prestigiosas del periodo, *Mariona Rebull* iniciaba una pentalogía (titulada *La ceniza fue árbol*)¹⁰ que tendría su primera, casi inmediata, no menos exitosa e influyente continuación en 1945 (*El viudo Riús*). Realismo social de indiscutible envergadura literaria y atravesado por ráfagas de hondo lirismo, su en primera instancia inequívoco apego a la tradición narrativa decimonónica y la vinculación de su autor con Falange (director de la revista *Destino* entre 1944 y 1956) hicieron caer en el olvido una obra sobre la que la historiografía de la literatura española ha de volver ahora —del mismo modo que la cinematográfica con Sáenz de Heredia— a fijar su atención con renovadas armas analíticas.

En cualquier caso, es claro que, hacia 1945, el proyecto suponía para el director pieza decisiva de un discurso profundamente conservador, pero sin duda civilizado¹¹ y a su modo *reconciliatorio*, que tendría su continuación *rural* en la inmediatamente posterior *Las aguas bajan negras*. Si en cierto sentido (que el mismo llamaría «nacional») y por un lado trataba de ofrecer al público catalán una película que no le resultase ofensiva y con la que al menos en parte pudiese sentirse identificado —pues el grado de deserción y desprecio generalizado hacia el cine español en Cataluña hacía que con frecuencia ni en las sesiones de estreno se lograra llenar las salas—, partía a la vez de una obra literaria que llevaba pese a todo impreso en sus entrañas «el signo de la tristeza existencial dominante en la novela de la inmediata posguerra española» (César Moya, 2006: 10) y que, además, le ofrecía idóneo material de partida para, casi como cualquiera de las grandes películas del decenio —pero presente sobre todo (aunque no sólo) en films realizados hacia el final del periodo por los cineastas más conscientes de su trabajo—, (re)formular a su manera el nudo semántico y formal que, como metáfora de la imborrable herida bélica, atravesaba cual cicatriz la carne diegética de todas ellas, fuese cual fuese su adscripción genérica: *La casa de la lluvia* (Antonio Román, 1943), *Barrio* (Ladislao Vajda, 1947), *La sirena negra* (Carlos Serrano de Osma, 1947), *Cuatro mujeres* (Antonio del Amo, 1947), *La calle sin sol* (Rafael Gil, 1948, con guión de Miguel Mihura), *Siempre vuelven de madrugada* (Jerónimo Mihura, 1948, también escrita por su hermano), *La fiesta sigue* (Enrique Gómez, 1948), *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet-Gràcia,

¹⁰ Formada, además, por *Desiderio* (1957), *Diecinueve de julio* (1965) y *Guerra civil* (1972).

¹¹ Como señaló José Enrique Monterde (1995: 219-220), «*Mariona Rebull* (1947) combina la adaptación literaria, el melodrama familiar y la historia social con gran eficacia y adoptando un punto de vista burgués insólito en el demagógico cine de entonces».

1948), *Ha entrado un ladrón* (Ricardo Gascón, 1949), *Un hombre va por el camino* (Manuel Mur Oti, 1949). La pérdida irremediable del objeto amoro (narrativamente encarnado por una mujer, *asesinada, prohibida, desaparecida... o traidora*) y la soledad y la melancolía (e incluso la locura) resultantes pueden leerse como metáforas de un país desolado, angustiado, poblado de agobiantes y sombríos recuerdos, soportando un complejo de culpa que brota incontrolable. Tristezas, destrucciones y soledades históricas, entonces, convertidas en textuales y lúcidas *heridas del deseo*.

De hecho, si se hubiese rodado a partir de la versión inicial escrita por Sáenz de Heredia¹² y que únicamente adaptaba *Mariona Rebull*, la película resultante bien podría ser analizada como una de las más desoladas visiones de tan profunda herida, con el estallido trágico y final de la bomba en el Liceo, la muerte de la mujer amada y traidora y el total desamparo y la derrota moral y vital del personaje que, con sus contradicciones, encarnaba la cultura burguesa y el progreso de Cataluña (y de España), cercenado por la lucha de clases y el extremismo obrero. En otras palabras, si la *íntima* relación discursiva entre el atentado anarquista y el estallido de la Guerra Civil parece indiscutible a cierto nivel interpretativo, tanto en la novela como en la película, el final de ésta debía ser capaz de recompensar el papel de un industrial ejemplar, seco y antipático, de costumbres casi *militares*, pero valiente y resolutivo, recto y honrado en su actividad pública. Un *héroe* sombrío pero *necesario* cuya forma de ser Sáenz de Heredia, no por casualidad, vinculará en más de una entrevista, casi *inconscientemente*, con la de los más grandes hombres de la historia de la humanidad (entre los cuales se encontraba sin duda alguna, para él, el general Francisco Franco):

