

TESIS DOCTORAL

El guion como texto literario:  
la escritura cinematográfica de Claudio y  
Josefina de la Torre

Doctorado en Arte y Humanidades

Facultad de Humanidades

Sección de Filología

ALBERTO GARCÍA-AGUILAR

DIRECTORA:

ISABEL CASTELLS MOLINA

CODIRECTOR:

JAVIER RIVERO GRANDOSO

La Laguna, 2022



Esta tesis ha sido cofinanciada por la Agencia Canaria de Investigación, Innovación y Sociedad de la Información de la Consejería de Economía, Industria, Comercio y Conocimiento y por el Fondo Social Europeo (FSE). Programa Operativo Integrado de Canarias 2014–2020, Eje 3 Tema Prioritario 74 (85 %).





ROBERTO.— Eso es literatura.

GABO.— ¿Y qué tienes tú contra la literatura?

ROBERTO.— Nada. A mí la literatura me encanta.

GABO.— Y entonces, ¿por qué la menosprecias?

ROBERTO.— Porque estamos haciendo cine.

GABO.— Estamos haciendo guiones.

*Cómo se cuenta un cuento* (1996), Gabriel García Márquez



## ÍNDICE

Agradecimientos	25
1. Introducción: objetivos y metodología.....	27
2. Introduction: objectives and methodology.....	39
PARTE 1. El guion como texto literario.....	49
1. El guion de cine, entre la guía técnica y el texto literario: reflexiones en torno a su definición.....	53
2. El guion de cine como guía técnica: contra su condición literaria.....	56
3. El guion de cine, un texto literario.....	64
PARTE 2. Acercamientos a la historia del guion cinematográfico.....	87
1. Aproximaciones a la historia del guion en Europa.....	91
2. Acercamiento a la historia del guion en Hollywood.....	97
3. Breve historia del guion en España.....	103

3.1. El guion en el cine mudo español.....	106
3.2. Entre el cine mudo y el sonoro: el guion en los años de transición.....	109
3.3. Guionistas españoles en Hollywood: las dobles versiones cinematográficas en los años treinta.....	117
3.4. Guionistas españoles tras la Guerra Civil: la escritura cinematográfica en el exilio.....	123
3.5. El guion en el franquismo.....	126
PARTE 3. Claudio de la Torre, guionista.....	137
1. Metodología de análisis de los guiones cinematográficos.....	141
1.1. Formato de los guiones.....	141
1.2. Tiempo.....	143
1.3. Voz narrativa en el guion de cine.....	144
1.4. La representación del espacio.....	150
1.5. Caracterización de los personajes.....	152
1.6. Recursos cinematográficos.....	153
1.7. Diálogos y música.....	156



2. El cine en la trayectoria creativa de Claudio de la Torre.....	157
2.1. Claudio de la Torre, director de cine.....	157
2.2. Claudio de la Torre, dramaturgo: el cine en su teatro.....	180
2.3. Claudio de la Torre, poeta.....	186
2.4. El cine en la narrativa de Claudio de la Torre.....	188
2.5. Claudio de la Torre, periodista: el cine en sus artículos de prensa.....	189
3. <i>Rápteme usted</i> : comedia extravagante del franquismo.....	196
3.1. Versiones del guion.....	200
3.2. Censura.....	201
3.3. Resumen argumental.....	204
3.4. Tiempo.....	205
3.5. La voz narrativa.....	206
3.6. La representación del lugar.....	207
3.7. Caracterización de los personajes.....	209
3.8. Recursos cinematográficos.....	211

3.9. Diálogos y música.....	213
3.10. Conclusiones.....	216
4. <i>Primer amor</i> (1942): el siglo XIX en el cine español de posguerra.....	217
4.1. Censura.....	220
4.2. Resumen argumental.....	222
4.3. Tiempo.....	224
4.4. La voz narrativa.....	225
4.5. La representación del lugar.....	226
4.6. Caracterización de los personajes.....	228
4.7. Recursos cinematográficos.....	230
4.8. Diálogos y música.....	234
4.9. Conclusiones.....	239
5. Los guiones de <i>Manolo Reyes</i> y <i>Chufillas</i> , cortometrajes sainetescos.....	240
5.1. Censura.....	243

5.2. Resúmenes argumentales.....	245
5.2.1. Resumen argumental del guion de <i>Chufillas</i> .....	245
5.2.2. Resumen argumental del guion de <i>Manolo Reyes</i> .....	245
5.3. Tiempo.....	246
5.4. La voz narrativa.....	247
5.5. La representación del lugar.....	249
5.6. Caracterización de los personajes.....	251
5.7. Recursos cinematográficos.....	253
5.8. Diálogos y música en el guion.....	256
5.9. Conclusiones.....	257
6. <i>La Blanca Paloma</i> (1942): el cine folclórico de los años cuarenta.....	258
6.1. Censura.....	262
6.2. Resumen argumental.....	264
6.3. Tiempo.....	265
6.4. La voz narrativa.....	266
6.5. La representación del lugar.....	268
6.6. Caracterización de los personajes.....	270

6.7. Recursos cinematográficos.....	273
6.8. Diálogos y música.....	278
6.9. Conclusiones.....	280
7. <i>Volver a soñar</i> : de la novela rosa a la comedia romántica.....	281
7.1. Censura.....	284
7.2. Resumen argumental.....	287
7.3. Tiempo.....	289
7.4. La voz narrativa.....	289
7.5. La representación del lugar.....	291
7.6. Caracterización de los personajes.....	294
7.7. Recursos cinematográficos.....	297
7.8. Diálogos y música.....	300
7.9. Conclusiones.....	302
8. <i>Misterio en la marisma</i> : entre el cine folclórico y el policiaco.....	303
8.1. Censura.....	306

8.2. Resumen argumental.....	307
8.3. Tiempo.....	309
8.4. La voz narrativa.....	310
8.5. La representación del lugar.....	311
8.6. Caracterización de los personajes.....	314
8.7. Recursos cinematográficos.....	316
8.8. Diálogos y música.....	319
8.9. Conclusiones.....	320
9. <i>Bajo el sol de Canarias</i> (1943): un archipiélago idílico en un guion folclórico.....	321
9.1. Censura.....	333
9.2. Versiones del guion.....	335
9.3. Resumen argumental.....	335
9.4. Tiempo.....	337
9.5. La voz narrativa.....	338
9.6. La representación del lugar.....	340
9.7. Caracterización de los personajes.....	345

9.8. Recursos cinematográficos.....	349
9.9. Diálogos y música en el guion.....	352
9.10. Conclusiones.....	357
10. <i>Dora la espía</i> : coproducción hispano-italiana en los años cuarenta.....	358
10.1. Versiones del guion.....	362
10.2. Censura.....	362
10.3. Resumen argumental.....	365
10.4. Tiempo.....	368
10.5. La voz narrativa.....	369
10.6. La representación del lugar.....	370
10.7. Caracterización de los personajes.....	372
10.8. Recursos cinematográficos.....	374
10.9. Diálogos y música en el guion.....	377
10.10. Conclusiones.....	378
11. <i>Creando riqueza</i> : el cortometraje industrial como propaganda.....	379

11.1. Censura.....	381
11.2. Resumen argumental.....	382
11.3. Tiempo.....	383
11.4. La voz narrativa.....	384
11.5. La representación del lugar.....	385
11.6. Caracterización de los personajes.....	386
11.7. Recursos cinematográficos.....	387
11.8. El locutor y los comentarios didácticos.....	389
11.9. Conclusiones.....	390
12. Los tratamientos no rodados de Claudio de la Torre: <i>Una razón de Estado</i> (1933) y <i>Sombras en la ría</i> (1944).....	390
12.1. Análisis de <i>Una razón de Estado</i> (1933).....	391
12.1.1. Resumen argumental de <i>Una razón de Estado</i> (1933).....	392
12.1.2. Resumen argumental de <i>Escándalo en palacio</i> .....	393
12.1.3. Diferencias y similitudes entre <i>Una razón de Estado</i> y <i>Escándalo en palacio</i> .....	395
12.1.4. Recursos cinematográficos en <i>Una razón de Estado</i> y <i>Escándalo en palacio</i> .....	396

12.2. Análisis de <i>Sombras en la ría</i> (1944).....	398
12.2.1. Resumen argumental de <i>Sombras en la ría</i> .....	399
12.2.2. Recursos cinematográficos en <i>Sombras en la ría</i> .....	400
12.3. Conclusiones.....	402
PARTE 4. Josefina de la Torre, guionista.....	403
1. Escritoras cinematográficas: las guionistas españolas desde los años veinte hasta los cincuenta.....	407
2. Josefina de la Torre y el cine.....	421
2.1. Josefina de la Torre como actriz de cine.....	421
2.2. Josefina de la Torre, periodista: sus artículos sobre cine.....	437
2.3. El cine en la poesía de Josefina de la Torre.....	449
2.4. La industria del cine en <i>Memorias de una estrella</i> (1954).....	452
2.5. Josefina de la Torre y los subgéneros populares: el cine en las novelas de Laura de Cominges.....	457
2.5.1. La novela cinematográfica en España: aproximaciones terminológicas	464
2.5.2. El cine en las narraciones de Laura de Cominges.....	473



3. El guion de <i>Una herencia en París</i> : la comedia romántica de Josefina de la Torre.....	480
3.1. Versiones del guion.....	481
3.2. Censura.....	483
3.3. De la película al libro: negociaciones sobre la novelización de <i>Una herencia en París</i> .....	486
3.4. Una nueva película de <i>Tú eres él</i> y la adaptación de <i>¿Dónde está mi marido?</i> : el proyecto frustrado de los años 50.....	489
3.5. Resumen argumental.....	491
3.6. Tiempo.....	494
3.7. La voz narrativa.....	495
3.8. La representación del lugar.....	495
3.9. Caracterización de los personajes.....	496
3.10. Recursos cinematográficos.....	498
3.11. Diálogos y música.....	500
3.12. Conclusiones.....	501
4. Guiones adaptados de comedias románticas sin rodar: <i>La rival de Julieta</i> y <i>Matrimonio por sorpresa</i> .....	502

4.1. <i>La rival de Julieta</i> .....	503
4.1.2. Resumen argumental.....	503
4.1.3. Tiempo.....	505
4.1.4. La voz narrativa.....	506
4.1.5. La representación del lugar.....	508
4.1.6. Caracterización de los personajes.....	509
4.1.7. Recursos cinematográficos.....	512
4.1.8. Diálogos y música.....	514
4.2. <i>Matrimonio por sorpresa</i> .....	517
4.2.1. Resumen argumental.....	517
4.2.2. Tiempo.....	518
4.2.3. La voz narrativa.....	519
4.2.4. La representación del lugar.....	520
4.2.5. Caracterización de los personajes.....	521
4.2.6. Recursos cinematográficos.....	524
4.2.7. Diálogos y música.....	526
4.3. Conclusiones.....	527

5. El guion de <i>Un rostro olvidado</i> : una comedia romántica en la frontera colonial.....	528
5.1. Negociaciones de rodaje.....	532
5.2. Versiones del guion.....	533
5.3. Resumen argumental.....	533
5.4. Tiempo.....	536
5.5. La voz narrativa.....	537
5.6. La representación del lugar.....	538
5.7. Caracterización de los personajes.....	540
5.8. Recursos cinematográficos.....	542
5.9. Diálogos y música.....	544
5.10. Conclusiones.....	545
6. El guion de <i>El octavo no mentir</i> : la comedia extravagante de Tony D’Algy y Josefina de la Torre.....	547
6.1. Resumen argumental.....	548
6.2. Tiempo.....	550
6.3. La voz narrativa.....	551

6.4. La representación del lugar.....	552
6.5. Caracterización de los personajes.....	553
6.6. Recursos cinematográficos.....	555
6.7. Diálogos y música.....	556
6.8. Conclusiones.....	558
7. Los guiones policíacos de Josefina de la Torre: entre el crimen y el terror	558
7.1. El guion de <i>El secreto de Villa del Mar</i> .....	561
7.1.1. Negociaciones de rodaje de <i>El secreto de Villa del Mar</i> .....	561
7.1.2. Resumen argumental.....	563
7.1.3. Tiempo.....	565
7.1.4. La voz narrativa.....	565
7.1.5. La representación del lugar.....	566
7.1.6. Caracterización de los personajes.....	568
7.1.7. Recursos cinematográficos.....	571
7.1.8. Diálogos y música.....	573
7.2. El guion de <i>El caserón del órgano</i> .....	574

7.3. Conclusiones.....	576
8. La sinopsis de <i>María Victoria</i> : entre el subgénero rosa y el bélico.....	577
8.1. Resumen argumental.....	580
8.2. Tiempo.....	581
8.3. La voz narrativa.....	581
8.4. La representación del lugar.....	582
8.5. Caracterización de los personajes.....	582
8.6. Recursos cinematográficos.....	583
8.7. Diálogos.....	586
8.8. Conclusiones.....	586
9. El guion de <i>La desconocida</i> : una comedia romántica inacabada.....	587
10. Proyectos guionísticos frustrados de Josefina de la Torre.....	590
PARTE 5. Conclusiones.....	595
1. Conclusiones.....	599

2. Conclusions.....	613
Bibliografía.....	627
Guiones y expedientes de censura inéditos.....	721
Filmografía.....	729







## **Agradecimientos**

A Isabel Castells Molina, mi directora, por transmitirme desde la carrera su entusiasmo por la literatura y el cine. Gracias por el apoyo constante, las sabias orientaciones y las charlas cinéfilas.

A Javier Rivero Grandoso, mi codirector, por su guía en el intrincado vericuetto de la academia. Gracias por los consejos y por abrirme las puertas siniestras de la literatura criminal.

Al personal del Préstamo Interbibliotecario de la Universidad de La Laguna, por su prestancia a la hora de encargarse de mis numerosas peticiones a lo largo de estos años de investigación.

A Victoria Galván, directora de la Casa-Museo Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, y a Isabel Mendoza de Benito y Miguel Ángel Vega Martín, por guiarme por el Fondo Josefina de la Torre.

A Claudia Hernández de la Torre, por sus respuestas a mis preguntas.

Al personal del Archivo General de la Administración, en Alcalá de Henares, de la Filmoteca Española y de la Biblioteca Nacional de España, por atender mis consultas.

A Alejandro Coello Hernández y Fran Garcerá, josefinistas consumados, por guiarme en el mundo inmenso de Josefina de la Torre y por sus consejos de excelentes investigadores.

A Diego Rodríguez Ichaso, Héctor Cabezón Morales y Juan Francisco Avilés Mora, por una amistad sin la que no hubiera terminado nada de esto.

Y a mis padres, por el apoyo sin el que nunca hubiera llegado hasta aquí.



## 1. Introducción: objetivos y metodología

La recuperación editorial que en el siglo XXI se ha llevado a cabo en torno a la obra literaria de Claudio y Josefina de la Torre refleja el creciente interés hacia la labor de ambos como escritores. Guillermo Perdomo Hernández ha dirigido en Ediciones del Cabildo de Gran Canaria la colección «Claudio de la Torre», que consta de cinco volúmenes: *Novela 1* (2015), *Novela 2* (2020b), *Teatro 1* (2021a), *Teatro 2 (1)* (2021b) y *Teatro 2 (2)* (2021c). También resulta significativa la inclusión del texto «Nieblas», de este autor, en la antología *Caprichos de mar* (2011), que presenta la traducción al alemán que ha realizado Gerta Neuroth (Torre, 2011: 108-115). En realidad, se trata de fragmentos del cuento «Ciudad de Plata», que Claudio de la Torre publicó en el número 19 de la *Revista de Occidente* en 1925. Asimismo, el año 2020, cuando se dedicó el Día de las Letras Canarias a Josefina de la Torre, coincidió con la publicación de varias ediciones, preparadas por el investigador Fran Garcerá, que recuperan la obra poética y narrativa de la escritora: *Poesía completa. Volumen I y Volumen II* (Torremozas, 2020), *Las novelas de Laura de Cominges* (Gobierno de Canarias, 2020) y *Cuando ayer no puede ser mañana. Prosa breve reunida* (La Bella Varsovia, 2020). De igual modo, al año siguiente se publicó *Poemas de la isla - Poèmes de l'île* (2021b), que incluye la traducción al francés del poemario de Josefina de la Torre, de la que se han encargado Richard Clouet y Blanca Navarro Pardiñas.

A estas ediciones se suman otros actos, celebrados en las últimas tres décadas, en los que se ha reivindicado la trayectoria creativa de los dos hermanos. En 1995, con motivo del centenario del nacimiento de Claudio de la Torre, se proyectaron en el Teatro Guiniguada de Las Palmas de Gran Canaria y en la Casa de la Cultura de Santa Cruz de Tenerife sus siguientes películas: *La Blanca Paloma* (1942), *Misterio en la marisma* (1943) y los cortometrajes *Manolo Reyes* (1941) y *Chufillitas* (1941). Del mismo modo, en 2001 se llevó a cabo, en la Residencia de Estudiantes de Madrid, una exposición que se tituló *Los álbumes de Josefina de la Torre. La última voz del 27*. En ella, con Alicia Mederos como comisaria, se homenajeó a la escritora. Para conmemorar el nacimiento de la autora, en marzo de 2007 se celebró en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria el seminario *Josefina de la Torre Millares, la última voz del 27*. En esta actividad académica, en la que colaboraron el Gobierno de Canarias y la Universidad de La Laguna, se estudiaron los diferentes ámbitos artísticos en los que la autora incursionó, como la poesía, la música, el teatro, el cine y la narrativa. De ambas

actividades surgieron tres libros: los catálogos *Los álbumes de Josefina de la Torre. La última voz del 27* (2001) y *Josefina de la Torre. Modernismo y vanguardia* (2007) y el libro *La última voz del 27. Actas del Seminario Josefina de la Torre Millares* (2008). Con ellos se mostraba la notable trayectoria polifacética de la escritora. También se ha publicado, en la editorial Peter Lang, un volumen dedicado a distintas facetas creativas suyas: *Josefina de la Torre y su tiempo* (2021). En él, diversos especialistas, desde diferentes enfoques teóricos, estudian aspectos como el vínculo de la autora tanto con el teatro como con el cine, su narrativa, su poesía y su presencia en el Lyceum Club Femenino de Madrid.

Sin embargo, a pesar de estos homenajes, la labor como guionistas de ambos hermanos ha pasado desapercibida. Solo existen alusiones a su faceta como escritores cinematográficos en los trabajos de Ramírez Guedes (1995; 1998: 207; 2001: 47; 2008: 131), Aguilar y Cabrerizo (2013: 126) y Gómez-Blesa (2019: 465). En ellos se menciona la labor de Josefina de la Torre en el guion de la película *Una herencia en París* (Miguel Pereyra, 1944), o en el de *Bajo el sol de Canarias*, que también firmó su hermano Claudio. Garcerá (2020a: 15) también señala que ella adaptó a guiones algunas de sus novelas y Patrón Sánchez (2021b: 148) menciona algunos de ellos. Solo Reverón Alfonso (2007) se detiene más en la producción guionística de Claudio de la Torre, explica las circunstancias en las que surgieron algunos de sus guiones y elabora una lista con los que escribió o proyectó (369). Pero, hasta el momento, la escritura cinematográfica de ambos hermanos no ha recibido ninguna atención crítica. Tampoco se ha llevado a cabo la búsqueda pertinente en archivos para reconstruir esta faceta creativa ni para determinar cuántos guiones escribieron.

La ausencia de estudios académicos en torno a este tema responde al escaso interés que el guion, estudiado como texto literario, ha recibido en las investigaciones filológicas. De hecho, Ríos Carratalá (2002: 123) explicaba, a comienzos del siglo XXI, que apenas se habían estudiado las trayectorias como guionistas de los dramaturgos españoles durante el franquismo. Las pocas publicaciones de guiones –en comparación con los géneros narrativo, lírico y dramático– demuestran que han suscitado poco interés crítico o editorial. Así, resulta necesario reflexionar sobre el estatus artístico de los guiones y analizarlos con criterios literarios para considerar su inclusión en los estudios filológicos.

Por ello, en esta tesis se persiguen los siguientes objetivos principales: tratar de analizar los guiones de cine de Claudio y Josefina de la Torre desde una perspectiva estilística y técnica y, con ello, reivindicar este género como literatura. De este modo, se estudiará la «escritura cinematográfica» de estos autores. Metz (1973: 303) advierte de que ese sintagma se ha usado, en ocasiones con cierta ambigüedad, para aludir a las comparaciones entre cine y escritura. Pero en esta tesis se emplea para referirse a los guiones de cine, pues se trata de textos que prefiguran una película.

A su vez, la consecución de estos objetivos implica tratar de alcanzar otros: ofrecer aproximaciones a la historia del guion en España, determinar la presencia del cine en los distintos ámbitos creativos en los que incursionaron los hermanos De la Torre y explicar las circunstancias en las que escribieron sus guiones. Claudio y Josefina de la Torre expresaron su interés por el medio audiovisual en el periodismo, la dramaturgia, la narrativa, la poesía, la dirección tanto teatral como cinematográfica y la interpretación. Con el estudio de cómo recurrieron al cine en estos formatos se espera aportar datos suficientes para comprender mejor el vínculo de ambos con este medio a lo largo de sus vidas. En esta trayectoria artística, la escritura de guiones ocupa un lugar preponderante en los años cuarenta.

Además, todos los guiones suyos que se rodaron y algunos de los que jamás se produjeron –como *Volver a soñar* o *Bajo el sol de Canarias*– pasaron por la censura franquista. A través de la consulta de los expedientes de censura que se hallan en el Archivo General de la Administración, en Alcalá de Henares, se explican las modificaciones que, a veces, exigió esta institución. Tanto los expedientes de guiones como los de rodaje y los de las películas ofrecen datos valiosos sobre los textos. Por eso, se han consultado los que se vinculan con Claudio y Josefina de la Torre. Su lectura ofrece información relevante sobre por qué algunos guiones no se autorizaron, en qué cambiaron los que se rodaron o cuándo se entregaron a los censores.

Los análisis que se desarrollan en este trabajo pretenden profundizar en aspectos literarios y estéticos. Con ello, se sigue la metodología de Sternberg (1997) al analizar guiones hollywoodienses. Esta investigadora, al explicar sus objetivos, precisa que su corpus de estudio lo conforman los textos guionísticos. No se detiene en su realización fílmica ni en las fuentes literarias en las que se inspiran algunos de ellos (1997: 3). De igual modo, en esta tesis no se profundiza en las cuestiones ideológicas presentes en los

textos de Claudio y Josefina de la Torre, en cómo se trasladaron a la pantalla, en el vínculo de los guiones con otras obras ni en el proceso de adaptación del que ha surgido la mayoría de ellos.

El estudio conjunto de los guiones de los dos hermanos en una sola tesis responde al estrecho vínculo de las carreras cinematográficas de ambos, que se desarrollaron en paralelo. Claudio de la Torre comenzó su trabajo profesional en la industria audiovisual en los años treinta en los estudios que la productora Paramount poseía en Joinville-le-Pont, cerca de París. Ahí acudió su hermana Josefina para, bajo las órdenes de él, trabajar como actriz de doblaje. Después de la Guerra Civil española, ella actuó en tres largometrajes que dirigió su hermano –*Primer amor* (1942), *La Blanca Paloma* (1942) y *Misterio en la marisma* (1943)–. Además, los dos firmaron, con el periodista Adolfo Luján, el guion de *Bajo el sol de Canarias*. Incluso existen indicios de que Claudio de la Torre pensó en dirigir dos películas en las que se adaptarían novelas de su hermana: *María Victoria* (1940) y *Villa del Mar* (1941). Por tanto, profundizar en la labor en el cine de uno de ellos supone comprender mejor la del otro.

El corpus que conforma el objeto de estudio de esta tesis consiste en los guiones que se han localizado de Claudio y Josefina de la Torre o en los que alguno de ellos colaboró. De él se han encontrado los siguientes: *Rápteme usted*, *Primer amor*, *Manolo Reyes*, *Chufllillas*, *La Blanca Paloma*, *Volver a soñar*, *Dora la espía*, *Misterio en la marisma* y *Creando riqueza*. También se estudian los tratamientos cinematográficos de *Una razón de Estado* (1933) y *Sombras en la ría* (1944), que se publicaron. De Josefina de la Torre se han hallado los siguientes guiones: *Una herencia en París* –titulado, al principio, *Tú eres él*–, *La rival de Julieta*, *Matrimonio por sorpresa*, *Un rostro olvidado*, *El octavo no mentir* y *El secreto de Villa del Mar*. Asimismo, se incluye en el corpus el de *El caserón del órgano*, del que solo se han conservado algunas páginas, y la sinopsis de *María Victoria*.

Al buscar bibliografía sobre el guion cinematográfico, se comprueba que gran parte de ella la conforman manuales que proporcionan consejos o instrucciones para escribir este tipo de textos. Como explica Gutiérrez Carbajo (2002: 136), las publicaciones sobre guiones se centran en aspectos técnicos o prácticos, en el oficio del guionista, en las estrategias discursivas, en las estructuras narrativas y en el análisis de

modelos de guion en filmografías concretas. Entre los manuales más conocidos se halla *Story* (1997), de Robert McKee. En él se ofrecen las pautas para, según el autor, crear un buen guion que interese a la industria del cine. También destaca el manual *Screenplay: The Foundations of Screenwriting* (1979), de Syd Field. Aunque apareció en 1979, ha contado con varias ediciones y en 2005 se publicó una ampliada y revisada. En este libro se dan instrucciones tan restrictivas como las páginas en las que deben suceder los giros argumentales para dividir el arco narrativo en tres actos: el primer giro se encuentra en torno a la página treinta y el segundo, alrededor de la noventa (2005: 21). Este paradigma refleja el marcado carácter prescriptivo del manual. Del mismo modo, el libro de Michel Chion *Cómo se escribe un guión*<sup>1</sup> (2009) se sitúa entre los manuales más difundidos. Se publicó en francés por primera vez en 1986 con el título *Écrire un scénario*. En la primera parte se analizan las estrategias narrativas de diferentes películas. En la segunda, en cambio, se explican numerosas técnicas para escribir guiones y cómo evitar errores comunes.

El elevado número de manuales sobre escritura de guiones –sobre todo en inglés– dificulta la consulta de estos libros. Además, en algunos solo se persiguen objetivos comerciales y se presentan supuestas fórmulas para simplificar el desarrollo de los guiones. El manual *Screenwriting for Dummies* (2008), de Laura Schellhardt, ilustra este tipo de publicaciones en las que se ofrecen consejos no solo sobre escritura, sino también sobre cómo vender el guion, conseguir un agente y proteger los derechos de autor.

No obstante, se han publicado manuales que abordan la creación de guiones desde perspectivas novedosas. En esta categoría se halla el libro *The Science of Screenwriting* (2018), de Paul Joseph Gulino y Connie Shears, que recurren a la neurociencia para tratar este tema. A partir de sus estudios sobre cómo reacciona el cerebro a las estructuras narrativas, explican la manera adecuada de escribir guiones para suscitar el interés del público. En España, Daniel Tubau ha publicado *El guión del siglo 21* (2011), en el que defiende la necesidad de romper con la estructura en tres actos que propone Syd Field o la de atender a los nuevos medios tecnológicos para contar historias.

---

<sup>1</sup> En esta tesis se mantiene la tilde en la palabra *guion* cuando así figura en los textos originales.

Sin embargo, como afirma Dittus Benavente (2015: 242), la mayoría de estos manuales se centran en cómo escribir guiones, pero no en su estudio científico. También Ríos Carratalá (2000), aunque reconoce que su lectura ayuda a interpretar películas, los critica porque proponen normas que dan lugar a narrativas convencionales. Asimismo, Pérez Bowie (2008: 33) explica que la mayoría de estas publicaciones ofrece un planteamiento narrativo en el que predominan dos líneas argumentales: una dedicada a un romance heterosexual y otra centrada en la actividad del protagonista. Así, estos manuales se centran en explicar cómo se consiguen estructuras narrativas que mantengan la atención de la audiencia. Pero apenas aportan información sobre los diferentes formatos que han adoptado los guiones a largo de la historia, su naturaleza literaria o los estilos que se alejan de las convenciones de la industria audiovisual.

El objetivo de esta investigación no consiste en estudiar los arcos narrativos de los guiones de Claudio y Josefina de la Torre o los mecanismos que emplean para suscitar la curiosidad del público. Por eso, en esta tesis solo se han citado manuales de guiones cuando sirven para comprender mejor los rasgos que conforman la escritura cinematográfica o su historia.

Para hallar reflexiones que traten sobre la consideración de los guiones como literatura y su análisis filológico, se han consultado, sobre todo, los trabajos de investigadores que han profundizado en esta línea de estudio. Entre ellos destacan los de Nannicelli (2010; 2011a; 2011b; 2013a; 2013b; 2016; 2019), quien más ha reflexionado sobre el guion desde una perspectiva estética. Su libro *A Philosophy of the Screenplay* (2013), en el que defiende la naturaleza literaria de los guiones, constituye una de las indagaciones más exhaustivas sobre este tema. Además de sus trabajos, sobresalen, por su profundidad y su extensión, el de Sternberg (1997), que analiza guiones hollywoodienses con criterios literarios, y los de Price (2010; 2013b), que aborda su estudio desde la perspectiva autoral y la histórica. Asimismo, Raynauld (1990; 1997; 2005; 2019) ha dedicado varias de sus publicaciones al estudio del guion como texto, sobre todo en la tradición francesa. Junto con estos trabajos, también destacan los de Viswanathan (1986; 1991; 1993), Carrière y Bonitzer (1991), Boon (2008a; 2008b), Maras (2009), Abes (2013), Igelström (2014a) y Mirsal (2018).

Aunque no existen tantas investigaciones sobre el guion concebido como literatura centradas en el ámbito hispánico y no en el estadounidense, se encuentran



algunas que analizan el asunto con detenimiento. El libro *Relaciones entre el cine y la literatura: el guión* (1997), editado por Juan A. Ríos Carratalá y John D. Sanderson, sobresale entre las publicaciones académicas en España que abordan los vínculos literarios de los guiones. Asimismo, destacan los trabajos de Gutiérrez (2018a; 2018b). Su libro *Rafael Azcona: el guionista como creador* (2018) contiene numerosas reflexiones sobre los guiones y su función estética. Asimismo, se hallan las publicaciones de Rodríguez González (2001), Ríos V. (2007), Sánchez-Escalonilla (2008), Diamante (2010), Borao (2016), Rocco (2018; 2019) y Dittus (2021), que aportan puntos de vistas diferentes, e incluso contradictorios, sobre este tema.

A partir de estos trabajos, así como otros que también abordan el vínculo del guion con la literatura o su historia en distintos países, se ha conformado gran parte de la bibliografía que se ha usado en esta tesis. Pero, dado que el corpus que se analiza y numerosos documentos que se citan en la tesis permanecen inéditos, para acceder a ellos se han consultado varios archivos e instituciones: el Fondo Josefina de la Torre (FJT), que se conserva en la Casa-Museo Pérez Galdós, en Las Palmas de Gran Canaria; el Archivo General de la Administración (AGA), en Alcalá de Henares; la Filmoteca Española, en Madrid; la Biblioteca de la Universidad de La Laguna; la Biblioteca Nacional de Francia; la Biblioteca Nacional de España (BNE); el Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, en Cartagena (Murcia, España); el Archivo Personal de Saulo Torón, que se halla en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria; y el Archivo del Cabildo Insular de Tenerife.

Asimismo, se han consultado las siguientes hemerotecas digitales: Jable —el nombre del Archivo de Prensa Digital de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria—; la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica; la Hemeroteca Digital de la BNE; la plataforma Gallica, de la Biblioteca Nacional de Francia; y la hemeroteca de Prensa Canaria Digitalizada de la Universidad de La Laguna. Gracias a estas plataformas, se ha accedido a artículos relacionados con la trayectoria creativa de Claudio y Josefina de la Torre, sobre todo con la cinematográfica. Por ello, han constituido una herramienta fundamental para conocer con detalle el trabajo de ambos en el cine y la repercusión que alcanzaron en esta industria.

Los guiones de Claudio y Josefina de la Torre se hallan en el FJT, el AGA o la Filmoteca Española. En ocasiones, se han encontrado varias versiones de un mismo

título. Aunque ninguno de los guiones se ha fechado, en estas situaciones se ha elegido para su análisis el que los indicios textuales o documentales señalan como el último. La información sobre la censura de estos textos o de las correspondientes películas se conserva en los expedientes que se custodian en el AGA. Las cartas relacionadas con la trayectoria cinematográfica de los hermanos se concentran en el FJT, aunque también se han localizado algunas en la Filmoteca Española, en la BNE y en el Archivo Personal de Saulo Torón.

Para analizar los guiones del corpus, en la tesis se sigue la siguiente estructura. En primer lugar, se desarrolla un marco teórico en el que se plantean los problemas que existen en torno al estudio del guion de cine como texto literario. Tras reflexionar sobre sus posibles definiciones, se presentan opiniones de investigadores y guionistas que niegan la condición literaria de este tipo de obras. Después, se analiza la postura contraria a partir de referencias bibliográficas que corresponden, sobre todo, a trabajos académicos, aunque también a escritos divulgativos o a entrevistas a escritores cinematográficos. Con ello, se pretende mostrar una panorámica sobre los distintos trabajos que han abordado este tema para reflexionar sobre él y defender su inclusión en los estudios literarios.

En segundo lugar, se ofrecen breves aproximaciones a la historia del guion en Europa, en Hollywood y en España. La elección de estos tres espacios responde a que los guiones de Claudio y Josefina de la Torre se relacionan con las prácticas de escritura empleadas en las industrias audiovisuales que se han desarrollado en ellos. Las referencias a Europa se justifican no solo porque en este continente nace el cinematógrafo de los hermanos Lumière, sino también porque Claudio y Josefina de la Torre realizaron parte de su labor fílmica en Francia. Asimismo, se ha dedicado un epígrafe a la historia del guion en Hollywood porque la importancia económica, cultural y social convierte esta industria en una referencia ineludible en cualquier aproximación histórica a los guiones, como señala Price (2013b: 20). Dado que los hermanos De la Torre escribieron sus textos cinematográficos en los años cuarenta, en el epígrafe dedicado a España se presta mayor atención a la historia del guion durante el franquismo. No obstante, también se incluyen referencias a los guiones durante el cine mudo y los años de transición al sonoro, a la labor de algunos escritores españoles en Hollywood en los años treinta y en el exilio.

En tercer lugar, se dedica un capítulo a la metodología que se emplea para analizar los guiones de Claudio y Josefina de la Torre. Además de establecer los aspectos que se estudiarán, se aportan reflexiones teóricas con las que se intenta justificar las decisiones metodológicas que se toman. Así, se plantean cuestiones que determinan en capítulos posteriores el análisis del formato que presentan los textos, del tiempo, de la voz narrativa, de la representación del espacio, de las caracterizaciones de los personajes, de los recursos cinematográficos, de los diálogos y de la música.

En cuarto lugar, se detalla la presencia del cine en la trayectoria creativa de Claudio de la Torre. Además de su faceta como director cinematográfico, que se concentra en los años cuarenta, se analiza cómo este medio influyó en su labor como dramaturgo, en su breve obra lírica, en su narrativa y en sus artículos de prensa. De esta manera, se espera explicar cómo su interés por el cine no se limitó a la escritura de guiones, sino que se evidenció en los diferentes ámbitos artísticos en los que trabajó.

En quinto lugar, se analizan los guiones de Claudio de la Torre según el orden cronológico en que los escribió o se rodaron. Dado que todos ellos pasaron por la censura, en ocasiones sin obtener la correspondiente autorización, resulta posible determinar, al menos de modo aproximado, la fecha en la que se redactaron. Aunque el guion de *Bajo el sol de Canarias* lo firmó también su hermana Josefina, su estudio se incluye en este capítulo porque el nombre de Claudio figura en primera posición. De hecho, a Josefina de la Torre se la presenta como colaboradora del texto.

En sexto lugar, se profundiza en cómo el cine influyó en la carrera artística de Josefina de la Torre. Para contextualizar su faceta como guionista en una industria en la que predominaba la presencia masculina, se dedica un epígrafe a estudiar la labor de mujeres que escribieron guiones en España desde los años veinte hasta los cincuenta. Aunque, a diferencia de su hermano, Josefina de la Torre no dirigió ninguna película, sí actuó en diversos filmes, tanto en doblajes como ante la cámara. No solo trabajó con Claudio de la Torre, sino también con otros directores, como Edgar Neville, Miguel Pereyra, José María Castellví, Julio de Flechner y Fernando Alonso Casares. Por ello, se precisa su trayectoria como actriz en el cine, su labor como periodista en las revistas cinematográficas *Primer Plano* y *Cámara* y la influencia de este medio audiovisual en su poesía y en su narrativa. Como entre sus novelas se halla *Memorias de una estrella* (1954), en la que la protagonista trabaja en la industria del cine, se dedica un epígrafe a

explicar cómo se representa este sector en la obra. Además, dado que en algunas investigaciones, como las de Martín (1992: 161), Ramírez Guedes (1998: 204; 2001: 45) y Díez (2001: 57; 2003: 347), se califican las narraciones que ella publicó bajo el pseudónimo de Laura de Cominges como «novelas cinematográficas», se analiza este concepto. Tras determinar el origen popular de estas obras, que se presentaban como lecturas de ocio, se analizan los distintos sentidos con los que se ha usado el término ‘novela cinematográfica’ en España. Después, se estudia la posible presencia del medio audiovisual en estas narraciones de Josefina de la Torre.

En séptimo lugar, se analizan los guiones de esta autora. Para ello, se utiliza la misma metodología que la empleada para examinar los de su hermano Claudio. Salvo el guion de *Una herencia en París*, el resto no pasó por la censura ni presentan ninguna fecha en los mecanuscritos. Por tanto, resulta difícil organizarlos según el orden en el que se escribieron. De esta manera, al principio se analiza el de *Una herencia en París*. A continuación, se estudian los que pertenecen al género de la comedia: *La rival de Julieta*, *Matrimonio por sorpresa*, *Un rostro olvidado* y *El octavo no mentir*. Después, se presenta el capítulo dedicado a los guiones de *El secreto de Villa del Mar* y *El caserón del órgano*, que combinan el género de terror con el policíaco. Por último, se ofrecen los análisis de los textos que, aunque adaptan narraciones de Josefina de la Torre, no poseen una autoría clara. En esta categoría se hallan la sinopsis de *María Victoria* y el guion –incompleto– de *La desconocida*. Asimismo, el último capítulo aborda los proyectos de guiones que Josefina de la Torre jamás desarrolló.

En octavo lugar, se ofrecen las conclusiones de la tesis. En ellas se espera determinar el carácter artístico de los guiones de los hermanos De la Torre y la posible inclusión de este tipo de textos en los estudios literarios. Así, se pretende reivindicarlos como obras autónomas, con su propio valor estético, tanto si se han rodado como si no. De igual modo, se determinará la importancia que el cine adquirió en las trayectorias creativas de los dos autores y el lugar que, en ellas, ocupa la escritura de guiones. Con ello, se intentará corroborar la hipótesis de que tanto Claudio como Josefina de la Torre no continuaron con su faceta como guionistas más allá de los años cuarenta debido a las dificultades para producir películas en España. El evidente interés que mostraron por el cine a lo largo de sus vidas sugiere que abandonaron esta actividad no por falta de interés, sino por los constantes obstáculos materiales y de censura a los que se enfrentaban.

Con esta estructura que se ha planteado, se pretende contribuir a la consideración del guion de cine como texto literario y profundizar en la carrera fílmica, y sobre todo como guionistas, de Claudio y Josefina de la Torre. A pesar de que en los estudios sobre sus obras no se haya prestado atención a esta faceta, el considerable corpus que conforman sus guiones revela que se trató de una actividad relevante para ellos. Por tanto, su análisis resulta necesario para comprender mejor la labor como escritores de ambos y la influencia entre diferentes lenguajes artísticos que existe en su producción creativa. Con ello, se espera ofrecer una imagen más completa del corpus literario de ambos hermanos.



## 2. Introduction: objectives and methodology

The editorial recovery that in the 21st century has been carried out around the literary work of Claudio and Josefina de la Torre reflects the growing interest in the work of both as writers. Guillermo Perdomo Hernández has directed, at Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, the «Claudio de la Torre» collection, which consists of five volumes: *Novel 1* (2015), *Novel 2* (2020b), *Theater 1* (2021a), *Theater 2 (1)* (2021b) and *Theater 2 (2)* (2021c). Also significant is the inclusion of the text «Nieblas», by this author, in the anthology *Caprichos del mar* (2011), which contains the German translation made by Gerta Neuroth (Torre, 2011: 108-115). Actually, they are fragments of the short story «Ciudad de Plata», that Claudio de la Torre published in number 19 of the *Revista de Occidente* in 1925. Likewise, the year 2020, when the Day of Letters of the Canary Islands was dedicated to Josefina de la Torre, coincided with the publication of several editions, prepared by the researcher Fran Garcerá, which recover the poetic and narrative work of the writer: *Poesía completa. Volumen I y Volumen II* (Torremozas, 2020), *Las novelas de Laura de Cominges* (Gobierno de Canarias, 2020) y *Cuando ayer no puede ser mañana. Prosa breve reunida* (La Bella Varsovia, 2020). Similarly, the following year, *Poemas de la isla - Poèmes de l'île* (2021b) was published. This book includes the French translation by Richard Clouet and Blanca Navarro Pardiñas of that collection of poems by Josefina de la Torre.