[...] Rius es una persona de un carácter especial. No es el protagonista ideal. Habrá conocido usted personas [...] como Joaquín Rius, que tiene sus virtudes pero que no es simpático, que tiene una comprensión del mundo, que él da sus razones y son aprobadas pero que a usted no le gusta que se digan así o se expresen así. [...]. Pero sin embargo tiene sus calidades y al final pues su forma de entender lo que debe ser el problema, por decirlo así de la industria en Barcelona, en Cataluña, pues [...] es cierto. Lo que él cree que se debe hacer es lo que se debe hacer. [...]. Yo creo que esto ha pasado en casi todas las personas importantes del mundo. [...]. La convivencia es difícil¹³.

¹² José Luis Sáenz de Heredia, *Mariona Rebull. Guión Técnico*, Colección particular Ricardo Sáenz de Heredia, sin fecha.

¹³ Entrevista inédita de Nancy Berthier con José Luis Sáenz de Heredia, cedida al autor.

Por ello, de acuerdo con el propio Agustí, consciente de la trascendencia *política* de sus películas *serias* y bien atento a las alambicadas lecturas críticas que habían interpretado *El escándalo* como discurso sobre la historia de España y los orígenes del conflicto bélico —y que el cineasta reconocía le habían impresionado y hecho reflexionar— acolcha y transforma el sentido de la película con un prólogo y una segunda parte basadas en *El viudo Rius*, mientras la totalidad del guión inicial se convierte en un largo *flash-back* que el protagonista narra a la joven Lula (Sara Montiel) durante el trayecto inicial en tren de Madrid a Barcelona en el conflictivo 1908, no sin antes —durante la cena en el vagón restaurante junto a otros empresarios con los que retorna a la Ciudad Condal tras reunirse con representantes del gobierno— dejar clara su desconfianza hacia la firmeza del Consejo de Ministros (y, en general, del sistema político de la España de la época) ante las huelgas, los atentados y los violentos disturbios que amenazan sus empresas y la prosperidad del país. Insistamos, no obstante, en la osadía discursiva que, pese a todo, suponía entonces situar el *peso* de la historia de la industria textil catalana —si es que *sólo era eso*— sobre las espaldas narrativas de un *héroe* íntima (y formal)mente *ciego*, melancólico y *castrado* y, entonces, puramente melodramático.

Con un llamativo despliegue de medios que incluía la contratación del director de fotografía norteamericano Alfred Gilks, la de Vicente Viudes como figurinista, los costosos decorados de Luis Santamaría o el complicado rodaje en las calles barcelonesas, Sáenz de Heredia ofrece un complejo discurso a partir de los acontecimientos previos a la muerte de la adúltera Mariona junto a su amante Ernesto Villar, ocultos y abrazados en un palco del Liceo en el instante del estallido de la célebre bomba el siete de noviembre de 1893. Así, la caminata matinal (que podemos fechar en 1887) con la que se inicia el *flash-back* (tras el despertar del viejo Rius y la preparación de su modesta comida en la gastada tartera *de siempre*), puesta en forma por medio de un muy elaborado *travelling* oblicuo de derecha a izquierda con la cámara acompañando al padre Rius (José María Lado) y a su hijo Joaquín (José María Seoane) por las calles antiguas de Barcelona hacia su fábrica textil, indicándole el primero a su descendiente las casi incontables veces que hizo ese mismo trayecto a lo largo de su vida, dan muestra de algunas de las virtudes del mejor Sáenz de Heredia. Proximidad (de la cámara, con predominio estadístico de planos medios sobre cualquier otro tipo de composición plástica) y confianza (en el muy matizado trabajo del actor; estamos, quizás, ante la cumbre interpretativa de los dos paseantes), pero sin olvidarantes al contrario una simultánea preocupación por un fondo que, gracias a la profundidad de

campo, nutre el cambiante encuadre barcelonés de un singular, detallista pero no recargado, aire urbano y popular.

Desde ese mismo paseo hacia el trabajo, es evidente la voluntad del cineasta de remarcar los valores encarnados por el viejo Rius (humildad de origen, apego a las costumbres populares, trato próximo, paternal y cariñoso con los trabajadores), apoyando su ejemplar actitud vital con ciertas composiciones visuales que, mientras charla con su hijo sobre las cuitas amoroso-sociales de éste (capaz de asegurar que nunca estuvo enamorado de una joven Mariona Rebull que lo ha dejado por otro muchacho y que si se acercó a ella fue porque «yo estimo que la vida es superación y que el hombre debe procurar el ascenso en todo: en su trabajo, en su inteligencia y en su nivel social [...]»), construyen, con el padre de pie a la derecha y el hijo sentado a la izquierda, ambos de perfil, una nítida diagonal que otorga a la mesurada opinión del padre una incontestable *superioridad* espacial. Y no es casualidad, por tanto, que dicha composición, pero ahora con el joven Rius de pie a la derecha, se repita con exactitud para enfrentar al protagonista con el parlamentario Ernesto Villar (Tomás Blanco, sentado a la izquierda), cuando éste —tras una noche de fiesta, pero con apariencia impecable— se acerque a la fábrica para *ofrecerle de nuevo* a una Mariana de la que ya se ha cansado. Así, si parece obligado reparar en unos enfrentamientos semánticos (parlamentarismo—frivolidad—vida licenciosa—traición // trabajo—seriedad—matrimonio—fidelidad) que pueden parecer reeditar esa metáfora sobre la España contemporánea en la que insistían ciertos críticos a propósito de *El escándalo*, éstos se ven matizados por la sensatez paterna frente a la llamativa rudeza y la (al menos aparente) insensibilidad de un hijo que se refiere, con impersonal frialdad, a los beneficios vitales (sociales y laborales) de un enlace sin amor¹⁴. Con todo, cuando pese a cierta dureza inicial en el trato con dos (también narrativamente) destacados trabajadores, Pamias y Llovet, tras discutir el presupuesto de la empresa para la próxima Exposición Universal de Barcelona, Joaquín recomienda a su padre una subida de salarios (mientras, sentado en su mesa de despacho, escribe a Mariona una rendida carta de amor) un *travelling* frontal (y por tanto, aunque no ortodoxamente, desde la *posición* paterna, aunque se trate también, y sin ambages, de

¹⁴ Y es por ello que, aunque el joven Rius mantiene su postura ante Villar de modo tan abrupto como desagradable, la puesta en escena vincula su posición con la de su padre, otorgándole formalmente un *peso interior* del que, sin duda, carece el contenido explícito de su discurso. Dicho de otro modo, la oposición discursiva holgazanería parlamentaria / seriedad burguesa se ve, a la vez, matizada por el aparentemente brutal desconocimiento (y desinterés) de Rius de las relaciones de pareja, lo que nos obliga a colocarnos del lado de Villar, mientras, por otro lado, el *lugar simbólico* de Rius es el ocupado por el padre en uno de los planos nodales de la secuencia anterior.

un movimiento de cámara *comentativo*) nos muestra y aproxima, reforzándolo, su crecimiento moral (y formal).

Y si es cierto que no se nos permite dudar del amor *a su manera* de Rius hacia su esposa, no lo es menos que su actitud y comportamiento traducen una absoluta *ceguera sentimental* —a la vez que una confianza, no menos ciega, en que el orden, el deber y la fidelidad marital son derechos y obligaciones naturales, como los bienes y las propiedades materiales obtenidas con el trabajo y el esfuerzo— y que dicha ceguera será convertida en forma fílmica por Sáenz de Heredia, a través de un sutil trabajo sobre el punto de vista que, en las dos secuencias del Liceo, marcará los pasos de la narración hacia la tragedia. De hecho, es en un descanso de la primera de las óperas a las que vemos acudir a la pareja —mientras pasean por el interior del edificio y su desplazamiento es mostrado a través de un *travelling* muy similar al inicial en compañía de su padre (pero del todo *diferente* en lo que a lugar y entorno social se refiere)—, cuando se encuentran *de nuevo* con un (¿olvidado?) Ernesto Villar. Inmediatamente después, desde su palco, Mariona, sentada junto a su marido, observa azorada y deseante a Villar (plano subjetivo de ella: el hombre de pie, entre otros asistentes, en un plano general de su localidad, más elevada) y a su marido (primer plano, de perfil, sentado a su lado mirando la función) y, sabiéndose observada por aquel, retira la mano de Rius cuando éste se dispone a cogérsela. Aunque no nos cabe duda de que el esposo se ha dado cuenta, nunca vemos a Ernesto Villar ni a Mariona desde su punto de vista y, ni siquiera su rostro —cuando diegéticamente, con seguridad, está viendo al *rival*— se corresponde con la posición desde la que lo miraba ella. Tal sutileza formal y discursiva todavía ofrecerá un *siniestro* colofón: el plano en el que Villar mira (y causa), sarcástico, el inicio del descalabro de la pareja desde su palco ayudado por los prismáticos, se funde, encadenado, con otro del matrimonio retornando a su residencia en carruaje. El poder seductor, la penetrante mirada de Ernesto, no puede ser evitada huyendo hacia un *hogar* que no es tal, pese al nacimiento de un pequeño Rius que ha venido a colmar las aspiraciones del padre y a asegurar la continuidad futura de la empresa.