Added to these editions, there are other events, held over the last three decades, in which the creative career of the two brothers has been vindicated. In 1995, on the occasion of the centenary of Claudio de la Torre's birth, his following films were screened at the Teatro Guiniguada in Las Palmas de Gran Canaria and at the Casa de la Cultura in Santa Cruz de Tenerife: *La Blanca Paloma* (1942), *Misterio en la marisma* (1943) and the short films *Manolo Reyes* (1941) and *Chufllillas* (1941). In the same way, in 2001 an exhibition entitled *The albums of Josefina de la Torre. The last voice of 27* was held at the Residencia de Estudiantes in Madrid. In it, with Alicia Mederos as curator, the writer was honored. To commemorate the birth of the author, in March 2007 the seminar *Josefina de la Torre Millares, the last voice of 27* was held at the Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. In this academic activity, in which the Government of the Canary Islands and the Universidad de La Laguna collaborated, the different artistic fields in which the author ventured, such as poetry, music, theatre, cinema and narrative, were studied. Three books emerged from both activities: the

catalogues *Los álbumes de Josefina de la Torre. La última voz del 27* (2001) and *Josefina de la Torre. Modernismo y vanguardia* (2007) and the book *La última voz del 27. Actas del Seminario Josefina de la Torre Millares* (2008). With them, the remarkable multifaceted trajectory of the writer was shown. A volume dedicated to different creative facets of hers has also been published in the Peter Lang publishing house: *Josefina de la Torre y su tiempo* (2021). In it, various specialists, from different theoretical approaches, study aspects such as the author's link with both theater and cinema, her narrative, her poetry and her presence at the Feminine Lyceum Club in Madrid.

However, despite these tributes, the work of both brothers as screenwriters has gone unnoticed. There are only allusions to their role as film writers in the publications of Ramírez Guedes (1995; 1998: 207; 2001: 47; 2008: 131), Aguilar and Cabrerizo (2013: 126) and Gómez-Blesa (2019: 465). They mention the work of Josefina de la Torre in the script for the film *Una herencia en París* (Miguel Pereyra, 1944), or in the one for *Bajo el sol de Canarias*, which was also signed by her brother Claudio. Garcerá (2020a: 15) also points out that she adapted some of her novels into screenplays, and Patrón Sánchez (2021b: 148) mentions some of these film scripts. Only Reverón Alfonso (2007) dwells more on Claudio de la Torre's screenplay production, explains the circumstances in which some of his scripts were written and makes a list of those he wrote or projected (369). But, so far, the film writing of both brothers has not received any critical attention. Nor has the pertinent search in archives been carried out to reconstruct this creative facet or to determine how many scripts they wrote.

The absence of academic studies on this subject responds to the scant interest that the script, studied as a literary text, has received in philological research. In fact, Ríos Carratalá (2002: 123) explained, at the beginning of the 21st century, that the trajectories of Spanish playwrights as screenwriters during the Francoist dictatorship had hardly been studied. The few publications of scripts –compared to the narrative, lyrical and dramatic genres– show that they have attracted little critical or editorial interest. Thus, it is necessary to reflect on the artistic status of screenplays and analyze them with literary criteria to consider their inclusion in philological studies. Therefore, in this thesis the following main objectives are pursued: try to analyze the film screenplays of Claudio and Josefina de la Torre from a stylistic and technical perspective and, in this way, vindicate this genre as literature. In this way, the



«cinematic writing» of these authors will be studied. Metz (1973: 303) warns that this expression has been used, sometimes with some ambiguity, to refer to comparisons between cinema and writing. But in this thesis it is used to refer to screenplays, since they are texts that prefigure a film.

At the same time, the achievement of these objectives implies trying to achieve others: offer approaches to the history of the screenplay in Spain, determine the presence of cinema in the different creative fields in which the De la Torre brothers ventured and explain the circumstances in which they wrote their screenplays. Claudio and Josefina de la Torre expressed their interest in the audiovisual medium in journalism, dramaturgy, narrative, poetry, theater and film directing, and acting. With the study of how they turned to cinema in these formats, it is hoped to provide sufficient data to better understand the link between both of them and this medium throughout their lives. In this artistic career, screenwriting occupies a preponderant place in the 1940s.

In addition, all his screenplays that were shot and some of those that were never produced –such as *Volver a soñar* or *Bajo el sol de Canarias*– went through Francoist regime’s censorship. Through the consultation of the censorship files that are in the Archivo General de la Administración, in Alcalá de Henares, the modifications that, sometimes, this institution demanded are explained. Screenplays, shooting, and film files provide valuable data on these texts. For this reason, those who are linked to Claudio and Josefina de la Torre have been consulted. Its reading offers relevant information about why some screenplays were not authorized, how the ones that were shot changed or when they were delivered to the censors.

The analyzes that are developed in this work intend to delve into literary and aesthetic aspects. With this, the methodology of Sternberg (1997) when analyzing Hollywood screenplays is followed. This researcher, when explaining her objectives, specifies that her corpus of study are the screenplays texts. She does not delve at its film production or the literary sources on which some of them are inspired (1997: 3). Similarly, this thesis does not delve into the ideological issues present in the texts of Claudio and Josefina de la Torre, how they were transferred to the screen, the link between the screenplays and other works, or the adaptation process of which most of them have arisen.

The joint study of the screenplays of De la Torre brothers in a single thesis responds to the close link of the film careers of both of them, which developed in parallel. Claudio de la Torre began his professional work in the audiovisual industry in the 1930s in the studios owned by the Paramount production company in Joinville-le-Pont, near Paris. His sister Josefina went there to, under his orders, work as a dubbing actress. After the Spanish Civil War, she acted in three feature films directed by her brother –*Primer amor* (1942), *La Blanca Paloma* (1942) y *Misterio en la marisma* (1943)–. In addition, the two signed, with the journalist Adolfo Luján, the screenplay *Bajo el sol de Canarias*. There are even indications that Claudio de la Torre thought about directing two films in which his sister's novels would be adapted: *María Victoria* (1940) and *Villa del Mar* (1941). Therefore, delving into the work of one of them in the cinema implies a better understanding of the film work of the other.

The corpus that makes up the object of study of this thesis consists of the screenplays by Claudio and Josefina de la Torre or in which one of them collaborated that have been located. The following screenplays by him have been found: *Rápteme usted*, *Primer amor*, *Manolo Reyes*, *Chufillitas*, *La Blanca Paloma*, *Volver a soñar*, *Dora la espía*, *Misterio en la marisma* and *Creando riqueza*. The film treatments of *Una razón de Estado* (1933) and *Sombras en la ría* (1944), which were published, are also studied. The following screenplays by Josefina de la Torre have been found: *Una herencia en París* –titled, at first, *Tú eres él*–, *La rival de Julieta*, *Matrimonio por sorpresa*, *Un rostro olvidado*, *El octavo no mentir*, and *El secreto de Villa del Mar*. Also included in the corpus is *El caserón del órgano*, of which only a few pages have been preserved, and the synopsis of *María Victoria*.

When looking for bibliography on the film screenplay, it is verified that a large part of it is made up of manuals that provide advice or instructions for writing this type of text. As Gutiérrez Carbajo (2002: 136) explains, publications on screenplays focus on technical or practical aspects, on the screenwriter's craft, on discursive strategies, on narrative structures and on the analysis of script models in specific filmographies. Among the best-known manuals is *Story* (1997), by Robert McKee. It offers the guidelines to, according to the author, create a good script that interests the film industry. Also noteworthy is the manual *Screenplay: The Foundations of Screenwriting* (1979), by Syd Field. Although it appeared in 1979, it has had several editions and in 2005 an expanded and revised one was published. In this book, instructions are as

restrictive as the pages in which the plot twists must occur to divide the narrative arc into three acts: the first twist is found around page thirty and the second one, around page ninety (2005: 21). This paradigm reflects the markedly prescriptive nature of the manual. Similarly, the book *How to Write a Screenplay* (2009), by Michel Chion, is among the most widely used manuals. It was first published in French in 1986 under the title *Écrire un scénario*. In the first part, the narrative strategies of different films are analyzed. In the second part, on the other hand, numerous techniques for screenwriting and how to avoid common mistakes are explained.

The high number of manuals on screenwriting –especially in English– makes it difficult to consult these books. In addition, in some of them only commercial objectives are pursued and supposed formulas to simplify the development of the screenplays are explained. The manual *Screenwriting for Dummies* (2008), by Laura Schellhardt, illustrates this type of publication, offering advice not only on writing, but also on how to sell the screenplay, get an agent, and protect copyright.

However, manuals that approach screenwriting from new perspectives have also been published. In this category is the book *The Science of Screenwriting* (2018), by Paul Joseph Gulino and Connie Shears, who use neuroscience to analyze this issue. From their studies on how the brain reacts to narrative structures, they explain the proper way to write screenplays to arouse the interest of the public. In Spain, Daniel Tubau has published *El guión del siglo 21* (2011), in which he defends the need to break with the three-act structure proposed by Syd Field or to attend to the new technological means to tell stories.

But, as Dittus Benavente (2015: 242) states, most of these manuals focus on how to write screenplays, but not on their scientific study. Also Ríos Carratalá (2000), although he recognizes that the reading of these books helps to interpret films, criticizes them because they propose norms that give rise to conventional narratives. Likewise, Pérez Bowie (2008: 33) explains that most of these publications offer a narrative approach in which two plot lines predominate: one dedicated to a heterosexual romance and the other one focused on the activity of the protagonist. Thus, these manuals focus on explaining how to achieve narrative structures that hold the attention of the audience. But they hardly provide information on the different formats that screenplays have

adopted throughout history, their literary nature or the styles that deviate from the conventions of the audiovisual industry.

The objective of this research is not to study the narrative arcs of the screenplays by Claudio and Josefina de la Torre or the mechanisms they use to arouse the public's curiosity. For this reason, in this thesis, screenplays manuals have only been quoted when they serve to better understand the features that make up screenwriting or its history.

To find reflections that deal with the consideration of screenplays as literature and their philological analysis, we have consulted, above all, the works of researchers who have delved into this field of study. Among them, those of Nannicelli (2010; 2011a; 2011b; 2013a; 2013b; 2016; 2019) stand out, because he has reflected the most on the screenplay from an aesthetic perspective. His book *A Philosophy of the Screenplay* (2013), in which he defends the literary nature of screenplays, constitutes one of the most exhaustive inquiries on this subject. In addition to his works, Sternberg's (1997), which analyzes Hollywood screenplays with literary criteria, and Price's (2010; 2013b), that approach their study from the authorial and historical perspective, stand out for their depth and length. Likewise, Raynauld (1990; 1997; 2005; 2019) has dedicated several of his publications to the study of the screenplay as text, especially in the French tradition. Along with these works, those of Viswanathan (1986; 1991; 1993), Carrière and Bonitzer (1991), Boon (2008a; 2008b), Maras (2009), Abes (2013), Igelström (2014a) and Mirsal (2018) also stand out.

Although there is not so much research on the screenplay conceived as literature focused on the Hispanic sphere and not on the United States, there are some that analyze the matter carefully. The book *Relaciones entre el cine y la literatura: el guión* (1997), edited by Juan A. Ríos Carratalá and John D. Sanderson, stands out among the academic publications in Spain that address the literary links of screenplays. Likewise, the works of Gutiérrez (2018a; 2018b) excel. His book *Rafael Azcona: el guionista como creador* (2018) contains numerous reflections on screenplays and their aesthetic function. Furthermore, there are the publications of Rodríguez González (2001), Ríos V. (2007), Sánchez-Escalonilla (2008), Diamante (2010), Boraó (2016), Rocco (2018; 2019) and Dittus (2021), which provide different, and even contradictory, views on this issue.

From these works, as well as others that also study the link between the screenplay and literature or its history in different countries, a large part of the bibliography that has been used in this thesis has been formed. But, given that the corpus that is analyzed and numerous documents that are quoted in the thesis remain unpublished, several archives and institutions have been consulted to access them: the Fondo Josefina de la Torre (FJT), which is preserved in the Casa-Museo Pérez Galdós, in Las Palmas de Gran Canaria; the Archivo General de la Administración (AGA), in Alcalá de Henares; the Filmoteca Española, in Madrid; the Library of the Universidad de La Laguna; the National Library of France; the National Library of Spain (BNE); the Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, in Cartagena (Murcia, Spain); the Archivo Personal de Saulo Torón, that is located in the Universidad de Las Palmas de Gran Canaria; and the Archivo del Cabildo Insular de Tenerife.

Likewise, the following digital newspaper archives have been consulted: Jable – the name of the Archivo de Prensa Digital of the Universidad de Las Palmas de Gran Canaria–; the Biblioteca Virtual de Prensa Histórica; the Hemeroteca Digital of the National Library of Spain; the Gallica platform, of the National Library of France; and the newspaper archive Prensa Canaria Digitalizada of the Universidad de La Laguna. Thanks to these platforms, articles related to the creative career of Claudio and Josefina de la Torre, especially to their film works, have been accessed. For this reason, they have constituted a fundamental tool to know in detail the work of both in the film industry and the repercussion that they reached in it.

The screenplays by Claudio and Josefina de la Torre can be found at the FJT, the AGA or the Filmoteca Española. Sometimes, several versions of the same title have been located. Although none of the screenplays has been dated, in these situations the one that the textual or documentary evidences indicate as the last one has been chosen for analysis. The information on the censorship of these texts or the corresponding films is kept in the files preserved in the AGA. Most of the letters related to the film career of both brothers are in the FJT, although some have also been located in the Filmoteca Española, in the BNE and in the Archivo Personal de Saulo Torón.

To analyze the screenplays that make up the corpus, the following structure is followed in this thesis. In the first place, a theoretical framework in which the problems that exist around the study of the film screenplay as a literary text are raised is

developed. After reflecting on its possible definitions, opinions of researchers and screenwriters who deny the literary condition of this type of work are presented. Then, the opposite position is analyzed from bibliographic references that correspond, above all, to academic works, but also to informative writings or interviews with screenwriters. With this, it is intended to show an overview of the different works that have studied this topic to reflect on it and defend its inclusion in literary studies.

In the second place, brief approaches to the history of the screenplay in Europe, in Hollywood and in Spain are offered. The choice of these three spaces responds to the fact that the screenplays by Claudio and Josefina de la Torre are related to the screenwriting practices used in the audiovisual industries that have developed in them. The references to Europe are justified not only because the Lumière brothers' cinematography was born on this continent, but also because Claudio and Josefina de la Torre made part of their film career in France. Likewise, an epigraph has been dedicated to the history of the screenplay in Hollywood because its economic, cultural and social importance makes this industry an unavoidable reference in any historical approach to screenwriting, as Price (2013b: 20) points out. Given that the De la Torre brothers wrote their film texts in the 1940s, the section dedicated to Spain pays more attention to the history of the screenplay during the Francoist dictatorship. However, references to the screenplays during the silent cinema and the years of transition to sound film era, to the work of some Spanish writers in Hollywood in the thirties and in exile are also included.

In the third place, a chapter is dedicated to the methodology used to analyze the screenplays by Claudio and Josefina de la Torre. In addition to establishing the aspects that will be studied, theoretical reflections are provided to justify the methodological decisions that are made. Thus, questions that determine in later chapters the analysis of the format, of time, of the narrative voice, of the representation of space, of the characterizations of the characters, of the cinematographic resources, of the dialogues and of the the music are raised.

Fourth, the presence of cinema in Claudio de la Torre's creative career is detailed. In addition to his facet as a film director, which focuses on the 1940s, it is analyzed how this medium influenced his work as a playwright, in his short lyrical work, in his narrative and in his press articles. In this way, it is hoped to explain how

their interest in cinema is not limited to screenwriting, but is also evidenced in the different artistic fields in which they worked.

In the fifth place, the screenplays by Claudio de la Torre are analyzed according to the chronological order in which they were written or shot. Since all of them went through censorship, sometimes without obtaining the corresponding authorization, it is possible to determine, at least approximately, the date on which they were written. Although the screenplay *Bajo el sol de Canarias* was also signed by his sister Josefina, its studio is included in this chapter because Claudio's name appears in the first position. In fact, Josefina de la Torre is presented as a collaborator of the text.

In the sixth place, the thesis goes into depth on how the cinema influenced the artistic career of Josefina de la Torre. To contextualize her facet as a screenwriter in an industry in which the male presence predominated, an epigraph is dedicated to studying the work of women who wrote screenplays in Spain from the 1920s to the 1950s. Although, unlike her brother, Josefina de la Torre did not direct any film, she did act in various films, both in dubbing and on screen. She worked not only with Claudio de la Torre, but also with directors as Edgar Neville, Miguel Pereyra, José María Castellví, Julio de Flechner and Fernando Alonso Casares. For this reason, her career as an actress in the cinema, her work as a journalist in the film magazines *Primer Plano* and *Cámara* and the influence of this audiovisual medium on her poetry and narrative are specified. As in one of his novels, *Memorias de una Estrella* (1954), the female protagonist works in the film industry, an epigraph is dedicated to explaining how this sector is represented in the work. In addition, given that in some research, such as those of Martín (1992: 161), Ramírez Guedes (1998: 204; 2001: 45) and Díez (2001: 57; 2003: 347), the narrations that she published under the pseudonym of Laura de Cominges were classified as «film novels», this concept is analyzed. After determining the popular origin of these works, which were presented as leisure readings, the different meanings with which the term 'film novel' has been used in Spain are studied. Then, the possible presence of the audiovisual medium in these works by Josefina de la Torre is examined.

In the seventh place, the screenplays of this author are analyzed. For this, the same methodology as the one used to examine those of his brother Claudio is followed. Except for the screenplay *Una herencia en París*, the rest did not go through censorship nor do they present any date in the manuscripts. Therefore, it is difficult to organize

them according to the order in which they were written. In this way, at the beginning, *Una herencia en París* is studied. Next, those that belong to the comedy genre are studied: *La rival de Julieta*, *Matrimonio por sorpresa*, *Un rostro olvidado* and *El octavo no mentir*. Then, the chapter dedicated to the screenplays of *El secreto de Villa del Mar* and *El caserón del órgano*, which combine the horror genre with the police one, is presented. Finally, the texts that, although they adapt narrations by Josefina de la Torre, do not have a clear authorship are examined. To this category belong the synopsis of *María Victoria* and the –incomplete– screenplay of *La desconocida*. Likewise, the last chapter deals with the screenplay projects that Josefina de la Torre never developed.

In the eighth place, the conclusions of the thesis are offered. They hope to determine the artistic nature of the De la Torre brothers' screenplays and the possible inclusion of this type of text in literary studies. Thus, it is intended to vindicate them as autonomous works, with their own aesthetic value, whether they have been shot or not. In the same way, the importance that cinema acquired in the creative careers of the two authors and the place that screenwriting occupies in them will be determined. In this way, it will be tried to corroborate the hypothesis that both Claudio and Josefina de la Torre did not continue their work as screenwriters beyond the 1940s due to the difficulties of producing films in Spain. The evident passion they showed towards cinema throughout their lives suggests that they abandoned this activity not because of a lack of interest, but because of the constant material and censorship obstacles they faced.

With this structure that has been proposed, it is intended to contribute to the consideration of the film screenplay as a literary text and delve into the film career, especially as screenwriters, of Claudio and Josefina de la Torre. Despite the fact that studies of their works have not paid attention to this facet, the considerable corpus that their screenplays make up reveals that it was a relevant activity for them. Therefore, its analysis is necessary to understand better the work as writers of both and the influence between different artistic languages that exists in their creative production. By doing so, it is hoped to offer a more complete image of the literary corpus of both brothers.



## **PARTE 1.**

### **El guion como texto literario**



Nada de voz en *off*, querido Pelayo. Eso es literatura. ¿Tú eres escritor o eres cineasta?

*Rodaje* (2021), Manuel Gutiérrez Aragón



## **1. El guion de cine, entre la guía técnica y el texto literario: reflexiones en torno a su definición**

La primera acepción que ofrece el diccionario de la Real Academia Española del guion como texto refleja la manera en la que lo conciben muchos de los profesionales que lo leen por motivos de trabajo: «Escrito en que breve y ordenadamente se han apuntado algunas ideas o cosas con objeto de que sirva de guía para determinado fin» (Real Academia Española, 2020). La segunda acepción también se refiere al guion como un documento que sirve para orientar a quien lo lee: «Texto en que se expone, con los detalles necesarios para su realización, el contenido de un filme o de un programa de radio o televisión» (Real Academia Española, 2020). Sin embargo, no resulta fácil definir el guion. Tynianov (1998: 188) asegura incluso que no se sabe en qué consiste. También Versmeesch (2004: 233) insiste en la complejidad que supone definirlo, pues lo concibe como un objeto inclasificable. La dificultad de hallar una definición adecuada radica, sobre todo, en la falta de respuesta a la pregunta sobre qué conforma la literatura.

Identificar los rasgos propios del guion se complica ante la amplia variedad de formatos que ha presentado a lo largo de la historia. Maras (2009: 6) menciona algunos de ellos: el que se divide en escenas, el que se organiza en planos, las sinopsis extensas y el diálogo de una obra teatral. Para no confundir un guion con cualquier otro texto, Sternberg (1997: 46) propone una serie de requisitos que debe cumplir: incluir los detalles de la historia completa, así como todos sus personajes; presentar los diálogos y las instrucciones para el desarrollo audiovisual del filme; y ofrecer la información necesaria para producir una película que no se ha realizado.

Sin embargo, otros autores no piensan que el guion deba mostrar unos rasgos concretos. Horne (1992: 52) lo define como una obra escrita para su rodaje. Esta definición se ajusta a textos que, en apariencia, carecen no solo de estilo literario, sino de los detalles necesarios para producir una película. Unas simples anotaciones, aunque no precisen el contenido de la película, constituirían guiones de acuerdo con la definición que Horne (1992: 52) propone. Así, a pesar de que se deje un amplio margen para improvisar, cualquier escrito que se use como guía al realizar una película constituye un guion.

Dado que los guiones evocan, con mayor o menor detalle, las imágenes que conforman la película, Field (2005: 2-3) los define como una historia contada en imágenes. Pero este académico no alude al carácter literario del texto ni a su lenguaje en su definición. En la que ofrece Lee (2001: 30) se advierte el mismo desinterés por el estilo literario, pues afirma que el guion imita acciones a través de una introducción, un nudo y un desenlace. Lee, por tanto, se preocupa por la estructura dramática que presenta la historia. El concepto de guion que Field defiende también ha ejercido una influencia notable en otros guionistas y críticos. Carrière (1986: 77), entre ellos, lo define como un texto con palabras que generan imágenes y sonidos. Del mismo modo, Aimeri (1998: 7) resalta el vínculo entre el guion y la película que de él surge. Para Planes Pedreño (2014: 165) constituye un escrito en el que se describen las acciones y las sensaciones que formarán parte de la obra audiovisual. Y Filipelli (1997: 187) señala que el guion presenta los aspectos estéticos y formales y los contenidos de la película. Todas estas propuestas coinciden en que los guiones se escriben para convertirse en películas y, por tanto, deben contener la información necesaria para realizarlas.

Sin embargo, el guion adquiere sentidos distintos dependiendo del uso que le dé el lector. Nuvoli (2004: 28) recoge hasta cinco significados diferentes: un texto con indicaciones para el montaje, un mero texto de referencia para el rodaje, un texto que contiene todas las indicaciones necesarias para realizar una película, un texto literario escrito antes de la película y un texto literario escrito después de la película. En estas definiciones se advierte que el guion funciona, para la mayoría de sus lectores, como una serie de pautas más o menos detalladas que orientan el desarrollo de un filme. Pero, además de señalar la tecnicidad del documento, Nuvoli (2004: 28) lo reconoce como un texto literario, sin importar si se ha escrito antes del rodaje o después de haber terminado la película.

Davis (2019), consciente de la dificultad de definir el guion, lo califica como *boundary object*. Con ello, se refiere a que este texto permite que varios individuos o grupos con habilidades, conocimientos e intereses diferentes cooperen para crear una obra común (2019: 150). Esta propuesta se ajusta al uso real que se da al guion al realizar una película. Mientras que un trabajador, en ámbitos como la arquitectura, debe seguir el plano que le entregan, el *boundary object* ofrece una mayor libertad de interpretación. Como explica Davis (2019: 151), los profesionales del cine, al leer los guiones con los que trabajan, debaten entre ellos sobre estos textos y los modifican. Así,

su lectura se convierte en una actividad creativa indispensable para rodar la película y no en el simple seguimiento de instrucciones. Con frecuencia, el guion sufre modificaciones y se reescribe para que la historia se acerque a las ideas que el equipo ha expresado sobre la futura película. De este modo, considerar el guion como un *boundary object* refleja la manera en la que lo usan los trabajadores involucrados en un filme y, además, no excluye la posibilidad de analizarlo como un texto (Davis, 2019: 153).

Sin embargo, aunque esta propuesta de Davis profundiza en la manera en la que se usa del guion, solo contempla los que se han escrito para su rodaje. La mayoría de definiciones se refieren a este texto como una guía para realizar una película, pero no siempre sucede así. Nannicelli (2013b: 16) recuerda los guiones del fenómeno *fan-fiction*, que escriben los aficionados de determinadas obras audiovisuales para ampliar el mundo de ficción que admiran y no para que se conviertan en películas. Para Nannicelli (2013b: 14), la idea de que los guiones constituyen textos con los que se realizan películas no refleja la complejidad de estos documentos. Por eso, su definición contempla no solo los que se han escrito para el ocio de los lectores, sino también aquellos con los que se rueda:

*x* is a screenplay if and only if *x* is a verbal object intended to repeat, modify, or repudiate the ways in which plot, characters, dialogue, shots, edits, sound effects, and/or other features have historically been suggested as constitutive elements of a film by a prior screenplay(s) or screenwriting practice (in accordance with recognizable and live purposes of that practice) (Nannicelli, 2013b: 31).

*x* es un guion si, y solo si, *x* es un objeto verbal concebido para repetir, modificar o rechazar las maneras en las que el argumento, los personajes, los diálogos, los planos, el montaje, los efectos de sonido y/u otros rasgos han sido señalados como elementos constitutivos de una película por un guion previo (o por unos guiones previos) o por una práctica de escritura guionística (de acuerdo con los propósitos reconocibles y vivos de esa práctica)<sup>2</sup>.

Esta definición destaca como la más adecuada, pues abarca todas las manifestaciones del guion, tanto las que reproducen los formatos estándar como las que los renuevan y rompen por completo con ellos. También aúna a la crítica que entiende el

---

<sup>2</sup> Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones son nuestras.

guion como instrumento de trabajo y a la que lo concibe como una obra literaria. Así, Nannicelli ha conseguido con su definición reflejar la compleja naturaleza de este texto. Al no especificar las funciones concretas que desempeña un guion, evita caer en generalizaciones que excluirían una parte considerable del corpus guionístico global. Por estos motivos, el concepto de guion que se emplea en esta tesis corresponde al que expone Nannicelli.

## **2. El guion de cine como guía técnica: contra su condición literaria**

En la actualidad no existe consenso sobre la consideración del guion de cine como literatura, que, por lo general, se aborda desde dos posturas enfrentadas. Por un lado, determinados investigadores piensan que el guion no es más que una etapa en la realización de una película y, por tanto, solo sirve como instrumento de trabajo. También algunos guionistas, como Solera (2000), comparten esta opinión. Por otro lado, parte de la crítica le otorga un estatus literario que lo convierte en una obra con su propia autonomía artística. Pero los debates entre ambas posturas, como indica Zylberman (2015: 37), no se han cerrado.

Sin embargo, existen investigadores que mantienen posiciones ambiguas al respecto, debido a la dificultad de establecer el carácter literario de un texto que, en principio, no se destina a una lectura estética. Ríos (2009: 97) explica que esta falta de consenso se debe a que el guion toma rasgos de la escritura novelesca y de la teatral, aunque, al mismo tiempo, se aleja de ellas<sup>3</sup>. Quizás por este motivo, el novelista Julio Llamazares, que también ha escrito para el cine, ve el guion como un género literario diferente al teatro, la novela y el periodismo (Bollaín y Llamazares, 2000: 23). Para él, el guion se escribe para un rodaje, de manera que no existe como una obra autónoma (2000: 22).

Aunque Versmeesch (2004: 222) afirma que el texto guionístico y el literario poseen, en principio, el mismo valor artístico, concluye que el guion no es literatura. Elvira Lindo, en una entrevista publicada en *Leer*, tampoco contesta con claridad cuando le preguntan por la posibilidad de que el guion sea literatura. Según la escritora, depende de cada caso (Caballero, 2014: 13). Del mismo modo, Ramos (2007: 110-111) no ofrece una respuesta que se incline hacia una postura concreta. Por un lado, resalta la

---

<sup>3</sup> Ríos V. (2007: 23) ya había defendido estas reflexiones en una tesis de posgrado.



dependencia que existe entre la película y el guion, que nunca constituye una obra autónoma debido a su carácter esquemático. Por otro lado, reconoce que el guionista, si así lo quiere, puede convertir su trabajo en una disciplina literaria si emplea las figuras del lenguaje que conforman el carácter artístico de la narrativa y de la poesía. Tampoco Lloret Macián (2000) aclara su postura, pero define el guion como la suma de las decisiones que preceden al rodaje.

Pérez Villarreal (2001: 72) afirma que, en la formación oficial que reciben los aspirantes a guionistas, se exige a los estudiantes que conozcan diferentes formas literarias, así como saber editar, producir y fotografiar. Así, se presenta el guion como un instrumento de trabajo al servicio del equipo de la película, aunque también como un texto con posibilidades artísticas. Esta doble condición lo convierte, según Ferreira Martins (2012: 23), en una obra intersemiótica, a medio camino entre la narrativa literaria y la fílmica. De modo similar, Sternberg (2000: 155) defiende que el guion constituye una literaria. Pero, al mismo tiempo, considera un error analizarlo con criterios literarios. Como se escribe para realizar filmes, su función como guía predomina en la escritura. Por eso, los lectores deben desarrollar una competencia cinematográfica para extraer la información necesaria en un rodaje (2000: 115).

Aunque estas reflexiones no esclarecen la naturaleza literaria o técnica del guion, otros autores no dudan en rechazarlo como literatura. Ya en los años 50, cuando en España los estudios comparatistas entre literatura y cine apenas habían comenzado, Joaquín de Entrambasaguas publicó uno de los primeros artículos académicos, en el ámbito hispánico, sobre el carácter literario de estos textos: «Filmoliteratura. Sobre la técnica literaria del guión cinematográfico» (1952). A pesar del título, De Entrambasaguas (1952: 123) afirmó, contradiciéndose a sí mismo, que la técnica literaria del guion consiste en eliminar las expresiones literarias. Resulta significativo que incluyera los guiones en lo que él denominaba filmoliteratura, que, según explicó, se diferencia del arte literario porque puede prescindir de la palabra como forma de expresión (1952: 129).

Este rechazo de los guiones como literatura también se halla en otras reflexiones e investigaciones académicas. Machalski (2006: 21) niega que constituyan un texto literario o una obra terminada, aunque sí se escriben con un propósito creativo. Mirsal (2018: 64-65), que ve el guion como un documento que no suscita disfrute estético,

tampoco lo concibe como literatura. Gutiérrez (2018b: 20), que considera que se escribe solo para su rodaje, cree que el estudio de estos textos no se debe centrar en el lenguaje. Aunque reconoce que los guiones se asemejan a los textos teatrales, afirma que su inclusión entre los géneros literarios resulta difícil (2018b: 29). Para esta investigadora, el guion se encuentra en un ámbito intermedio entre el cine y la literatura y constituye un instrumento de trabajo (Gutiérrez, 2018a: 525). Palesis (1979: 167) expresa una opinión similar, pues también lo sitúa entre la literatura y el cine. De esta manera, el guion pertenece a ambas disciplinas y, al mismo tiempo, a ninguna de ellas por completo (1979: 167). No obstante, Palesis (1979: 167) sí lo califica como un trabajo artístico. Del mismo modo, Faber (1978: 159) lo concibe como un texto híbrido que no existe ni como literatura ni como una película. Tampoco Clerc (1998: 104) ofrece una respuesta clara a este problema, pues considera que el guion, aunque constituye un género diferente al narrativo, se escribe casi siempre para el rodaje. Ciccotti (2014: 489), en cambio, cree que posee rasgos tanto cinematográficos como literarios. Fra López (2001: 172) opina que constituye un texto intermedio entre la obra literaria y la fílmica. Y Sangro Colón (2020: 72) lo califica como «literatura en tránsito», pues, según él, conforma una obra sujeta a constantes cambios.

El principal argumento para negar al guion su carácter literario consiste en afirmar que se ha escrito para «convertirse en película» (Casas, 2007: 164). Así, Gamero y Salomón (1993: 8) niegan que pertenezca al ámbito de la literatura porque, según ellos, solo guarda relación con la imagen fílmica que anticipa. También Ortiz Álvarez (2011: 64-65) lo considera un texto inacabado –y no literario– porque debe convertirse en imágenes. Desde esta perspectiva, el texto equivale a un *blueprint*, es decir, a un plano o a una suerte de manual de instrucciones al que recurre el equipo del filme para orientarse. Con este término en inglés se resaltan los rasgos técnicos del guion, que se denomina *blueprint* cuando el grupo de profesionales que lo usa lo concibe como una serie de pautas que deben seguir. El guion, al igual que los planos arquitectónicos, queda sujeto a revisiones para adaptarse a las condiciones materiales, legales o comerciales de las que depende la producción de un filme. Además, Cabrera Guarinos (2000) recuerda que los guiones, para que resulten atractivos desde el punto de vista comercial, deben dar lugar a películas en torno a noventa o cien minutos. Por ello, las extensiones de los textos suponen otra limitación en su escritura.

La metáfora con la que se llama *blueprint* al guion se emplea con frecuencia, hasta el punto de que Price (2010: 45) la califica como una metáfora clásica. De hecho, se ha popularizado incluso entre guionistas, como recuerda Maras (2009: 117). El término *blueprint* se relaciona, sobre todo, con cómo se entiende el trabajo en equipo en la industria cinematográfica. Los profesionales involucrados en una película se coordinan gracias al guion. Así saben qué tarea le corresponde a cada uno. Pero, desde un punto de vista metafórico, el concepto de *blueprint* evoca un proceso más técnico que artístico. Según Maras (2009: 118), ese término evoca la imagen de equipos de trabajo que se guían por esquemas y diagramas que determinan la producción de una película. Por tanto, concebir el guion como un *blueprint* sugiere que el rodaje se desarrolla tal como se ha escrito (Maras, 2009: 123).

Sin embargo, esta metáfora solo adquiere sentido en un contexto industrial, según Price (2010: 45), ya que el término *blueprint* resalta la función del texto como guía de trabajo. La analogía entre guion y plano evita que el guion alcance una verdadera autonomía respecto a la película, pues se presenta como un texto que carece de interés fuera de las producciones cinematográficas (Maras, 2009: 120). Cuando la película se ha realizado, el documento que se considera como un plano pierde utilidad. Su interés entonces se reduce a la investigación o a la crítica académica. Así, según explican Carrière y Bonitzer (1991: 13), los guiones se hallan en un estado transitorio con su desaparición como destino. Por este motivo, Carrière también ha declarado en una entrevista que estos textos solo conforman el comienzo de un proceso técnico (Mcgrath y Macdermott, 2003: 82). Pérez Payá (2015: 176) opina de un modo similar y afirma que el destino de los guiones consiste en «morir». Desde esta perspectiva, se ven más como documentos técnicos y no como textos creativos (Baker, 2016: 72), de modo que se excluyen de los estudios literarios.

Algunos guionistas relevantes han defendido esta postura y niegan la presencia de rasgos literarios en el guion, como el cineasta ruso Andréi Tarkovski. Él mantenía que los guiones no guardan relación con la literatura (2017: 83). Para Tarkovski, trasladar al lenguaje literario una imagen cinematográfica resulta impracticable. En el ámbito español, el escritor y cineasta David Trueba declaró en una entrevista que descarta que el guion constituya un género literario (Caballero, 2014: 13). Según él, solo funciona como un artefacto para crear una obra final. Los directores Agustín Díaz Yanes y Manuel Gutiérrez Aragón comparten esta opinión y tampoco creen que los

guiones merezcan una existencia fuera de la película (Caballero, 2014: 14). En otra entrevista, el cineasta Fernando León de Aranoa también declaró que no considera el guion como literatura (Yuste, 2022). Vanoye (1996: 19) incluso afirma que no conforma un texto porque se destina a realizar un filme.

Para Maras (2009: 48), estudiar el guion como literatura supone restar importancia al contexto de producción para el que se escribe el texto. Según Sánchez-Escalonilla, este vínculo entre la realización de una película y el texto cinematográfico se refleja en la palabra *guion* y en sus equivalentes en distintas lenguas:

La referencia al guión como un compendio o listado de escenas queda patente en los términos usados en inglés, francés e italiano: *screenplay*, *scénario*, *sceneggiatura*. En español y portugués, sin embargo, las voces guión y *roteiro* remiten más bien a una pauta o ruta que sintetiza el futuro relato cinematográfico, al tiempo que orienta y guía su realización y montaje (2008: 61).

En todos los idiomas citados las traducciones de *guion* no aluden a la literatura. Por este motivo, Sánchez-Escalonilla (2008: 66) insiste en que un guion de cine que presenta figuras literarias o recursos retóricos no cumple sus funciones de guía. Para los defensores de esta postura, los aspirantes a guionistas deben liberarse de sus aspiraciones literarias para escribir textos útiles para el equipo de rodaje. A estas consideraciones se une Carroll (2009: 109), quien considera que los guiones constituyen una serie de instrucciones que luego ejecutan los actores, los directores y el resto del equipo de una película. Sin embargo, Carroll (2008: 69) observa diferencias significativas entre el guion de teatro y el de cine, de tal modo que solo el teatral posee carácter literario. En el ámbito dramático, según Carroll, se distinguen dos artes, la escritura y el espectáculo:

The play as a literary work—our leading example of drama as composition—is created by a playwright (or playwrights) who is (are) the author(s). This artist or collaborative group of artists is a *creator*; the creator brings the play text or performance plan into existence, though in some cases we may not know the name or names of these creators. In contrast, there are another group of artistic functions involved in making the performance plan manifest. In contemporary theater, these roles include the actors, directors, designers, music directors, and so on, who literally embody the performance plan. Whereas the artist with respect to drama as composition is a creator, the artists with respect to drama as performance are *executors*. To simplify matters drastically: Edward Albee created *Who's Afraid of Virginia Woolf*; Uta Hagen, among others, *executed* it. The different kinds of artists here signal different arts of drama: the art of composition or creation, and the art of performance or execution (Carroll, 2009: 107).

La obra dramática como un texto literario –nuestro ejemplo principal de drama como composición– la crea un dramaturgo (o unos dramaturgos) que es el autor. Este artista o este grupo colaborativo de artistas es un *creador*; el creador lleva el texto dramático o el plan del espectáculo a su existencia, aunque en algunos casos quizás no conocemos el nombre o los nombres de estos creadores. Por el contrario, existe otro grupo de profesiones artísticas involucradas en hacer tangible el plan del espectáculo. En teatro contemporáneo estas profesiones incluyen a los actores, a los directores, a los diseñadores, a los directores musicales, etc., que literalmente encarnan el plan del espectáculo. Mientras que el artista, respecto a la composición del drama, es un creador, los artistas relacionados con el drama como espectáculos son sus ejecutantes. Para simplificar los problemas drásticamente: Edward Albee creó *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, Uta Hagen, entre otros, la *ejecutó*. Los diferentes tipos de artistas aluden aquí a diferentes artes de la obra dramática: el arte de la composición o de la creación y el arte del espectáculo o de su ejecución.

Así, el texto teatral queda fijado por su creador, mientras que los intérpretes y el director, junto con otros trabajadores, se encargan de convertirlo en espectáculo (Carroll, 2009: 108). No obstante, Carroll no aprecia esta división de funciones en el cine por tres motivos. En primer lugar, el guion se suele modificar, a menudo cuando se rueda la película y a veces incluso después (Carroll, 2008: 69). Por tanto, no posee el estatus de obra artística definitiva que sí advierte en el texto teatral. En segundo lugar, el guion de cine se interpreta una sola vez y el de teatro, en varias ocasiones (2009: 116). En tercer lugar, las proyecciones de una película, a diferencia de la realización de un espectáculo teatral, no constituyen una obra artística en sí mismas, pues depende de cuestiones técnicas (2009: 115). Para Carroll (2008: 68), el guion de cine forma con la película un solo lote indivisible y no constituye una obra autónoma, sino una herramienta de trabajo más para realizar el filme. De esta manera, concluye que los guiones de la mayoría de películas no son literatura (2008: 68).