Decidida a poner en claro una situación insostenible, Mariona acude, por primera vez desde su matrimonio, a buscar a su marido a la fábrica para hablarle. Le espeta sin reparos el enorme error de su boda. La extrema dureza de la conversación:

— *¿No eres feliz?* — *No, y no lo soy porque mi marido no siente la necesidad de serlo. Te importa poco que no te quiera con tal que no quiera a otro.*

— ¿Cómo no va a importarme que me quieras? Lo que sucede es que tu cariño lo doy por sentado, porque eres mi mujer y tienes la obligación de quererme. — ¿Cómo puedes decir ese disparate? Nadie, ningún humano, puede querer por obligación. El cariño hay que ganarlo y merecerlo — Defender con tanto fuego esa teoría indica que desconoces por completo el concepto del deber — Es posible, pero tú, en cambio, no conoces ni has conocido nunca a las mujeres, no me has querido a mí, no quisiste a tu madre, no has querido a ninguna. No las entiendes ni sabes para que existen [...] Cada vez me extraño más de haberte querido alguna vez, cualquier hombre me parece mejor que tú. Te lo digo sin ningún rencor. No existes.

está, de nuevo, formalizada con singular sabiduría. Coincidiendo con las últimas frases reproducidas, por ejemplo, un plano nos muestra a Rius en primer término y a la derecha del encuadre, de espaldas, mientras se nos permite observarla a ella, al fondo y a la izquierda, pero también en plano medio. Ejemplo magnífico de la ponderación estilística y sintética de Sáenz de Heredia, la composición magnífica al hombre por tamaño y proximidad — a la vez que nos coloca a su lado, naturalizando el punto de vista —, pero ella está de frente, iluminada y con profundidad de foco. La bien medida *ambigüedad* discursiva se antoja ejemplar, si tenemos en cuenta el contenido de la conversación.

Desde ahí, la tortura deseante asedia al impotente Rius que, con todo, *llega tarde* a su residencia de verano en el campo (a donde ella ha *huido*), sólo cuando se entera de que Mariona ha invitado a Ernesto a pasar allí las fiestas veraniegas del lugar. Antes de traspasar el umbral de la casa, el montaje señala de manera tan cruel como brillante que la situación *persiste*. Joaquín la mira (primer plano largo) y, por un momento, el plano siguiente de Mariona parece de punto de vista subjetivo del hombre (incluso porque el tomavistas se sitúa detrás y a la derecha de otro personaje femenino), pero ella camina de inmediato hacia él (de perfil, hacia la derecha), mostrando nuestro *error* de lectura (o, por mejor decir, un muy elaborado falso *raccord* de miradas de aprehensión retardada), la ceguera masculina y, en fin, el imposible encuentro (y el desencuentro formal) de la pareja.

Un arrebató de Rius expulsando a Villar de la finca y el consiguiente (y tranquilizador) engaño de Mariona ante su ingenuo esposo asegurándole repentinamente que sigue queriéndolo (cuando la noche anterior volviera a escupirle, secamente, un brutal «no has vuelto a nacer en mí»), decidida en fin a mantener unas menos problemáticas relaciones *ocultas* con su amante, dan paso a la secuencia cumbre de la muerte de la mujer en el Liceo, con la que se cerraba la primera novela (y la primera versión del guión). Por si cu-

pieran dudas acerca de la vinculación metafórica de la convulsión social con la traición y pérdida de la figura femenina, el film nos permite intuir que quizás Mariona tenga algo que ver con (o al menos, y con seguridad, que desea que se consumen) las amenazas de muerte que su marido recibe en las últimas fechas. En cualquier caso, lo sustancial para nosotros ha de ser analizar la resolución formal del fragmento, uno de los más brillantes jamás rodados por el cineasta. En el entreacto de *Aída*¹⁵, Mariona abandona su palco con la disculpa de acudir a saludar a «las Puig». Rius, mientras tanto, charla con un colega sobre el asesinato de Llopis, un empresario, y el temor a una ola de atentados («te digo que hasta que no tengamos un gobierno enérgico [le señala su interlocutor] peligramos todos»). Se reanuda la representación y asistimos a algunos fragmentos de la misma desde posiciones más o menos naturalizadas por el palco de los Rius (hacia el fondo y a la derecha del escenario), mientras, la hija del emperador egipcio es agasajada y enjoyada por un grupo de sirvientes. Entonces, el *efecto* emocional de un *acusador* primer plano de la butaca vacía de Mariona acude como un puñal —pero sin partir de su punto de vista— hacia los ojos de Rius (panorámica hacia plano medio del hombre)¹⁶ que, ahora sí, comienza a buscarla obsesivo con la mirada (planos generales de varios palcos, cada vez más elevados, seguidos de las reacciones del personaje, visiblemente inquieto), hasta llegar al quinto piso (el de las clases populares y, como sabremos, también el del adulterio). En efecto, cree ver *algo* en platea y una vertiginosa panorámica vertical de descenso nos permite seguir el trayecto de la tristemente célebre bomba Orsini, hasta estrellarse (tras corte y en plano medio) con el suelo, haciendo del encuadre un resplandor cegador, absolutamente blanco. Su propia mirada, *llena del vacío* dejado en la butaca por la ausencia de la mujer, se activa violentamente y *es sólo desde su punto de vista (el de la mirada masculina herida por la ausencia) desde el que observamos el impacto de la bomba y la desolación posterior*. Es por ello que está ahora en condiciones de descubrir a los amantes abrazados y muertos a través de una mirada tan dolorida como firme. Abofetea a Villar y se lleva el cadáver de *su* mujer, cargado sobre los hombros, con todo el peso del engaño y de la historia, mientras las perlas del collar que poco antes le pusiera en el cuello caen escalones abajo desparramadas entre los escombros.

¹⁵ Aunque la obra representada en el momento histórico del accidente era el *Guillermo Tell* de Rossini, Sáenz de Heredia opta por la *Aída* de Giuseppe Verdi, haciendo coincidir los instantes previos al estallido de la bomba con las atenciones excesivas recibidas por Amneris, hija del rey de Egipto.

¹⁶ En un movimiento de cámara que recuerda de algún modo la formalización del *recuerdo* del marido (y su nueva esposa) en la hitchcockiana *Rebecca* (1940).

Tragedia, muerte y traición femenina, pues, pilares significantes de *Mariona Rebull* del mismo modo que ocurría en los grandes títulos citados, con los que comparte nítidos hilos discursivos. Pero, a diferencia de la mayoría de aquellos, nuestro héroe melodramático y antipático, incapaz de amar o sólo de hacerlo mal y demasiado tarde, tomará sobre sí la responsabilidad de *su empresa*, será capaz de jugarse la vida en su lucha contra los sindicatos y la barbarie obrera y acabará por convencer a las siguientes generaciones —no sin vacilaciones— del valor de su desdicha y de su herida, y de la necesidad, en fin, de continuar en la brecha. Es por ello que Joaquín Rius y su hijo caminan al fin, como al inicio, por unas calles que, pese al horror, continúan, siendo la misma, con los mismos valores y los mismos personajes que un cuarto de siglo atrás¹⁷.

No menor complejidad discursiva y formal ofrece el siguiente título de la filmografía del cineasta madrileño, *Las aguas bajan negras* (1948), que, como *Mariona Rebull*, también fue en su día (e incomprensiblemente todavía sigue siendo) vinculado por cierta historiografía —aunque, claro está, *en negativo*, señalándose una y otra vez la imposibilidad última de que constituyesen eslabones *reales* de una cadena que en España sólo entroncaría *verdaderamente* con dicho movimiento desde Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga—, con el Neorrealismo italiano, lo que no deja de indicar tanto una tozudez crítica incapaz de valorar cualquier transformación semántica y estilística no vinculada con aquél, como, y *pese a todo*, la llamativa singularidad de los universos puestos en pie tanto en el film que acaba de ocuparnos como en *Las aguas bajan negras*.