Sánchez-Escalonilla (2008: 63) rechaza incluso que los diálogos del guion cinematográfico conviertan el texto en literatura. A diferencia de lo que ocurre en el guion teatral, la fuerza de la futura película radica en las acciones, no en los diálogos (2008: 63). Además, el guion de cine exige, en ocasiones, una reescritura constante que implica cambios frecuentes en los diálogos y en las acciones. Para Sánchez-Escalonilla (2008: 62), el guion nunca se termina y siempre queda sujeto a modificaciones.

La reescritura constante que a veces demanda la industria cinematográfica aleja al guionista del concepto romántico de autor que todavía impera en la cultura actual.

Como explica Price (2010: 9), el guion ha surgido de una práctica industrial que se opone al Romanticismo. Frente al genio creador romántico, que escribe en soledad una obra en la que refleja su particular visión del mundo, el guionista trabaja con otros profesionales para entretener o para adaptar el trabajo de otros. Kohn (2000: 500) afirma incluso que la escritura de guiones promueve la ausencia de un autor. La inspiración arrebatada que caracteriza al escritor romántico desaparece, en apariencia, en el guionista. En esta situación, su creatividad queda sujeta a las modificaciones que exigen los estudios de cine (Price, 2010: 9). Así, como recuerdan Kerrigan y Batty (2016: 137), su escritura se vincula siempre al presupuesto que la compañía destina para el rodaje. Por ello, el guionista intenta que su historia no supere determinados costes de producción.

No obstante, varias investigaciones coinciden en que las teorías sobre el autor cinematográfico, denominadas *politique des auteurs*, que surgieron en la década de 1950 entre varios críticos y cineastas vinculados a la revista *Cahiers du Cinéma* (París, 1951-actualidad), han subvalorado la importancia del guionista (Price, 2010: 6). Boon (2008a: 31) considera que estas teorías, aun sin pretenderlo, han contribuido más que ninguna otra circunstancia a restar méritos al guion. La *politique des auteurs* se desarrolló, sobre todo, en torno al movimiento cinematográfico de la *Nouvelle Vague*, y consideraba al director como un verdadero artista que merecía el control total sobre la película (Torok, 1988: 65). Los guionistas, en cambio, constreñían la labor del director con sus herramientas literarias (Ríos, 2009: 95). Al dejar al escritor cinematográfico como un mero colaborador o, incluso, al eliminar su figura, el director se convierte en el autor del filme. Corliss (1975: xxvii-xxviii) resume bien qué significó esta teoría para los guionistas: con ella, se suprimía su autoridad y se consideraba que la autoría de las películas solo correspondía a los directores. En España, Rafael Azcona mantuvo una postura similar: en una entrevista declaró que, después de entregar el guion, el escritor resulta prescindible en una película (en Marchamalo, 2007: 131).

A esta identificación del director con la figura del autor se une la falta de reconocimiento literario a los guionistas, que reduce aún más la importancia de su trabajo. Las publicaciones académicas sobre la obra de autores reconocidos en otros géneros, como F. Scott Fitzgerald, William Faulkner o Raymond Chandler, con frecuencia apenas dedican espacio a sus trabajos como guionistas (Sternberg, 1997: 19). Esta escasa atención crítica que reciben los guiones se debe a que el estrecho vínculo

entre guion e industria del cine aleja el texto, según Pérez Turrent (2007: 100), de los objetivos artísticos que persigue la literatura. Desde esta perspectiva, el guion no se escribe para un lector que busca placer estético, sino para los que participan en la película (Pérez Turrent, 2007: 100). Su lectura, por tanto, queda limitada a un grupo de profesionales que buscan en el texto las indicaciones necesarias para desarrollar su trabajo con precisión. Con ello, se condiciona su estructura, su estilo y las técnicas narrativas que se emplean en él (Marí, 2002: 24). El guion, para estos trabajadores, proporciona el material necesario para que el filme posea valor evocativo y poético a través de las imágenes (Sánchez-Escalonilla, 2016: 16). Brik (1974: 96) expresa la misma opinión al afirmar que los guiones se escriben para las personas que realizarán la película.

Fuera del equipo que realiza un filme, Carroll (2008: 68) señala que los lectores de guiones se reducen a las personas que acuden a ellos para aprender a escribirlos, las que enseñan a elaborarlos y las que los estudian con motivos académicos. Para este investigador, por tanto, todos los lectores acuden al guion de cine por algún motivo profesional, a diferencia de lo que ocurre con la verdadera literatura. Del mismo modo, Dittus (2021: 78) afirma que los guiones no se conciben para que lleguen a un público amplio, sino para que los usen los equipos de rodaje. Por ello, el lenguaje que se emplea en estos textos se aleja de lo literario, pues evita connotaciones y recursos estilísticos para que cualquier trabajador lo entienda sin ambigüedades. Según Dellisse (2014: 124), la esencia del guion radica en la comunicación. De esta manera, en su escritura debe predominar la claridad, que, según él (1986: 92), supone una evidente ventaja al realizar una película. Petit de Murat (1954: 163) comparte esta opinión y aprecia en los guiones la ausencia de elaboraciones literarias. Para profesionales como Carrière (1986: 78), en un estilo literario se halla uno de los mayores peligros al escribir guiones. El texto, dirigido a profesionales, debe evocar la futura película y centrarse en los aspectos visuales y sonoros para que el equipo lo ruede con la mayor facilidad posible.

También Gutiérrez (2018b: 29) afirma que la precisión técnica que se exige en los guiones dificulta su inclusión en los estudios literarios, pues su lectura resulta inaccesible para aquellas personas ajenas a la industria del cine. Se trata de un texto que, según esta investigadora, presenta no solo la historia y los diálogos, sino también descripciones precisas para que el director las reinterprete (Gutiérrez, 2018b: 29). Incluso algunos autores, aun cuando admiten que el guion posee cualidades artísticas,

niegan que merezca una consideración literaria. Martín del Campo (2007: 104) reconoce que el guion suscita goce estético, y Jorge Goldenberg admite que, en ocasiones, genera experiencias estéticas (en Oubiña y Aguilar, 1997b: 204), al igual que la literatura. No obstante, para ellos estas situaciones representan excepciones y no sirven como argumentos para defenderlo como literatura. Por eso, Martín del Campo (2007: 104) declara que el guion no pertenece al ámbito literario y Goldenberg opina que no se escribe para crear experiencias literarias (en Oubiña y Aguilar, 1997b: 205). Del mismo modo, Cole (1991: 562) considera que nadie lee guiones por placer.

### **3. El guion de cine, un texto literario**

La revisión bibliográfica sobre los estudios de los guiones de cine como textos literarios revela que no existen suficientes investigaciones sobre este tema. En los trabajos filológicos el guion apenas ha atraído la atención de la crítica, aunque Lorraine Noble ya lo consideraba literatura en el prólogo a su edición de *Four-Star Scripts* (1936: v-vi). Se trata de uno de los primeros intentos de presentar varios guiones editados como obras literarias para, al mismo tiempo, enseñar a escribirlos. En este texto, la autora insiste en la importancia de incluir los guiones de cine en los estudios literarios. Así, se facilitaría su publicación y que los aspirantes a escritores cinematográficos se formasen en este ámbito. También Gassner había defendido una postura similar en «The Screenplay as Literature», la introducción de *Twenty Best Film Plays* (1943). Este libro lo editó con Dudley Nichols. En la introducción, Gassner mantiene que el guion es literatura, que admite el escrutinio académico y que los guionistas merecen reconocimiento como artistas creativos (1943: VII). Su única duda radica en si se puede leer con agrado, pero afirma que, cuando se edita de la manera correcta, proporciona una lectura con valores estéticos (Gassner, 1943: VII). La correcta edición de los guiones destinados a una lectura literaria requiere, según Gassner (1943: VIII), eliminar toda la información que solo sirve para el rodaje, como el vocabulario técnico o las menciones de planos concretos. Pero estos cambios no implican modificaciones en el formato: una novelización convertiría los guiones en otro tipo de texto (1943: VIII). Por eso, editar de manera adecuada cualquier guion de cine implica mantener su estilo y su formato originales.



Borau (2008: 10) ha explicado que en los años noventa intentó que el guion obtuviera reconocimiento literario en el ámbito académico. También García-Abad García (2005: 141) ha advertido de que el guion se ha estudiado, en ocasiones, desde perspectivas distintas a las de su uso como herramienta de trabajo. Del mismo modo, Wolfowicz (1990: 289) defendía desde comienzos de la década de 1990 el análisis del guion como literatura en los departamentos universitarios. Pero la primera investigación exhaustiva sobre el carácter literario de los guiones la realizó Sternberg en *Written for the Screen. The American Motion-Picture Screenplay as Text* (1997). En este trabajo advertía de que, a pesar de que el cine ya contaba con cien años de existencia, la investigación sobre los guiones de películas ha permanecido en un segundo plano (1997: 1). Por un lado, los filólogos que se han ocupado de las relaciones entre la literatura y el cine se han centrado sobre todo en las adaptaciones literarias o en los guiones de autores reconocidos en otros géneros (1997: 1)<sup>4</sup>. Por otro lado, los estudios fílmicos se han dedicado, en ocasiones, al análisis histórico del oficio de los guionistas o a sus biografías (1997: 1). El texto guionístico, sin embargo, no se había examinado con la profundidad necesaria, y Sternberg trató de suplir parte de este vacío bibliográfico.

Aunque menos exhaustivos, antes de la obra de Sternberg se habían publicado trabajos que mostraban interés literario por el guion, entre los que destaca el artículo de Pasolini «La sceneggiatura come “struttura che vuol essere altra struttura”»<sup>5</sup> (1972). En esta publicación el cineasta italiano reflexiona sobre la compleja naturaleza de un texto que tiende hacia un lenguaje con imágenes. Pasolini (1991: 194) ve el guion como una estructura en movimiento dotada de la capacidad de convertirse en otra distinta. Por tanto, cuando se rueda un guion, el texto pasa de un sistema semiótico a otro –el cinematográfico– que ya se evocaba en su escritura.

Winston, en *The Screenplay as Literature* (1973), defendió la importancia de los guiones. Sin embargo, para este investigador la defensa de estos textos como literatura se debe no solo a su publicación, cada vez más frecuente, sino también al estatus artístico que ha alcanzado el cine (1973: 14). No obstante, aunque Winston (1973: 23) afirma que en su estudio ha analizado guiones y filmes realizados a partir de ellos, su

---

<sup>4</sup> Incluso cuando se estudia la obra completa de un autor de prestigio, sus guiones quedan relegados a una posición casi marginal, tal como ha sucedido con William Faulkner (Lozano Maneiro, 1985: 35).

<sup>5</sup> «El guion como “estructura que quiere ser otra estructura”».

trabajo se centra en las películas, que, según su opinión, reflejan el carácter literario de los guiones.

También se publicaron antes de los 90 las tesis *At the Crossroads of Cinema and Literature: A Study of the Scenario as a Genre* (1979), de Palesis, y *Criticism in Cinematic Creation and the Screenplay as a New Literary Form* (1980), de Malkin, así como el artículo «Screenplay as Literature: Bibliography and Criticism» (Morsberger y Morsberger, 1975). Todas estas publicaciones indagaban en la naturaleza literaria del guion desde una perspectiva académica. Del mismo modo, Viswanathan (1986; 1991; 1993) examinó en diversos artículos el estilo de escritura de los guiones y Wolfowicz (1990) los estudió como género literario.

No obstante, en las últimas dos décadas el número de estudios sobre este tema se ha elevado. Ahora sí se encuentran varias investigaciones exhaustivas del carácter literario del guion, aunque todavía no sean demasiado numerosas. Por su extensión y su rigor académico, Nannicelli (2013b: 2) destaca los libros *Screenwriting. History, Theory and Criticism* (2009), de Maras, y *The Screenplay. Authorship, Theory and Criticism* (2010), de Price, que tratan diversas facetas del guion. Asimismo, uno de los esfuerzos más notables por difundir y desarrollar estudios sobre el guion surgió en 2006, cuando Ian Macdonald, profesor en la University of Leeds, fundó la Screenwriting Research Network. Esta asociación, que celebra cada año un congreso que reúne a investigadores del guion, se creó cuando se evidenció que, aunque existía un interés internacional hacia los estudios en torno al guion, muchos estudiosos de este ámbito no pertenecían a una comunidad con líneas de investigación similares (Sherry, 2020). Siguiendo esta tendencia, Jill Nelmes, de la University of East London, creó en 2009 el *Journal of Screenwriting*, que constituye una de las revistas académicas más importantes sobre los estudios guionísticos, como reconoce Nannicelli (2013b: 2)<sup>6</sup>.

Todas estas publicaciones han contribuido a un conocimiento más preciso del texto guionístico. No obstante, en la actualidad continúan las advertencias sobre la falta de estudios en torno a este tema. Rußegger (2015: 202) insiste en la necesidad de crear nuevos métodos de análisis literario para dejar de lado concepciones dualistas del guion que se limitan a contraponer las palabras a las imágenes. Así, al centrar la atención en el

---

<sup>6</sup> En España destacó en los años noventa la revista *Viridiana* (1991-1998), editada en Madrid, que publicaba guiones de cine contemporáneo y artículos que los analizaban.

texto, se le concederá también mayor autonomía artística. Nannicelli (2013b: 2), en su libro *A Philosophy of the Screenplay* (2013), en el que analiza con exhaustividad la ontología del guion y su carácter literario, señala que la teoría cinematográfica contemporánea no ha ofrecido ningún análisis detenido de los guiones o de su lugar en la producción fílmica. Gutiérrez (2018: 524) expresa opiniones similares y afirma que el estatus artísticos de estos textos aún se ha definido con claridad. En definitiva, a pesar de las actividades y publicaciones relevantes que han abordado el guion, no se ha llegado a ningún consenso sobre su carácter literario ni sobre el grado de autonomía que posee respecto a la película.

La falta de acuerdo sobre la naturaleza literaria del guion surge de las dificultades que supone definir la literatura, concebida casi siempre como un conjunto de obras en las que se usan sobre todo las palabras y que constituyen documentos con rasgos estéticos significativos (Howell, 2002: 67). Price (2010: 27) afirma incluso que los análisis que estudian el guion como una obra literaria sufren los problemas que supone definir la literatura y crear un criterio de evaluación con el que se determina si un texto, o incluso un género, posee méritos suficiente para entrar en el canon. Sin embargo, aunque la literatura resulta imposible de definir –al menos sin suscitar dudas y recelos–, Nannicelli (2013b) ha abordado este problema de tal manera que, sin defender ninguna definición concreta de la literatura, muestra cómo la mayoría de guiones constituyen obras literarias.

Para Nannicelli (2013b: 140), el frecuente uso del estilo indirecto libre en los guiones supone un rasgo literario. Con esta técnica, como también han demostrado Rush y Baughman (1997: 33-36), se accede a los pensamientos del protagonista, incluso cuando el pasaje textual no se escribe para su rodaje. Además, Nannicelli (2013b: 144) observa que algunos guiones contienen recursos poéticos, entre los que Howell (2002: 67) menciona el uso de metáforas. No obstante, la mera presencia de estos recursos en un texto no lo convierte en literatura. Partiendo de las propuestas de Stecker (2003: 66-69), Nannicelli (2013b: 145-146) piensa que la obra literaria se puede considerar como tal si, además de haberse realizado en un medio lingüístico, cumple alguno de estos requisitos: su autor la concibió como un texto con propiedades estéticas y cognitivas y está sujeto a la interpretación; se ha escrito con la habilidad técnica suficiente como para que se considere un intento serio de crear literatura; el texto posee valor cognitivo o estético en un grado significativo; o el texto pertenece a la obra de un gran escritor.

Cuando esta propuesta para identificar obras literarias se aplica al guion, este cumple los requisitos, pues, además de estar conformado por palabras, presenta valor cognitivo. Nannicelli (2013b: 146) entiende este rasgo como la capacidad que posee el texto para exigir al lector que movilice sus facultades cognitivas al seguir la narración, anticipar cómo evoluciona y, en ocasiones, imaginarse a sí mismo en el lugar de los personajes. Nannicelli (2013b: 146) también pone como ejemplo lo que él denomina *junk-fiction*, un término despectivo para referirse a la literatura de masas. Las novelas que pertenecen a esta categoría movilizan las habilidades cognitivas del lector. Por tanto, estas obras pertenecen al conjunto de textos literarios, a pesar de que, por lo general, no poseen grandes valores estéticos.

Sin embargo, el análisis de estos rasgos que Nannicelli (2013b: 146) presenta como propios de un texto literario no constituye el único modo de calificar los guiones como literatura. En ocasiones, el supuesto carácter literario del guion corresponde con definiciones de literatura que se centran en las intenciones del autor, como la que proponen Lamarque y Olsen: «A text is identified as a literary work by recognizing the author's intention that the text is produced and meant to be read within a framework of conventions defining the practice (constituting the institution) of literature» (1994: 255-256)<sup>7</sup>. Nannicelli (2013b: 147) opina que algunos guiones, de acuerdo con esta definición, son obras literarias. A pesar de que con frecuencia se leen como una serie de pautas para realizar películas, determinados guiones se leen fuera de un contexto industrial, como los que pertenecen al fenómeno de la *fan-fiction* (Nannicelli, 2013b: 148). De esta manera, los autores escriben para un público que lee guiones por entretenimiento, no por motivos profesionales. Para Nannicelli (2013b: 148), el contexto en el que se leen estos textos de *fan-fiction* guarda similitudes con el de una comunidad de poetas que escribe y lee las obras de sus miembros.

Nannicelli (2013b: 149) critica también la postura de Price cuando este reflexiona sobre el guion como literatura. Price defiende el estudio del guion de cine como texto, pero no como obra literaria, debido a los siguientes motivos:

First, «text» tends to sidestep the question of evaluation that is inextricable from the word «literature», which always invokes an opposition to the non-literary. Second, therefore, «text» broadens the object of study to include, potentially, more or less any

---

<sup>7</sup> «Un texto es identificado como una obra literaria al reconocer la intención del autor de haber producido y haber concebido el texto para que sea leído en el marco de las convenciones que definen la práctica de la literatura (constituyendo su institución)».

written material (and indeed non-written ones, as the widespread use of terms such as «film text» or «theatrical text» illustrate). Third, the opposition between «work» and «text» acquires more specific but also more slippery meanings as a result of Barthes's work in theorising the distinction between them (Price, 2010: 37-38).

Primero, el «texto» tiende a evitar la cuestión de la evaluación que es inextricable a la palabra «literatura», que siempre invoca una oposición a lo no literario. Segundo, por lo tanto, el «texto» amplía el objeto de estudio para incluir, potencialmente, más o menos material escrito (y en realidad no escritos, como ejemplifica el extenso uso de términos como «texto fílmico» o «texto teatral»). Tercero, la oposición entre «obra» y «texto» adquiere significados más específicos, pero también más evasivos, como resultado del trabajo de Barthes en el que teoriza la distinción entre ellos.

Price (2010: 41) cree que el problema no radica en considerar el guion como literatura, sino como un texto. Pero, como el concepto de texto que sostiene Price (2010: 37-38) abarca casi cualquier material escrito, Nannicelli (2010: 41) considera que las reflexiones de este investigador sobre la ontología del guion poseen el raro efecto de no solo negar su estatus literario, sino también en plantear la pregunta de por qué el guion resulta más interesante que textos como las listas de la compra. No obstante, Price (2010: 41) sí aboga por estudiar el guion como texto, lo que implica emplear criterios filológicos para analizar su estilo.

A diferencia de Price, Nannicelli (2016: 134) considera el guion como una obra literaria, aunque reconoce que las definiciones lingüísticas del concepto de literatura excluyen numerosos guiones escritos con una prosa sobria. Nannicelli (2016: 134) entiende por definición lingüística aquella en la que la literatura se define por los usos particulares del lenguaje –como el poético–. Sin embargo, a pesar de que en muchos guiones no se emplean recursos poéticos, el proceso de lectura equivale al de una obra literaria. La lectura de guiones exige de los trabajadores de una película que empleen una considerable capacidad interpretativa y presenten atención al tono que se evoca en ellos o cómo se focaliza la historia (Nannicelli, 2016: 135). Dittus (2019: 4) incluso afirma que los guiones se conciben para que se traduzcan al lenguaje audiovisual. Por ello, su realización cinematográfica requiere interpretaciones que favorezcan una traducción adecuada.

Nannicelli, en cierto modo, considera adecuada la metáfora del *blueprint* que con frecuencia se usa para calificar el guion como un instrumento de trabajo (2019:

225). Pero también matiza su significado. Los guiones se asemejan, en realidad, a planos o diseños arquitectónicos porque, al seguir las indicaciones que contienen, se crea una obra audiovisual única en cada rodaje. Por este motivo, el guion funciona de un modo similar a un plano arquitectónico: la creación de múltiples edificios a partir del mismo diseño no implica que se produzcan numerosas copias de la misma obra (Nannicelli, 2011a: 408). De esta manera, si todas las copias de una película concreta desaparecieran y se conservara su guion, la película se consideraría perdida, ya que no se podría crear una copia de la misma siguiendo las indicaciones del guion (Nannicelli, 2019: 225). Por este motivo, el guion de cine, al interpretarse de una forma distinta con cada lectura, da lugar a filmes diferentes cuando se rueda en más de una ocasión. Aunque contenga la misma historia, constituye un texto autónomo respecto a cualquier película que se realice con él, tal como defiende Geerts (2014: 134).

Maras (2009: 120), a diferencia de Nannicelli, no cree que la analogía ya explicada entre guion y plano resulte adecuada por tres motivos. En primer lugar, el término 'plano' transmite la idea de que la realización de una película consiste en seguir una serie de instrucciones, de manera que las interpretaciones creativas de los trabajadores quedan reducidas a la mera comprensión de las pautas indicadas (2009: 123). En segundo lugar, al pensar que el guion equivale a un plano, se cae, en ocasiones, en el error de que contiene indicaciones precisas sobre diversos aspectos de la película (2009: 123). Pero, con frecuencia, los guiones apenas describen las imágenes que evocan, pues a ningún director le gustaría enfrentarse a la tarea de rodar imágenes descritas en términos matemáticos (2009: 123). En tercer lugar, Maras (2009: 124) considera que el modo en que los guionistas usan el término 'plano' para referirse a sus textos puede llevar a identificar al escritor como único autor del guion, cuando, en realidad, varias personas participan con sus ideas en su desarrollo. Abes (2013: 90) también añade que relacionar el guion con un plan técnico de trabajo le resta valor artístico, ya que, una vez rodado, pierde todo su interés como herramienta de trabajo.

Además, como indica Tovar (1990: 10), la condición de herramienta de trabajo que se exige en un guion no excluye su dimensión literaria. Ríos (2009: 103) coincide en esta idea: nada impide estudiar el guion como un texto estético. López (1995: 15) también considera un error calificar los guiones como productos literarios de escaso valor. Sobre esta cuestión, Bercini (2007: 95) reconoce que los manuales de instrucciones, por lo general, carecen de rasgos literarios, pero incluso entre ellos

existen excepciones. En las instrucciones que Julio Cortázar (2000: 13) escribió sobre cómo darle cuerda al reloj, un simple gesto mecánico suscita reflexiones en torno a la muerte y el paso del tiempo. Constituyen, por tanto, un ejemplo de instrucciones literarias. De la misma manera, cuando los guiones contienen información técnica también poseen, según Palesis (1979: 1), un mínimo estatus literario al tratarse de creaciones verbales. Asimismo, los vínculos entre el guion y la literatura se manifiestan, de acuerdo con Castro Ricalde (1999: 654), en el uso de estructuras dramáticas, en su calificación como literarios por parte de algunos profesionales del cine y en que, a veces, autores reconocidos en otros géneros se dedican a su escritura. Jiménez Gómez (2020: 528) también considera el guion un texto literario por su capacidad para evocar mundos ficticios que se visualizan en la mente.

A pesar de que la mayoría de los guiones se usan para una sola película, no existe ningún motivo relacionado con la ontología del texto que impida que distintos directores lo rueden varias veces. Por eso, Obón (2007: 124) considera los guiones como creaciones que, en manos del director, se convertirán en imágenes. Nannicelli (2013b: 119) ofrece dos ejemplos: el *remake* que Gus Van Sant realizó de *Psycho* en 1998, donde el director usó una versión apenas modificada del guion de Joseph Stefano para la película homónima de Alfred Hitchcock, de 1960; y la versión de *The Prisoner of Zenda* de 1952, que se rodó con el guion del filme homónimo de 1937. Asimismo, Nannicelli (2013b: 119) menciona un curioso concurso de 2007, llamado *LiveMansion: The Movie* y patrocinado por el director estadounidense Spike Lee. En él, cada uno de los cinco participantes debía realizar una película con el mismo guion y con el mismo presupuesto. Esta competición demuestra que no existe un vínculo inseparable entre el texto y el filme, ya que, con las mismas condiciones materiales y con la misma historia, las películas presentaban rasgos diferentes.

Sternberg (1997: 27) afirma, incluso, que la película representa uno de los posibles filmes que el público podría ver. Por tanto, las posibilidades de rodaje del guion resultan similares a las de las representaciones del texto teatral. Los motivos por los que casi nunca se usa el mismo guion para filmes distintos radican, sobre todo, en la comercialidad del proyecto. Como aclara Koivumäki (2010: 27), la película llega a una audiencia mucho más amplia que la de una obra teatral. Por tanto, carece de interés comercial producir la misma película varias veces para el mismo público. Además, como explica Gutiérrez (2018a: 525), el guion existe para que lo reinterprete el director.

Así, su lectura no se limita al simple cumplimiento de unas instrucciones y cada vez que se usara en un rodaje daría lugar a una nueva obra.

Los guionistas escriben su guion, casi siempre, para una sola película<sup>8</sup>. Por eso, a veces incluyen detalles muy concretos que conforman lo que Sternberg denomina «double specificity» (1997: 27)<sup>9</sup> y que dificultan su rodaje en múltiples ocasiones. Así ocurre cuando, por exigencias de la compañía, un guionista escribe pensando en actores específicos o en espacios ya elegidos. Pero, a pesar de estas precisiones, el guion cinematográfico, aunque sirve para crear obras independientes, no queda vinculado a una película concreta. Al igual que sucede con el guion teatral, su estatus como plan de un espectáculo no afecta a su valor artístico. Como bien observa Nannicelli (2013b: 120), un guion teatral llevado a escena una sola vez no pierde su condición de obra literaria.

Tal como señala Vera Méndez, la polémica que se ha desarrollado en el ámbito teatral sobre «el fenómeno literario/espectacular» (2000: 7) ha beneficiado los estudios en torno al guion, pues ha servido para profundizar en la autonomía que un texto teatral presenta respecto a su puesta escena. Estas reflexiones, aplicadas a una película, sirven para comprobar que tanto el guion teatral como el cinematográfico comparten un objetivo común: dar lugar a obras que se ven y se escuchan (Nannicelli, 2013b: 123). Pero, por supuesto, los guiones no constituyen en sí mismos ningún espectáculo. Nannicelli (2013b: 129) insiste en esta cuestión para no confundir el texto teatral con su representación y ejemplifica esta idea con el guion gráfico *Graphis 82* (1960), de Dick Higgins. Se trata de un guion visual (no literario) en el que distintas palabras en inglés aparecen ligadas por líneas abstractas (Higgins, 1960). Cada director interpretará *Graphis 82* de acuerdo con su imaginación, su sensibilidad y su experiencia. Con este guion, Nannicelli (2013b: 129) demuestra que, aunque los textos teatrales sean, por lo general, objetos verbales que contienen diálogos e indicaciones técnicas, el espectáculo teatral no existe hasta que no se lleva a escena. Del mismo modo, una pieza musical no existe hasta que no se interpreta su partitura (Nannicelli, 2013b: 130).

---

<sup>8</sup> Una de las excepciones más significativas se encuentra en los *mini-scripts*, o microguiones, que la artista Yoko Ono publicó en su libro *Grapefruit*. La autora concibió estos textos para que cualquier cineasta interesado en ellos los utilizara para sus propias películas, como explicita una nota inicial (Ono, 2000: 208).

<sup>9</sup> «Doble especificidad».



Aunque Sánchez-Escalonilla (2008: 62) se escuda en la importancia que el diálogo posee en el teatro para reconocerlo como literatura, Diamante (2010: 27) recuerda que existen textos teatrales, como *Act Without Words I* (1957), de Samuel Beckett, que carecen de diálogos. Además, diversos investigadores incluyen el guion de cine en la literatura dramática, como Gassner (1943: XIV), Rodríguez González (2001: 255), Linares (2007: 90) y Koivumäki (2010: 31). Este último explica que califica el guion como un texto dramático porque se ajusta al concepto de dramaturgia, que consiste en usar materiales para crear un espectáculo destinado a un público (2010: 31). Asimismo, Malkin (1980: 1) concibe el guion como una nueva forma literaria que combina los pasajes narrativos con la presentación dramática de diálogos.

A pesar de las similitudes que existen entre la escritura cinematográfica y la teatral, Enríquez (2007: 119) considera el guion de cine como un género literario que, sin embargo, no encuentra su acomodo en los géneros dramático, narrativo o lírico. Chacón (2007: 116), aunque también piensa que los guiones contienen literatura, cree que aún necesitan una tradición sólida para convertirse en una disciplina asentada. No obstante, los distintos formatos que ha adoptado el guion a lo largo de más de cien años han conformado un corpus amplio y un cierto consenso sobre qué rasgos presenta. Por este motivo, Vera Méndez (2006: 27) afirma que las expectativas del público cuando lee un guion de cine revelan que existe cierto acuerdo sobre algunas de sus características, que podrían conformar un género particular. El lenguaje objetivo, desprovisto en todo lo posible de connotaciones, o la división de escenas conforman algunas de estas normas en la mayoría de los guiones actuales.

La definición de Syd Field (2005: 2-3) del guion cinematográfico, que para él consiste en una historia contada en imágenes, ha contribuido a desdeñarlo como literatura. Desde esta perspectiva, el guion se centra en el aspecto visual, de manera que el lenguaje carece de importancia. No obstante, Viswanathan (1986: 72) cuestiona esta definición y explica que las supuestas pretensiones de los guionistas de lograr una escritura casi pictográfica no se confirma con la lectura de determinados guiones. Viswanathan (1986: 72) aclara que los guiones, casi siempre, presentan escasa información visual, pues se mencionan lugares que no se describen y apenas se aportan datos detallados sobre el físico de los personajes. Además, aunque Boon (2008b: 270) afirma que los guiones no explicitan la vida interior de los personajes, reconoce que existe la posibilidad de sugerirla. De hecho, Viswanathan (1986: 75) aprecia en los

guiones de Ingmar Bergman introspecciones de los personajes en las que se recurre a técnicas novelísticas. Rossholm (2013: 138) señala que Bergman incluso describía en sus guiones los olores de algunas escenas y otras sensaciones no cinematográficas.

Para Viswanathan (1993: 12), la escritura guionística, a pesar de su supuesta falta de estilo, responde a unos rasgos concretos, como la sintaxis sencilla o el uso del presente. De esta manera, se renuncia a determinados aspectos del lenguaje que dificultan su traspaso a la pantalla. Por tanto, en los guiones se evitan tiempos verbales distintos del presente, la primera persona del singular, una sintaxis compleja o expresiones subjetivas que no se trasladan con facilidad a la pantalla (Viswanathan, 1993: 12). También Zanjani (2006: 116) considera que el lenguaje guionístico posee su propia idiosincrasia.

Al igual que Gassner (1943: XV), Koivumäki (2010: 29) considera que el guion admite lenguaje poético tanto en los diálogos como, con menor frecuencia, en las acotaciones. A pesar de que Carrière (1986: 78) rechaza el uso de expresiones literarias en el guion, los recursos estilísticos y las figuras retóricas también facilitan la comprensión de la historia. De este modo, el guionista puede incluir imágenes literarias que no se pueden trasladar a la pantalla con facilidad (Sternberg, 1997: 87). La guionista mexicana Paz Alicia Garciadiego, que colabora en las películas del director Arturo Ripstein, escribe pasajes con un lenguaje connotativo y repleto de matices que el cineasta interpreta según su propia sensibilidad. La manera en la que describe la oscuridad de una choza ejemplifica el peculiar estilo guionístico de Garciadiego: «La noche parece que se adelanta dentro del jacal. Las nubes moradas se quedan afuera. Y sólo las sombras azul persa se cuelan adentro» (Garciadiego, 2000: 5). Asimismo, en ocasiones se explicitan los pensamientos de los personajes: «Y él solo quiere estar en esa cama, quietecito, meciéndose como en un vientre materno, o en esa hamaca de luceros que se le cae en el loma y la cabeza cuando regresa a su casa» (Garciadiego, 2000: 131). Con este uso del lenguaje, Garciadiego expresa con mayor claridad su visión de los personajes y del mundo diegético que ha creado. Además, así se exige una mayor capacidad interpretativa de los lectores, al mismo tiempo que no se pierde el carácter funcional del texto. Por tanto, tal como explica Ferrell (2017: 173), la escritura del guion revela el estilo propio de cada autor.

Los guiones, por tanto, distan mucho de ser textos carentes de estilo y contienen expresiones que no se destinan al rodaje. Nannicelli (2010: 247) recuerda que el estadounidense Ernest Lehman empleaba en los suyos recursos literarios y retóricos como la metáfora y la anáfora (2010: 247). En determinados guiones se advierte incluso cómo el escritor ha creado una voz narrativa que aporta información que nunca llegará al futuro espectador. Silberman (2013: 145) lo ha analizado en el guion de *La vida de los otros* (*Das Leben der Anderen*, 2006), de Florian Henckel von Donnersmarck, en el que observan numerosos pasajes subjetivos o especulativos, a veces con un signo de interrogación. En otras ocasiones, el narrador comenta el comportamiento de los personajes. Estos pasajes, que no corresponden a ninguna voz en *off* incluida en la película, demuestran que el guion se escribió como un texto autónomo.

El guionista mexicano Guillermo Arriaga, que Rocco (2018: 467) considera como uno de los mayores defensores del guion como literatura, cree que los guiones requieren un lenguaje adecuado y un ritmo preciso. Así lo afirmó en una entrevista en *Letras Libres* (Enrique, 2007), en la que se negó a llamarlo guion por preferir el término «obra de cine», a semejanza de «obra de teatro». Según él, con ello evita las connotaciones de «guía» que posee la palabra y, al mismo tiempo, resalta su carácter literario (Enrique, 2007). La palabra guion, en cambio, la reserva para los textos que no surgen de una inquietud artística, sino de un encargo (Enrique, 2007). No obstante, guionistas como Carlos Cuarón rechazan el sentido peyorativo que Arriaga advierte en la palabra «guion» y la entienden como un sinónimo de «texto cinematográfico» (Cuarón, 2007).

Oubiña y Aguilar (1997a: 177) opinan de un modo semejante a Arriaga, ya que les resulta evidente el vínculo del guion con la literatura. Se espera que el guionista ofrezca palabras que conformen una narración dramática (Oubiña y Aguilar, 1997a: 177). También Julio Diamante, tal como declaró en una mesa redonda, cree que escribir guiones cinematográficos supone una labor literaria (en Parra Ramos, 2003: 139). Para probar la autonomía literaria del guion, Diamante aduce un argumento subjetivo: su lectura proporciona satisfacción (en Parra Ramos, 2003: 141). De igual modo, Pasolini (1991: 190) equipara la lectura de un guion con la de una novela. Incluso afirma que los guiones, a veces, ofrecen experiencias más intensas. De la misma manera, Pollarolo (2011: 291) indica que el guion, como lectura, posee autonomía respecto a la película,

tanto si se ha rodado como si no. Y Villamizar Ceballos (2020: 46), que sigue planteamientos similares, defiende que se trata de una obra literaria.

Según Maras (2009: 73), el guion posee rasgos poéticos, y los intentos de describirlo como una simple guía para rodar películas no contribuyen a que estos aspectos se analicen con detenimiento. Pero también advierte de que constituye un error caer en la postura opuesta: estudiar el guion solo como literatura y olvidar que, casi siempre, se escribe en un contexto industrial (Maras, 2009: 73). Un estudio que ignore el sistema de producción en el que se desarrollan los guiones puede obviar aspectos importantes de su escritura. De hecho, Ingelstrom (2014b: 30) afirma que un guion que no se ha concebido para su rodaje no se puede considerar como tal.

No obstante, existen numerosos guiones que no se escriben para su rodaje. Entre ellos no solo se hallan los que escriben las comunidades de *fan-fiction*. Como guiones no vinculados a ningún proceso de producción, Nannicelli (2013b: 204) también incluye los *spec scripts*, escritos con la esperanza de que una compañía se interese por ellos, y los *student scripts*, es decir, los que se escriben como ejercicios prácticos en ámbitos académicos. En estas categorías, el texto se concibe para mostrar las aptitudes creativas del autor, no para que lo use un equipo de profesionales.

Aunque el estudio del guion como texto autónomo resulta necesario, Nannicelli (2013b: 199) advierte una aparente paradoja en esta postura: si el guion es una obra literaria, entonces la película constituye su adaptación cinematográfica. Sin embargo, dado que el guion se destina, por lo general, para un rodaje, no existe ningún proceso de adaptación, ya que ello implica usar una obra de una manera distinta a la que imaginó su creador (Nannicelli, 2013b: 199). El problema, no obstante, surge cuando el guion no se ha escrito para su rodaje. Nannicelli (2013b: 199) admite que no conoce ningún caso de este tipo, pero en la literatura española se hallan algunos ejemplos, sobre todo en las vanguardias de los años veinte y treinta. Si bien no siempre resulta sencillo saber si el autor pensó de verdad en rodar su guion, Gubern (1999: 137) explica que en este periodo se publicaron guiones que nacieron como ejercicios literarios. Entre ellos se encuentra *El arpa y el bebé* (1929), de Rafael Porlán Merlo. Pero, más allá de las intenciones del escritor, todos los guiones deben ofrecer su posible realización cinematográfica, incluso si no sigue un formato estándar. Si no ocurriera así, no se trataría de un guion, sino de un texto que imita algunos de sus rasgos con fines

literarios. Por este motivo, tampoco existe ningún proceso de adaptación cuando un guion no destinado a su rodaje se convierte en película. Dada su amplia variedad de formatos, el análisis de los guiones exige un conocimiento profundo de las prácticas guionísticas concretas que existían en el momento histórico en el que se escribieron y de las intenciones de sus autores (Nannicelli, 2013b: 199).

El lenguaje de la mayoría de guiones, centrado en aspectos visuales, con una sintaxis sencilla y con verbos en presente, posee valor literario, tal como prueban numerosas obras de otros géneros que imitan su formato y su estilo. Para Follain de Figuereido (2010: 46), la narrativa que se asemeja a guiones busca innovaciones literarias que benefician a este género. En el ámbito hispánico, *Cagliostro* (1934), de Vicente Huidobro, muestra esta hibridación entre novela y guion, hasta el punto de que el autor la subtítulo «novela-film». Huidobro (2011: 58), en el prefacio, explicitó su objetivo de conseguir en este texto una auténtica escritura fílmica a partir de técnicas cinematográficas. Germán Sánchez Espeso, en su novela *Laberinto levítico* (1972), recurre a un lenguaje que se centra en los aspectos visuales. Jaume Fuster, en su novela en catalán *Tarda, sessió contínua, 3,45* (1976), divide el texto en secuencias y explicita movimientos de cámara. Juan Marsé, en su novela corta *El fantasma del cine Roxy* (1985), también recurre a indicaciones técnicas como planos, movimientos de cámara, encabezamientos de escena y transiciones entre imágenes. Jorge Carrión escribió su novela *Los muertos* (2010) como si cada capítulo fuera un episodio televisivo. Por ello, su lenguaje objetivo, que incluso sugiere planos visuales, corresponde al de un guion. También la novela *Los guionistas* (2009), de Roberto Malo, se ha escrito como un guion de cine que incluye divisiones de escenas e indicaciones técnicas. Estas obras demuestran que la escritura guionística no consiste en una ausencia de estilo, tal explica Viswanathan (1991: 15), sino en un conjunto de rasgos con los que el guionista se expresa para ajustarse a las exigencias de los profesionales del cine. Para Korte y Schneider (2000: 93), esta asimilación de rasgos guionísticos en los géneros literarios convencionales ha contribuido a que el guion gane prestigio estético.

Junto con la compleja tarea de establecer el carácter literario del guion se encuentra la dificultad de determinar a qué tipo de lectores se destina. Sánchez-Escalonilla insiste en el escaso número de lectores con los que cuenta el guion fuera de la industria audiovisual:

Descartados los escritores (guionistas) y los lectores que intervienen en el propio proceso de producción (analistas, productores, directores, actores y actrices), quizás podría considerarse el papel del lector profano (espectadores más o menos ilustrados) en esta posible elevación literaria del texto fílmico. Y entonces encontraríamos un grupo social todavía más restringido (2012: 27).

Aunque, en efecto, escasean las publicaciones de guiones (comparadas con el número de guiones escritos), contar con un reducido grupo de lectores no implica que el texto carezca de valores literarios. Boon (2008a: 44) recuerda que también existen obras relevantes, como el *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce, que no se leen con frecuencia y que, sin embargo, nadie rechaza como textos literarios. Por tanto, la limitada popularización de los guiones como lectura de ocio no constituye un argumento para rechazarlos como literatura.

Como explican Golopendia y Martínez (2010: 19), el guion, además de una lectura operativa, ofrece otra literaria, como demuestra la posibilidad de parodiarlo. Por este motivo, en cualquier contexto se debe establecer el modo en el que se lee un guion. En ocasiones, los guiones contienen indicaciones técnicas que exigen una mayor capacidad imaginativa por parte del lector, según Maras (2009: 74), como los efectos lumínicos. Y, otras veces, el guion expresa ironía no solo a través del lenguaje, sino también con la manera en que trata ciertas situaciones (Maras, 2009: 74). Por eso, todo análisis de un guion debe considerar tanto los aspectos técnicos como los poéticos y los lingüísticos para comprender bien su significado. Este equilibrio entre indicaciones técnicas y expresiones literarias exige un lector que se esfuerce por visualizar en su imaginación la película evocada. Abes (2013: 148) incluso califica al lector de guiones como «lector/espectador». Dado que el texto invita al lector a convertirse en un espectador en potencia de la película que evoca el guion, resulta difícil separar una función de la otra (Abes, 2013: 148). Esta idea coincide en gran medida con la opinión de Nannicelli (2013b: 201), quien piensa que la lectura de un guion como literatura y, al mismo tiempo, como un instrumento de trabajo resulta posible:

Sternberg (1997: 57), sin embargo, considera que el lector que no usa los guiones para trabajar pertenece al que ella denomina *reading material stage*. Con este término se refiere al grupo donde incluye a los críticos, a los académicos y al público que leen el guion publicado como literatura. La investigadora admite que este grupo supone un pequeño porcentaje de los lectores de guiones. Pero afirma que los

argumentos contra el carácter literario del guion resultan vagos y guardan similitudes con los que se usaban para negar el estatus artístico a la literatura dramática (1997: 58). Según ella (1997: 58), los textos dramáticos, en general, no se consideraron literatura hasta el Romanticismo y, con anterioridad, solo se usaban como material de trabajo para los profesionales del teatro. El guion de cine, con una historia mucho más breve que el teatral, posee menos lectores porque no cuenta con una tradición sólida.

La publicación de guiones plantea, sin embargo, un problema textual: editar la versión más adecuada. Una de las objeciones más citadas para negar el carácter literario de los guiones se basa, como recuerda Price (2010: 38), en que estos textos carecen muchas veces de versiones fijadas por publicaciones. El documento queda entonces sujeto a un cambio constante que surge de su estatus como un texto que necesita modificaciones en el proceso de producción cinematográfica (Price, 2010: 38). Por este motivo, Price (2010: 49) considera que el guion auténtico o real es una quimera.

No obstante, Price no cae en la cuenta de que el guion no se reescribe varias veces para producir diferentes versiones de un mismo texto, sino, como explica Nannicelli (2013b: 157), para crear un borrador final. Así ocurre en todos los géneros literarios: el autor, a través de diversas revisiones, busca la mejor versión posible de su obra. Y si en otros ámbitos se acepta como definitiva la versión que el escritor publica, con los guiones debe aplicarse el mismo criterio. Un guion publicado representa la versión que el autor (o, en ocasiones, el editor) ha considerado definitiva. Asimismo, Nannicelli (2013b: 158) critica el concepto de *versión definitiva*, que, a su juicio, depende de un consenso social y no de un análisis objetivo. Incluso en aquellas situaciones en las que no queda claro si el autor considera definitiva la versión publicada, cabe pensar que el texto se ha ofrecido a los lectores porque el guionista lo considera terminado. En el ámbito teatral, *El público* de Federico García Lorca también ejemplifica la dificultad de establecer el texto definitivo. Esta obra ha pasado por un complejo recorrido editorial, ya que en el manuscrito original –fechado en 1930– faltan el cuadro cuarto y la última página del quinto (Millán, 1998: 108). Tampoco queda claro si el autor concibió la obra con cinco cuadros o con seis (Millán, 1998: 109). Sin embargo, nadie cuestiona sus valores literarios.

A diferencia de Nannicelli, Sternberg (1997: 27) piensa que el guion de cine, antes de que se estrene la película, rara vez se considera terminado. Pero Sternberg

(1997: 39) sí cree que se puede estudiar cada una de las versiones del guion como textos literarios. Por eso, el análisis de un guion exige indicar a qué etapa de la película pertenece. Sternberg (1997: 42) critica, al igual que Viswanathan (1991: 20), la falta de esta información en la mayoría de los guiones publicados, ya que confunde al lector. Sin estas aclaraciones, no solo se desconoce quién se ha encargado de redactar el texto publicado, sino que tampoco se sabe si el guion editado corresponde a etapas anteriores al rodaje o si se ha reescrito a partir de la película estrenada.

Pero, como argumenta Nannicelli (2013b: 155), la revisión constante de los guiones no implica que su reescritura nunca termine. En general, cuando finaliza un rodaje también acaban las correcciones del guion, pero, en ocasiones, resulta complicado determinar en qué momento termina su escritura. Ni siquiera el guionista posee siempre la capacidad de decidir si sus guiones están acabados, tal como recuerda Nannicelli (2013a: 147). A veces, la compañía empieza la producción de una película con un texto que el guionista considera incompleto. Sin embargo, en la mayoría de las ocasiones se entiende que el guion se ha terminado de escribir cuando el guionista lo entrega para su lectura (aunque luego se reescriba).

Una manera de determinar si el guion se ha terminado consiste en conocer la intención del autor, que no siempre se explicita (Nannicelli, 2013b: 155-156). La publicación del texto significa que el guionista lo considera acabado (siempre que así lo haya autorizado). Por eso, según Nannicelli (2013b: 155), la dificultad, o incluso la imposibilidad, de señalar cuándo el guion está terminado no implica que este nunca lo esté. De hecho, Nannicelli (2013b: 156) recuerda que en la historia de la literatura se encuentran obras que han conocido numerosas versiones en publicaciones distintas, tal como sucede con *Leaves of Grass* (1855), de Walt Whitman. En una obra como esta, la reescritura del mismo libro a lo largo de varias décadas sugiere que el autor lo consideraba inacabado. Pero deducir de estas correcciones constantes que el texto nunca conocerá una versión definitiva, o que posee menos valor literario que obras con una sola versión, supone un error (Nannicelli, 2013b: 156). Unas conclusiones semejantes se basarían en el prejuicio de que la escritura de una obra literaria siempre sigue un proceso lineal que termina con su publicación.

Cuando ninguna versión del guion se ha publicado o cuando existen múltiples guionistas, seleccionar un borrador definitivo plantea más problemas, tal como reconoce



Nannicelli (2013b: 158). Pero, aun en estos casos, se trata de una cuestión subjetiva que depende más de convenciones sociales que de criterios objetivos. Incluso si se acepta que nunca existirá una versión final del guion, este texto no pierde su carácter literario. Nannicelli (2013b: 159) menciona varias obras incompletas, como *El castillo* (1926) de Franz Kafka, o *The Last Tycoon* (1940), de Francis Scott Fitzgerald, que no solo nadie rechaza como literatura, sino que, además, se estudian como textos canónicos. En la misma situación se encuentra una obra teatral que Federico García Lorca dejó inconclusa al morir. Aunque este texto, conocido como *Comedia sin título*, solo consta del primer acto, ya cuenta con una edición crítica (García Lorca, 2018) que demuestra el interés filológico que suscitan las obras inacabadas.

Aunque en el siglo XXI ha aumentado la publicación de guiones (Engelberts, 2012: 224)<sup>10</sup>, esta práctica editorial crea ciertos recelos por facilitar el acceso a textos dirigidos a profesionales del cine. También suscita dudas académicas sobre su conveniencia cuando solo se presentan como un objeto de bibliofilia (Martín Otegui, 2013: 416). Además, como la mayor parte de los guiones publicados no corresponde a los textos que se han usado durante el rodaje<sup>11</sup>, sino a transcripciones que se realizan a partir de la versión final de la película (Carroll, 2008: 69), numerosos investigadores se niegan a clasificarlos como tal. Estos textos, que incluyen las numerosas modificaciones realizadas durante el rodaje (Aubenas, 1986: 69), perturban la función original del guion, pues no se dirigen a un equipo de rodaje, sino a lectores con intereses distintos. Por este motivo, Nannicelli (2013: 118) se resiste a considerar estas publicaciones como guiones, pues él considera que solo merecen esta calificación los textos de los que surgen, o pueden surgir, las películas. Para Raynauld (2019: 24), una transcripción escrita a partir de la película tampoco constituye un guion, mientras que para Sternberg (1997: 42; 2000: 154) estas transcripciones carecen del rasgo fundamental de los guiones porque no se escriben para su rodaje.

Vargaftig (2019: 42), aunque no se opone a estas publicaciones, sí expresa su reticencia a leer guiones que no sirven como instrumentos de trabajo. Para O'Thomas (2011: 237), en cambio, ni siquiera la publicación de guiones cinematográficos resulta

---

<sup>10</sup> A pesar de este aumento, Brangé y Jeannelle (2019: 7) indican que, en comparación con el número de guiones escritos, los publicados representan todavía una pequeña parte del total.

<sup>11</sup> La editorial Newmarket Press constituye una excepción. En su colección «The Newmarket Shooting Script Series», como explica Nannicelli (2013b: 118), publica guiones usados durante el rodaje o los borradores finales escritos antes de comenzar la producción.

equiparable a la de los teatrales. El guion teatral, a diferencia del cinematográfico, permite con su publicación no solo su lectura, sino también la posibilidad de realizar nuevos montajes (O'Thomas, 2011: 237). Así, mientras que el texto teatral no queda vinculado a ningún montaje concreto, el guion cinematográfico que se publica tras haber terminado una película siempre guardará un vínculo ineludible con ella. Por tanto, carece de la autonomía de la que sí goza el guion teatral.

Entre los guiones publicados también se encuentran algunos no rodados, que, según Gimferrer, suponen «un nuevo y anómalo género literario subsidiario» (2016: 146). Sin embargo, Peeters (1986: 11) resalta la paradoja de publicar una obra que es un simulacro de texto terminado. Para Urrutia (1984: 81), el guion, que él denomina «filme-escrito», se publica para, a partir de su lectura, imaginar la película, no para sustituirla. De esta manera, Urrutia le niega cualquier autonomía respecto a los filmes. McMurtry muestra un rechazo más contundente a la publicación de estos textos y califica a los guiones publicados como *non-books* (1976: 6). Este término lo emplea para referirse a una publicación en formato de libro que ni siquiera debería leerse.

Sin embargo, las transcripciones también constituyen ejemplos de literatura. Nannicelli (2013b: 136), de hecho, ofrece reflexiones interesantes que permiten clasificar como guiones estas transcripciones: la relación de estos textos con las películas no importa para que se conciban, o no, como literatura. Desde esta perspectiva, un guion transcrito a partir de la versión final de la película posee el mismo estatus literario que el texto original entregado antes del rodaje. También la definición que Nannicelli (2013b: 31) ofrece de los guiones sirve para considerar como literatura estas transcripciones. Si bajo el concepto de guion, según Nannicelli (2013b: 31), se encuentran textos que repiten, modifican o rechazan las diferentes prácticas de escritura guionística que han existido a lo largo de la historia, las transcripciones de películas pertenecen a este conjunto. Además, del mismo modo que un guion de cine se puede rodar en múltiples ocasiones, nada impide que la transcripción guionística de una película pueda dar lugar a nuevas producciones. Por tanto, si estos textos sirven como instrumentos de trabajo y admiten diversas interpretaciones cinematográficas, son guiones. Palesis (1979: 1) comparte esta postura y clasifica como guiones los textos escritos antes del rodaje, pero también las transcripciones de la película y los guiones que combinan tanto pasajes de la versión original como otros redactados a partir del visionado del filme.

A pesar del rechazo que existe hacia la publicación de transcripciones, Huayhuaca (2006: 13) considera un error publicar el guion original, ya que presentaría multitud de diferencias respecto a la película debido a las distintas reescrituras por las que habrá pasado el texto. Entre los cambios que sufren los guiones para su publicación Viswanahtan menciona los siguientes:

Le scénario initial est repris après visionnement pour parfaire la concordance entre les deux [le scénario et le film], les descriptifs sont parfois complétés, corrigés ou même complètement rédigés par d'autres personnes que le scénariste. [...] Les didascalies sont souvent réduites à un minimum sauf pour la description technique des prises de vues: plan américain, panoramique, etc. (1986: 73).

El guion inicial es retomado después del visionado para perfeccionar la concordancia entre los dos [el guion y la película], las descripciones a veces son completadas, corregidas o completamente redactadas por personas distintas al guionista. [...] Las didascalias a menudo se reducen al mínimo con la excepción de la descripción técnica de tomas: plano americano, panorámica, etc.

Las dificultades para publicar guiones no solo se limitan a escoger una versión concreta, sino también a la manera en que se edita. Según Gassner (1943: VII), para que el lector disfrute de un guion, este debe editarse siguiendo ciertas pautas: no resumirlos ni novelizarlos, mantener su formato original y eliminar las indicaciones técnicas que solo interesan al equipo de rodaje. De esta manera, Gassner ha editado, junto con Dudley Nichols, los guiones incluidos en *Twenty Best Film Plays* (1943) introduciendo estas modificaciones:

To assure gratification to the reader, and to enable us to realize the literary qualities of the text, the broken typography of a shooting script, useful only to the director and the camera-men, has been dispensed with; very short shots or scenes have been amalgamated on the printed page whenever they are closely related and a transitional phrase make the relationship clear; and, except for a few sufficiently descriptive terms, technical jargon has been omitted, shooting directions being translated into their visual equivalent as «seeing» directions (Gassner, 1943: VII-VIII).

Para asegurar la satisfacción del lector, y para permitir que apreciemos las cualidades literarias del texto, se ha dispensado de la tipografía discontinua de un guion de rodaje, útil solo para el director y los cámaras; los planos o las escenas muy cortas se han unido en la página impresa cuando estaban estrechamente relacionadas y una frase de transición esclarecía esta relación; y, excepto por unos pocos términos suficientemente descriptivos, se ha eliminado la jerga técnica, las indicaciones de rodaje se han traducido a su equivalente plástico como indicaciones «visuales».

Con estas decisiones, se eliminan las indicaciones y el formato que exige un equipo de rodaje para realizar su trabajo. Dado que a la mayoría de lectores no le interesa esta información (exceptuando a los investigadores que estudian las distintas versiones del texto), la adecuada edición de los guiones requiere que estos aspectos desaparezcan para ofrecer una experiencia estética equiparable a la de obras dramáticas, narrativas o líricas.

Este tipo de ediciones fomentan la lectura de guiones y favorecen su publicación al crear más demanda. Pero también existen otros factores que incrementan el número de estas publicaciones. Korte y Schneider (2000: 91) señalan que los guiones de escritores reconocidos en otros ámbitos literarios despiertan interés entre sus seguidores. Del mismo modo, los guiones que publican directores de prestigio, como Pedro Almodóvar, consiguen una mejor acogida comercial que aquellos que firman personas que solo trabajan como guionistas y que, por su menor exposición pública, cuentan con un grupo más reducido de seguidores<sup>12</sup>. Korte y Schneider (2000: 91) también advierten un fenómeno interesante: a pesar de que cada vez se dispone de más facilidades para acceder a material audiovisual, nunca antes se habían publicado tantos guiones. Esta afirmación, realizada a finales del siglo XX, adquiere en el XXI más valor con la existencia de varias plataformas de emisión en continuo, como las de HBO, Netflix, Disney+, Amazon Prime Video, Movistar+, Filmin o FlixOlé. También numerosas bibliotecas públicas españolas se han adherido a eFilm, una plataforma que aloja series, películas y documentales disponibles para sus usuarios. Y Youtube, entre sus servicios, ofrece el alquiler en línea de películas. Sin embargo, ninguno de estos avances ha frenado la publicación de guiones; al contrario, esta ha aumentado<sup>13</sup>. El creciente interés por los guiones no solo favorece su investigación, sino que incluso demuestra que, cuando ya se han rodado, ofrecen una experiencia distinta a la película. El guion, bien

---

<sup>12</sup> La buena acogida de los guiones de Pedro Almodóvar se evidenció cuando, en diciembre de 2019, el director presentó el guion de *Dolor y Gloria* (Madrid, 2019), que había publicado la editorial Reservoir Books. Según una de las noticias que cubrió la presentación en la Sala Equis, en el centro de Madrid, el local se llenó de gente entusiasmada (Elidrissi, 2019 [13 de diciembre]).

<sup>13</sup> En España, las principales editoriales que se dedican a la publicación de guiones son Ocho y Medio y Plot Ediciones, ambas radicadas en Madrid. Entre los guiones que ha publicado Ocho y Medio se encuentran algunos de cineastas tan relevantes como Guillermo del Toro –*El laberinto del fauno* (2006)–, Pedro Almodóvar –*La mala educación* (2004)–, Julio Medem –*Caótica Ana* (2007)–, Woody Allen –*Hollywood Ending* (2002)–, Isabel Coixet –*Mi vida sin mí* (2003)– y Fernando León de Aranoa –*Princesas* (2005)–, entre muchos otros. En Plot Ediciones se han publicado guiones como *Belle Époque* (1993), de Rafael Azcona; *Remando al viento* (1994), de Gonzalo Suárez; *El embrujo de Shanghai* (2002), de Fernando Trueba; *Soldados de Salamina* (2003), de David Trueba; y *Perdición* (2004), de Billy Wilder y Raymond Chandler.

editado, se convierte entonces en una lectura que admite un análisis crítico igual que cualquier otro texto literario (Rocco, 2018: 467). Estas publicaciones, según Rocco (2019: 70), demuestran que los guiones publicados no guardan relación con cómo se han usado, o se usarán, al rodar. Dado que en ocasiones incluyen cambios realizados durante el rodaje y a veces no, ofrecen una experiencia distinta a la de las películas.

Además, la publicación de guiones no se limita al formato libro (tanto en papel como digital). En la actualidad, las comunidades de *fan-fiction* publican sus guiones en sitios web donde comparten sus textos. En estas páginas, que a veces funcionan como foros, sus usuarios suben guiones como los denominados *virtual series*, que corresponden, tal como detalla Nannicelli (2013a: 138) a historias originales (*original virtual series*), a continuaciones de series televisivas que han terminado (*virtual continuations*) o a historias nuevas creadas a partir de ciertos aspectos o determinados personajes de una serie (*virtual spin-offs*). Estos guiones, no vinculados a ninguna producción audiovisual, representan ejemplos de textos autónomos concebidos como literatura.



## **PARTE 2.**

# **Acercamientos a la historia del guion cinematográfico**





Sus cinedramas y sus «escenarios», redactados como títulos de vistas o catálogos de gestos con los números seguidos de los salmos, tomaban milagroso cuerpo.

*Cinelandia* (1923), Ramón Gómez de la Serna



## 1. Aproximaciones a la historia del guion en Europa

El guion ha evolucionado en paralelo al desarrollo de la industria cinematográfica. Por este motivo, acercarse a la historia de los guiones resulta necesario para comprender los formatos y las funciones que han adquirido desde los comienzos del cine. Si bien Maras (2009: 31) comprende el interés por hallar el primer guion, también considera que este objetivo no se debería encontrar entre las prioridades de los investigadores. El escaso desarrollo de la escritura guionística a finales del siglo XIX y comienzos del XX dificulta determinar si un texto pertenece o no a esta categoría. Por tanto, no existe un amplio consenso sobre cuándo surgieron los guiones de cine. Según Raynauld (1990: 37), en Francia existían guiones para los espectáculos de linterna mágica. En Reino Unido, Macdonald (2007: 116) asegura que no existen ejemplos conocidos de guiones británicos antes de 1912.

Staiger (2005a: 203) sitúa el inicio de la historia del guion en 1896, poco después de la invención del cinematógrafo de los hermanos Lumière<sup>14</sup>. Desde ese año hasta 1907 se sigue un modelo de trabajo que corresponde con lo que Staiger denomina *cameraman system* (2005a: 203). En este periodo el camarógrafo elige el argumento y a los actores, además de encargarse de los aspectos técnicos del rodaje. La escasa duración de las películas de este periodo facilitaba que una sola persona controlara todo el rodaje. El corto documental *Llegada del tren a la estación de La Ciotat* (1896), de Louis y Auguste Lumière, con menos de un minuto de duración, representa gran parte del cine que se grababa a finales del siglo XIX: la preocupación del cineasta radica, sobre todo, en qué plano elegir y en qué tema mostrar a los espectadores. Aunque no existen guiones de estas películas de los hermanos Lumière, Azlant (1997: 229) cree que un análisis de estos cortos revela que los camarógrafos poseían un claro sentido de la estructura cinematográfica. Se trataba, en su mayoría, de cortometrajes que mostraban escenas de la vida cotidiana y que rodaba un equipo limitado de personas (Dufresne, 1990: 11-12). Por ello, no se escribían guiones para realizar estas películas, aunque se podía recurrir a unas breves notas para planificar el rodaje.

Los textos de unas pocas líneas suscitan la duda de si estos documentos se concibieron como auténticos guiones o solo como meros apuntes para recordar el

---

<sup>14</sup> Los hermanos Lumière inventaron el cinematógrafo en 1894, pero no lo comercializaron hasta 1895, cuando se abrió la primera sala de proyecciones en París (Seguin y Letamendi, 1996: 26-27).

proyecto. Price (2013b: 24) considera que no constituyen guiones porque las convenciones que caracterizan estos textos no se habían establecido aún. Tal como Nannicelli (2013b: 31) define el guion, también existen dificultades para calificar como guiones estos documentos de la primera etapa del cine. Para Nannicelli (2013b: 31), un texto es un guion si contiene rasgos que, históricamente, han servido para sugerir aspectos propios de una película en un guion previo (o en varios). Dado que a finales del siglo XIX y a principios del XX no existía ninguna tradición guionística, resulta imposible comparar estos textos con otros anteriores escritos para el cine. Sin embargo, los documentos de una sola línea de los que habla Raynauld (2005: 576), que resumían el contenido de un filme, surgían de una práctica escritural en la que se creaban textos para los rodajes. Por tanto, esos escritos admiten la calificación de guiones, a pesar de que no contuvieran detalles.

Torok (1988: 21) advierte de que no siempre resulta posible precisar si los guiones que se han conservado de los comienzos del siglo XX constituyen versiones con las que se trabajaba durante el rodaje o si se redactaban después de haber terminado la película. En ocasiones, según Raynauld (1997: 262), los catálogos que usaban las productoras para publicitar películas entre las empresas de exhibición contenían páginas de guiones. Price (2013b: 29), en cambio, asegura que las descripciones de los filmes que se recogían en estos catálogos eran, casi siempre, sinopsis redactadas después de haber terminado la película. El guion del corto *Le Petit Chaperon rouge* (1901), de George Méliès, se publicó en 1905 en inglés en uno de estos catálogos que se distribuían entre los exhibidores estadounidenses:

1. The Kitchen of Mr. Plumcake.
2. The Main Street of the Village.
3. The Meeting of the Wolf in the Forest.
4. Dance of the Schools Girls.
5. The Windmill.
6. The Miller, Father Careless, and his Donkey, Clever Jack.
7. The Grandmother's Cottage.
8. The Grandmother's Bedroom.
9. The Pursuit of the Wolf.
10. The Steep Rocks and Waterfall.
11. Return to the Village.
12. Apotheosis (Méliès, 1905: 16).

1. La cocina de Mr. Plumcake.
2. La calle principal del pueblo.
3. El encuentro del lobo en el bosque.

4. Danza de las colegialas.
5. El molino de viento.
6. El molinero, Padre Careless, y su asno, Jack el Listo.
7. La casa de campo de la abuela.
8. El dormitorio de la abuela.
9. La persecución del lobo.
10. Las rocas escarpadas y la cascada.
11. Regreso al pueblo.
12. Apoteosis.

Se desconoce si esta versión, o una similar, fue la que utilizó Méliès durante el rodaje, aunque la división en fragmentos así lo sugiere. El texto muestra el tipo predominante de escritura guionística que existía en la primera década del cine. La mayoría de los fragmentos se componen de sintagmas nominales que nombran los lugares y los personajes más relevantes que aparecen en la imagen. No existen descripciones ni tampoco información técnica. Pero, a pesar de esta ausencia de indicaciones, el guion suponía un texto importante para Méliès. De acuerdo con Torok (1988: 21), este cineasta fue el primero que empleó en francés el término *scénario* para referirse a un texto escrito para su filmación.

Los guiones de Méliès no presentan el formato estándar que se emplea en la actualidad, con líneas de encabezamiento de escenas que indican el lugar donde transcurre la acción y el momento del día en que ocurre. Pero Raynauld (1990: 68) resalta que casi todos los escenarios de Méliès comienzan con una o dos frases que indican el lugar donde sucede la escena. Así se aprecia, en efecto, en el guion de *Le Petit Chaperon rouge*, donde el primer sintagma establece la cocina de Mr. Plumcake como el sitio donde comienza la película (Méliès, 1905: 16). De esta manera, se advierte cómo, desde los comienzos del cine, existía la necesidad de introducir indicaciones técnicas que, a partir de la década de 1910, se convertirían en convenciones de la escritura guionística. No obstante, la falta de detalles precisos en estos guiones implicaba que el rodaje quedaba sujeto, al menos en parte, a la improvisación. Como explica Torok (1988: 34), los detalles se elaboraban a menudo en el plató.

En una colección de guiones de la productora francesa Gaumont, fechado en 1906, se halla el del corto *Les résultats du féminisme* (1906), que dirigió la cineasta francesa Alice Guy. A ella se la considera una de las primeras directoras de la historia del cine. Al igual que los hermanos Lumière y Méliès, contribuyó al desarrollo del

lenguaje fílmico desde finales del siglo XIX. McMahan (2003: 235-237) ha reproducido en inglés el guion del corto. Consiste en una narración breve que resume el contenido de la película. No presenta indicaciones técnicas, pero sí se señala un intertítulo que explicita que una escena transcurre algunos años después de la anterior. Asimismo, se inicia un nuevo párrafo con cada cambio de escena.

En la década de 1910 se extendió el uso del formato guionístico que Price (2013b: 76) denomina *continuity*. Surgió debido a la mayor complejidad de las producciones cinematográficas que en la década anterior: las películas duraban más y requerían un equipo de trabajo amplio. Por este motivo, resultó necesario incluir encabezamientos de escenas e información útil para el rodaje, como el desglose de algunos planos. La prosa paratáctica que tiende a la neutralidad descriptiva destaca en estos textos. Si bien este formato ya se empleaba en la década de 1910 en Reino Unido, en Francia, según Price (2013b: 101), se seguía un modelo distinto. En el país galo aún predominaba una industria del cine que giraba en torno a los directores, sin que se desarrollara una verdadera división del trabajo entre los distintos trabajadores implicados en un rodaje. Por eso, como el guion, en general, lo concebía el propio director para el rodaje que él mismo controlaría, no se necesitaba un formato común en diferentes productoras. El texto debía servir como guía, sobre todo, al director, no al resto de trabajadores.

No obstante, hacia 1920 las industrias cinematográficas de Reino Unido, Francia, Rusia y Alemania ya consideraban Hollywood como un modelo de eficiencia al que imitar (Price, 2013b: 102). Pero, a pesar de los diferentes formatos de escritura de guiones que se practicaban en Europa en los años veinte, en general, se seguían modelos similares en todo el continente. Como explica Price (2013b: 103), los acercamientos formales al guion se acercaban a relatos cortos, textos teatrales o esquemas sumarios. Por supuesto, existían estilos particulares que caracterizaban la escritura de algunos guionistas, como la de Carl Mayer. Este autor austríaco, que participó en el guion de *El gabinete del doctor Caligari* (1920) y destacó como uno de los principales exponentes del expresionismo alemán, seguía un formato cercano al del *continuity*. Pero, como ha estudiado Mirsal (2018: 157-218), recurría a imágenes y a recursos literarios para anticipar las emociones del futuro espectador. Recurre a un lenguaje en el que se tiende a la objetividad descriptiva, e incluso usa puntos y frases breves para sugerir cortes o cambios de escena, como se observa en una transcripción del guion de *Amanecer*, de

1927. Mirsal (2018: 204-205) ha reproducido fragmentos a partir del mecanuscrito original en alemán, con anotaciones manuscritas de F. W. Murnau, que se conserva en el Stiftung Deutsche Kinemathek, en Berlín. En él se advierten no solo esas frases cortas, en ocasiones un sintagma nominal de una sola palabra, para indicar planos. También incluye preguntas retóricas para que el lector dude sobre la información que lee, como cuando la escena transcurre bajo la tenue luz de la luna y no se aprecian bien las figuras de los personajes.

Hacia finales de la década de 1920, con la aparición del cine sonoro, se buscaron maneras de reflejar el sonido en los guiones. En ocasiones se optó por alternar los párrafos narrativos y las indicaciones técnicas con los diálogos. No obstante, también surgió el formato en dos columnas: en la de la derecha se reflejaban los aspectos sonoros y en la izquierda, los visuales. Así, se indicaba la simultaneidad del sonido y de la imagen (Price, 2013b: 149). Ambos formatos se emplearon en Europa. Entre los guiones que siguen el de las dos columnas se encuentra *Tifus*, de Jean-Paul Sartre. Lo escribió entre 1943 y 1944, a partir de una propuesta de la productora francesa Pathé. Aunque nunca se rodó, en el texto se observa cómo el autor indica diferentes tipos de planos –a los que denomina «tomas»–, fundidos y los momentos en que suena la música, además de efectos sonoros (Sartre, 2009).

Incluso los cineastas que pertenecían a corrientes que buscaban una nueva narrativa fílmica usaban estos formatos. De hecho, se observan en los textos de algunos directores franceses que pertenecían a la *Nouvelle Vague*. Según Horne (1992: 52), Jean-Luc Godard utilizaba como guiones notas que escribía en sobres. Sin embargo, en los guiones que publicó el cineasta se advierten numerosos detalles técnicos para facilitar el rodaje. Así se aprecia en el siguiente fragmento del guion de *A bout de souffle* (1960) –que en español se tradujo como *Al final de la escapada*–:

Ligero *travelling* circular alrededor de ellos: Tolmatchoff cierra un expediente e indica con una seña a Michel que le siga paralelamente a lo largo del mostrador. Panorámica que vuelve a enfocar a Michel, solo, dándonos la cara, y que sigue el movimiento (en *travelling* de retroceso). Los dos hombres se reúnen al fin del mostrador y andan de frente a nosotros por un pasillo. Tomatchoff golpea amistosamente el hombro de Michel (timbre de teléfono en *off*) (Gordad, 1973: 32).

Como se lee, el texto no da lugar a la improvisación, pues precisa los gestos y los movimientos de los personajes. También François Truffaut escribió guiones

similares, como el de *El niño salvaje* (*L'enfant sauvage*, 1970), que en España se publicó en la editorial Fundamentos. Como se precisa en la página con la información de *copyright*, se trata del guion que el director usó en el rodaje (en Truffaut, 1970: 6). Aunque en el texto apenas se especifican recursos cinematográficos, salvo algunos encadenados, Truffaut detalla los gestos de los personajes y los diálogos. Además, emplea un lenguaje que tiende a la objetividad. De hecho, no se leen introspecciones psicológicas significativas. Del mismo modo, en Italia, Federico Fellini, que se halla entre los exponentes más relevantes del neorrealismo cinematográfico, también escribió guiones en los que se ofrecen descripciones detalladas de las diferentes escenas. Así se advierte en el siguiente fragmento del guion de *La Strada* (1954), que Fellini redactó con Tullio Pinelli:

Zampanò mira en torno suyo con ostentada seguridad, se vuelve a medias hacia el exterior y hace una señal de llamada con un dedo, avanzando después hacia el fondo de la sala. Gelsomina entra a su vez y sigue a Zampanò. Está visiblemente excitada y conmovida; es la primera vez en su vida que entra en una fonda. Zampanò, al pasar, saluda con un ademán de la mano, de cordialidad casi solemne, a algún conocido; le gusta ser reconocido y saludado (Fellini, 1972: 302).

A pesar de que el formato conocido como *continuity* y el que se divide en dos columnas se empleaban en Europa, también existían otros más extraños. Černík (2020) ha estudiado cómo en Checoslovaquia, entre los años 1952 y 1956, se escribieron algunos guiones en los que las páginas se dividían en tres columnas. Tal como explica el investigador, este formato respondía a las necesidades de producción, pues esos guiones correspondían a proyectos cinematográficos donde la música y el baile poseían una notable presencia (2020: 13). Así, la columna de la izquierda se reservaba a los aspectos visuales; la central, a los diálogos; y la de la derecha, a las referencias musicales y sonoras. Aunque constituye una excepción, este modelo revela que los guionistas, a veces, buscaban nuevas formas de escritura para que los textos facilitaran los rodajes tal como ellos los concebían.

No obstante, la evolución de los formatos guionísticos en Europa guarda un estrecho vínculo con las transformaciones de la industria hollywoodiense desde sus comienzos. A pesar de que el cine naciera en Francia, la importancia socioeconómica de la industria audiovisual de Hollywood influyó en el resto del mundo. Por eso, resulta necesario aproximarse a la historia del guion en esta industria estadounidense para



comprender mejor cómo concebían los escritores cinematográficos de Europa y de América sus textos.

## 2. Acercamiento a la historia del guion en Hollywood

Debido a su relevancia económica y cultural en todo el mundo, el desarrollo del guion en la industria de Hollywood ha marcado su evolución en otros países. De este modo, se sigue el planteamiento de Price (2013b: 20), quien considera Hollywood como el punto de partida necesario para cualquier intento de estudiar el guion de cine. En los años noventa existían escasos estudios sobre la historia del guion estadounidense. Como criticaba Loughney (1997a: 290) a finales de la década de los noventa, no se había investigado cuándo se habían introducido en la industria del cine materiales escritos que sirvieran para producir películas. De hecho, Stempel (2014: 192) recuerda que el primer congreso dedicado al guion no se celebró hasta 1992 en Montreal (Canadá). Con anterioridad a la década de 1990, las investigaciones de Staiger (1979; 1985; 2005a) y las de Azlant (1989) constituían algunos de los escasos trabajos académicos que profundizaban en los orígenes del guion. Sin embargo, la situación actual ha cambiado y ya existen publicaciones, como las de Price (2013b) o Maras (2009), que han cubierto buena parte de esa laguna bibliográfica.

Loughney (1997b: 286) considera que *From the Manger to the Cross* (1912), de Gene Gauntier, constituye el primer ejemplo desarrollado de un guion estadounidense. Azlant (1989: 193) y Staiger (2005a: 203), en cambio, consideran que sí existían guiones en los inicios del cine mudo en el país. Roy P. McCardell, que escribía argumentos para la productora estadounidense Biograph desde 1898, se ha considerado como el primer guionista profesional (Price, 2013b: 22). Sin embargo, durante el *cameraman system* no se necesitaba un guion. De hecho, Price (2013b: 24) asegura que existen pocas evidencias textuales de guiones anteriores a 1904. Entre 1896 y 1901 los guiones, por lo general, no ocupaban más de un párrafo, aunque existían algunos aún más breves que contenían un título y una línea que describía la acción de la película (Raynauld, 2005: 576). La corta extensión de estos textos respondía a la brevedad de los cortometrajes, con frecuencia de menos de sesenta segundos.

Staiger (2005a: 204) afirma que, a partir de 1907, con la realización de películas más complejas desde un punto de vista técnico y narrativo, comienza un nuevo modelo

de trabajo: el *director system*, que se extiende hasta 1909. Este sistema consistía en que un director guiaba a un grupo de trabajadores, entre los que se encontraba el cámara. La mayor duración de las películas requería a personas que supieran dirigir las y editarlas, pero resultaba complicado encontrar a camarógrafos que controlaran ambas disciplinas, así como todos los aspectos técnicos del rodaje (Staiger, 2005a: 204). Asimismo, debido a que el público pedía narraciones más elaboradas que en la década anterior, el guion pasó de contar con unas pocas líneas a convertirse en un texto algo más extenso (Raynauld, 2005: 576). El director, por tanto, supervisaba a un pequeño equipo de colaboradores. Al trabajar con más de una persona para rodar las películas, el guion resultaba con frecuencia necesario. Con él se facilitaba que los trabajadores entendieran bien la función de cada uno durante el rodaje.

Poco después, el modelo de trabajo evolucionó hasta llegar al denominado *director-unit system*, que Staiger (2005a: 204) sitúa entre 1909 y 1914. La principal diferencia respecto al sistema anterior radicaba en el aumento de directores que trabajaban en las compañías cinematográficas. Con estas nuevas contrataciones, varias productoras estadounidenses realizaban más películas y, por tanto, conseguían más beneficios. La empresa Selig Polyscope siguió esta tendencia y en 1909 ya contaba con cuatro directores (Staiger, 2005a: 209). En este periodo comienza también la organización en departamentos de las compañías cinematográficas, de modo que la especialización de los trabajadores aumenta.

Estas modificaciones implicaron darle más importancia al guion respecto a la década anterior. Como explica Raynauld (2005: 578), con la producción de largometrajes a partir de 1911 se dificultó la escritura de guiones, que ya no se limitaban a unas pocas páginas. Además, el incremento de los gastos que trajeron consigo los largometrajes convirtió el guion en un instrumento para calcular los costes de la película. Dado que se exigía que el texto contuviera detalles suficientes para establecer, al menos de manera aproximada, el presupuesto, el guion evolucionó hacia una forma narrativa más compleja que en los años anteriores (Price, 2013b: 6).

Para controlar el cada vez mayor número de guiones con los que trabajaban, las compañías crearon un departamento dedicado al guion. El supervisor de esta sección no solo escribía, sino también revisaba los trabajos de los demás guionistas y los que se enviaban a la empresa, tal como sucedía en la productora Biograph (Stempel, 2000: 10).

Aunque a veces las compañías contrataban a escritores de prestigio para escribir los guiones, un equipo técnico se encargaba de reescribirlos para que se ajustaran a las necesidades del estudio. Como explica Staiger (1985: 190), estos escritores conocían no solo el formato guionístico que exigía la empresa, sino también los medios materiales y personales con los que contaba la compañía. Con la contratación de estos guionistas profesionales, la compañía ahorra tiempo al evitar constantes correcciones de los guiones, mientras que los trabajadores comprendían con facilidad un formato al que se habían acostumbrado. Un guion preciso, a diferencia de unas simples anotaciones, también servía para que los productores ejercieran un control más estricto sobre las películas que supervisaban. El estadounidense Thomas H. Ince usó los guiones con este objetivo.

Aunque Ince comenzó en 1910 su carrera como actor, en 1911 aceptó un puesto como director en la sede de Los Ángeles de Baumann and Kessel's New York Film Company (Stempel, 2000: 41). Ahí desarrolló tareas no solo como director, sino también como guionista y montador. Pero cuando en 1912 se creó una segunda unidad de producción para realizar más películas, Ince estableció un método de trabajo industrial en el que se dividían las tareas entre los trabajadores. Este reparto resultaba fundamental para que cada especialista se dedicara solo a su ámbito profesional, de modo que los guionistas escribieran y los directores supervisaran. Para que este modelo laboral fuera efectivo, Ince necesitaba que el guion contuviera suficiente información sobre cada filme, por lo que impuso un *continuity script* detallado (Stempel, 2000: 41).

Este formato de *continuity script* consistía en un guion con descripciones de cada plano. Las indicaciones que requería cada escena, así como los efectos especiales, el decorado o la iluminación, servían para que cada trabajador de la película supiera con exactitud qué se necesitaba rodar (Price, 2013b: 76). El término de *continuity script* surgió porque estos textos presentaban la continuidad de la acción en planos o escenas sucesivas. Por lo general, junto con el *continuity script* se adjuntaba un presupuesto detallado de los costes de la película (Staiger, 1985: 189). El mayor o menor número de detalles que contenía cada texto dependía del nivel de planificación que cada empresa imponía. No obstante, las descripciones precisas de las escenas y las indicaciones de los planos suponían un ahorro de dinero y de tiempo. El *continuity script* facilitaba que las escenas que transcurrieran en un mismo lugar se rodaran todas seguidas, sin respetar el orden en el que aparecían en el guion. Sin embargo, algunos cineastas al frente de

grandes producciones no usaban guiones en sus rodajes. Como ha estudiado Marzal Felici (2000), en este grupo se halla David W. Griffith, que, en la década de 1910, en lugar de recurrir a un guion, empleaba sinopsis con el resumen argumental de la película.