Aunque dicha singularidad no ha permitido gozar a este último título de demasiado prestigio por tratarse de *otra* adaptación del escritor católico y ultraconservador Armando Palacio Valdés, dirigida por *el cineasta* del Régimen, el film, versión de la novela de ambiente asturiano *La aldea perdida*

¹⁷ Quizás por un imprevisible azar histórico, quizás porque la complejidad del film y sus particularidades *catalanas* hubiesen motivado una preocupación especial por las reacciones del público en Cataluña, lo cierto es que el Expediente de rodaje (A.G.A. Sección Cultura. 36/03284) incorpora detenidos informes de los delegados provinciales sobre el particular. El de Tarragona, por ejemplo, señala —haciéndose eco de la compleja personalidad de Rius— la negativa reacción del público catalán «por lo que se refiere a la alteración manifiesta que se ha hecho con el sentido patriarcal de las costumbres familiares catalanas, ya que parecen guiadas por un brutal materialismo». Por *sectores* el delegado informa de que además de reparos morales de determinados grupos, el film fue «acusado de partidista en pro del patrono» por cierto núcleo de obreros. En cuanto a la crítica de estreno en diarios es unánimemente positiva, tanto en Cataluña como en Madrid y en provincias (*Abc*, 29 de abril de 1947; *Diario Español*, 11 de mayo de 1947; *Diario de Navarra*, 11 de mayo de 1947; *Hoy*, 13 de enero de 1948; *Yugo*, 29 de mayo de 1948).

(subtitulada «novela-poema de costumbres campesinas» y publicada en 1903), adaptada por Carlos Blanco, se ofrece al analista como un texto de tan sólida capacidad expresiva como inaudita rugosidad semántica.

Pese a ciertas lecturas que vinculan indefectiblemente el sentido de la película al de la obra literaria de la que parte —cayendo de nuevo en la burda trampa teórica de elidir la *producción significante*, singular y única, del film—, *Las aguas bajan negras* conjuga con soltura elementos del melodrama, del drama rural hispano y del *western* hollywoodiense para elaborar un discurso, indiscutiblemente conservador pero cívico y de no menos inequívoca voluntad reconciliatoria, acerca de las ineludibles transformaciones del país tras la Guerra Civil y la necesidad de establecer, entre todos, nuevos pactos de convivencia capaces de cicatrizar las heridas del pasado, a través de un muy meditado trabajo sobre la posición de la cámara, la composición del encuadre y la configuración del espacio fílmico resultante, y a partir asimismo de la medida distancia que el enunciador establece con la *fantasmal* presencia en la diégesis del propio Palacio Valdés (interpretado por Manuel Kayser).

La secuencia inaugural del film —sin parangón en la novela— no puede pasar inadvertida. Situada a modo de prólogo en 1839, en plena Guerra Carlista, en un momento en que —como señala la singular *voz off-over de Palacio Valdés*, en un nueva muestra de las constantes búsquedas reflexivas del autor de *El destino se disculpa*— «España vivía la zozobra de la guerra, seis años llevaban carlistas e isabelinos combatiendo desesperadamente para inclinar a su lado la victoria. Fue aquello una lucha de fiereza extraordinaria y sin cuartel donde la muerte respetaba tan solo al que disparaba primero», el estilo y el tono del fragmento, bien diversos de los del resto del film y con seguridad ligados por la memoria espectral a ciertos célebres títulos de ambientación histórica, ofrece notables hallazgos lumínicos —debidos a la fotografía de interiores de Alfredo y César Fraile— y de composición interna del encuadre, encaminados a hacernos compartir la complejidad emocional de Beatriz, hija de un coronel isabelino y embarazada a su vez de Fernando, un capitán carlista; encargada, en fin, de aunar *en el futuro* y a través de su hija Carmina, a los dos bandos abocados a un sensato, aunque sumamente dificultoso, entendimiento que habrá de permitir el desarrollo de una patria —en palabras del Padre Prisco, mediador en favor de los mineros, excelentemente encarnado en su hondura costumbrista por Luis Pérez de León— que, todavía veinte años después, «vive enferma a un lado del camino».

Así, no puede sorprender que desde su estreno fuese negativamente recibida por algunos críticos la escasa fidelidad de la adaptación de Blanco y

Sáenz de Heredia a un texto que admiraban y que, elegíaco y reaccionario, cantaba las costumbres de una Asturias rural mítica y perdida, mientras otros, calificando la novela como «visión parcial de Asturias», señalaban más sagaces el film de Sáenz de Heredia como magnífica plasmación fílmica de «la aldea ganada», «convertida en espléndido pedazo de la cuenca fecunda de Laviana» (Vigil-Escalera, 1948).

De hecho, aprovechándose al máximo de un trabajo de ambientación y dirección artística de llamativa autenticidad, así como de una selección y dirección los actores de reparto de hondo verismo costumbrista, Sáenz de Heredia libera el texto de la apabullante quincalla retórica y descriptiva de la novela, y articula a partir de la pareja de Carmina y su novio (y sólo al final marido) Nolo la posición que, superando rencillas y obcecamientos, permitirá la pacífica y próspera transformación final del pueblo. Desde su primer encuentro, la joven plantea al muchacho la inutilidad del (precedente y tradicional) enfrentamiento entre ganaderos y agricultores, y es ella la que provoca el paso del protagonista, desde el principio, al bando (al trabajo) de los mineros; la rotación de sus posiciones en el encuadre (y la consiguiente inversión del plano-contraplano) cuando él entra en razón, señala plásticamente el firme papel de Carmina como eje (diegético y metafórico) sobre el que habrá de resolverse el conflicto¹⁸.

A partir del trabajo de adaptación y guión, Sáenz de Heredia establece un alambicado juego de oposiciones entre dos *bandos* enfrentados cuya complejidad impide al espectador situarse en cualquiera de los extremos, *obligándole* a compartir visualmente, antes bien, una muy matizada posición tercera, arbitral y mediadora. Si el pueblo (representado en primer término por el tío Goro, padrastro de Carmina, y el militar retirado don Félix...) parece enfrentarse con unos mineros destructivos y *urbanos* (entre cuyos miembros se encuentra, desde luego, el malvado don Sergio, el *pagador* que intentará violar a Carmina en la destacada secuencia del ascensor de la mina, pero también el elegante, recto y dialogante ingeniero encarnado por Fernando Fernández de Córdoba y, sobre todo, el padre Prisco y el propio Nolo, que trabajará en la mina para poder casarse y fundar una familia...), la puesta en escena se esforzará por dar forma a un conflicto cuya complejidad, sutileza y necesidad imperiosa de resolución (en un momento histórico, el del estreno de la película, de máxima escasez y ne-

¹⁸ Más tarde, cuando un Nolo sucio y sudoroso le entregue el primer sueldo ganado en la mina, los dos ocuparán el mismo encuadre, juntos y de perfil, mientras la ganadería (la vaca inmediatamente detrás de ellos) y el campo (los árboles, al fondo) pasan definitivamente a *segundo plano*.

cesidad de industrias en marcha) difiere por completo de los planteamientos de nítida y tozuda oposición (tradición-campo-España eterna // progreso-ciudad-proletariado) de otras visiones fílmicas contemporáneas del mundo rural.

Se trata, en fin, de un film en el que la posición y los movimientos de la cámara tienden a formar continuas diagonales que parecen surcar un espacio triangular, en el que los dos posicionamientos enfrentados, *torcidos* y *oblicuos*¹⁹, se ven arbitrados por un narrador situado, en ocasiones literalmente, en el vértice de ese *triángulo* semántico y formal que el texto construye desde el inicio. Así sucede, por ejemplo, durante la inicial partida de cartas entre Goro y don Prisco, en el que la cámara adopta el *tercer lugar* en la metafórica *mesa negociadora*, pero permite sutilmente que partes del cuerpo de Felicia (esposa de Goro y madre adoptiva de Carmina), vestida de oscuro, rimen con la sotana sacerdotal. En otros casos, las composiciones de los grupos enfrentados matizan el sentido aparente de los mismos, enturbiando espacialmente los *grupos* y densificando el sentido, como cuando un plano medio largo del ingeniero exponiendo sus razonamientos en el chigre de Martiñán nos permite ver a don Prisco ocupando un lugar, secundario pero nítido, a su izquierda, mientras, en el contraplano, Goro se nos presenta flanqueado por don Félix y Felicia²⁰. Sólo Palacio Valdés, mostrado siempre con inequívoca sorna compositiva, aparecerá aislado, como privilegiado intruso en la ficción... Aunque, y es harto significativo, jamás el enunciador (con todo siempre más mostrativo que *subjetivo*) recurrirá a su punto de vista, denegándolo de hecho.