Según Staiger (2005a: 223), entre 1914 y finales de la década de 1920 se produjo en Estados Unidos otro cambio de modelo de trabajo y surgió el *central producer system*. En esta etapa el productor se convirtió en una figura fundamental, pues se encargaba de que las compañías fueran capaces de coordinar varios rodajes al mismo tiempo. En gran medida, como señala Staiger (2005a: 223), este sistema de producción se inspiraba en los postulados sobre eficiencia laboral que el filósofo estadounidense Frederick Winslow Taylor había expuesto en *The Principles of Scientific Management* (1911). Con este texto, Taylor (1911: 7) pretendía demostrar que los principios fundamentales de la organización científica funcionaban en todo tipo de actividades humanas, desde simples actos individuales hasta el trabajo de grandes corporaciones. Desde su punto de vista, la correcta división del trabajo y la búsqueda constante de la eficiencia optimizaban los beneficios de cualquier empresa. Los estudios de cine se apropiaron de estas reflexiones propias del taylorismo y las aplicaron a su ámbito para producir películas con una mecánica industrial.

En el *central producer system* el productor se encargaba de elegir a los trabajadores de la compañía que, según su juicio, se ajustaban mejor a cada proyecto. Esta criba de personal afectaba no solo a los puestos técnicos, sino también a los de director y guionista (Staiger, 2005a: 224-225). Este enorme poder de decisión conllevaba también una gran responsabilidad sobre el presupuesto de las distintas producciones que supervisaba. Así, si bien desde 1910 el guion servía para calcular los costes de las películas, durante el *central producer system* el productor lo necesitaba con numerosos detalles para que funcionara como una herramienta para controlar la calidad de la producción cinematográfica y facilitar el cálculo de los costes de cada proyecto (Price, 2013b: 6-7). De esta manera, al precisar por escrito el contenido de cada escena, se evitaba que durante el rodaje se improvisara o se repitieran varias tomas más veces de las necesarias. Esta planificación suponía un ahorro considerable a la compañía.

Junto con estos cambios, en los años veinte se popularizaron los tratamientos cinematográficos. En estos textos, que precedían a la escritura de los guiones, se recogía

el argumento de la película y se dividía la historia en secciones. La ventaja de los tratamientos consistía en que los ejecutivos de la productora, o en ocasiones las estrellas protagonistas, aceptaban el proyecto o lo rechazaban basándose en ellos (Staiger, 2005a: 236). Por tanto, no era necesario dedicar tiempo y dinero a escribir un guion extenso y preciso sin saber si al final se rodaría.

Durante el cine mudo existían, por tanto, dos maneras principales de escribir guiones: con detalles que guiaran al equipo de rodaje o como meras anotaciones que servían como sugerencias abiertas a la improvisación (Ríos, 2009: 92). No obstante, la homogeneización del formato guionístico llegó a principios de la década de 1930, cuando ya existía otro modelo de trabajo en la industria del cine: el *producer-unit system* (Staiger, 2005a: 96). En este cambio desempeñó un papel fundamental el cine sonoro comercial, que nació en 1926 con algunos cortometrajes que había producido la compañía Warner Brothers (Norman, 2007: 100) y con el largometraje estadounidense *Don Juan* (Alan Crosland, 1926), de la misma compañía. Este filme, aunque no contiene diálogos hablados, sí incluye efectos sonoros y acompañamiento musical gracias al sistema de sonido Vitaphone. Sin embargo, el primer triunfo comercial del cine sonoro llegó con *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927), también de Warner Brothers. A pesar de que en esta película la mayoría de los diálogos se muestran en los intertítulos, los números musicales sí se escuchan. El guion de esta película contiene, según Price (2013b: 121), ejemplos de las tres maneras que existían en el cine mudo para representar actos de habla: intertítulos escritos, palabras pronunciadas de manera que el espectador pueda leer los labios y palabras pronunciadas que el público entendía si captaba la idea general del discurso del personaje. El éxito de *The Jazz Singer* aceleró la transición al cine sonoro en Estados Unidos, donde el proceso de cambio duró unos tres años. Hacia 1928 existían en este país unas trescientas salas de cine que proyectaban películas sonoras, aunque hacia finales de 1929 ya se contaban unas 9.000 salas con los equipos necesarios para estas proyecciones (Hamilton, 1990: 39).

Cuando el cine sonoro se popularizó en Estados Unidos a finales de los años veinte, se incrementó también la carga laboral de los productores, de modo que uno solo no podía supervisar todas las películas de una misma compañía (Price, 2013b: 7). Así, en el *producer-unit system* se contrató a más productores. Dado que este sistema coincide con los comienzos del cine sonoro, la relevancia que adquirieron los diálogos en las películas supuso que varios escritores de prestigio se instalaran en Hollywood

para redactar guiones. Prover (1994: 27) menciona entre los autores que viajaron a California con este objetivo a William Faulkner, Raymond Chandler, F. Scott Fitzgerald y Dashiell Hammett. Se trataba de un oficio, en ocasiones, muy bien remunerado en Hollywood, incluso en el cine mudo. En 1917 la guionista estadounidense Frances Marion había firmado con Famous Players Studio un contrato sin precedentes de 50.000 dólares anuales (Dieckmann, 1997: 10). Durante la crisis de la Gran Depresión estos sueldos elevados se mantuvieron, de manera que, según Prover (1994: 27), algunos guionistas ganaban hasta cien mil dólares al año.

La introducción del sonido en las películas significó, como indica Price (2013b: 120), un cambio radical en la escritura de guiones en Hollywood. Los guionistas buscaron maneras de incorporarlo en los textos, lo que provocó que, hacia finales de 1932, los estudios cinematográficos homogeneizaran el formato de los guiones (Price, 2013b: 7). Así surgió el formato del *master-scene screenplay*, tal como lo denominan Price (2013b: 7) y Staiger (2005a: 228), que se ha mantenido hasta la actualidad. En el formato del *master-scene* no se indican los planos que componen cada escena, pero la división entre ellas se marca con líneas de encabezamiento que señalan si transcurren en interior o exterior y el lugar y el momento del día en que suceden (Price, 2013b: 211). Con estas líneas se informaba del tipo de iluminación requerida y, por tanto, se facilitaba el rodaje de las escenas. Sin embargo, también existían diferentes maneras de redactar estos encabezamientos, pues a veces no se incluía el momento del día o se especificaban los planos que requería la escena (Price, 2013a: 91).

Cada estudio cinematográfico buscó cierta estandarización en los guiones que aceptaba. Esto demuestra, según Price (2013b: 148), la autoridad de los productores. Ellos imponían el formato del *master-scene*, con más o menos variantes, para facilitar el control de las películas. Con guiones que compartían el mismo formato se calculaba con más precisión el coste aproximado de cada proyecto. No obstante, los guiones de diferentes compañías no se estandarizaron, ya que cada una optó por estrategias distintas de incorporar los diálogos hablados en el texto. Existían dos posibilidades: seguir el modelo conocido como *master-scene* o dividir el texto en dos columnas.

El formato del *master-scene*, que en Estados Unidos predomina frente al de dos columnas, se mantuvo también en el que Staiger (2005b: 559) considera el último sistema de trabajo del cine hollywoodiense: el *package-unit system*, que comenzó en

1955 y continúa en la actualidad. Este modelo se diferencia del *producer-unit system* en que existe una mayor conexión entre los profesionales de la industria cinematográfica. Si antes un productor supervisaba a un equipo estable, con este nuevo sistema la compañía poseía más libertad al contratar a los trabajadores que deseara para un proyecto concreto. Por supuesto, varios profesionales colaboraban con frecuencia con una empresa determinada gracias a sus vínculos con la compañía y a sus habilidades. Pero, como explica Staiger (2005b: 572), la contratación de estos trabajadores dependía de la película para la que se les requería. Aunque estos cambios no supusieron una modificación radical de la escritura de guiones, Price (2013b: 7) advierte que las relaciones entre estudios diferentes provocaron que el formato de los guiones se decidiera a veces en un debate entre trabajadores, sobre todo entre el guionista, el productor y el director.

Este breve recorrido por la evolución de los formatos guionísticos en Occidente refleja cómo la industria hollywoodiense determinó su escritura en América y en Europa gracias a su poder económico, social y artístico. Si bien se hallan modelos que se alejan de los formatos más empleados, sobre todo en la primera mitad del siglo XX, se observa una evidente tendencia a la estandarización. Por ello, en la segunda mitad del siglo XX predomina el formato conocido como *master-scene*. Así, se favorecía que los trabajadores que participaban en una película y que provenían de distintos países o de otras compañías, se encontraran con un guion que entendían con facilidad. Por tanto, las transformaciones de estos formatos dependen del desarrollo de la industria audiovisual en la que se escriben.

### **3. Breve historia del guion en España**

La historia del guion cinematográfico en España apenas ha recibido atención por parte de la crítica. Price (2013b) y Maras (2009), en sus recorridos por la evolución del guion en el mundo, no mencionan este país. Tampoco en el ámbito académico español ha suscitado demasiado interés. La mayoría de los estudios que se han publicado sobre guiones españoles se centran en textos concretos de guionistas que han alcanzado cierto prestigio. En este grupo se incluyen trabajos como el de Sánchez Vidal (1995), que examina tres guiones de Florián Rey; el de Echart (2007), que estudia guiones de Fernando León de Aranoa a través de sus películas; y el de Deltell Escolar (2014), que

analiza dos guiones de Juan Antonio Porto. Asimismo, Deltell Escolar y Massó Castilla (2013) han estudiado la versión literaria que Buero Vallejo realizó del guion con el que Orson Welles rodó *Campanas a media noche* (1965).

La escasez de estudios sobre los guiones en España se debe, en parte, al desdén al que, con mucha frecuencia, se enfrenta el guionista en la industria del cine. Se trata de un oficio que, incluso en Estados Unidos, a pesar de los sueltos elevados, sufre la falta de consideración por parte de otros profesionales, como explica Conor (2010: 28). Aunque, según Puértolas (1999: 11), a partir de los setenta comenzó la revalorización del trabajo del guionista en España, cierto sector de la industria audiovisual constata que este oficio no disfruta del mismo estatus que otros trabajadores del cine. Luque (2004: 15) cree que la posición del nombre de los escritores cinematográficos en los créditos de las películas no refleja la importancia de su labor. Asimismo, de acuerdo con Cabrera Guarinos (2000), los directores o los productores no saben apreciar, a veces, todo lo que se ha expresado en el guion y lo desprecian. También Llausás (2000) confirma que los guiones sufren modificaciones de productores, directores y montadores, en ocasiones desvirtuando los textos de sus autores.

Sin embargo, a pesar de este desdén, existen algunos guionistas profesionales sobre los que sí se han realizado estudios relevantes. Rafael Azcona, por su importancia en la historia del cine español, destaca como el más analizado. Sobre su actividad cinematográfica y literaria se ha publicado un extenso volumen, coordinado por Cabezón (1997), que abarca todas sus facetas creativas y que, como homenaje, recoge testimonios de personas que le conocieron. Rivero-Zaritzky (2006) analizó en su tesis doctoral varios de los guiones de Azcona y parte de su producción poética y prosística. Del mismo modo, Sánchez Salas (2006) ha publicado un libro en el que recorre, con exhaustividad, toda la trayectoria creativa de Azcona. También Ríos Carratalá (2009), además de editar en Cátedra su novela *El pisito* (2005), ha escrito un libro en el que profundiza en la obra literaria del guionista. En la última década también sobresale el estudio de Gutiérrez (2018b) sobre la representación del espacio en los guiones de Azcona, que ya había tratado en un artículo anterior (Gutiérrez, 2013).

El considerable interés por Azcona no se asemeja al que han suscitado el resto de guionistas españoles, que apenas cuentan con estudios sobre sus obras. Entre estos escritores se encuentra Carlos Blanco, a quien Hernández Barral (2005) dedicó una tesis



en la que recuperaba su vida y ofrecía una visión general sobre su trabajo como guionista. Cobos (2001), interesado también por la trayectoria de Carlos Blanco, publicó un libro en el que entrevistaba al guionista y le reconocía como escritor (2001: 102). De la misma manera, en la labor de recuperación de la obra inédita de Carlos Blanco, Martínez de Olcoz (2016) ha analizado su guion *Cervantes, la estocada secreta*. Entre los otros guionistas que han recibido cierta atención académica se hallan Juan Antonio Porto –sobre quien Puyal y Deltell (2014) editaron un monográfico– y Lola Salvador –de quien Díaz (2012) publicó un libro de conversaciones en el que profundiza en su trayectoria en el cine–.

Los estudios críticos que se han publicado sobre estos guionistas españoles contrastan con la escasez de trabajos que existe en torno al resto. Sin embargo, en *Dramaturgos en el cine español (1939-1975)* (2003), Ríos Carratalá sí profundiza en la trayectoria como guionistas que diferentes escritores teatrales desarrollaron durante el franquismo. Este investigador también aborda el vínculo de los comediógrafos de la Edad de Plata y del franquismo en «La otra generación del 27 y el cine» (2012). Asimismo, se ha publicado otro libro en el que, si bien no se analiza el guion como texto, se ha recuperado gran parte de la historia de los escritores cinematográficos, sobre todo la del franquismo y la de la Transición: *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo* (1998), de Riambau y Torreiro. En él se incluye una exhaustiva recopilación de estos profesionales. Además, se presentan datos valiosos para comprender la poca consideración que, en general, ha conseguido este trabajo en la industria cinematográfica española.

No obstante, en los últimos veinticinco años ha surgido un nuevo interés por el oficio de guionista. Libros como el de Riambau y Torreiro (1999), que recogen declaraciones de dieciséis de estos escritores, reflejan un mayor acercamiento a esta profesión respecto a décadas anteriores. También se han realizado trabajos relevantes sobre el guionista en televisión, entre los que destaca el de Rosendo y Gatell (2015). En él se detalla la estructura laboral en la que se escriben los guiones de las series hollywoodienses. Asimismo, documentales como *Writing Heads* (2014), dirigido por Alfonso S. Suárez, permiten conocer la opinión de estos profesionales españoles sobre diferentes aspectos de su oficio, como las colaboraciones con el director o la rutina de escritura que sigue cada uno.

Sin embargo, aún no existe una historia detallada del guion en España. Por este motivo, el siguiente capítulo trata de ofrecer un acercamiento a su evolución desde el cine mudo hasta la actualidad. Conocer la historia del guion y ciertas prácticas industriales en las que han trabajado los guionistas permite comprender mejor la escritura cinematográfica de Claudio y Josefina de la Torre. Así, se prestará especial atención a los escritores coetáneos a los hermanos De la Torre. Entre ellos se hallan autores que, aunque escribieron guiones, destacaron en otros géneros literarios y, en ocasiones, desarrollaron una notable trayectoria cinematográfica.

### **3.1. El guion en el cine mudo español**

Los intentos de realizar un estudio exhaustivo de los guiones españoles durante el cine mudo se encuentran con obstáculos insalvables. Las reflexiones de Price (2013b: 99) explican por qué. Según este investigador, los análisis sobre las prácticas de escrituras de guiones en diversos países durante el cine mudo dependen de varios factores. Entre ellos destacan un considerable *corpus* textual y una tradición académica con los medios adecuados para difundir los resultados de las investigaciones. Sin embargo, durante el cine mudo, en España no existía un registro preciso de guiones ni una industria cinematográfica avanzada. Tampoco se ha desarrollado ninguna tradición académica que estudie en profundidad este ámbito.

Por estos motivos, estudiar los comienzos del guion en España supone una tarea complicada. Un dato significativo que aportan Riambau y Torreiro (1998: 23) revela la dificultad de analizar esta etapa en España: ambos calculan que en torno al 75% de las películas mudas se han perdido, sin contar con los títulos desconocidos. Aunque no ofrecen datos aproximados sobre el porcentaje de guiones desaparecidos, la brevedad de estos textos y su condición de guía provisional para el rodaje durante el cine mudo apuntan a que es mayor que el de las películas extraviadas. Esta ausencia de materiales crea una laguna documental difícil de solventar. No obstante, a pesar de estos obstáculos para la investigación, existen documentos que muestran las prácticas de escritura guionística en España desde los comienzos del siglo XX.

En el cine mudo los escritores que se encargaban de los guiones provenían, sobre todo, del mundo del teatro, aunque la falta de una verdadera industria cinematográfica dificultaba la profesionalización de los guionistas. Como indican

Riambau y Torreiro (1998: 39), en la década de 1920 la mayoría de los guionistas contaba con un solo guion, mientras que unos pocos, como los hermanos Álvarez Quintero y Carlos Arniches, figuraban en tres créditos o más. Con frecuencia, los directores también escribían los guiones de sus películas, como Florián Rey.

Riambau y Torreiro (1998: 23-24) afirman que, en el cine mudo, el guion consistía en una simple escaleta. Sin embargo, los documentos que se han conservado de Segundo de Chomón demuestran que, ya en la primera década del siglo XX, se escribían guiones desarrollados. El libro manuscrito donde Segundo de Chomón escribió varios de sus guiones<sup>15</sup> comienza con uno fechado el 4 de agosto de 1911 (en Sánchez Vidal, 1992: 124). El texto contiene una hoja de montaje en la que se especifican algunos planos, pero resulta llamativo que el propio autor la denomine «hoja de *montage*». El uso de la palabra francesa, tal como explica Sánchez Vidal (1992: 124), demuestra que se trataba de un concepto poco empleado todavía en España.

Otros guiones de Segundo de Chomón presentan indicaciones técnicas que revelan el interés del cineasta por los detalles del rodaje. En *El talismán del vagabundo*, fechado el 4 de agosto de 1911, incluye un detallado desglose en planos:

Cuadro 1. – La granjera Carmen llega a su casa. Al no poder abrir la puerta, mira por el ojo de la cerradura.

Cuadro 2. – Primer plano. Mira por el ojo de la cerradura.

Cuadro 3. – Por el ojo de la cerradura se ve a un vagabundo que, entre otros objetos, roba una cartera con billetes de banco.

Cuadro 3 *bis*. – Primer plano de los billetes de banco (intercalar).

Cuadro 4. – Carmen sale a buscar a los agentes.

Cuadro 5. – Bajando una escalera llama a los agentes a los que cuenta su desgracia y conduce a su casa.

Cuadro 6. – Los agentes derriban la puerta (en Sánchez Vidal, 1992: 125).

Este desglose consta de veintinueve cuadros. Desde luego, se trata de algo más que unos meros apuntes para el rodaje. Pero la existencia de estos documentos no significa que todos los guiones de esta época alcanzaran un nivel similar de precisión.

---

<sup>15</sup> Este libro pertenece a sus herederos. Aunque no se ha publicado, Sánchez Vidal (1992) ha reproducido varios de los guiones que contiene (o fragmentos de ellos) en su estudio sobre el cine de Segundo de Chomón.

En el mismo manuscrito de Segundo de Chomón se hallan guiones de pocas líneas que se limitan a resumir una idea, sin indicaciones técnicas. Así se aprecia en el guion *L'Iris fantastique. Petites merveilles*, fechado el 9 de noviembre de 1911:

Al principio vemos una gentil dama que abre el telón y nos muestra flores que se metamorfosean en unos hermosos decorados donde se han colocado varias hadas. Todo ello termina en un magno motivo adornado de flores y de perlas, con gran efecto feérico. Al final, vemos al HADA, que viene a saludar y a cerrar el telón (en Sánchez Vidal, 1992: 129).

Las distintas formas de escritura de guiones que se encuentran en la obra de un mismo autor demuestran que, incluso cuando ya el cine contaba con algo más de diez años de existencia, no se había establecido ningún formato estándar. De hecho, Aranda Arribas (2022: 219-220), en su estudio sobre guiones de adaptaciones cervantinas del cine mudo, explica que consisten en relatos en prosa (o tratamientos). Esta diversidad de formatos continuó tras la Primera Guerra Mundial. Según Rimbau y Torreiro (1998: 36), mientras que Estados Unidos se benefició con la llegada de varios cineastas europeos cuando terminó la guerra, en España apenas se instalaron algunos realizadores poco relevantes, casi siempre al servicio de empresas ya existentes. De los escritores españoles que durante estos años escribieron para el cine, entre los que se encuentran Eduardo Marquina y Jacinto Benavente, sobresale Vicente Blasco Ibáñez, que triunfó con sus argumentos en Estados Unidos.

La relación de Blasco Ibáñez con Hollywood comenzó con el rodaje de la adaptación cinematográfica de su novela *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916), estrenada en 1921. No obstante, ya desde 1916 había expresado su interés en rodar un guion suyo sobre el *Quijote*, aunque las fechas de su escritura no se han aclarado. Sales (2015: 131), en su edición del texto, señala que en 1916 Blasco Ibáñez había escrito una adaptación del *Quijote*. Sin embargo, este investigador (2015: 132) no descarta que la versión editada se redactara en 1921, cuando Blasco Ibáñez declaró que estaba preparando un guion sobre Don Quijote con una acción que transcurría en la época contemporánea.

Este texto cinematográfico nunca rodado demuestra que, tras la Primera Guerra Mundial, no se había extendido el uso de un formato estándar, al menos en España. El guion de Blasco Ibáñez contiene los rótulos que se proyectarían en pantalla, así como sugerencias de localizaciones y otras indicaciones técnicas. Pero no presenta ninguna

división de escenas e incluye largas descripciones que no están destinadas al rodaje, tal como se advierte al principio:

«En un pueblo de la Baja California vive un *gentleman* llamado *mister* Alonso Bueno».

Su casa es una especie de palacio antiguo, con la arquitectura española que es ahora de moda en California y en New México, y que se llama arquitectura de las Misiones. (*En California, así como en Santa Fe, capital de New México, hay muchos edificios de esta clase que se pueden tomar como modelo y que son de gran hermosura y originalidad arquitectónica*).

Como *mister* Bueno es descendiente de una noble familia española, y hay en su persona el aspecto solemne y estirado de los antiguos hidalgos, sus convecinos le designan siempre con el nombre de don Alonso. Uno de sus abuelos, que fue militar, vino de España para ser gobernador de California, en los tiempos que existían los frailes fundadores de las Misiones. Después su familia se quedó para siempre en el país convirtiéndose en americana, pero conservando el carácter y las costumbres de su país de procedencia (Blasco Ibáñez, 2015: 179).

El texto que corresponde a los intertítulos se distingue de la voz narrativa al aparecer entrecomillado. A su vez, la información técnica se escribe en cursiva y entre paréntesis para que el equipo de rodaje la localice con facilidad. Sin embargo, el autor no sigue ninguna convención formal, a pesar de que ya entonces en Estados Unidos, con una industria cinematográfica desarrollada que Blasco Ibáñez conocía, se habían implantado algunas pautas de escritura que los guionistas de Hollywood seguían.

### **3.2. Entre el cine mudo y el sonoro: el guion en los años de transición**

La ausencia de un formato estándar en la escritura de guiones continúa en los años 20. En 1929, cuando comienza la implantación del cine sonoro en España, se escribían guiones con formatos que respondían al capricho del autor, aunque incluían, con más frecuencia, la división en escenas. Uno de los textos que mejor refleja la escritura guionística de esta década es *El poeta y la princesa o El cabaret de la Cotorra Verde* (1929), de Pío Baroja. El escritor lo subtítulo «Novela-film», pero su estructura y su estilo, así como las indicaciones técnicas, demuestran que Baroja lo concibió para su rodaje. Aunque Utrera (2000: 403) califica el texto como un guion de cine mudo, el elevado número de intervenciones en estilo directo sugiere que el autor lo escribió para el cine sonoro. Si se rodara como una película muda, los intertítulos con los diálogos de los personajes resultarían demasiado numerosos, lastrarían el ritmo del filme y

dificultarían que el público disfrutase. En esta obra, de argumento folletinesco, se hallan ejemplos de primeros planos (1929: 34), *flashbacks* (1929: 36-37) y sobreimpresiones (1929: 48). No obstante, los distintos fragmentos numerados no responden siempre a un criterio de división de escenas, sino al arbitrio de Baroja:

61

La princesa recomienda al doctor que cuide de Carlos. Él le dice que puede estar descuidada. Ella se va.

62

La princesa explica a la Pariset lo que ha hablado Carlos en su sueño, a quien la cómica no ha entendido, porque ha hablado a medias inglés y español.

63

La Pariset dice que cuando ella tiene algún conflicto que no sabe cómo resolver, va a consultar a madame Memphis, que es una gran adivina.

LA PRINCESA. – Vamos allá (Baroja, 1929: 23).

Aunque todos estos fragmentos transcurren en el mismo lugar, la división entre ellos sugiere que cada uno corresponde a un plano distinto. Así, el director encargado del rodaje interpretará cada fragmento como considere. Este criterio arbitrario de división también se aprecia en los diez guiones que Ramón Gómez de la Serna reunió bajo el título de *Chiffres*<sup>16</sup>. Estos textos, con más o menos una página de extensión cada uno, formaban parte de un proyecto que dirigiría Luis Buñuel y que, según Gubern (1999: 23), se tituló *Caprichos* y, también, *El mundo por diez céntimos*. Este segundo título aludía al precio de un periódico en esos años, ya que la película que Buñuel había planeado consistía en la lectura de noticias en la prensa. Cada uno de los sucesos daría lugar a un episodio distinto, y Buñuel le había pedido a Gómez de la Serna que los escribiera. El escritor aceptó, pero Buñuel abandonó este proyecto ramoniano cuando le surgió la oportunidad de preparar *Un chien andalou* (1929) con Salvador Dalí. Para que los guiones no se olvidaran, Gómez de la Serna los publicó en 1930 en *La Revue du Cinéma* (París, 1928-1949), traducidos al francés por el cineasta Domènec Pruna (Gómez de la Serna, 1930: 34)<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Junto con estos guiones, Ramón Gómez de la Serna también escribió *El sepelio del Stradivarius*. Aunque nunca lo publicó, Arias (2001: 57) cree que pertenecía a *Cifras* por las similitudes formales que existen entre este guion y el resto.

<sup>17</sup> No se han localizado los textos originales en español.

Los guiones de *Cifras* presentan argumentos absurdos y fantásticos, cercanos en ocasiones al surrealismo. La ausencia casi absoluta de intervenciones en estilo directo indica que el autor los concibió como guiones de cine mudo, aunque en «Los que robaron al Condestable» se alude a los ladridos de un perro que suenan después de un fundido a negro (Gómez de la Serna, 2001: 1113). Al igual que *El poeta y la princesa* de Pío Baroja, los guiones de *Cifras* no siguen ningún formato estándar, tal como se aprecia en «El caballo vacío»:

1. La plaza. Un toro negro cornea a un caballo esquelético.
2. Se llevan al caballo.
3. Se emplasta al caballo con compresas de heno.
4. Salida de otro toro.
5. Reparición del mismo caballo.
6. Queda herido nuevamente.
7. Se le vuelve a llevar al *patio*, se le rellena de serrín y se le recose.
8. Llega un *gentleman* inglés que compra el caballo.
9. Visión de una carrera de caballos.
10. Máxima excitación del público al ver llegar el caballo flaco a la cabeza del pelotón.
11. La única apuesta a favor de Revate I, el caballo de los toros, gana varios millones (Gómez de la Serna, 2001: 1107).

Como se observa, el sintagma nominal del primer fragmento funciona como una línea de encabezamiento de escena que localiza el lugar donde transcurre la acción: la plaza de toros. Sin embargo, no contiene información técnica, por lo que el director posee total libertad creativa para rodar las escenas. Del mismo modo, el texto tampoco señala la división entre las diferentes escenas, que no siempre coincide con el cambio de fragmento.

En otros guiones de *Cifras*, como en «Los que robaron al Condestable», sí se advierten indicaciones técnicas: «En un primer plano que corta bruscamente la escena, se ve el cadáver del Condestable, cubierto de joyas, a la luz de una linterna» (Gómez de la Serna, 2001: 1112). Los planos cercanos destacan en estos textos por sus frecuentes apariciones. En «¿Y la víctima?» se usa para mencionar la inexplicable presencia de un muerto dentro de un espejo (2001: 1104). También se recurre de nuevo al primer plano en «El que come un ojo de pescado», donde el protagonista, para detener unas extrañas visiones del mundo submarino, bebe el antídoto de un frasco que aparece en un «plano (muy próximo)» (2001: 1106). De este modo, se evidencia que el autor los concibió para su rodaje.

Junto con Pío Baroja y Ramón Gómez de la Serna, varios jóvenes escritores de los años 20 publicaron guiones en esa década y a comienzos de los 30. La publicación de estos textos se debe a que, en España, apenas se produjeron películas de vanguardia, como constata Puyal (2018: 211). En la historia del cine español apenas se hallan ejemplos de filmes plenamente vanguardistas, con excepciones notables como *Un chien andalou* (1929), de Buñuel y Dalí, o *L'Âge d'Or* (1930), de Buñuel (aunque ambas se produjeron en Francia).

El resto de películas de ese periodo, tal como señala Sánchez-Biosca (1998: 410), no guarda una relación evidente con las vanguardias. Además, se han perdido algunos filmes que, por lo que sugieren crónicas de esos años, podrían considerarse vanguardistas, como *La historia de un duro* (Sabino Micón, 1927) o *Madrid en el año 2000* (1925), de Manuel Noriega (Sánchez-Biosca, 1998: 410). Entre las producciones de vanguardia se incluyen con frecuencia *Esencia de verbena* (1930) y *Noticario del cineclub* (1930), ambas de Ernesto Giménez Caballero. Pero Sánchez-Biosca (1998: 410) discrepa de este criterio. *Esencia de verbena* sí presenta cierto vanguardismo al combinar cuadros de Picasso, Maruja Mallo y Picabia. Sin embargo, *Noticario del cineclub*, según él, no se adscribe en ningún sentido a la vanguardia.

La falta de oportunidades que experimentaron los jóvenes escritores de los años 20 para colaborar en el cine contrasta con la importancia que este medio adquirió para ellos y para su concepción de la modernidad. La antología preparada por Conget (2002), que recoge varios de los poemas que estos autores escribieron en relación con el cine, demuestra esta pasión. Debido a las escasas producciones cinematográficas de vanguardia en España, el interés de los escritores de los años veinte por el cine se manifestó sobre todo en sus textos, entre los que destacan algunos guiones. El de *Viaje a la luna*, de Federico García Lorca, ha recibido más atención académica que ningún otro de este periodo. De hecho, Antonio Monegal ha preparado una edición crítica del guion (García Lorca, 1994).

Cuando García Lorca lo escribió en 1929, él ya había publicado en la revista *Gallo* (Granada, 1928) una breve pieza teatral, *El paseo de Buster Keaton* (1928). En esta obra, de acuerdo con Felten (2005: 481), experimenta sobre las posibilidades fílmicas del movimiento. Asimismo, con este texto el autor mostraba el interés que tanto él como el resto de su generación literaria sintió por Buster Keaton y que Morris (1980)



y Ferreras Sierra (2007) han analizado con detenimiento. Utrera (1982: 51) considera incluso que *El paseo de Buster Keaton* guarda relación con los guiones cinematográficos, pues, además de las acotaciones que indican la vestimenta o las actuaciones de los personajes, se señala un primer plano en el texto.

No obstante, García Lorca llevó más lejos sus ambiciones cinematográficas en *Viaje a la luna*, concebido para su rodaje. Su intención de que algún director se interesara por el proyecto se refleja en que, a finales de 1929, el poeta regaló el manuscrito al cineasta mexicano Emilio Amero, quien, sin embargo, pronto abandonó la posibilidad de filmarlo y lo dejó olvidado durante tres décadas (Dennis, 2000: 138)<sup>18</sup>. Además, las numerosas indicaciones técnicas que contiene el texto indican que el lector implícito, según Galeota (1987: 365), corresponde al cineasta que decida rodarlo. No obstante, García-Abad García (2001: 28) precisa que los setenta y dos fragmentos que componen el guion no corresponden a planos ni a secuencias. Como ocurre en numerosos guiones de vanguardia, el criterio de división de fragmentos no sigue unas pautas claras:

4

Cabeza asustada que mira fija un punto y se disuelve sobre una cabeza de alambre con un fondo de aguda.

5

Letras que digan *Socorro Socorro Socorro* con doble exposición sobre un sexo de mujer con movimiento de arriba abajo.

6

Pasillo largo recorrido por la máquina con ventana de final.

7

Vista de Broadway de noche con movimiento de tic-tac. Se disuelve en el anterior (García Lorca, 1994: 60).

A pesar de que García Lorca emplea una terminología fílmica poco precisa, Monegal (1994: 38) insiste en la importancia que poseen en el guion los recursos cinematográficos, como las sucesiones de planos, las sobreimpresiones y los fundidos encadenados. Con expresiones como «se disuelve», «doble exposición», «movimiento de arriba abajo», «recorrido por la máquina» o «vista de Broadway», el autor guía la

---

<sup>18</sup> En 1998 Frederic Amat rodó *Viaje a la luna* siguiendo el guion lorquiano.

visualización mental que el lector realiza del texto. Así, Lorca no solo demuestra que conoce distintas técnicas cinematográficas, sino también que las usa de la manera adecuada para recrear imágenes *surrealizantes* que se aprecian en todo el texto. De este modo, los primeros planos, los movimientos de cámara y las sobreimpresiones transmiten la atmósfera inquietante que el autor ha imaginado y que recuerda a la que se desarrolla en *Poeta en Nueva York*. Aunque el poemario se publicó en 1940, García Lorca lo escribió entre 1929 y 1930, en las mismas fechas que *Viaje a la luna*. En versos surrealistas, el autor evoca el ambiente depresivo de la ciudad estadounidense tras la crisis de 1929 (García Lorca, 2013).

También en ese año el escritor andaluz Rafael Porlán Merlo publicó en la revista argentina *Síntesis* (Buenos Aires, 1927-1930) su guion *El arpa y el bebé*, del que Utrera (1992: 19) ha encontrado tres versiones: una manuscrita, una mecanografiada y una publicada. En este texto Porlán Merlo recrea, desde una perspectiva vanguardista, la historia bíblica de amor entre el rey David y Betsabé. Una vez más, el guion se divide en breves fragmentos numerados, sin seguir un criterio de división lógico a lo largo del texto. Sin embargo, los términos técnicos empleados demuestran que el autor pensó que existían posibilidades de llevarlo a la gran pantalla. Como señala Utrera (1992: 19), el vocabulario técnico al que recurre Porlán Merlo se emplea con su significado más conocido –como primer plano, vista desde arriba o gran plano–. Pero, a pesar del empleo poco preciso de la terminología cinematográfica, el guion presenta un objeto, el arpa, que resultaba casi imposible de trasladar a una película, tal como se describe en el texto. Como si se tratase de una suerte de instrumento divino, el arpa adquiere distintas intensidades lumínicas y diferentes tamaños a lo largo de la historia. Al final, para simbolizar la muerte del hijo del rey David y de Betsabé, el arpa desciende desde el cielo y se coloca sobre la cuna (Porlán Merlo, 1992: 73). Así, atrae con su resplandor al bebé, que se aleja tras ella.

Salvador Dalí también manifestó su interés por el cine a través de sus guiones, que, con frecuencia, se quedaron en borradores inacabados. Como señala Morris (2004: 12), todos sus textos cinematográficos se concibieron para una industria independiente y no para los circuitos comerciales. Dalí participó por primera vez como guionista en *Un chien andalou* (1929), junto con Luis Buñuel, y jamás abandonó la escritura de guiones. Sánchez Vidal (2004) ha realizado, hasta el momento, el análisis más detenido de estos textos, que, en ocasiones, se redactaron como bocetos de proyectos futuros que nunca se

rodaron. En su estudio, Sánchez Vidal (2004: 115) señala que el guion *Cinco minutos de surrealismo*<sup>19</sup>, de diez páginas, servía para explicar cómo funciona el subconsciente y algunas técnicas surrealistas. Para King (2007: 37), el inusual formato del guion, en el que emplea diferentes fuentes y tamaños para las letras, contrasta con la clara división de los apartados dedicados a la narración, la imagen y el sonido que se aprecia en el mismo texto. Para complementar la faceta pedagógica del texto, Dalí había esbozado algunos dibujos en él para que se rodaran como una secuencia de animación en la que un árbol representa la mente, y sus raíces, el subconsciente.

Sin embargo, *Babaouo* (1932) destaca como el guion más relevante de Dalí, tanto por su extensión como por las implicaciones vanguardistas del proyecto. Además, se trata del único guion que publicó el autor. Aunque apareció en 1932 en francés, en 1978 se publicó una edición bilingüe en ese idioma y en español. En este guion se cuenta la historia de Babaouo, que marcha a un castillo en Portugal en busca de su amada. Según Sánchez Vidal (2004: 126), Dalí pensó en rodar la película en Hollywood e incluso le envió el guion a Edgar Neville, que entonces se encontraba en California y se relacionaba con estrellas del momento como Charles Chaplin y Douglas Fairbanks.

Aunque la película no se rodó hasta 1997<sup>20</sup>, casi una década después del fallecimiento de Dalí, el guion de *Babaouo* rompe con el formato de breves fragmentos numerados que había predominado entre los escritores de vanguardia. El texto no presenta división de escenas, pero contiene referencias técnicas (sobre todo sonoras) desde el principio:

Antes del comienzo de la película, así como durante el paso del título y de los subtítulos, se oye el tango «Renacimiento», que se repetirá como *leitmotiv* a lo largo del film.

El pasillo de un gran hotel. Un botones apresurado, seguido en *travelling* por la cámara, busca una habitación que encuentra al final del pasillo. En el momento de llamar a la puerta se detiene, sorprendido, pues oye, procedente de la habitación, un auténtico concierto de risas estridentes e histéricas mezcladas con rumores de choques violentos, al parecer causados por la proyección de objetos muy pesados contra las paredes y los muebles. Las risas no tardan en llegar a su paroxismo y dan la impresión de que hay en la habitación una decena de personas (como modelo de las risas se tomará el disco Pathé X 6285) (Dalí, 1978 [1932]: 45-47).

---

<sup>19</sup> Sánchez Vidal (2004: 114) data el guion en torno a 1930.

<sup>20</sup> Manuel Cussó-Ferrer dirigió la película.

La importancia del sonido en *Babaouo* revela que Dalí ya había asimilado los procedimientos del cine sonoro, que en España se instauró entre 1929 y 1932 (Riambau y Torreiro, 1998: 40). Sin embargo, en guiones posteriores, como *Los misterios surrealistas de Nueva York*<sup>21</sup>, no se incluyen referencias explícitas a la música o a los efectos sonoros. Este guion muestra una ciudad en la que, sin perder la sordidez y la violencia propias del género negro, se exhiben escenas de vanguardia que nacen de las obsesiones de Dalí con el deseo y la muerte.

Aunque varios jóvenes autores de los años veinte escribieron guiones, Luis Buñuel fue el único que desarrolló una sólida carrera cinematográfica. Su debut como director ocurrió en 1929 con *Un chien andalou*, pero él ya había escrito un guion de largometraje años antes. Se trata de un proyecto sobre la vida de Francisco de Goya que, según Borrás Gualis (1992: 11), redactó entre septiembre y noviembre de 1926. El guion demuestra que, incluso en guiones no vanguardistas, aún no se señalaban en España los cambios de escena. No obstante, Buñuel incluye indicaciones técnicas. Asimismo, a veces se explicitan los cambios de plano, pero no qué tipo requiere cada escena, tal como sucede en este fragmento:

Plano de la habitación descrita. La Duquesa en el diván. Detrás de ella Rosario haciendo una labor femenina cualquiera, bordando por ejemplo. Las dos están en silencio.

Plano de la Duquesa.

Plano de Rosario, que de vez en cuando mira con ternura a su ama.

Plano de la puerta de entrada en donde, rígido en su librea, un doméstico espera órdenes (Buñuel, 1992: 77).

Otros fragmentos demuestran el sólido conocimiento cinematográfico de Buñuel, que, en unas pocas líneas, se refiere a la iluminación, a los encadenados, al ritmo y a los colores:

Fundidos encadenados a 12 vueltas con dos metros de duración cada vista neta. Todo a doble ralentí, buscando por la iluminación la mayor profundidad posible del objeto. El agua de la bola, coloreada de rojo y agitada un poco para que se note su presencia (Buñuel, 1992: 77).

---

<sup>21</sup> De acuerdo con la información que aporta Sánchez Vidal (2004: 126), el guion data de 1934.