Rigurosa pues, y a su modo conciliadora, pero en todo caso poco maniquea, se nos aparece, tras el análisis del texto, la visión de la evolución del mundo rural español, que, literal y metafóricamente, nos ofrece Sáenz de Heredia, pese a las frecuentes descalificaciones sufridas por una película que supone en realidad una radical contralectura del original literario.

¹⁹ E incluso el tránsito de uno a otro de esos dos lados enfrentados del triángulo viene dado, en ocasiones, por fundidos-encadenados de llamativa sagacidad semántica que nos llevan, por ejemplo, del padre Prisco llamando «burrísimo» al tozudo Goro, a don Jorge bebiendo alcohol y propasándose con Carmina.

²⁰ Y no puede cabernos duda de la voluntad discursiva de Sáenz de Heredia en este punto. En su propio guión anotado y utilizado durante el rodaje, que hemos podido consultar por gentileza de su hijo Ricardo Sáenz de Heredia, el cineasta señala expresamente cómo, durante el fragmento, siempre, aunque al fondo, «se verá al padre Prisco». José Luis Sáenz de Heredia, *Las aguas bajan negras. Guión Técnico*, Madrid: Colonial A.J.E., pág. 109. Colección particular de Ricardo Sáenz de Heredia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABIZANDA, M. (1943). «José Luis Sáenz de Heredia en zapatillas». *Cámara* 26, noviembre.
- AGUSTÍ PEYPOCH, I. (1974). *Ganas de hablar*. Barcelona: Planeta.
- CASTRO DE PAZ, J. L. (2002). *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós.
- CÉSAR MOYA, P. (2006). «Introducción biográfica y crítica». En Ignacio Agustí, *Mariona Rebull*. Madrid: Castalia.
- COIRA, P. (1999). *Antonio Román. Director de cine*. A Coruña: Xunta de Galicia. C.G.A.I.
- DEL AMO, A. (1996). *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- DE LA PLAZA, M. (2003). *Imperio Argentina. Una vida de artista*. Madrid: Alianza.
- GARCÍA ESCUDERO, J.M. (1954). *Historia en cien palabras del cine español*. Salamanca: Club del SEU.
- GUBERN, R. (1977). «Raza», *un ensueño del general Franco*. Madrid: Ed. 99.
- (1986). *1936-1939: La Guerra de España en la pantalla. De la propaganda a la Historia*. Madrid: Filmoteca Española.
- JORDÁN, Á. y VIZCAÍNO CASAS, F. (1988). *De la checa a la Meca. Una vida de cine*. Barcelona: Planeta.
- MONTERDE, J. E. (1995). «El cine de la autarquía (1939-1950)». En *Historia del cine español*, R. Gubern et alii (coords.). Madrid: Cátedra.
- PÉREZ PERUCHA, J. (1983). «El hombre de los muñecos». Hojas de sala de Filmoteca Española.
- (1992). «Visionarios del cinema». En *Visionarios españoles*, C. Álvarez Basso y J. López Ortega (eds.). Madrid: Bienal de la Imagen en Movimiento.
- SÁENZ DE HEREDIA, J. L. y VÁZQUEZ OCHANDO, F. (1942). «Yola». Colección *Talía. Revista quincenal de obras teatrales*, año II, n.º XXXIV.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. (1992). *El cine de Florián Rey*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada.

- TAIBO I, P.I. (2002). *Un cine para un Imperio*. Madrid: Oberón.
- TÉLLEZ, J. L. (1997). «El escándalo (1943)». En *Antología crítica del cine español (1896-1995)*, J. Pérez Perucha (ed.). Madrid: Cátedra / Filmoteca Española.
- VIGIL-ESCALERA, U. (1948). «*Las aguas bajan negras*, estampa maravillosa del cine español». *Primer Plano* 418, noviembre.
- ZUNZUNEGUI, S. (1997). «El destino se disculpa». En *Antología crítica del cine español (1896-1995)*, J. P. Perucha (ed.). Madrid: Cátedra / Filmoteca Española.
- (2005). «Epílogo. La línea general o las vetas creativas del cine español». En *La nueva memoria. Historia(s) del cine español*, J. L. Castro de Paz, J. Pérez Perucha y S. Zunzunegui (eds.). A Coruña: Vía Láctea.