El guion de *Goya* se aproxima a un formato estándar, con un criterio lógico de división de escenas, pero Buñuel se aleja de nuevo de las convenciones de la industria en un guion posterior, *Ilegible, hijo de flauta*, que escribió con Juan Larrea. Morelli (2007: 17-18) ha estudiado con exhaustividad la larga evolución de este texto. En 1947, Larrea, basándose en un cuento que había escrito en 1927, le entregó a Buñuel una sinopsis cinematográfica que el director decidió rodar en 1957, aunque al final abandonó el proyecto. Larrea, tras revisar la versión de 1957, publicó *Ilegible, hijo de flauta* en la revista mexicana *Vuelta* (México D.F., 1976-1998), dirigida por Octavio Paz, en 1980 (Morelli, 2007: 20).

Esta última versión apenas contiene indicaciones técnicas, que se limitan, sobre todo, a algunos planos, como en la siguiente cita: «Varios *close-up* de energúmenos vociferantes como en los escándalos de los toros» (Larrea y Buñuel, 2007: 207). Tampoco presenta ninguna división de escenas y los diálogos se incluyen como en una obra narrativa: los guiones ortográficos introducen la intervención de cada personaje. Este texto contrasta con el guion técnico que Buñuel escribió en 1957 y que Morelli denomina «adaptación fílmica» (2007: 31). En esta versión, a cada escena le precede una línea de encabezamiento que especifica si requiere un exterior o un interior y el momento del día en que transcurre, así como un detallado desglose en planos. La versión posterior que se publicó en la revista *Vuelta* sugiere que Larrea consideró el guion de Buñuel poco agradable para su lectura y optó por una forma más cercana a la narrativa. Pero Bary (1982: 23) piensa que esta última versión carece del lenguaje poético adecuado para alcanzar el estatus de obra literaria.

### **3.3. Guionistas españoles en Hollywood: las dobles versiones cinematográficas en los años treinta**

Entre los jóvenes autores de los años veinte existieron algunos que trabajaron como guionistas en Hollywood en la década de 1930. Las oportunidades que ofrecía esta industria cinematográfica atrajeron a Edgar Neville, a Enrique Jardiel Poncela, a José López Rubio y a Tono, que trabajaron como dialoguistas en las versiones españolas de numerosas películas. Como a comienzos de 1930 no se había implantado el doblaje, para que las producciones hollywoodienses llegaran a los mercados de habla hispana se filmaban versiones en español. Pero, como recuerdan Heinink y Dickson

(1990: 51-52), las dudas sobre qué acento hispánico se debía usar en estas dobles versiones generaron bastante polémica. Las escenas se filmaban en los mismos decorados de la versión en inglés y, por supuesto, se recurría a actores que hablaran español. Los estudios de cine buscaban a gente con un buen dominio del idioma para traducir los guiones originales. Por eso, contrataron a escritores como Neville, Jardiel Poncela, López Rubio y Tono. La traducción de chistes en estos guiones les ayudó, según Ibarz (2002), con los juegos de palabras de sus obras de teatro posteriores.

Neville se instaló en Hollywood antes que el resto. Desde los años veinte ya había mostrado un especial interés por este medio. Sus primeros contactos con Estados Unidos surgieron en 1928 gracias a su trabajo como diplomático en Estados Unidos. Durante unas vacaciones en California conoció a Charles Chaplin, a Douglas Fairbanks y a Mary Pickford. Pero, tras su regreso a España, en 1930 la Metro-Goldwyn-Mayer lo contrató para trabajar en las versiones en español y marchó a Hollywood (Bruguera Nadal, 1994: 38).

Pérez Perucha (1982: 72-74), en su estudio sobre el cine de Neville, ha detallado su labor como guionista en Hollywood, que comenzó en 1930 con *Madame X (La mujer X)*, dirigida por Lionel Barrymore, y continuó con *Paid (Pagada)*, 1930). García de Dueñas (1993: 215) añade los títulos de *El presidio* (1930), donde Neville se encargó de los diálogos en español y de la supervisión técnica (que incluía dirigir a los actores), y *En cada puerto un amor* (1931), en la que adaptó el guion. En 1931, cuando la Metro-Goldwyn-Mayer canceló las versiones en español, Neville viajó a Nueva York y colaboró, para la productora Paramount, en la adaptación cinematográfica de *La vie est belle*, del dramaturgo francés Marcel Achard, aunque no se rodó (Pérez Perucha, 1982: 75). De nuevo en España, se encargó del guion de *La traviesa molinera*, que realizó con la productora CEA (Hernández Girbal, 1992: 79).

Sus trabajos en el cine también abarcaron la dirección de más de veinte películas. En este ámbito debutó en 1931 con el cortometraje *Yo quiero que me lleven a Hollywood* (Castro, 1999: 99). Con posterioridad, Neville desarrolló una amplia trayectoria como guionista. Ríos Carratalá (2003: 69-76), al estudiar la trayectoria como director de Neville, constata que escribió los guiones de dieciocho de sus películas, desde el de *Do re mi fa sol la si o La vida privada de un tenor*, de 1935, hasta el de *Mi*

*calle*, de 1960<sup>22</sup>. Su labor como guionista se extendió a lo largo de tres décadas. Así, se evidencia el interés de Neville por este oficio.

El recorrido por su producción cinematográfica revela que, como observa Lobato (2007: 92), en la década de los 40 se decantó más por este medio que por la literatura. No obstante, Neville también expresó su interés por el cine en la novela *Producciones García, S. A.* (1956). El texto, como señala Ríos Carratalá (2007: 283), abarca los problemas de la industria del cine durante la República para evitar problemas con la censura, aunque muchas de las circunstancias que se describen en la obra continuaban en los años 50. La paupérrima situación en la que se encuentra la productora en la que trabajan los personajes sirve para reflejar el desdén hacia el guionista y las dificultades que encuentra para cobrar por su trabajo<sup>23</sup>. Rafael, que escribe los guiones, sufre este desprecio por parte de su jefe, el dueño de la compañía:

Y cuando el señor García le propuso darle cien pesetas semanales por su presencia en la oficina y por llevar todas las cuestiones literarias de la productora, amén de un plus por cada guión que se le aceptara, Rafael había dicho que sí, y ya desde entonces no había vuelto a ver una peseta en esa dichosa Casa (Neville, 2007: 62).

También Enrique Jardiel Poncela, en su obra de teatro *El amor sólo dura 2.000 metros*, que se estrenó en Madrid en enero de 1941, presentó una industria en la que el guionista carece de prestigio, a pesar de que la acción transcurre en Hollywood. Cuando uno de los personajes, la guionista Nora, le pregunta a otro si cree que la literatura que ella escribe es mala, este responde con ironía: «¡Ah! ¿Pero lo que usted escribe es literatura?» (Jardiel Poncela, 2003: 271). Jardiel Poncela conocía bien la industria que describe en este texto, para cuya trama se inspiró en sus experiencias en Hollywood.

Jardiel Poncela llegó a Hollywood gracias a José López Rubio, que, ante la carga de trabajo que pesaba sobre él, invitó al escritor para que se encargara también de las versiones españolas de la Fox (Hernández Girbal, 1992: 35). Su primera estancia en Los Ángeles se extendió durante seis meses, desde septiembre de 1932 hasta mayo de 1933 (Gallud Jardiel, 2015: 27). Tras colaborar en los diálogos en español de películas como *Primavera en otoño* (1933) y *Una viuda romántica* (1933), que escribió con López

---

<sup>22</sup> Ríos Carratalá (2013: 85-112) también ha estudiado las comedias cinematográficas de Edgar Neville.

<sup>23</sup> Una situación similar se lee en la novela *El vendedor de naranjas* (1961), de Fernando Fernán-Gómez, en la que el guionista que la protagoniza nunca recibe su sueldo.

Rubio, Jardiel Poncela regresó a España. Aquí escribió su primer guion original<sup>24</sup>, *Se ha fugado un preso* (1933), dirigida por Benito Perojo (Torres Nebrera, 1999: 13).

En París, Jardiel Poncela comenzó su serie de los *Celuloides rancios* (1933). Este peculiar proyecto, que constó de seis películas rodadas entre 1903 y 1906, consistía en añadir bandas de sonidos nuevas a esas cintas mudas. Se trataba de un trabajo que la Fox había propuesto a Jardiel Poncela y que el escritor llevó a cabo en unos estudios de sonido que la compañía poseía en París (Aguilar y Cabrerizo, 2016: 23). Así, el autor escribió unos peculiares guiones en los que un texto humorístico, leído por una voz en *off*, cambiaba el significado de las imágenes originales. Al no concebirse para ningún rodaje, estos guiones, que Jardiel Poncela incluyó en su libro *Exceso de equipaje* (1998: 281-304), no contienen indicaciones técnicas.

En julio de 1934, Jardiel Poncela regresó a Hollywood para trabajar de nuevo, hasta abril de 1935, en la Fox, donde tradujo los diálogos de una de sus propias obras, *Angelina o el honor de un brigadier* (García de Dueñas, 1993: 130). De nuevo en España, continuó adaptando varias obras suyas, como *Tiene usted ojos de mujer fatal* en 1936 y *Las cinco advertencias de Satanás* en 1937 (Enrique Gallud, 2015: 40). A partir de 1940, tras adaptar su comedia *Margarita, Armando y su padre* en 1937 y trabajar en los cortos de *Celuloides cómicos*<sup>25</sup> en 1938, abandonó esta industria.

A pesar de que tanto Neville como Jardiel Poncela desarrollaron una intensa actividad cinematográfica, García de Dueñas (1993: 152) considera que López Rubio trabajó en Hollywood más que ellos, pues colaboró en veinticuatro películas a lo largo de cinco años. Llegó en 1930 a Los Ángeles, junto con el cineasta Eduardo Ugarte, gracias a que Neville le había conseguido un contrato en la Metro-Goldwyn-Mayer (López Rubio, 1983: 31). Según Hernández Girbal (1992: 124), sus primeros trabajos aquí incluyeron la adaptación de los diálogos de *Su última noche* (1931), *La mujer X* (1931) y *El proceso de Mary Dugan* (1931). Sin embargo, de acuerdo con Ríos Carratalá (1995: 33), López Rubio solo trabajó en estas dos últimas películas, mientras que Eduardo Ugarte, en su estancia de unos seis meses en Los Ángeles, sí adaptó los diálogos de los tres filmes.

---

<sup>24</sup> En 1927 Jardiel Poncela había adaptado al cine la obra *Es mi hombre* (1921), de Carlos Arniches (Gallud Jardiel, 2015: 25).

<sup>25</sup> Aguilar y Cabrerizo (2016: 53-60) aportan información detallada sobre este conjunto de cuatro cortometrajes.



Tras abandonar la Metro-Goldwyn-Mayer e incorporarse a la Fox, López Rubio escribió los diálogos en español de películas como *Eran trece* (1931), *Mi último amor* (1931), *Marido y mujer* (1932), *No dejes la puerta abierta* (1933) y *Rosa de Francia* (1935), además de adaptar al cine *Mamá* (1931), una comedia firmada por Gregorio Martínez Sierra –aunque la escribiera María Lejárraga–, que también trabajó en Hollywood (García de Dueñas, 1993: 154). Ya en España, López Rubio desarrolló su carrera como director con títulos como *La Malquerida* (1940), *Pepe Conde* (1941) y *Eugenia de Montijo* (1944), pero se centró en su actividad como dramaturgo.

Frente a la productiva estancia en Hollywood de López Rubio, la de Tono llama la atención por su supuesta ociosidad. Gracias a la ayuda de Edgar Neville, Tono llegó a Los Ángeles en octubre de 1930 con un contrato con la Metro-Goldwyn-Mayer. Pero, según Hernández Girbal (1992: 115), García de Dueñas (1993: 302) y Torres Cacharrón (2014: 143; 2018: 29), solo colaboró en los diálogos de *La fruta amarga* (1931). Sin embargo, Fernández Hoya (2010: 115-116) ha desmentido el falso mito de la pereza de Tono en Hollywood basándose en unas declaraciones que el escritor realizó al regresar a España y que se publicaron en enero de 1932 en la revista *Blanco y Negro* (Madrid, 1891-2000). En ellas, Tono alega que colaboró en dieciséis películas hollywoodienses («El dibujante Tono», 1932: 56).

Según Aguirre Sirera (1998: 44), Claudio de la Torre propuso a Tono trabajar en los Estudios Chamartín, en Madrid, como director, pero el estallido de la Guerra Civil obligó a posponer el proyecto<sup>26</sup>. No obstante, esta dificultad no impidió que Tono desarrollara su carrera en el cine. Fernández Hoya (2010: 261) ha concluido que, en España, Tono colaboró en los guiones de más de veinticinco películas, aunque no en todas desempeñó la misma función. Si bien en títulos como *Barrio* (1947) o *La pandilla de los once* (1963) Tono figura como guionista, en *Olé Torero* (1948), *La Quiniela* (1960), *Patricia mía* (1961), *Torrejón City* (1962), *Un beso en el puerto* (1966), *Cuatro bodas y pico* (1964), *Amor a todo gas* (1969) y *¿Es usted mi padre?* (1971) aparece como dialoguista (Fernández Hoya, 2010: 450).

Basándose en su experiencia en la industria cinematográfica, Tono incluyó en su novela *Cuando yo me llamaba Harry* (1953) algunas reflexiones sobre la elaboración de

---

<sup>26</sup> Tono dirigió más tarde dos películas: *Canción de medianoche* (1948) y *Habitación para tres* (1952), basada en su obra de teatro *Guillermo Hotel*, estrenada en Madrid en 1945 (Fernández Hoya, 2010: 211).

guiones hollywoodienses en las que se advierten críticas a la comercialidad de estos textos. El narrador, además de detallar la estructura del guion convencional, explica cómo en su escritura se recurre a diversos tópicos para agradar al público: «Después, si da tiempo, puede aparecer una vista panorámica de un caballo y un pedazo de “cow-boy”, y si a esto le añadimos una cancioncita el éxito puede ser definitivo» (Tono, 1953: 42). Así, a través del humor y de la ironía, Tono expresa un desencanto con el trabajo del guionista similar al que López Rubio manifestará décadas después en su discurso de ingreso en la Real Academia Española<sup>27</sup>:

El guión, siendo como es la piedra angular de una película (todo lo demás es interpretación e interpretaciones), no da gloria a un escritor porque se ve envuelto en el cúmulo de elementos que contribuyen a la realización de un film. Su nombre se pierde, en unos rótulos, entre los del escenógrafo, el maquillador, el músico, el modisto y el encargado de los efectos especiales (López Rubio, 1983: 33).

También Miguel Mihura conocía bien la industria del cine, pues trabajó en ella desde los años 30. En 1933, con su hermano Jerónimo, se incorporó como adaptador de diálogos en los Estudios CEA, donde colaboró en más de cincuenta películas extranjeras (Ríos Carratalá, 2003: 49). A diferencia de López Rubio, Neville, Tono y Jardiel Poncela, Mihura no fue a Hollywood y tampoco acudió a Joinville-le-Pont, como Claudio de la Torre. Sin embargo, tras la Guerra Civil, Mihura colaboró en versiones en español de películas italianas que se rodaban en Roma. Lara y Rodríguez (1990: 71) han averiguado que el escritor adaptó los diálogos de *Dopo divorzieremo* (1940), que se tradujo como *Marido provisional*. Como explica Ríos Carratalá (2012: 5), la labor de Mihura como dialoguista de películas extranjeras influyó en el magisterio de su escritura teatral. Poco después, siguiendo el mismo proceso que Jardiel Poncela en *Celuloides rancios*, Mihura y Tono cambiaron los diálogos de la película austríaca *Melodías inmortales* (*Unsterbliche Melodien*, 1935), de Heinz Paul. Mediante el doblaje crearon la comedia *Un bigote para dos* (1940)<sup>28</sup>.

Pero el primer guion de Mihura en solitario no llegó hasta 1948, cuando adaptó su obra *El caso de la mujer asesinadita* (1946) y, bajo la dirección de su hermano Jerónimo, se convirtió en el filme *Confidencia*. Ríos Carratalá (2003: 51-52) califica a

---

<sup>27</sup> En cambio, en 1945, en un artículo titulado «El cine y los escritores en 1944» que se publicó en *Primer Plano*, López Rubio defendió la cinematografía española de las críticas injustas que diversos escritores habían expresado contra ella (López Rubio, 1945: s.p.).

<sup>28</sup> Aguilar y Cabrerizo (2015) ofrecen en su libro un detallado análisis de la película y de su origen.

Mihura como un guionista profesional que se ajustaba a las necesidades de los diversos productores y directores con los que trabajó. Pero, a partir del estreno en 1952 de su comedia *Tres sombreros de copa*, el escritor se desvinculó del mundo del cine. Su éxito como autor teatral cambió su trayectoria creativa, aunque continuó colaborando como dialoguista de manera ocasional (Lara y Rodríguez, 1990: 198).

A pesar de que José Santugini posee una notable trayectoria como guionista, su nombre ha quedado eclipsado por la importante labor cinematográfica de escritores coetáneos a él. Santugini comenzó su trabajo literario como colaborador en la revista *Buen Humor* (Madrid, 1921-1931), pero alcanzó prestigio gracias a sus guiones. Aunque antes de la Guerra Civil incursionó en el cine como director y guionista con *Una mujer en peligro* (1936), en los años cuarenta solo consiguió que se rodaran tres guiones suyos: *Viaje sin destino* (Rafael Gil, 1942); *Doce lunas de miel* (Ladislao Vajda, 1943); y *La torre de los siete jorobados* (Edgar Neville, 1944), que escribió con Neville (Aguilar Alvear, 2007: 19-22). Entre 1942 y 1958 –año de su muerte–, Santugini escribió dieciocho guiones (Borau, 1998: 802).

### **3.4. Guionistas españoles tras la Guerra Civil: la escritura cinematográfica en el exilio**

La vocación de guionistas de otros jóvenes autores de los años veinte llegó tras la Guerra Civil española, como ocurrió con Rafael Alberti. Sus primeros contactos profesionales con el cine llegaron en la década de 1940, en su exilio en Argentina junto a su mujer, María Teresa León. Con ella escribió los guiones de *La dama duende* (Luis Saslavsky, 1945) y *El gran amor de Bécquer* (Alberto de Zavalía, 1946). Pero, en una entrevista, Alberti reconoce que, en realidad, María Teresa León escribió casi por completo los guiones que firmaron los dos (en Bayo, 1974: 61).

La última colaboración guionística de Alberti, en la que también se acredita a María Teresa León, surgió en 1949 con la película de producción uruguaya *Pupila al viento* (1949), del italiano Enrico Gras y del uruguayo Danilo Trelles (Utrera Macías, 2006: 317). Se trata, sin embargo, de un guion que se escribió después del rodaje: las palabras que se escuchan se escribieron a partir de las imágenes para que coincidieran con ellas, como explicó el autor a Utrera Macías (2006: 373). Siguiendo este peculiar proceso de escritura, Alberti escribió los versos que se escuchan junto con las imágenes.

Así, se da la paradoja de que, aunque el autor concibió el texto como un guion, no se utilizó para realizar la película, sino para completarla cuando ya se había rodado. Por este motivo, en los créditos de *Pupila al viento* no existe ningún apartado para los guionistas: como argumentista aparece Enrico Gras, mientras que Alberti y María Teresa León figuran como autores de las «palabras rítmicas» (Utrera Macías, 2006: 317).

Manuel Altolaguirre, al igual que Alberti, comenzó su labor como guionista en los años 40, durante su exilio en México. No obstante, en los cuatro artículos que, bajo el título de «Las malas artes del cine», publicó entre 1947 y 1948 en el periódico mexicano *Excelsior* (México D.F.: 1917-actualidad), Altolaguirre no mostró entusiasmo hacia su trabajo como guionista:

La necesidad me ha hecho llegar a ser un escritor de cine, algo así como el redactor literario de esos difundidos periódicos infantiles, en donde todo se expresa con estampas, donde las historietas son visualizadas, es decir, en donde se ahorra a la imaginación el esfuerzo de hacer viva la palabra, por donde resulta que el reino del espíritu tiende a desaparecer, y que el escritor llega a tener como oficio el producir materia, materia prima para una industria (Altolaguirre, 1986: 169).

Este desdén hacia la labor del guionista, que presenta como un oficio comercial, contrasta con su intensa actividad cinematográfica, sobre todo a partir de 1950, cuando creó la compañía Producciones Isla (Valender, 1989: 331). Valender (1989: 346-347), en su análisis sobre el trabajo cinematográfico de Altolaguirre, ha determinado que se conservan dieciséis guiones del escritor que no se rodaron, a los que se suman otros nueve en los que colaboró que sí se filmaron. Entre estos textos destaca el de *El Cantar de los Cantares*, que Altolaguirre subtítulo «Cinepoema» y que rodó en 1958, aunque la película quedó inconclusa. Inspirado en *El Cantar de los Cantares* (1561), de Fray Luis de León, el guion se divide en fragmentos numerados, en los que se especifican el tipo de plano exigido y otras cuestiones técnicas, como el uso de la banda sonora: «*Medium shot*. Fray Luis, en hábito de fraile agustino, con el rostro demacrado y las vestiduras casi deshechas. (Cesa la música)» (Altolaguirre, 1989: 465).

Otro autor coetáneo a Altolaguirre que también se exilió en México, León Felipe<sup>29</sup>, usó en su obra *La manzana* (1951) un subtítulo similar al de *El Cantar de los Cantares* de Altolaguirre: «poema cinematográfico». El autor no explicita el oficio del guionista en el prólogo de *La manzana*, pero sí habla del Poeta como creador de una película. La manera en la que Felipe se refiere a esta figura, que se encarga del «trabajo inicial preliminar» (1951: 23), sugiere que equivale a un guionista:

El que sabe hacer esto, para lo cual se necesita, además de disciplina, vocación y gracia teológica, es el Poeta; y ni el fotógrafo, ni el director técnico, ni el carpintero podrán entrar jamás en el reino de la poesía si los dioses no les abren la puerta. ¿Entienden ustedes? ¿Saben ustedes lo que quiere decir esto? [...] Que el personaje creador es el Poeta y que todos los demás no son más que elementos cooperadores que le ayudan a organizar su creación, lo mismo el tramoyista que el actor, que el utilero, que el electricista, que el director técnico y que el fotógrafo. El Poeta es el verdadero responsable, como el pintor es el responsable del cuadro. El Poeta sabe lo quiere, y debe saber decir lo que quiere. Todo ha de ir acotado en el poema; primero poéticamente, después técnicamente, científicamente (aquí entra el director técnico), y no es necesario que el Poeta invada los laboratorios y los estudios. La bastará con ver las pruebas, que son los *rushes*, y corregirlos como se corrigen las pruebas de un libro (Felipe, 1951: 22-23).

A pesar de que en el prólogo Felipe no emplea la palabra «guionista», el autor demuestra que conoce los recursos cinematográficos y el lenguaje técnico que requiere un guion para su rodaje. El comienzo del texto, que detalla movimientos de cámara, revela que el escritor pensó en filmarlo: «Son las once de la mañana. Se ve en panorámica el palacio de los Santibáñez, erguido sobre una loma, en las afueras de la ciudad. La cámara se acerca y salta por la reja que circunda el palacio» (Felipe, 1951: 35).

Entre los autores españoles que se dedicaron al cine y que se exiliaron tras la Guerra Civil se encuentra también Max Aub. Su primera incursión en esta industria se produjo en Barcelona, donde trabajó como ayudante de dirección del escritor francés André Malraux en *Sierra de Teruel* (*Spoir*, 1939). Tras su internamiento en campos de refugiados y en cárceles de Francia, en 1942 se instaló en México, donde desarrolló su trayectoria en el cine. Gubern (1976: 50) ha identificado la veintena de guiones en los que Aub colaboró, entre los que se encuentran el de *Sinfonía de una vida* (1945), de Celestino Gorostiza; *La rebelión de los fantasmas* (1946), de Adolfo Fernández

---

<sup>29</sup> Aunque León Felipe (1884-1968) nació en una generación anterior a la de los jóvenes escritores de los años veinte, comenzó a publicar en la década de 1920 y convivió con varios autores de este periodo en su exilio mexicano (Rozas, 1978: 31).

Bustamante; *Al caer la tarde* (1949), de Rafael E. Portas; y *Los olvidados* (1950), de Luis Buñuel, aunque en esta no aparece acreditado. En la década de 1960 su interés por el cine se manifestó en la publicación en París de *Campo francés* (1965), una novela escrita como un guion fílmico donde narra las penurias de los españoles en un campo de refugiados en Francia tras la Guerra Civil. Marco (2008: 42) considera que este estilo cinematográfico, donde las escenas cuentan con un encabezamiento que indica el lugar y el momento del día en los que transcurre la acción, responde al deseo del autor de mostrar la historia –y no contarla– a los lectores. El comienzo del texto confirma esta observación: «Un cobertizo. Lluve. Desde el alero caen gruesas gotas en un charco. El pecinal. Gentes amontonadas. Su vaho. Un burro, dos perros mojados apretujados uno contra otro» (Aub, 2008: 95).

### **3.5. El guion en el franquismo**

La dictadura franquista requería un modelo cinematográfico que se ajustara a sus fines ideológicos. Por eso, incluso cuando aún no había terminado la guerra, desde el bando sublevado se publicaron distintas normas para que la censura comenzara cuanto antes. El Boletín Oficial del Estado del 27 de marzo de 1937 recogía la creación de la Junta de Censura Cinematográfica en Sevilla y en La Coruña para revisar las películas producidas en España y las importadas (en Cancio Fernández, 2011: 22-23). En noviembre de 1938, como indican Rimbau y Torreiro (1998: 43-44), se habían establecido medidas que, además de vincular los rodajes a las necesidades ideológicas de la dictadura, destacaban la importancia del guion. Este texto ya no solo servía como una herramienta para el rodaje, sino también como un documento que exigían diferentes organismos para aprobar las películas. De él dependía la aprobación de la censura.

Gracias a una Orden Ministerial de Gobernación del 15 de julio de 1939, se creó una Sección de Censura, dependiente a su vez de la Dirección General de Propaganda, que se encargaba de la revisión previa y obligatoria de los guiones (Gubern, 1981: 60). Las instrucciones para enviarlos a la censura las indicó la Dirección General de Propaganda en septiembre de 1939. Gubern y Font (1975: 26) señalan que, de acuerdo con esta normativa, los guiones debían cumplir los siguientes requisitos: enviarse por triplicado, estar mecanuscritos en cuartillas grandes y a doble espacio y presentar la versión definitiva con los diálogos y las canciones. Los censores podían rechazar el

guion, aprobarlo con supresiones o sin ellas y suspenderlo. Por supuesto, esta censura previa solo se aplicaba a las películas nacionales, ya que no resultaba posible imponerlas en producciones extranjeras. No obstante, una Orden Ministerial del 23 de abril de 1941 impuso el doblaje en las películas importadas (Caparrós Lera, 1983: 30). Los guiones se censuraron hasta la publicación de la Orden de 14 de febrero de 1976 del Ministerio de Información y Turismo, con la que se eliminó esta obligación (Gubern, 1981: 60).

Según Añover Díaz (1992: 12), entre 1939 y 1942 se encargaron de la censura previa de guiones Enrique Frax Arias, Darío Fernández Flórez, Francisco Ortiz Muñoz, Santiago Magariños y Luis Gómez Mesa. Aunque, a partir de 1942 y hasta 1945, de este trabajo se ocupó sobre todo Ortiz Muñoz con colaboraciones esporádicas de otros censores. Pero, a pesar del interés estatal por controlar la producción cinematográfica, durante el franquismo los guionistas reivindicaron un código de censura detallado que evitara las decisiones arbitrarias de los censores (Riambau y Torreiro, 1990: 193). Como no existían criterios claros, sino indicaciones generales, los censores actuaban, a veces, de una manera caprichosa que los profesionales del cine no comprendían. Por este motivo, en las I Conversaciones Nacionales de Cinematografía que se celebraron en 1955 en Salamanca, se discutió la necesidad de establecer un código que evitara la arbitrariedad (Cancio Fernández, 2011: 89).

La endeble industria cinematográfica de las dos primeras décadas del franquismo se concentraba en tres compañías que produjeron la mayoría de las películas españolas entre 1939 y 1950: CIFESA financió 41 largometrajes; Suevia Films, 37; y Emisora Films, 25 (Riambau y Torreiro, 1998: 45). Sin embargo, apenas existían guionistas profesionales. Por lo general, de la escritura del guion se encargaban el propio director o autores provenientes, en su mayoría, del mundo del teatro o del periodismo. Riambau y Torreiro (1998: 46) mencionan a guionistas frecuentes como Ramón Quadreny, Juan Lladó, Julio Coll, Francisco Prada y Antonio Mas Guindal, pero casi siempre cobraban por cada texto que vendían y no por contrato.

El escaso interés editorial por los guiones en los comienzos del franquismo se reflejó en las pocas publicaciones de estos textos. Algunos de ellos nunca se rodaron, como el de *Santa María de la Cabeza* (1944), de E. Jáuregui de Quevedo, que desarrolla una historia bélica inspirada en un acontecimiento de la Guerra Civil: el

asedio que realizaron tropas republicanas al Santuario de la Virgen de la Cabeza, en Jaén, cuando en él se refugiaban numerosos guardias civiles. El guion, dedicado al dictador Francisco Franco, presenta un formato en dos columnas. El autor, para facilitar el rodaje del texto, recurre a un lenguaje denotativo y a frases breves en sus descripciones, tal como se aprecia desde el comienzo: «Panoramas de Sevilla. De un ferial. Parejas a caballo. Barracones de feria. Del interior de un barracón. Tocadores, cantadores y bailadoras. Están bailando unas sevillanas» (Jáuregui de Quevedo, 1944: 1).

No obstante, el guion de *Raza* (1942) destaca entre los que se publicaron en los años cuarenta. El valor de este texto radica, sobre todo, en la identidad de su autor. Apareció con la firma de Jaime de Andrade, pero tras este pseudónimo se ocultaba Francisco Franco. El guion, que rodó José Luis Sáenz de Heredia, lleva el subtítulo de «Anecdotario para el guion de una película», pero su lenguaje se aleja de las expresiones denotativas que se exigen, casi siempre, en estos textos. En *Raza* se hallan pasajes en los que el autor describía paisajes con un estilo repleto de adjetivos y de metáforas, como se aprecia en la siguiente cita: «En un primer término sobre el horizonte, enhiestos y corpulentos eucaliptos rasgan el cielo con sus arrogantes siluetas, mientras en la lejanía los espesos pinares trepan hasta las cumbres de las montañas» (Andrade, 1942: 16).

A pesar de las escasas publicaciones de guiones, en la revista *Primer Plano* se reivindicó el oficio del guionista en varios textos. En agosto de 1941 el escritor Juan de Larios (1941: s.p.) defendió en un artículo que, aunque la calidad de una película depende de varios factores, el guionista la crea, al menos en su inicio. En septiembre de 1941, en un artículo que lleva la firma de «Fernán», se reivindicó la labor del guionista y la equiparaba con la del dramaturgo en una obra teatral (1941: s.p.). De modo similar, Cueva (1942: s.p.) lamentó que el mérito de un filme se lo llevara siempre el director y no el guionista, a pesar de que sin él ni siquiera existiría el proyecto. Aunque en un artículo de 1943 que se firmó como A. Figar. O. P. no se elogió este oficio, se reconoció su importancia al realizar una película y, sobre todo, se señaló el asunto del guion como uno de los aspectos fundamentales (1943: s.p.). Por eso, en el texto se indicó la necesidad de argumentos que exaltaran la historia de España o que mostraran tramas amorosas que respetaran los postulados católicos.



José Luis Sáenz de Heredia, en un artículo que publicó en la revista, destacó la relevancia inmensa del guion y dio consejos para los que aspiraban a escribir uno (1944: s.p.). Entre ellos, mencionó la posibilidad de trabajar en la redacción de un periódico para conocer los entresijos de la escritura y crear novelas para imaginar personajes complejos. Asimismo, en enero de 1944 se publicó una entrevista a José Santugini en la que se le preguntó por su oficio de guionista. Para él, el escritor cinematográfico debe pensar en públicos multitudinarios («Conversaciones con los guionistas», 1944: s.p.).

También en la revista *Cámara* se publicaron varios textos en los que se destacaba el trabajo de los guionistas. En un artículo que apareció en abril de 1942 se defendió que la industria cinematográfica española alentara a estos escritores para que aspiraran a la excelencia, sobre todo si trabajaban en adaptaciones («La protección al guionista», 1942: s.p.). Al año siguiente, en febrero, se publicó una encuesta que el periodista Ángel Marrero realizó a ocho guionistas premiados en el Concurso de Guiones que el Sindicato Nacional del Espectáculo convocó en 1943. Les preguntaba por el argumento de sus textos y el tiempo que tardaron en escribirlos (1943: s.p.). Entre los encuestados se hallan cineastas de cierta relevancia, como Luis Fernández Ardavín y Joaquín Romero Marchent. Casi todos agradecen el honor de haber recibido el premio y alguno, como Fernández Ardavín, expresa su confianza en las posibilidades cinematográficas de su texto. Aunque en ninguna respuesta se reflexiona sobre el oficio de guionista, la publicación de esta encuesta revela el interés por su labor.

Al mes siguiente se publicó en la misma revista un texto de Martín Abizanda en el que, con ironía, criticaba cómo los productores y las estrellas de cine, por intereses personales, modifican los guiones hasta que no guardan relación con el texto original. Así, se desvirtúa la labor del escritor cinematográfico, que obedece a los deseos de la productora de triunfar en taquilla. Con ello, el autor lamenta que la falta de calidad de numerosos argumentos de las películas españolas se debe a esta confluencia de intereses, que no persiguen la excelencia de la trama (1943b: s.p.). Del mismo modo, en diciembre de 1944 se publicaron varias entrevistas breves a algunos guionistas premiados en el Concurso de Guiones de ese año. En realidad, el periodista no les pregunta por su oficio, sino por su confianza en ganar y en qué se gastarán el dinero del premio (Retana, 1944: s.p.). Entre los entrevistados se hallan figuras relevantes para la cultura española, como Eduardo Marquina, Ernesto Giménez Caballero y Edgar Neville.

Aunque no reflexionan sobre su profesión ni sobre lo que han escrito, este texto refleja el deseo de acercar sus figuras a los lectores.

En julio de 1945, con el significativo título de «Literatura cinematográfica», se publicó un artículo del crítico Domingo Fernández Barreira sobre la necesidad de incluir los guiones en los estudios literarios (1945: s.p.). Además, insistió en que los escritores que trabajen en la industria audiovisual se formen en la escritura para cine. Para el autor, el periodismo, la radio, el cine y la televisión conforman manifestaciones interartísticas de la literatura. Aunque reconoció que la lectura de guiones resulta compleja para alguien que no se haya familiarizado con tecnicismos fílmicos, defendió la edición de estos textos. Así, Fernández Barreira presentó uno de los primeros artículos periodísticos en España en los que se defienden los guiones como literatura en una década en la que su publicación aún resultaba marginal.

Asimismo, en los años cuarenta se publicaron varios manuales de escritura de guiones que reflejan el incipiente interés por estos textos. Ballester Añón (2005: 65-335), en su estudio sobre estos libros, ofrece un recorrido por su historia en España desde las primeras publicaciones hasta los años noventa. Ya en la década de 1920 se publicaron dos manuales sobre cine que contenían explicaciones sobre el guion: el *Manual de cinematografía* (1929), de Luis González Alonso; y *Cómo se hacen las películas* (1929), de Sabino A. Micón. El libro de González Alonso, en realidad, no ofrece consejos de escritura. Pero, en el capítulo cuarto, describe algunos de los rasgos más significativos de diversos géneros cinematográficos, como el de acción y la comedia. En cambio, la obra de Micón (1929: 14-18) sí dedica un capítulo a los guiones. En él, aclara que los detalles que contienen estos textos dependen de su autor y apunta que, en los que se escriben para películas sonoras, se debe atender a los sonidos.

Ballester Añón (2005: 69) señala que el precedente de estos textos sobre guiones se halla en el capítulo «El arte de escribir para el cinematógrafo», que pertenece al libro *La nueva literatura francesa* (1927), de Enrique Gómez Carrillo. Sin embargo, en esta obra el autor no ofrece consejos ni pautas para redactar guiones. En realidad, elogia el estilo literario del cineasta francés Jacques de Baroncelli<sup>30</sup> en su película *La Légende de sœur Béatrix* (1923). Gómez Carrillo alude al texto de este director como un «poema

---

<sup>30</sup> Jacques de Baroncelli (Bouillargues, 1881-París, 1951) desarrolló su carrera como director de cine desde 1915 hasta la década de 1940.

cinematográfico» (1927: 217), aunque no precisa si se refiere al guion publicado en francés o a su mecanuscrito. Después de resumir la leyenda de Santa Beatriz en la que se basa el filme, el autor halaga la prosa de Baroncelli y la califica como «poesía narrativa» (1927: 222). Por tanto, no constituye un capítulo en el que se den instrucciones para escribir en la industria del cine.

Aunque Ballester Añón (2005: 70) apunta la posibilidad de que el manual *Técnica cinematográfica moderna*, de M. F. Alvar, publicado en torno al año 1930, constituya el primer texto en España sobre la escritura de guiones, admite que no lo ha consultado. Pero el libro sí contiene breves explicaciones sobre el guion y sus diferencias con el «escenario». Según Alvar (s.f.: 530-531), en el escenario se presentan la trama y el carácter de los personajes, mientras que en el guion se detallan las escenas y los planos.

No obstante, en 1943 se publicó el primer manual español dedicado a los guiones: *Cómo se escribe un guión cinematográfico*, de Fernando G. Toledo. En este libro no solo se incluye un guion completo como ejemplo (1943: 119-323). También se dedican capítulos al desarrollo del tema, a las adaptaciones, a los textos previos al guion, a la nomenclatura de los encuadres, a los diálogos y a los términos técnicos. Por tanto, el autor trata de ofrecer unas pautas generales para la escritura de guiones. También en los años cuarenta se publicó *Del tema a la crítica pasando por el guión cinematográfico* (1948), de A. Moya de Quirós. Se trata del segundo manual español centrado en los guiones. El autor explicita que su objetivo consiste en presentar todas las técnicas útiles para convertir un argumento en un guion y, al final, en una película (1948: 9). De modo similar a Toledo, explica términos técnicos, las convenciones en los formatos más empleados, el tipo de lenguaje que se usa en ellos y el modo de indicar la música.

Además de estos libros, en la década de 1940 se publicaron otros manuales sobre cine que, aunque no se centraban en los guiones, sí les dedicaban algunos apartados. En este grupo se halla *Cómo se realiza una película* (1941), de Julio Sacristán Muñoz y Enrique Songel Mullor. Los autores escriben un capítulo sobre la escritura del guion en el que, entre otras cuestiones, tratan las etapas de su desarrollo, que incluye la sinopsis y el argumento dialogado, y los términos técnicos más frecuentes (1941: 11-18). Antonio del Amo, en *El cinema como lenguaje* (1948), apenas aborda la escritura de guiones.

Solo indica que, para preparar uno, resulta necesario que contenga la información necesaria para saber, antes del rodaje, el número de planos que contiene, los decorados, los accesorios que se necesitan y los personajes que intervienen (1948: 172-173). En cambio, Margarita García Roig, en *El film* (1949), sí da más explicaciones sobre los guiones. La autora diferencia entre el literario, del que se encarga el guionista, y el técnico, que depende del director y de sus ayudantes (1949: 12-13). Para ilustrar sus aclaraciones, incluye un ejemplo de guion técnico, titulado *El dinamitero*, en el que se aprecia cómo se indican los planos, los decorados y los efectos sonoros (1949: 39-73).

En la década de 1950 la obsesión del Régimen por controlar el cine español se reflejó en el cambio que experimentaron las estructuras dedicadas a la censura. Aunque el Departamento de Cinematografía se había creado en febrero de 1940, hasta 1952 no se realizaron cambios significativos en el sistema censor. Cancio Fernández (2011: 80) ha señalado estas modificaciones: en febrero de 1952 surgió el Instituto de Orientación Cinematográfica; adscrita a este, la Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas; en marzo, el Consejo Coordinador de Cinematografía, que se encargaba armonizar las tareas de las distintas administraciones relacionadas con el cine. Todas ellas se integraban en la Dirección General de Cinematografía y Teatro.

Tras el rodaje y el montaje, las películas debían pasar la censura. La jerarquía eclesiástica española la ejerció a partir de una orden del 4 de marzo de 1950 a través de la Junta Nacional de Acción Católica, que otorgaba cinco calificaciones distintas a las películas: el 1 significaba que se autorizaba para todos los públicos; el 2, para jóvenes; el 3, para mayores; el 3R, para mayores, pero con reparos; y el 4 la calificaba como gravemente peligrosa (Cancio Fernández, 2011: 82). El 16 de julio de 1952, con la publicación de una Orden Ministerial, se estableció un nuevo mecanismo de calificación de las películas que contemplaba cinco categorías: 1.<sup>a</sup> A, 1.<sup>a</sup> B, 2.<sup>a</sup> A, 2.<sup>a</sup> B, 3.<sup>a</sup>. Cada una de ellas se asociaba a una subvención distinta, de modo que las películas con calificaciones altas obtenían más financiación que el resto. A la 1.<sup>a</sup> A le correspondía el 50 por ciento del presupuesto de la película; a la 1.<sup>a</sup> B, el 40 por ciento; a la 2.<sup>a</sup> A, el 35 por ciento; a la 2.<sup>a</sup> B, el 30 o 25 por ciento; a la 3.<sup>a</sup>, nada (Caparrós Lera, 1983: 35).

No obstante, el desarrollo de estas películas quedaba determinado en la censura previa de guiones, donde se podía exigir cualquier cambio. Riambau y Torreiro (1998: 53) indican que, según un Reglamento de Régimen Interior que se promulgó en octubre

de 1946, la comisión encargada de esta labor debía opinar no solo sobre los valores morales, políticos y sociales del texto, sino también sobre los artísticos y los literarios. Por tanto, los censores poseían la posibilidad de modificar todos los aspectos que quisieran de los guiones, incluso cuando estas decisiones no guardaban ningún vínculo con cuestiones ideológicas.

José María García Escudero, al convertirse en director general de Cinematografía y Teatro en 1962<sup>31</sup>, intentó establecer criterios claros para la censura y delegar esta tarea en críticos y guionistas que supieran de cine. De este modo, a la Junta de Clasificación y Censura que se creó en febrero de 1963 se incorporaron figuras relevantes del cine español, como Arturo Ruiz Castillo y Carlos Fernández Cuenca, además de José Luis Borau y José María Sánchez Silva en años posteriores, entre otros (Riambau y Torreiro, 1998: 60). Pero todos ellos compartían el mismo objetivo que sus predecesores: reprimir los atisbos ideológicos que contradecían o incomodaban al régimen franquista.

García Escudero también llevó a cabo una interesante iniciativa para mejorar el cine español: convertir el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, que se había fundado en 1947, en la Escuela Oficial de Cinematografía. Esta nueva institución, que se creó en 1962, ofrecía la especialidad en guion con los profesores José Gutiérrez Maesso, Florentino Soria y José Luis Borau (Riambau y Torreiro, 1998: 74). Con estas clases, los alumnos aprendían qué características exigía este tipo de texto. Durante el franquismo, el formato en dos columnas se usó con más frecuencia que otros. Así lo prescribía Moya de Quirós en su manual sobre cómo escribir guiones (1948: 99). Cuando Franco llegó al poder, el cine sonoro contaba con poco más de una década de existencia, pero este formato predominó en España por cuestiones prácticas: permitía distinguir con rapidez la parte sonora de la visual. Las dos columnas se mantuvieron incluso en los guiones publicados y transcritos a partir de la versión final de la película. Así se observa en el guion de *El pisito*, de Rafael Azcona y Marco Ferreri, que se publicó en la revista *Temas de Cine* (Madrid, 1960-1966) en 1962. Desde el comienzo del texto se indica que se trata de una transcripción. De hecho, se explica que se ha incluido una escena que no aparecía en el guion original, pero sí en la película (Azcona y Ferreri, 1962: 23).

---

<sup>31</sup> García Escudero ya había ocupado este puesto entre 1951 y 1952 (Cancio Fernández, 2011: 81).

Junto con este formato convivían otros menos convencionales, como se aprecia en determinados guiones de Carlos Blanco, que desde la década de 1940 desarrolló una prolífica trayectoria como guionista que se extendió hasta la llegada de la democracia en España. Blanco no siempre respetó en sus guiones el formato en dos columnas que predominó durante la dictadura. Al analizar sus trabajos, Hernández Barral (2005: 272) señala cómo el guionista evitaba en estos textos una escritura convencional en la industria cinematográfica para crear una obra cercana a una narración literaria. En 2006 Blanco publicó el guion de *El oficio de rey*, nunca rodado, con un prólogo en el que advertía del peculiar formato que había seguido:

Aclaro, para quien haya leído otros guiones, que este es distinto. Siempre he escrito así. En todas las cinematografías donde he trabajado. España, Francia, Italia y Hollywood. Lo novelo. Le doy forma novelada para facilitar su lectura. El guión habitual se hace para el rodaje. Los míos, para el lector. (Blanco, 2006: VII).

Con estas declaraciones Blanco evidencia que, al escribir sus guiones, no piensa solo en las posibilidades cinematográficas del texto, sino también en la experiencia literaria de quien lo lee. Así, el autor rehúye de convenciones como los encabezamientos de escena y concibe el guion como una obra narrativa. Tal como él mismo aclara en el prólogo de *El oficio de rey*, siempre ha seguido su particular formato de escritura guionística en su extensa trayectoria cinematográfica. De hecho, en el guion de *Los peces rojos*, que se rodó en 1955 y se publicó en 2015, se aprecia que Blanco no solo prescinde de las divisiones de escenas. Tampoco emplea verbos en presente, sino en pasado, y recurre a los puntos suspensivos para aumentar el suspense de algunos pasajes. Así se observa en la siguiente cita: «Se dispuso a seguirle, dejando caer la puerta... pero alguien lo impidió sujetándola. El conserje se volvió a mirar» (Blanco, 2015: 28). Con ello, se corrobora que durante la dictadura franquista se desarrollaron otras prácticas de escritura de guiones, aunque resultasen minoritarias.

Las prácticas de escritura cinematográfica que se desarrollaron con posterioridad a la dictadura no influyeron en los guiones de Claudio y Josefina de la Torre. Por eso, no se incluye entre los objetivos de esta investigación profundizar en los guiones de finales del siglo XX y comienzos del XXI. Sin embargo, a partir de los años setenta, el formato en dos columnas perdió relevancia frente al modelo del *master-scene*, que ya se usaba con más frecuencia en Estados Unidos. Así, tal como ocurre en los textos dramáticos, a cada intervención en estilo directo le precede el nombre del personaje al

que corresponde. El siguiente fragmento del guion *Vivir es fácil con los ojos cerrados* (2014), de David Trueba, ejemplifica este formato:

18. Int. bar de Ramón (tarde)

Cae la tarde y Antonio se ha sentado a solas en la barra. Se está terminando su taza de café con leche. Se diría que es un bar, pero también es tienda de comestibles y restaurante. Apenas hay clientela y tras la barra atiende un cincuentón particular llamado Ramón. [...]

ANTONIO

¿Busca un empleado?

RAMÓN

No, tengo el cartel de decoración. ¿Le interesa?

ANTONIO

A mí no, pero quizá... Vuelvo en un segundo (Trueba, 2014: 164).

Aunque este modelo de guion se impone desde finales del franquismo hasta la actualidad, también existen otras escrituras guionísticas, menos frecuentes, en las que los diálogos se presentan del mismo modo que en la narrativa. Rafael Azcona, en el guion de *El cochecito* que publicó en 1991 –transcrito a partir de la película homónima de 1960– mantiene la división por escenas y un lenguaje denotativo, pero opta por introducir las intervenciones en estilo directo con guiones ortográficos:

1. Casa de don Anselmo.

En el baño, Anselmo, que se acaba de arreglar para salir a la calle, canturrea mientras se pone en los ojos unas gotas de colirio. Luego recoge el catálogo de los cochecitos para inválidos, y sale al pasillo... Pero retrocede para, hablando consigo, reprenderse:

–Mira, ya se me olvidaba cerrar la puerta...

La cierra y, sin dejar de canturrear, entra en su cuarto en busca de la chaqueta. Mientras lo hace, del dormitorio de su hijo Carlos llegan sus gemidos y la voz de su mujer:

–¡Ay!

–Cállate, hombre. Cómo te pones por un catarro.

–¡Ay, ay! Pulmonía, es pulmonía...

–Por Dios, qué aprensivo eres (Azcona, 1991: 51).

Los distintos formatos que adquieren los guiones a finales del siglo XX y comienzos del XXI revelan que sus autores buscan una escritura que se ajuste a sus necesidades, pero sin olvidar las exigencias de la industria o del cineasta con el que

trabajan. Asimismo, a pesar de las evidentes diferencias entre la industria del cine hollywoodiense y la española –con presupuestos mucho más limitados y menos influencia internacional–, el acercamiento a la historia de los guiones en España muestra que, en ambos países, este tipo de textos han experimentado un recorrido similar. Si bien en Estados Unidos ya se habían instaurado formatos estándar a finales de la década de 1920, en ese mismo periodo aún predominaba en España la arbitrariedad en la escritura de guiones. De la misma manera, a lo largo de la dictadura franquista predominó, sobre todo, el guion en dos columnas, aunque en Estados Unidos se impuso en esos años el formato *master-scene*. No obstante, desde las últimas dos décadas del siglo XX hasta la actualidad este formato se ha impuesto en los dos países y se considera el modelo estándar en la industria cinematográfica.



## **PARTE 3.**

**Claudio de la Torre, guionista**



El día en que fui a darme de alta como guionista de cine para pagar mis impuestos, pues ya tenía un par de encargos, los funcionarios me pasaban de una ventanilla a otra sin acabar de encontrar el epígrafe de actividad económica que me correspondía. Después de consultar con varios, uno de ellos solicitó la presencia del supervisor. Fue él quien me dio la respuesta. Mi epígrafe profesional era el mismo que se reserva para los alfareros y artesanos. Nunca jamás he dejado de darle las gracias por abrirme los ojos tan temprano.

*Ganarse la vida* (2020), David Trueba



## **1. Metodología de análisis de los guiones cinematográficos**

El estudio literario del guion cinematográfico plantea ciertos problemas de análisis. Algunos de ellos, como la voz narrativa, exigen reflexiones teóricas detenidas. Por ello, en este capítulo se explicarán las dificultades de estudio que plantea el guion como texto literario y las cuestiones formales que se aprecian en todos los guiones de Claudio y Josefina de la Torre. De esta manera, se expondrá la metodología que se empleará al analizarlos, se determinarán los rasgos formales comunes a los textos que conforman el corpus de esta tesis y se establecerá el marco teórico en el que se sustenta su análisis.

Para estudiar los guiones, se seguirá el siguiente esquema, en el que se examinan nueve aspectos distintos. Cada uno de ellos contará con su propio epígrafe en los capítulos dedicados al estudio de los textos de Claudio y Josefina de la Torre. En el primer epígrafe, se determinará el género cinematográfico al que pertenece el guion. En el segundo, se expondrán los datos vinculados a la censura del texto, que incluyen la autoría, posibles correcciones y, a veces, la existencia de más de una versión del guion. En el tercero, se examinarán las particularidades de las estructuras temporales que existen en los textos. En el cuarto, se estudiará la voz narrativa y la manera en la que usa recursos literarios. Las discrepancias académicas que suscita esta cuestión exigen que en este capítulo se reflexione con mayor detenimiento sobre este tema que sobre el resto de aspectos teóricos, en torno a los que existe más consenso. En el quinto epígrafe, se explicará la representación de los espacios, de los que, en general, apenas se ofrecen descripciones en los guiones. En el sexto, se estudiará la manera en la que se caracteriza a los personajes. En el séptimo, se analizarán los diferentes recursos cinematográficos que se indican y se sugieren en el guion. En el octavo, se expondrán las singularidades que se aprecian en los diálogos y en la música que se evoca en el texto.

### **1.1. Formato de los guiones**

Los guiones de Claudio y Josefina de la Torre presentan el formato en dos columnas. Se trata del que más se usó en España durante los años cuarenta: en la columna de la izquierda se presenta la información visual; en la de la derecha, la sonora. Este formato se recomendaba en los manuales de guiones de cine de Toledo (1943: 73) y de Moya de Quirós (1948: 9). De hecho, Toledo (1943: 119-323) incluye en su

manual un guion de su autoría, titulado *Campeones* y escrito con Ramón Torrado, que respeta ese formato y que se presenta como modelo para futuros guionistas.

López Clemente (1945: 268) señala que el guion literario, además de preceder al técnico, contiene las divisiones de escenas, los diálogos y las indicaciones sonoras. El técnico, en cambio, presenta también la división de los planos (1945: 268). Todos los de Claudio y de Josefina de la Torre que se han localizado constituyen guiones técnicos, pues se dividen en planos numerados. Toledo (1943: 49) señala que la mayoría de guionistas de los años cuarenta optaba por este tipo de numeración, aunque menciona la posibilidad de numerar las secuencias.

Aunque los cambios de escena no se numeran en los guiones de Claudio y Josefina de la Torre, sí se incluyen líneas de encabezamientos que marcan la división entre ellas. Dado que a veces se producen confusiones terminológicas entre las palabras «escena» y «secuencia», en esta tesis se emplea el primer término con el significado que ofrece Konigsberg: «Acción unificada contenida en la trama de una película, por lo general desarrollada en una sola localización y en un solo periodo de tiempo» (2004: 203). Por tanto, una nueva escena supone un cambio de lugar. En cambio, la palabra «secuencia» se usará para indicar un conjunto de planos y de escenas que conforman una unidad de acción coherente (Konigsberg, 2004: 488).

Las líneas de encabezamiento de escenas presentan el formato que Price (2013b: 211) considera estándar: se señala si la escena sucede en interiores o en exteriores, el lugar donde se desarrolla la acción y en qué momento del día transcurre. Con frecuencia, se indica también el número de decorado que corresponde a cada espacio. Además, los autores incluyen términos técnicos –casi siempre en inglés– que se refieren a planos y a movimientos de cámara. En general, se escriben en mayúscula para que se identifiquen con rapidez durante la lectura del texto. Así, se ofrece información precisa sobre cómo rodar la película. Por tanto, se trata de guiones concebidos para guiar a los trabajadores del filme en sus labores. El uso de vocabulario en inglés para referirse a recursos fílmicos evidencia que los hermanos De la Torre pensaban en lectores con conocimientos profesionales del mundo del cine, capaces de entenderlo con facilidad.

## 1.2. Tiempo

Como explica Pérez Bowie (2008: 47), los estudios de narratología cinematográfica aplican sin cambios relevantes las teorías de Genette (1972) al estudiar el tiempo. Por tanto, el análisis temporal en el guion no plantea problemas diferentes a los que ya suscitan en las obras literarias. No obstante, Burch (2017: 10) advierte que en el guion técnico (o, según su terminología, *découpage*) la acción ya se descompone en planos. Así, los aspectos espaciales y temporales que prefiguran la película convergen en este tipo de texto. En efecto, así ocurre en los guiones de Claudio y Josefina de la Torre. De esta manera, en ellos se advierten problemas cinematográficos vinculados a la representación del tiempo.

Por estos motivos, aunque Gaudreault y Jost (2017) siguen en su trabajo los postulados de Genette para estudiar textos literarios, también mencionan las dificultades que implica el uso de *flashbacks* en las películas. Con frecuencia, el *flashback* requiere operaciones semióticas complejas para que no existan desajustes entre lo que cuenta un personaje o una voz en *off* y la representación en imágenes de su relato verbal. Gaudreault y Jost (2017: 168) nombran las siguientes operaciones: paso de un pasado lingüístico al presente de la imagen; diferencias entre el aspecto del personaje que narra y su representación visual en el pasado; modificación del ambiente sonoro; y transposición del estilo indirecto (que corresponde al relato verbal del personaje) al directo (que se advierte en los diálogos del *flashback*). En general, el guion ya prefigura varias de estas operaciones semióticas cuando incluye *flashbacks* o *flashforwards* e indica el aspecto diferente de los personajes, los cambios sonoros y el momento en el que el relato verbal de algún personaje se transemiotiza en otro audiovisual.

En los guiones de Claudio y Josefina de la Torre predomina el montaje de continuidad, que Königsberg (2004: 331) define como el que supone que el filme avance de manera sencilla, lógica y lineal. Sin embargo, los saltos temporales en el guion exigen un montaje invertido en la película. Higuera Flores (2015: 223) lo define como aquel que presenta rupturas en la línea cronológica de la historia. Se advierte, sobre todo, en los *flashbacks* en los que se presentan recuerdos de los personajes.

### 1.3. Voz narrativa en el guion de cine

Para determinar la existencia o la ausencia de un narrador en el guion de cine, resulta útil estudiar la naturaleza de las didascalias, o las acotaciones, dramáticas. Ello se debe a que tanto el guion teatral como el cinematográfico guardan vínculos con el problema de las relaciones entre literatura y espectáculo. Así, las consideraciones de Ubersfeld (1989: 16-17) sobre las didascalias aportan reflexiones interesantes para abordar el análisis de instancias narrativas en los guiones de cine. Esta investigadora cree que, en el texto teatral, el sujeto que enuncia las didascalias es el autor; los diálogos, en cambio, corresponden a los personajes (1989: 17). De esta manera, el autor los nombra, les atribuye un espacio desde el que hablar y un discurso e indica sus gestos y sus acciones.

Sin embargo, García Barrientos discrepa de esta postura teórica: desde su punto de vista, nadie enuncia las acotaciones. La prueba, según él, radica en la intrascendencia dramática de hablar en ellas en primera persona:

Pues si realmente hablara el autor, o alguien, quien fuera, en las acotaciones, como cree ella y quizás la mayoría, ¿por qué *no puede* nunca decir «yo»? No me refiero, claro, a la mera posibilidad material de escribir acotaciones en primera persona, cosa que ha hecho, por ejemplo, José Luis Alonso de Santos en *El álbum familiar*, sino que eso pueda resultar dramáticamente trascendente (2004: 515).

Del mismo modo que el autor no se manifiesta en el texto teatral a través de acotaciones, el genuino narrador no resulta compatible con el modo dramático (García Barrientos, 2004: 522). Si se sigue este planteamiento, la presencia en escena de un auténtico narrador, o de varios, implica que la obra es una narración oral y acaso espectacular, pero no una representación teatral (García Barrientos, 2004: 522). Además, a este argumento el investigador suma el de la naturaleza del lenguaje de las didascalias: lo califica como «impersonal, mudo, no proferido, indecible, pura escritura sin posibilidad alguna de vocalización; en definitiva, como dijimos antes, enunciación sin sujeto» (García Barrientos, 2004: 515).

No obstante, García Barrientos (2004: 513) defiende que el cine presenta diferencias notables con el teatro, a pesar de que ambos medios se asemejan en su carácter espectacular. Para llegar a esta conclusión, el investigador recurre a la teoría sobre los modos de representación que Aristóteles desarrolló en su *Poética*. El filósofo



griego distinguía dos maneras de imitación: una que consiste en narrar lo imitado y otra en la que se presenta «a todos aquellos que obran o actúan» (Aristóteles, 2009: 38). El teatro pertenece a la segunda categoría, pues pone en escena a personajes que obran ante el público. El cine, en cambio, ofrece obras narrativas, pues en él sí existe mediación entre la diégesis y el público. Así, García Barrientos (2004: 513) establece una equivalencia entre las funciones de los narradores literarios y las de las cámaras cinematográficas: la voz narrativa y el objetivo de la cámara corresponden, en cada medio, a la instancia mediadora entre el mundo ficticio y el receptor. También Sternberg (1997: 63) expresa una idea similar: en el teatro el público percibe las actuaciones de los personajes sin que nada medie entre ellos, mientras que en el cine la percepción del mundo ficcional se modifica y se manipula a través de una instancia narrativa.

Rodríguez González admite la existencia de «algo semejante a una instancia narrativa» (2001: 251) en el cine, aunque niega que también se encuentre en el guion. Desde su punto de vista, la diferencia de los sistemas semióticos que se usan en la película –audiovisual– y en el guion –lingüístico– impide que en ambos exista la misma instancia narrativa (2001: 252). Por este motivo, Rodríguez González (2001: 252) considera los diálogos del guion como textos dramáticos donde, al igual que en el teatro, los personajes hablan por sí mismos. No obstante, reconoce que en las acotaciones del guion de cine se suspende la mimesis dramática. En ellas sí aprecia una instancia narrativa, pero sin capacidad para ceder la voz a los personajes, aunque alude a su tono (2001: 253). De esta manera, Rodríguez González (2001: 253) concluye que en el guion de cine predomina la modalidad dramática, aunque los diálogos y las acotaciones pertenecen a ámbitos miméticos distintos.

Sin embargo, como señala García Barrientos (2004: 522), la condición dramática de un texto excluye cualquier tipo de narrador que medie entre el mundo ficticio y el receptor real. Además, al igual que en una película, la instancia narrativa del guion de cine también posee la capacidad de intervenir en los diálogos, y no solo con indicaciones sobre cómo interpretarlos. Existe la posibilidad de que dicha instancia corte una intervención que aún no ha terminado para pasar a otra escena o dejar que los personajes hablen sin que sus voces se escuchen. De hecho, Rodríguez González (2001: 248) explica que, en los guiones de cine, el nombre del personaje que precede a cada una de sus intervenciones constituye una acotación. Se trata, según ella, del «único nexo

de unión» (2001: 248) entre la instancia narrativa y el texto dramático. Pero, en realidad, esos nombres los enuncia un narrador que también media entre los diálogos ficticios y los receptores del mundo real.

La defensa de una voz narrativa en el guion encaja con las teorías de narratología cinematográfica que han desarrollado Gaudreault y Jost (2017). Estos investigadores emplean el término *meganarrador fílmico* para referirse a la instancia que enuncia el discurso cinematográfico y produce los mecanismos que lo controlan y lo presentan ante los espectadores (2017: 76). Al igual que el narrador literario, el meganarrador media entre el mundo diegético y los espectadores. Desde esta perspectiva teórica, él maneja la imagen y el sonido y decide cómo mostrarlos ante el público. Así, ejerce una función similar a la de la instancia narrativa de una novela: muestra la diégesis a los espectadores. Por tanto, si en las películas se halla una instancia narrativa, esta se debe encontrar también en los guiones que las evocan. De este modo, el guion de cine contiene una voz narrativa que cuenta acontecimientos diegéticos y que prefigura al meganarrador de la película.

De la misma manera, investigadores como Rush y Baughman (1997: 36), Seve (1999: 38), Rojas (2012: 131) y Silberman (2013: 145) señalan la existencia de un narrador en los guiones cinematográficos. Sternberg (1997: 131) afirma incluso que la conversión de una historia al discurso verbal se produce gracias a un agente narrativo que determina la perspectiva desde la que se narra. A esta instancia corresponde crear visiones objetivas o subjetivas, representar el pensamiento de los personajes y comentar o evaluar la historia (1997: 131). También Raynauld (2019: 91) considera que existe una instancia narrativa en el guion de cine que se encarga de mostrar las acciones diegéticas como si sucedieran ante sus ojos.

Por un lado, en los guiones de cine, Sternberg (1997: 133) adjudica la elección de las imágenes y de los sonidos a la que denomina como voz narrativa impersonal –*impersonal narrative voice*–. A veces, determinados movimientos de cámara o ciertas combinaciones sonoras permiten a esta instancia ofrecer su propia perspectiva de los acontecimientos que muestra (1997: 133). Así sucede cuando una música cómica acompaña la caída que sufre un personaje: la escena se convierte entonces en irónica o burlesca. Por otro lado, Sternberg (1997: 136) también defiende la existencia de una voz narrativa personal –*personal narrative voice*–, que, a su vez, divide en dos categorías: la

homodiegética y la heterodiegética. De acuerdo con Genette (1972: 252), el narrador homodiegético se halla presente, como personaje, en la historia que cuenta. En cambio, el heterodiegético corresponde una instancia ausente de la historia. De este modo, Sternberg (1997: 136) considera que, en el guion de cine, existe una voz narrativa personal heterodiegética cuando esta se expresa a través de una voz en *off* que cuenta los acontecimientos, mientras que la homodiegética corresponde a un personaje que aparecerá en pantalla.

Sin embargo, estas voces narrativas personales corresponden a lo que Pérez Bowie (2008: 38) denomina narradores internos, que quedan subordinados al meganarrador fílmico. Por ello, la división que plantea Sternberg (1997: 133-136) entre voz narrativa impersonal y personal plantea problemas. En realidad, las voces personales que distingue Sternberg pertenecen a narradores internos –homodiegéticos o heterodiegéticos– que se supeditan al meganarrador. Por ello, en este trabajo se distinguirá entre la voz narrativa del guion –que, al igual que el meganarrador fílmico, selecciona y controla tanto las imágenes como los sonidos que se evocan en el texto– y las voces de los narradores internos.

Asimismo, Sternberg (1997: 66-74) ha propuesto una metodología literaria para analizar los pasajes narrativos del guion. Distingue el texto de los diálogos (*dialogue text*) del texto narrativo (*scene text*), que incluye los encabezamientos de escena, las indicaciones técnicas, las descripciones y las explicaciones (1997: 66). De esta manera, según Sternberg (1997: 66), en el guion existen, además de los diálogos, los siguientes modos de presentar el mundo ficcional: el descriptivo (*descriptive mode*), el informativo (*report mode*) y los comentarios (*comment mode*). El descriptivo consiste en presentar objetos, espacios y, en general, lo que se visualiza en la pantalla (1997: 71). A través del denominado *report mode* se muestran acciones de personajes (1997: 72). Y el *comment mode* sirve para añadir comentarios –a veces de carácter literario o que no se destinan para su rodaje– que contribuyen a interpretar con precisión las imágenes y los sonidos que se evocan en el guion (1997: 74). Si bien la propuesta de Sternberg abarca los diferentes tipos de información que contienen los guiones, las funciones que adjudica a cada uno de los modos de presentar el mundo ficcional corresponden a un narrador. Incluso las indicaciones técnicas –como movimientos de cámara, efectos ópticos, planos o transiciones entre escenas– dependen de una instancia narrativa que, en la película, se convierte en el meganarrador fílmico.

Por este motivo, la distinción de Igelström (2013: 48-49; 2014a: 55-56) entre voz ficcional y extradiegetica en los guiones de cine plantea problemas al analizarlos. Según su teoría, en estos textos existen dos tipos de información: la ficcional (y, por tanto, intradiegetica), que se refiere a lo que sucede en la diégesis; y la extradiegetica (y extradiegetica), que indica cómo se presenta el mundo ficticio ante los espectadores reales. Así, en el ámbito extradiegetico se hallan los movimientos de cámara, los efectos ópticos y, en definitiva, los recursos cinematográficos. De transmitir cada una de estas informaciones se encargan, respectivamente, la voz ficcional y la extradiegetica (Igelström, 2013: 55). A su vez, la ficcional se divide en dos categorías: la personal, que corresponde a los diálogos; y la impersonal, que se sitúa en los pasajes narrativos (Igelström, 2014a: 56).

Para desarrollar sus reflexiones sobre la voz extradiegetica, Igelström (2014a: 67) parte de la teoría de Susan Lanser (1981: 122-130) sobre este rasgo textual. De acuerdo con Lanser (1981: 122), en los textos literarios la voz extradiegetica corresponde a la del autor –no a la del narrador– y proporciona información real (o, al menos, presentada como real) sobre diversas cuestiones. Los prólogos en los que los escritores explican el origen de sus obras o esclarecen su significado ejemplifican un uso frecuente de la voz extradiegetica. Desde esta postura crítica, incluso el nombre del autor que figura en la portada de un libro depende de la voz extradiegetica. Por este motivo, Lanser (1981: 122) también se refiere a esta voz como *authorial voice*. Asimismo, afirma que la voz extradiegetica, además de incluir títulos, dedicatorias y epígrafes, posee múltiples funciones: informar sobre la identidad del autor, dirigir mensajes a los lectores, explicar el uso de una palabra poco frecuente o relacionar el argumento ficticio con acontecimientos históricos, entre otras (1981: 122). Siguiendo estas ideas, Igelström (2014a: 67) aplica al guion de cine el concepto de voz extradiegetica.

Sin embargo, Lanser (1981: 130) señala que no siempre resulta sencillo distinguir la voz ficcional de la extradiegetica. Un prólogo de una novela que combina información real con otra ficticia ejemplifica esta dificultad. De hecho, también el estudio de la voz extradiegetica en el guion de cine según la teoría de Igelström (2014a: 67) crea problemas. Igelström (2014a: 67) adjudica a esta voz la información relacionada con cómo se presentan las imágenes y los sonidos que evocan los guiones. Por tanto, incluye indicaciones técnicas y recursos cinematográficos como los distintos

tipos de planos, los fundidos, las distorsiones, los movimientos de cámara o los cortes de continuidad, entre otros.

En ocasiones, sí se diferencian con claridad las indicaciones técnicas de los pasajes narrativos, como se observa en esta cita del guion *Babaouo* (1932), de Salvador Dalí: «Babaouo tira la toalla, consulta la hora, va a buscar su chaqueta y abandona el hotel precipitadamente. La cámara le seguirá constantemente, en *travelling*» (1978: 53). Aquí la primera oración narra las acciones del protagonista, mientras que la segunda explicita el movimiento que realiza la cámara para mostrarlas. Así, de acuerdo con la propuesta de Igelström (2014a: 67), en la primera oración se manifiesta la voz ficcional y en la segunda, la extraficcional.

Pero, con frecuencia, en los guiones se hallan frases que incluyen indicaciones técnicas al mismo tiempo que transmiten información sobre la diégesis. Esta mezcla se aprecia en la siguiente cita, también de *Babaouo*:

Durante esta conversación, los dos personajes, que caminan con lentitud y que se paran a menudo, son seguidos en *travelling* por la cámara y vistos en plano americano, hasta el momento en el que, al pararse la cámara, los personajes, que siguen andando, entran por completo en el campo visual (Dalí, 1978: 57).

La oración indica tanto movimientos de cámara como acciones de los personajes. Por tanto, en este pasaje no resulta posible aplicar la teoría de Igelström (2014a: 67), ya que una misma oración no puede pertenecer al ámbito ficcional y al extraficcional al mismo tiempo. Ambos se excluyen el uno al otro. Price (2013b: 213) también señala las dificultades que implica diferenciar la voz ficcional de la extraficcional. De hecho, Price (2013b: 213) recuerda que el guion, en el cine narrativo, constituye un medio para contar historias, de modo que no siempre existe una línea divisoria clara entre el ámbito ficcional y el extraficcional.

Por supuesto, al igual que en la literatura narrativa o en la poesía, existe la posibilidad de que el autor se manifieste en sus guiones a través de la voz extraficcional. Blasco Ibáñez, en su guion *Don Quijote*, comenta que un contacto suyo proporcionará la imagen de la primera portada de la novela cervantina para que aparezca en el montaje final de la película: «se proyecta en el *scan* [sic] la portada, que es la de la primera edición de las aventuras de don Quijote. (En Nueva York, mi amigo Archer M. Huntington facilitará esta primera edición, que guarda en el museo de la Hispanic

*American Society*)» (2015: 192). Como se observa, Blasco Ibáñez –y no una instancia narrativa– enuncia la frase en cursiva y entre paréntesis, que refiere una información vinculada a sus amistades reales. Se trata, por tanto, de un ejemplo de cómo se manifiesta en el guion la voz extraficcional. Aunque en esta cita se distingue con claridad, a veces resulta complicada diferenciarla de la voz ficcional, tal como, según Lanser (1981: 130), ocurre en la literatura. No obstante, la posibilidad de que, en ocasiones, la voz extraficcional se manifieste en los guiones no implica que de ella dependan todas las indicaciones técnicas.

Dado que la teoría de Igelström (2014a: 67) sobre la voz extraficcional en el guion no permite estudiar todos los pasajes guionísticos, en esta tesis se ha optado por considerar la existencia de una voz narrativa en los guiones y analizarla como tal. Esta instancia media entre la diégesis y los lectores de la misma manera que, en el cine, el meganarrador fílmico media entre el mundo ficticio y los espectadores. Así, de la voz narrativa del guion dependen no solo las informaciones que provienen de la diégesis, sino también las indicaciones técnicas sobre cómo las imágenes y los sonidos se transmitirán en la película.

A partir de las propuestas teóricas de Genette (1972: 206-211), se determina que en todos los guiones de Claudio y Josefina de la Torre existe una focalización externa. Los lectores del guion no poseen acceso a los sentimientos o los pensamientos de los personajes. Estos aspectos mentales se deducen de los diálogos o de las acciones. No obstante, los planos subjetivos que en ocasiones se señalan en el texto revelan que, en determinadas escenas, se advierte una focalización interna. Así ocurre cuando, a través de la ocularización interna, se muestra lo que se supone que ve el personaje. Por ello, el estudio de los recursos cinematográficos –que incluyen diferentes planos y movimientos de cámara– indica el tipo de focalización que se evoca en cada escena. El tiempo presente de los verbos en los guiones de cine responde, como explica Price (2010: 117), a que en estos textos se evoca la proyección de una película ante el espectador.

#### **1.4. La representación del espacio**

El estudio de la representación del espacio en el guion de cine plantea ciertos problemas teóricos. Como explica Becerra (2002: 26), en la literatura el espacio constituye una construcción mental que se deriva de las imágenes que evocan las

palabras. Por el contrario, en las narraciones cinematográficas el espacio se define por su carácter analógico, ya que, a pesar de proyectarse en una superficie bidimensional, el espectador lo interpreta como tridimensional –de manera análoga al espacio real en el que vive– (2002: 26-28).

Sin embargo, aunque el guion prefigure los espacios de una película, no posee más que el código lingüístico para describirlos. Por este motivo, el estudio del espacio en los guiones presenta diferencias respecto al espacio de una película. Gutiérrez (2018: 114) justifica en su análisis sobre los guiones de Rafael Azcona que el espacio, tal como lo ha concebido el guionista, se puede estudiar a través de las películas que se han rodado con ellos. Esta decisión académica se convierte en la única posibilidad de análisis cuando solo se conservan los filmes. Pero también supone que no se examina el espacio tal como lo concibió el guionista, sino como lo han hecho el director y su equipo de rodaje a partir del guion.

La limitación lingüística para presentar espacios, al igual que sucede en la literatura, impide crear en el texto la ilusión de realidad que se advierte en los filmes. Por ello, Pérez Bowie (2008: 34) explica que los estudios de narratología fílmica se preocupan por matizar las diferencias entre el espacio cinematográfico y el literario. Entre ellos, Pérez Bowie (2008: 34) destaca el trabajo de Gaudreault y Jost (2017: 125-154), quienes dedican un capítulo a este tema. Estos investigadores explican que el espacio literario se crea mediante la narración: no resulta posible describir al mismo tiempo las acciones y los lugares donde transcurren (2017: 126). Sin embargo, las imágenes fílmicas ya constituyen significantes espaciales. Así, el cine presenta a la vez las acciones y el espacio en el que ocurren. De esta manera, el guion de cine se sirve de técnicas literarias para presentar los lugares diegéticos, ya que el código lingüístico no permite mostrar al mismo tiempo las acciones y el contexto espacial en el que se producen.

No obstante, el cine documental plantea una distinción relevante entre los espacios reales y los diegéticos. Souriau (1953: 7) se refiere a la realidad afílmica como aquella que existe por sí misma antes de ser filmada. A este concepto se opone el de diégesis, con el que se alude al mundo de ficción. En ocasiones, tanto la realidad afílmica como la diégesis conviven en una misma película. Así ocurre en documentales donde las escenas dramatizadas –y, por tanto, ficticias– ilustran ideas o situaciones que

se explican en otros momentos del metraje. Por este motivo, el análisis de los guiones de documentales requiere distinguir entre los espacios que se conciben como afílmicos y los diegéticos.

### **1.5. Caracterización de los personajes**

Como explica Price (2011: 203), en los guiones de cine, en general, no se caracteriza a los personajes con las técnicas más frecuentes en la narrativa, como las detalladas descripciones del físico o de los pensamientos u otras posibilidades propias de las narraciones omniscientes. En estos textos se exige una síntesis de la historia y de la sucesión de acontecimientos, de modo que se evitan los detalles físicos innecesarios (2011: 204). Por ello, no se aportan datos sobre el aspecto de los personajes salvo cuando reviste una especial importancia.

No obstante, algunos guionistas señalan en el texto detalles que corresponden a intérpretes u objetos concretos. Así ocurre cuando se escribe un personaje para un actor que, con seguridad, participará en la película. Sin embargo, las descripciones precisas plantean diversos problemas para el rodaje, como encontrar a las personas con un físico que se ajuste al que evoca el texto o conseguir los objetos que se exigen. Por ello, Sternberg (1997: 110) explica que los guionistas que dirigen las películas que escriben y, por tanto, poseen control sobre el reparto pueden incluir más detalles sobre el físico de los personajes.

A pesar de la notable ausencia en los guiones de cine de descripciones psicológicas o físicas de los personajes, se advierten distintas técnicas para caracterizarlos. Rimmon-Kenan (2005), en su libro sobre análisis narratológico, distingue dos técnicas de caracterización relevantes. La primera se denomina definición directa –*direct definition*–. A través de ella, la voz narrativa señala las cualidades físicas y, a veces, psicológicas de los personajes (2005: 61). La segunda, llamada presentación indirecta –*indirect presentation*–, existe cuando las cualidades de los personajes se deducen de sus acciones y de su habla (2005: 61).

El lenguaje no verbal también ofrece múltiples posibilidades de caracterización de personajes. Sin embargo, el guion no puede presentar la amplia gama de expresiones no verbales que se aprecian en las actuaciones cinematográficas. Por ello, las



indicaciones en el texto sobre este tipo de lenguaje suponen una sugerencia a los lectores –entre los que se encuentran los intérpretes– para que lo expandan en la película (Sternberg, 1997: 130). Así, Sternberg (1997: 116) distingue tres tipos de comportamiento no verbal: el kinésico, que abarca los movimientos corporales, los gestos, las expresiones faciales y las miradas, entre otras expresiones; el háptico, que comprende los aspectos táctiles; y el proxémico, es decir, el de las interrelaciones espaciales. A través de ellos, que se sugieren o se explicitan en el guion, se revelan el carácter de los personajes y sus estados emocionales.

### 1.6. Recursos cinematográficos

El guion, como cualquier texto literario, queda sujeto a la interpretación de los lectores, entre los que se encuentra el director de la película. Así, las referencias a determinados recursos cinematográficos en el guion no implican que estos se incluyan en el filme. Gutiérrez lo explica de la siguiente manera: «el guionista no puede decidir cuál será el emplazamiento de la cámara, ni qué cortes se efectuarán en el montaje; sin embargo, puede tener una cierta influencia sobre estas elecciones sugiriéndolas en el guion» (2018: 366). Por ello, en los guiones de Claudio y Josefina de la Torre el uso de vocabulario técnico indica con exactitud los planos que componen cada escena. A pesar de que, en la mayoría de sus textos, se emplean términos en inglés, se trata de palabras que, por su carácter técnico, admiten una traducción casi literal al español. El *long shot* equivale a un plano general, en el que los personajes aparecen desde una cierta lejanía y contextualizados en el entorno físico en el que se encuentran (Konigsberg, 2004: 415). El término *very long shot*, en cambio, se refiere a un gran plano general, que presenta espacios amplios desde una lejanía considerable (2004: 415).

El *medium shot* corresponde a un plano medio, en el que se muestra a personajes de cintura para arriba (2004: 415). El *semi-long shot* equivale a un plano medio largo, que, según Konigsberg (2004: 415), presenta a los personajes de rodillas hacia arriba al mismo tiempo que muestra parte del escenario en el que se encuentran. Se trata de un sinónimo de plano americano o de tres cuartos. El *close shot* –o primer plano– se usa para presentar la cabeza y los hombros del personaje o algún detalle de su cuerpo o de objetos (2004: 415). El *semi-close shot*, en cambio, se halla entre el primer plano y el

plano medio. Su encuadre se emplea para mostrar a personajes, más o menos, desde el pecho hacia arriba.

Algunos planos constituyen, a su vez, un inserto. Konigsberg (2004: 273) lo define como un plano de un objeto que se filma por separado y se incluye después en la escena durante el montaje. Asimismo, a través de determinados planos se evoca la ocularización interna. Este recurso fílmico, de acuerdo con Gaudreault y Jost (2017: 208), consiste en mostrar lo que se supone que ve el personaje. De acuerdo con la propuesta teórica de Sternberg (1997: 141), los planos en los que se recurre a esta técnica constituyen ejemplos de un uso subjetivo de la cámara. De este modo, las imágenes se presentan desde el punto de vista de un personaje concreto. Si sufre miopía, si se ha emborrachado o si abre los ojos bajo el agua, se reflejará en la manera en la que se distorsionan las imágenes que llegan al público.

Según Sternberg (1997: 182), la importancia de la percepción del sonido y de la música en los guiones supone una diferencia relevante respecto al resto de la literatura en prosa. Tanto en los sonidos como en el acompañamiento musical, esta investigadora distingue entre la transmisión diegética y la extradiegética (Sternberg, 1997: 182). Sternberg (1997: 182) explica que la diegética se caracteriza porque los sonidos llegan al público a través del oído de los personajes. Esta transmisión corresponde a lo que Gaudreault y Jost (2017: 220) denominan auricularización interna, ya que el espectador escucha los mismos sonidos que los personajes. En cambio, en la extradiegética los personajes no los escuchan, a pesar de que sí llegan al público. De acuerdo con la terminología de Gaudreault y Jost (2017: 220), la manera en la que se transmiten estos sonidos corresponde a la auricularización cero, en la que ninguna instancia intradiegética los filtra. Así ocurre con la música que acompaña a una escena y que los personajes no escuchan.

Tal como explica Sternberg (1997: 94), con frecuencia las películas combinan los diálogos entre dos personajes con planos y contraplanos de cada uno. Konigsberg define el contraplano como un «plano filmado con un ángulo de visión opuesto al precedente» (2004: 134). Por tanto, la técnica del plano/contraplano sirve para que se alternen los puntos de vista de dos personajes durante una conversación (2004: 134). Asimismo, si dos o más planos se superponen en el mismo fotograma, se produce una sobreimpresión (2004: 509).

Las perspectivas visuales a las que se alude en los guiones guardan un estrecho vínculo con los movimientos de cámara. Entre ellos destaca la panorámica (o *paneo*), al que en ocasiones los hermanos De la Torre se refieren con el término *camera pans*. Konigsberg (2004: 372) define este movimiento como un plano en el que la cámara se desplaza sobre un eje fijo para examinar un espacio. También se señalan numerosos *travellings* (tanto horizontales como verticales) en los guiones de Claudio y Josefina de la Torre. A veces se alude a ellos con la expresión *trucking*. Consiste en un movimiento en el que la cámara y el soporte sobre el que se ha montado se deslizan para seguirla acción (Konigsberg, 2004: 416). Cuando, para este desplazamiento, la cámara se coloca en un *dolly* –una suerte de plataforma sobre raíles–, se especifica que se trata de un plano de *dolly* (2004: 416).

A estos recursos fílmicos se suma el de la transemiotización. Gaudreault y Jost también se refieren a él como «audiovisualización» (2017: 64). Lo definen como las transformaciones que experimenta un discurso para dar lugar a otro con un sistema semiótico distinto (2017: 64). Este fenómeno se observa con frecuencia en el cine cuando el discurso verbal de un personaje –o de una voz en *off*– se convierte en otro audiovisual. De este modo, el relato oral de una historia introduce las escenas correspondientes a lo que el personaje cuenta.

También se hallan en los guiones de Claudio y Josefina de la Torre términos técnicos en inglés que se refieren a efectos de transición entre escenas. Se trata de las expresiones *fade out* y *fade in*, que corresponden a un fundido de cierre y a otro de apertura. En ocasiones, también se emplea la palabra *fundido*. Consiste, según Konigsberg (2004: 329), en una manera gradual de cerrar o abrir una escena. De este modo, cuando una se cierra, desaparece y, después, la siguiente se vuelve visible poco a poco. Además, a veces se señala en el guion el efecto de la cortinilla, que también sirve como transición entre escenas. Como explica Konigsberg (2004: 144), una línea entre dos escenas actúa como el borde de una cortinilla mientras atraviesa la pantalla, como si empujara a la que termina. Dependiendo del tipo de línea que separa las dos escenas, Konigsberg (2004: 144) distingue distintos tipos de cortinilla, aunque en los guiones de Claudio y Josefina de la Torre no se especifica ninguna.

## 1.7. Diálogos y música

A pesar de que, como advierte Sternberg (1997: 107), los diálogos fílmicos no han obtenido la misma atención académica que los teatrales, su análisis en los guiones de cine resulta necesario para comprender la escritura de estos textos. Como también señala esta investigadora (1997: 107), se trata de la única parte del guion que sí llegará al público cuando vea la película correspondiente. En los guiones de Claudio y Josefina de la Torre, tal como exige el formato imperante en España en los años cuarenta, los diálogos se colocan en la columna derecha de la página, junto con el resto de indicaciones sonoras. Al igual que en la escritura dramática, el nombre de cada personaje precede a su intervención en estilo directo. A veces, entre paréntesis, se incluyen indicaciones que orientan a los actores sobre cómo interpretarlos. Se refieren tanto al tono como a los gestos o a los movimientos que acompañan a cada intervención.

La importancia de los diálogos se manifiesta también en cómo caracterizan a los personajes. Determinados rasgos del habla, el vocabulario o las expresiones dialectales revelan la región de la que provienen los personajes o el lugar donde se desarrolla la historia. En ocasiones, incluso sugieren el estrato social al que pertenecen. Asimismo, ciertos acentos, sobre todo extranjeros, producen un efecto cómico cuando se imitan con una pronunciación exagerada. Estas particularidades del habla con frecuencia se indican en los guiones para que los intérpretes las incorporen a sus actuaciones. Su estudio, por tanto, sirve para profundizar en cómo se ha concebido a los personajes.

Moya de Quirós (1948: 99) ya advertía en los años cuarenta de la necesidad de señalar en el guion los momentos en los que interviene la música, ya que con ella se revalorizan las escenas y se intensifica su cualidad emocional. No obstante, en los guiones de los hermanos De la Torre las referencias a la banda sonora se limitan, en ocasiones, a indicar que en una escena suena algún tipo de acompañamiento musical. En general, no se especifica ningún género ni ninguna pieza concreta. Con ello, se ofrece libertad creativa para que el compositor cree la música que considere adecuada para cada escena.

## 2. El cine en la trayectoria creativa de Claudio de la Torre

### 2.1. Claudio de la Torre, director de cine

Claudio de la Torre, que nació en Las Palmas de Gran Canaria el 30 de octubre de 1895, contó en su familia con importantes figuras para la economía y la cultura de Canarias. Esta atmósfera intelectual favoreció su interés por la literatura, como reconoció De la Torre en una conferencia: «He sido y soy escritor, aunque humilde, porque dado el ambiente en que me crie no podía ser otra cosa» (2020a: 32). Por parte paterna, sus familiares se habían dedicado sobre todo a los negocios. Su abuelo, Néstor de la Torre Doreste, participó en la construcción del Puerto de la Luz de Las Palmas de Gran Canaria desde la década de 1880 (González Viéitez, 2008: 73). El padre de Claudio, Bernardo de la Torre y Comminges (1870-1929), fundó una empresa con la que se dedicó al comercio de fruta con Gran Bretaña, aunque también participó en la creación de una compañía suministradora de agua, la City Power Co. (González Viéitez, 2007: 85).

Por parte materna, Claudio de la Torre contaba con familiares que habían destacado en distintos ámbitos culturales<sup>32</sup>. Su abuela, Encarnación Cubas Báez (1832-1915), dejó una breve obra poética que publicó bajo el pseudónimo de María en 1882 en la revista *El Museo Canario*, editada en Las Palmas de Gran Canaria (Siemens Hernández, 2006: 329). Su abuelo, Agustín Millares Torres (1826-1896), sobresalió como historiador, novelista y compositor. Luis Millares Cubas (1861-1925) y Agustín Millares Cubas (1863-1935), sus tíos maternos, desarrollaron una notable trayectoria como escritores. Bosch Millares (1954: 49) considera incluso que ambos hermanos crearon la novela regional canaria. Además, gracias a las veladas literarias y teatrales que desarrollaron los Millares Cubas, se formó el grupo Sociedad Teatral de las Doce, que concentró su actividad entre 1904 y 1920 (García de Mesa, 2012: 63). Asimismo, la madre de Claudio, Francisca Millares Cubas (1872-1949), expresó desde joven su interés por la actuación –como aficionada– (Schlueter, 2008: 183).

Este ambiente familiar propició que Claudio de la Torre recibiera una sólida formación académica. Tras terminar el bachillerato en 1911, continuó sus estudios, en

---

<sup>32</sup> Millares Carlo (2000: 15-17) evoca en su artículo varias anécdotas que reflejan el estimulante ambiente cultural que existía en la casa de la familia De la Torre frente a la playa de Las Canteras, en Las Palmas de Gran Canaria.

régimen de internado, en el Bighton College de Londres para preparar su ingreso en la School of Practical Engineering, también en la capital británica (Reverón Alfonso, 2007: 80). En 1912, De la Torre ya estudiaba en la escuela inglesa de ingeniería que deseaba. Pero, de acuerdo con Martín (2006: 25-26), el estallido de la Primera Guerra Mundial cambió sus planes y regresó a España. Así, en 1914 comenzó la carrera de Derecho en la Universidad Central de Madrid, aunque la continuó en la de Sevilla y en la de La Laguna, donde obtuvo el título en 1923 (García de Mesa, 2012: 71). Sin embargo, durante estos años no se dedicó en exclusiva a los estudios universitarios, pues también desarrolló su vocación literaria. De hecho, García de Mesa (2012: 70) recuerda que el 14 de mayo de 1918 estrenó en el Teatro Princesa de Madrid su pantomima lírica *El poeta de Bagdad*.

Además, Claudio de la Torre también alcanzó un puesto relevante como profesor: en el curso 1920-1921 trabajó como lector de español en la Universidad de Cambridge. No obstante, ya en los años veinte mantuvo sus primeros contactos profesionales con la industria del cine<sup>33</sup>. En esa década, De la Torre colaboró con la productora Gran Canaria Film, que el cineasta Francisco González González había fundado en 1926. Esta empresa poseía, desde sus comienzos, oficinas, estudios, laboratorios y un plató de rodaje (Platero Fernández, 1977: 25). Gran Canaria Film, con sede en Las Palmas, contaba entre sus guionistas con Claudio de la Torre. Según Platero (1981: 66), el escritor redactó un guion con el que González González pensó, en un principio, inaugurar su productora. Sin embargo, el empresario rodó al final el guion que él mismo había escrito y que se convirtió en *La hija del Mestre* (1928). La película, que adaptaba la zarzuela homónima del compositor canario Santiago Tejera –estrenada en Las Palmas de Gran Canaria en 1902–, la dirigió el cineasta Carlos Luis Monzón.

Esta labor de Claudio de la Torre como guionista, de la que no se ha localizado más información, no dio lugar a ningún rodaje. Sin embargo, el escritor defendió en años posteriores la escritura y la lectura de guiones como una de las actividades más relevantes para quien desee convertirse en un buen director de cine. En una entrevista publicada en *Primer Plano* en 1941, el autor explicó que dirigir películas requiere dominar la escritura guionística:

---

<sup>33</sup> Gorostiza (2000: 272) aporta un dato relevante sobre la relación de la familia De la Torre con el cine durante los años veinte: en esta década Manuel de la Torre, primo de Claudio, fundó en Las Palmas de Gran Canaria una distribuidora cinematográfica que comercializaba filmes de Fox Films y de productoras independientes.

A todo aquel que aspirase a ser director de película, yo le aconsejaría [...] que empezase por leer buenos guiones y, una vez saturado de teoría cinematográfica, que también se llama técnica, intentase escribir por su cuenta un buen guión. Todo director debe ser previamente, antes de realizar la película, un escritor de guiones (Luján, 1941b: 4).

De la Torre insistió, en otra entrevista, en que creía que la condición de escritor resultaba indispensable para dirigir (Luján, 1942: 9). Del mismo modo, consideraba su labor como cineasta una actividad complementaria a la literaria y, en particular, a la teatral. Por eso, en una entrevista calificó el cine como «el mejor invento literario» (Pérez Domenech, 1933: 4). Desde su perspectiva, este medio audiovisual había mejorado el teatro.

La pasión de Claudio de la Torre por el cine surgió en su juventud. El escritor reconoció que la película *Way Down East* (1920), de David W. Griffith, despertó su pasión cinéfila. De la Torre la vio en Londres en 1921 y la calificó como su «primera gran sensación cinematográfica» («Claudio de la Torre», 1943: s.p.). Sin haber trabajado antes en este medio, sintió curiosidad por los aspectos técnicos del rodaje y observó con atención algunos recursos fílmicos de la película, como los *travellings* y los primeros planos («Claudio de la Torre», 1943: s.p.).

El salto de Claudio de la Torre a la industria del cine extranjera llegó tras el estreno de su obra teatral *Tic-tac*. Se estrenó en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife el 6 de marzo de 1930, aunque en Madrid se representó por primera vez el 3 de octubre de ese año en el Teatro Infanta Beatriz (García de Mesa, 2014: 62). El estreno en la capital española interesó a los ejecutivos de los estudios Paramount que habían acudido al teatro, según explica Quintanilla (1957: 19). Luis Hernández Sanchís, yerno del escritor, ofrece la misma versión en el documental *Modernos* (Jairo López, 2015). Poco después, contrataron a De la Torre para trabajar en la sección en español de los estudios de esta compañía en Joinville-le-Pont, a donde llegó en 1931. El periodista José Luis Salado (1934: 3), que trabajó en Joinville entre 1930 y 1931 como adaptador de diálogos y letrista de canciones (Caparrós Lera, 2002: 102-103), afirma que el cineasta Carlos San Martín<sup>34</sup> llevó a Claudio de la Torre a estos estudios. Para competir en el

---

<sup>34</sup> Existen escasos datos biográficos del actor y director Carlos San Martín. En una entrevista en *Films Selectos* afirmó que, aunque se educó en Nueva York, era español (Sáenz de Morales, 1931: 6, 22). En Joinville intervino como actor en la película *Lo mejor es reír* (1931), de Emmerich W. Emo (Waldman, 1998: 135).

nuevo mercado del cine sonoro, en 1930 Paramount invirtió diez millones de dólares en comprar los estudios que pertenecían a la productora francesa Ciné-Romans. La empresa estadounidense los adaptó a los rodajes con sonido, sobre todo los de versiones multilingües de diferentes películas (Waldman, 1998: viii).

La llegada del escritor a Joinville se consideró en la prensa española como una oportunidad para que actores y cineastas nacionales alcanzaran éxito en el extranjero. Su incorporación a Paramount se celebró en los periódicos *Ahora* («Los adelantos y perfeccionamientos», 1931: 27) y *La Voz de Aragón* (A., 1931: 9) y en la revista *Popular Film* («Claudio de la Torre ingresa», 1931: s.p.)<sup>35</sup>. De acuerdo con la información que se ofrece en estos artículos, De la Torre crearía el Departamento literario español y se encargaría de seleccionar las películas que se adaptarían al español. Tal como señala Ramírez Guedes (1995: 3), su carrera cinematográfica avanzó entonces de manera meteórica. Ya en agosto de 1931, Dick Blumenthal, el director general de la producción española en Joinville, confirmó en una entrevista en *Popular Film* que Claudio de la Torre formaba parte del comité de producción, que se encargaba de seleccionar material para diversas películas, y del comité literario, centrado en los argumentos («Las grandes figuras», 1931: s.p.). En una entrevista a De la Torre que se publicó en septiembre de 1931 en *La Prensa* (Santa Cruz de Tenerife, 1910-1939), el cineasta explicó sus intenciones de renovar la plantilla de la sección que dirigía en Joinville para contar con personal español. No obstante, también señaló las dificultades que existían para producir cine español en Francia:

Pero sepa usted que hoy me propongo españolizar la sección española de Paramount, aunque esto, a primera vista, parezca una redundancia. Quiero tener, aquí, asistentes españoles para la producción, montadores españoles, ingenieros españoles que registren nuestro idioma en la cabina del sonido... Y, naturalmente, directores españoles.

Ahora bien: este asunto del cine nacional es muy delicado. Conviene enfocarlo con atención. Desde luego, nosotros pensamos hacer películas enteramente españolas. Y le doy a usted mi palabra. Pero convenga, de acuerdo conmigo, en que toda una producción seguida, en serie, no se improvisa así como así. Hay que estudiar mucho, hay que meditar hasta el último detalle. Lo más probable es que hasta fines de año no acometamos, de una vez, nuestro gran plan español (Salado, 1931b: 4)<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Casi una década después, al resumirse la trayectoria en el cine de Claudio de la Torre en la revista *Patria* (Las Palmas de Gran Canaria, 1942), también se destacó su trabajo en la sede de Paramount en Joinville («Claudio de la Torre, el director canario», 1942: s.p.). Así se muestra el notable impacto que causó en España la contratación del escritor en la productora estadounidense.

<sup>36</sup> Estas declaraciones de Claudio de la Torre se publicaron también en la revista barcelonesa *Cine y Hogar* (Salado, 1931<sup>a</sup>: s.p.).



Por su labor en Joinville, Gubern (1997: 51) considera que De la Torre trabajó para la industria hollywoodiense desde Europa, a pesar de que el escritor nunca fuera a Hollywood –a diferencia de Edgar Neville o de Jardiel Poncela–. Quizás por el paralelismo entre el funcionamiento de Paramount en Estados Unidos y en Europa, Morris (1980: 38) afirma, por error, que De la Torre trabajó en Hollywood adaptando las obras de otros escritores.

En estos estudios franceses, De la Torre produjo numerosas versiones de diversos filmes en distintas lenguas. Como aún no se había implementado el doblaje, el objetivo de Paramount consistía en proyectar las películas en la lengua propia de cada país. Por su número de hablantes en el mundo, las producciones en español revestían una especial importancia. Pero Waldman (1998) recoge en su investigación sobre estos estudios de cine películas que se rodaron en francés, alemán, italiano, rumano, sueco, polaco, checo, portugués, húngaro y neerlandés. Para realizar estos filmes se utilizaban los mismos decorados en todas las versiones, aunque se contrataba a actores que hablaran la lengua empleada en cada filme. Así lo explica Waldman (1998: ix): cuando los actores españoles completaban su trabajo en el decorado, los de otras nacionalidades lo ocupaban. Del mismo modo, los españoles volvían al decorado cuando quedaba libre de nuevo. Por tanto, también se necesitaba un equipo técnico, o al menos parte de él, que compartiera el idioma de los intérpretes.

Tanto para traducir diálogos como para escribir los guiones de nuevas películas, Paramount contrató, casi siempre, a dramaturgos de éxito en aquellos años, como los franceses Yves Mirande y Marcel Achard. Entre los escritores españoles se encontraban Pedro Muñoz Seca, Luis Fernández Ardavín y Claudio de la Torre. El interés de Paramount por promocionar la actividad teatral del autor grancanario se evidenció cuando De la Torre preparaba el estreno de su obra *El viajero* en París. Aunque no se han localizado datos sobre este estreno, en *La Vanguardia* se publicó que la productora se sentía satisfecha de que el texto de Claudio de la Torre se fuera a representar en el teatro del Studio de Champs Elysées, en traducción de Mme. Clonard («Vida cinematográfica», 1931c: 20).

Al rodaje de diversas versiones de una misma película se sumó el de producciones originales. Según Waldman (1998: ix), algunos cineastas, como Florián

Rey o Carlos Gardel, dejaron huella de su particular estilo cinematográfico en ciertos encargos. Pero De la Torre, por lo que explica el periodista José Luis Salado (1931c: 14), quiso centrarse en las producciones originales y no en las versiones multilingües. Entre los proyectos cinematográficos en los que trabajó De la Torre en Joinville, Uthhoff (1931: 12) habla de uno que el escritor preparaba en 1931 con el título de *La huella*. En *La Vanguardia* se informó de que De la Torre, en octubre de 1931, escribía la última parte de la película («Vida cinematográfica», 1931a: 12). En realidad, se trataba de un cortometraje de Florián Rey que había surgido de una idea de Claudio de la Torre. Así se deduce de las declaraciones de Rey en una entrevista:

Dentro de unos días [...] comenzaré mi primera película de Joinville. Se trata de un «short» de Claudio de la Torre. Es decir, las dimensiones de una película de media hora [...] Estoy encantado, tanto de esta colaboración verdaderamente juvenil [...] como de la estampa dramática que Claudio de la Torre me acaba de confiar («Florián Rey ama su profesión», 1931 [8 de octubre]: s.p.).

Como señala Sánchez Vidal (1991: 149), la película jamás se rodó. No obstante, según una nota breve que se publicó en la revista *Cine y Hogar* (Barcelona, 1931), Claudio de la Torre preparaba en noviembre de 1931 la adaptación al español de un filme que se titularía *La Costa Azul*<sup>37</sup> (Arnold, 1931: s.p.). Aunque no consta que esta versión se rodara, De la Torre dirigió su primera película en Joinville, *Pour vivre heureux*, en 1932. El filme se basa en la obra teatral homónima de los dramaturgos franceses André Rivoire e Yves Mirande (1912). No se trata, por tanto, de una versión multilingüe de una película previa. Aunque este filme se ha perdido, la revista *Chantecler Revue* (Saigón, 1934) publicó su sinopsis («Prochainement au Chantecler», 1934: 1). En ella se lee que el conflicto del argumento gira en torno a un pintor de gran talento, pero de escaso éxito, llamado Mauclair, que finge su suicidio. Cuando se encuentra un cadáver desfigurado, todos creen que ha muerto. Entonces sus cuadros se revalorizan y se venden a precios elevados, ya que la crítica al fin ha apreciado su valor artístico. Con esta película comenzó el ascenso al estrellato de la actriz Simone Simon (Ramírez Guedes, 1995: 3), a pesar de que no interpretaba un papel protagonista. La prensa española habló de la elección de Simon, hasta aquel momento desconocida, como un mérito de Claudio de la Torre («Claudio de la Torre», 1943 [14 de marzo]:

---

<sup>37</sup> Waldman (2000: 33) recoge información sobre la película original, titulada *French Riviera* (Roger Capellani, 1931).

11). El cineasta también destacó este logro en una entrevista de 1946, en la que explicó que descubrió a la actriz por casualidad (Arnaiz, 1946: 4).

*Pour vivre heureux* no alcanzó una gran audiencia (Waldman, 1998: 31), pero la noticia de que De la Torre había dirigido una película en Paramount causó entusiasmo en la prensa española. Avecilla anunció en *ABC* el rodaje con auténtica admiración (1932: 13). Un texto anónimo en el *Heraldo de Madrid* recogió la noticia del estreno de la película: «*Pour vivre heureux* se proyecta actualmente en catorce cines de los más importantes con que cuenta la capital de Francia» («El triunfo de un cineasta», 1933: 4). También el escritor Felipe Sassone elogió el éxito de Claudio de la Torre (1933: 116-117). Asimismo, la prensa francesa acogió con elogios la labor de Claudio de la Torre como cineasta. En la revista *Chantecler Revue*, un artículo sobre la película explica que el director, gracias a su experiencia en el cine, conoce a fondo la técnica fílmica y la psicología de los personajes («Prochainement au Chantecler», 1934: 1). Un crítico que firmó como J. V. (1932: 6), en el periódico parisino *L'Intransigeant* (1880-1948), calificó *Pour vivre heureux* como una película bien construida.

En la Biblioteca Nacional de Francia, bajo las signaturas RK-7608 (I) y RK-7608 (II), se conservan dos carpetas con recortes de prensa relacionados con *Pour vivre heureux*. Sin embargo, en varios de estos documentos no se ha indicado el periódico ni la fecha en que se publicaron. La carpeta que corresponde a la signatura RK-7608 (II) solo contiene una imagen que, según una anotación manuscrita, se fecha en 1933. El pie de foto indica que muestra a los actores Noël-Noël –que encarna a Mauclair, el protagonista– y Pierre Etchepare –que interpreta a un amigo del protagonista–. En la otra carpeta, en cambio, se guardan críticas del filme, sinopsis, fotografías de actores y fotogramas que se publicaron en prensa. De acuerdo con varias anotaciones manuscritas, los documentos de esta carpeta se fechan en 1932. En una de las críticas no se nombra a De la Torre y se presenta la película como el nuevo filme de Yves Mirande en colaboración con André Rivoire y Abel Tarride. No obstante, en otras tres críticas sí se elogia a De la Torre como director e incluso una de ellas lo califica como un realizador hábil.

El periódico tinerfeño *Hoy* (Santa Cruz de Tenerife, 1932-1936) informó de que De la Torre también había dirigido una película titulada *Il est charmant* («Una película de Claudio», 1933: 2). Sin embargo, este título, que se estrenó en 1932, en realidad lo

dirigió Louis Mercanton (Powrie y Cadalanu, 2020: 380). En Paramount, además de dirigir *Pour vivre heureux*, De la Torre, según Waldman (1998: 140), adaptó al español los diálogos de las películas *Lo mejor es reír* (1931), de Emmerich W. Emo, y *¿Cuándo te suicidas?* (1932), de Manuel Romero. Una nota informativa que se publicó en el periódico *El Imparcial* (Madrid, 1867-1933) indica que De la Torre se encargó de adaptar al escritor francés André Dahl –en concreto, su novela *Quand te tues-tu?* (1930)– en la película *¿Cuándo te suicidas?* («Cinema. Noticiario», 1931: 6). También Caparrós Lera (2002: 104) señala a De la Torre como responsable de la adaptación. En *La Vanguardia*, en cambio, se presentó al cineasta como director de la película («Vida cinematográfica», 1931b: 9). Otra nota en *La Libertad* (Madrid, 1919-1939), que anuncia la finalización de la película, no nombra a Claudio de la Torre: en ella figura Álvaro de Cubas como encargado de los diálogos y de las canciones («¿Cuándo te suicidas?», 1931: 8). Pero, dado que uno de los personajes de la novela *En la vida del señor Alegre* (1924), de Claudio de la Torre, se llama Álvaro de Cubas, existe la posibilidad de que se trate de un pseudónimo del escritor.

De la Torre pudo colaborar en la versión en español de la película *Quand te tues-tu?* (Roger Capellani, 1931), pero no consta que participara en la que se rodó en francés. Así se deduce de los recortes de prensa que se conservan en una carpeta en la Biblioteca Nacional de Francia bajo la signatura 8-RK-7798. Incluye anuncios del filme, críticas y sinopsis, aunque en casi ninguno de ellos se indica la fecha ni el periódico en que se publicaron. En varios de los recortes se señala que la adaptación de la novela de Dahl la realizó Saint-Granier. Pero algunos lo nombran a él y a Dahl como adaptadores. En ninguno de ellos se menciona a Claudio de la Torre ni se alude a la versión en español de la película.

Gubern y Hammond (2009: 128) añaden a estos filmes el de *El cliente seductor* (Richard Blumenthal, 1931), de la que De la Torre también adaptó los diálogos al español. Asimismo, el periodista José Luis Salado (1934: 3) indica que De la Torre corrigió el guion de *Las luces de Buenos Aires* (1931), que había escrito y dirigido Manuel Romero. En *La Vanguardia* también se anunció que De la Torre preparaba la versión española de *Marius* (Alexander Korda, 1931), que adaptaba la obra homónima del autor francés Marcel Pagnol («Vida cinematográfica», 1931d: 14). Pero no se han localizado datos sobre el estreno de la versión hispanoparlante. De este modo, De la Torre seguía un intenso ritmo de trabajo. Una carta que envió al escritor grancañario

Saulo Torón desde París, y que se conserva en el Archivo Personal de este autor en la ULPGC, confirma la constante actividad del cineasta: «Si tú adivinaras lo que son unos estudios por dentro comprenderías la heroicidad de haberle escrito a Salinas tantas cartas. A ti mismo te escribo esta noche sin haber comido» (Torre, 1932a).

A partir de la segunda mitad de 1932, Paramount en Joinville abandonó la mayoría de las versiones multilingües para centrarse en el doblaje (Vincendeau, 1999: 214). Como explica Mereu Keating (2019: 66), no existen documentos suficientes para conocer con detalle cómo se produjo esta transición. Ese mismo año, según García de Mesa (2016: 192), Claudio de la Torre se convirtió en el supervisor de los doblajes en español. La posición relevante que el cineasta había alcanzado en Paramount provocó que la prensa canaria anunciara sus visitas al archipiélago. De esta manera, en agosto de 1933<sup>38</sup> se informó de que el escritor había regresado a las islas para descansar y se ensalzó su labor fílmica:

En el vapor *Burgos* llegó a Las Palmas, procedente de Francia, Claudio de la Torre. [...] Al frente de la producción cinematográfica española de Paramount, en París, Claudio de la Torre se ha consagrado como uno de los realizadores más inteligentes del séptimo arte, hasta el punto de haber asumido totalmente la dirección de la filial europea.

Su labor cinematográfica le ha valido, pues, una reputación universal. Y la protección generosa que ha prestado a nuestros artistas españoles, gratitud pública acendrada («Las Palmas. Llegada», 1933: 2).

De la misma manera que se informó de la llegada de Claudio de la Torre, también se anunció su viaje de vuelta a Francia en septiembre de 1933, de nuevo destacándolo como cineasta («Crónica de sociedad», 1933: 3). Luis Buñuel, gracias a su amistad con el escritor, acudió a Joinville para trabajar como actor de doblaje (Gibson, 2013: 483)<sup>39</sup>. Según Aub (2013: 154), Buñuel recibía trescientos francos diarios en estos estudios. De la misma manera, Josefina de la Torre trabajó en Paramount como actriz de doblaje bajo la supervisión de su hermano. Asimismo, en una carta fechada en agosto de 1931 y enviada a León Sánchez Cuesta, Manuel Altolaguirre comenta que le

---

<sup>38</sup> En enero de 1933 Claudio de la Torre vivió uno de los momentos más relevantes de su vida: se casó con la escritora Mercedes Ballesteros («Bodas recientes», 1933: 72-73).

<sup>39</sup> En la Filmoteca Española, bajo la signatura ABC/06/09, se conserva una carta, con membrete de Paramount Films S.A., que Claudio de la Torre envió a Buñuel. Se fechó en Madrid el 9 de mayo de 1934. En ella, el escritor le realiza la siguiente petición: «te ruego, cuando tengas un momento libre, que te pases por aquí, Pi y Margall 22. Tráeme lo que tengas traducido. Supongo que tu silencio no quiera decir que hayas empeorado». Aunque no se especifica en qué consiste la traducción, la fecha de la carta y el membrete de la productora sugieren que se trataba de un texto destinado a su doblaje.

han prometido un trabajo con Claudio de la Torre en Paramount (Altolaquirre, 2005: 228). Este documento sugiere que Altolaquirre también intentó conseguir un puesto en estos estudios gracias al autor canario<sup>40</sup>.

Gubern y Hammond (2009: 128) señalan que Claudio de la Torre permaneció en los estudios de Paramount hasta 1934. Pero De la Torre, según sus propias declaraciones en una entrevista, trabajó en Joinville hasta 1935 y regresó a España en 1936 («Claudio de la Torre», 1943: s.p.). Ya en Madrid trabajó también para Paramount, pues la compañía le había encargado dirigir la puesta en marcha de los Estudios Chamartín<sup>41</sup> (Perdomo Hernández, 1995c: 28). Se trataba de un proyecto de la productora estadounidense para establecer unos estudios en España, aunque no queda claro hasta qué punto intervino Paramount en su construcción (Fernández-Hoya, Aguilar y Cabrerizo, 2019: 150). Una noticia publicada en *El Heraldo de Madrid* en 1935 nombraba a Paramount como principal cliente de los Estudios Chamartín, dedicados sobre todo al doblaje de películas («En Chamartín», 1935: 7). Inaugurados en noviembre de 1935, en estos estudios no comenzaron los doblajes hasta un par de meses después, con Bernardo de la Torre –hermano de Claudio– como director gerente (Fernández-Hoya, Aguilar y Cabrerizo, 2019: 151). Además, en los Estudios Chamartín no se realizaron películas hasta después de la Guerra Civil. Según Ruisánchez Acebal (2013: 256), estos estudios poseían, además de cinco platós y de terrenos exteriores para rodajes, una piscina, sala de maquillajes, camerinos, talleres y despachos.

Como resulta evidente, los obstáculos que supuso el estallido de la Guerra Civil para la producción de nuevas películas en España se notaron de inmediato. En 1937, en Madrid solo se realizó *En busca de una canción* (1937), de Eusebio Fernández Ardavín, y en 1938 también se rodó una sola película en esta ciudad, *Nuestro culpable* (1938), de Fernando Mignoni (San Deogracias, 2005: 73). Esta exigua producción cinematográfica contrasta con las trece películas que se habían realizado en Madrid entre enero y julio de 1936 (San Deogracias, 2005: 71).

---

<sup>40</sup> El escritor peruano Felipe Sassone (1884-1959) también explicó en un artículo que él consiguió trabajo en los estudios franceses de Paramount gracias a Claudio de la Torre (1953: 9).

<sup>41</sup> También en 1935 se publicó en la revista *Cinegramas* una fotografía de Claudio de la Torre visitando las obras de los nuevos Estudios Ballesteros Tona Film junto con su promotor, Serafín Ballesteros (Libris, 1935: s.p.). Ruisánchez Acebal (2013: 59) explica que, aunque estos estudios se fundaron en 1933 en la madrileña calle Martín de Vargas, en 1935 pasaron a la calle García Paredes. La presencia de Claudio de la Torre en la fotografía refleja su interés por los avances de la industria cinematográfica española de los años treinta.

En declaraciones a Aub (2013: 155), Luis Buñuel afirmó que, en los comienzos de la Guerra Civil, en la sede madrileña de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, se encontró en varias ocasiones con Claudio de la Torre. Por tanto, aún existía relación entre ellos. Meses después del comienzo del conflicto, Claudio de la Torre se refugió en la Embajada de México en Madrid<sup>42</sup>. Según Reverón Alfonso (2007: 215), el escritor llegó aquí el 26 de agosto de 1936 y le acompañaban Mercedes Ballesteros y los padres de ella, su madre, una sobrina, una sirvienta y tres de sus hermanos: Bernardo, Concha y Josefina. El investigador (2007: 215) también afirma que Claudio de la Torre y su familia abandonaron la embajada mexicana el 11 de marzo de 1937, pero Matesanz (1999: 210) explica que la evacuación de los refugiados, pactada con los gobernantes republicanos, ocurrió el 12 de marzo. Ese día la embajada trasladó en camiones a 807 asilados de Madrid a Valencia, donde embarcaron en el *Medie II* para ir a Marsella (Matesanz, 1999: 210). Desde ahí, Claudio de la Torre regresó a la península con Mercedes Ballesteros y los padres de ella, mientras que el resto de la familia volvió a Canarias. El escritor y sus acompañantes, tras haber pasado por San Sebastián, Burgos, Valladolid y Salamanca, llegaron a Lisboa, donde embarcaron hacia Las Palmas de Gran Canaria (Reverón Alfonso, 2007: 215-216).

Tras el comienzo de la Guerra Civil, De la Torre no dirigió otra película hasta 1941. No obstante, ya se había convertido en una figura relevante entre los cineastas españoles. Así lo corrobora una publicación en *Primer Plano* en la que se muestran los vaticinios de varias personas importantes en la industria fílmica nacional sobre qué ocurriría con el cine español en 1941. Entre ellas se encuentran Conchita Piquer, Cecilio Paniagua, Mary Carrillo, Carlos Muñoz y Claudio de la Torre. El escritor opinaba que, a lo largo de 1941, las productoras extranjeras intentarían invadir los estudios españoles con sus métodos («Los que vaticinaron», 1942: s.p.).

Como De la Torre había firmado un contrato con Paramount para trabajar en los Estudios Chamartín en Madrid, no retomó su actividad cinematográfica hasta que, tras el fin de la guerra, la compañía estadounidense abandonó sus planes de expansión en España. Así lo explicó el cineasta en una entrevista: «ligado a un contrato con aquella productora, no pude hacer cine hasta que fueron liquidados en España sus intereses»

---

<sup>42</sup> El relato «Cuento de la revolución», que Claudio de la Torre publicó en *ABC* (1953: 13), se inspira en las vivencias del escritor en la Embajada de México, ya que el protagonista se refugia en una embajada para huir de la guerra.

(«Claudio de la Torre», 1943: s.p.). De la Torre continuó entonces su carrera como director con *Primer amor* (1942), su segunda película, en la que adaptó la novela *Aguas primaverales* (1872), de Ivan Turgueniev. Tanto el texto del autor ruso como el filme narran la historia de amor entre Dimitri Sanín, interpretado por Tony D'Algy, y Gemma, interpretada por Rosita Yarza.

La película se produjo en 1941, aunque se estrenó el 9 de marzo de 1942 en el cine Imperial de Madrid. En la crítica que se publicó en *Primer Plano* se calificaron las interpretaciones como desiguales y se señalaron como errores el ritmo y la larga duración de algunas escenas, pero se elogiaron los ambientes (Mas-Guindal, 1942a: s.p.). De acuerdo con Aguilar y Cabrerizo (2013: 121), la esencia de *Primer amor* radica en una teatralidad que recurre a efectos cinematográficos. Para Gubern (1999: 133), sin embargo, esta película supuso una incorporación sin brillo al grupo de directores de los años cuarenta.

En Hermic Films, la productora con la que De la Torre dirigió *Primer amor*, se pensó en que el cineasta dirigiera la adaptación de *María Victoria* (1940). Se trata de una novela rosa que Josefina de la Torre había publicado bajo el pseudónimo de Laura de Cominges. El periodista Pío García (1941: 19) anunció este proyecto en la revista *Primer Plano*, e incluso afirmó que Claudio de la Torre pensaba ya en la elección de los intérpretes. No obstante, la película nunca se rodó. Tampoco se han localizado documentos ni declaraciones que revelen hasta qué punto se había avanzado en este proyecto.

Reverón Alfonso (2007: 222) ha explicado que, junto con el rodaje de *Primer amor*, Claudio de la Torre pergeñaba otras dos películas: la primera se basaba en la vida del científico Isaac Peral; la segunda, titulada *La ilusión de su vida*, en la de Juan de Austria. Pío García (1941: 19) anunció que De la Torre rodaría *Isaac Peral* antes de la adaptación de *María Victoria*, aunque no aportó más detalles. Según Reverón Alfonso (2007: 222), el escritor había preparado el proyecto sobre Peral dos años antes de realizar *Primer amor*, mientras que en *La ilusión de su vida* había colaborado su suegro, Antonio Ballesteros, catedrático de Historia. Sin embargo, ninguna de estas películas se rodó ni se han encontrado documentos sobre ellas. La ausencia de información sugiere que solo quedaron en ideas. Ni siquiera Reverón Alfonso (2007: 224) conoce con exactitud el desarrollo de estos proyectos, pues afirma que, probablemente, no



trascendieron del ámbito familiar. Asimismo, a Claudia Hernández de la Torre, nieta del escritor, no le consta que estos proyectos se desarrollaran<sup>43</sup>.

A pesar de que las películas sobre Peral y Juan de Austria no se realizaron, a partir de *Primer amor* la actividad cinematográfica de Claudio de la Torre consumía gran parte de su tiempo. Tal como le había explicado a Saulo Torón en una carta de marzo de 1920, debido a su trabajo como cineasta había aplazado la escritura de obras narrativas y teatrales (Torre, 1942). Los siguientes proyectos fílmicos del escritor surgieron durante el rodaje de *Primer amor*, cuando Saturnino Ulargui, dueño de la productora UFISA, contactó con De la Torre para realizar algunos cortometrajes (Ramírez Guedes, 1995: 3). José López Rubio y Edgar Neville también participaron en este proyecto, que constaba de nueve cortos. De la Torre dirigió tres de ellos: *Manolo Reyes*, *Chufillillas* y *Pregones de embrujo*, rodados en 1941 con Miguel de Molina en el papel protagonista.

Miguel de Molina (1998: 184), en su autobiografía, cuenta que el origen de estos cortometrajes radicaba en un capricho de un amigo del productor Saturnino Ulargui, llamado Pepe Chávarri, que se había enamorado de la cantante Marujita Tomás. Para promocionar su carrera en el mundo del espectáculo, Chávarri quería integrar a su amante en una serie de cortometrajes que conformaran un espectáculo musical (Molina, 1998: 184). El conjunto recibió el título de *Canciones*. Pero, como Ulargui pensaba que la actriz no garantizaba el éxito del proyecto, quería que Miguel de Molina participara en estas películas. El cantante aceptó, y primero rodó *Luna de sangre* (1941) bajo la dirección de José López Rubio. Tras este corto, le tocó el turno a De la Torre, quien comenzó con *Pregones de embrujo*, donde Miguel de Molina interpretaba a un pregonero popular de quien se enamora una boticaria (Molina, 1998: 185). Así resumió el cantante su experiencia en los rodajes de los cortos que dirigió De la Torre:

Terminada *Luna de sangre*, comenzamos *Pregones de embrujo*. Amalia encarnaba, en un ambiente de 1900, a una boticaria enamorada de un pregonero popular, que personificaba yo. Ésta la dirigió Claudio de la Torre y no fue la más acertada, no obstante la gracia de la Isaura. El tercer corto era *Manolo Reyes*, con una *partenaire* bellísima, Mary Cruz, popular como Miss Kolynos, y que lo único que tenía que hacer era sonreír y mirarme mimosa. Por último filmamos *Chufillillas*, con Lolita Benavente, Mary Cruz y mi hermana Anita, que me dio los acostumbrados dolores de cabeza (Molina, 1998: 185).

---

<sup>43</sup> Claudia Hernández de la Torre realizó esta afirmación en un correo electrónico personal intercambiado con ella el 9 de agosto de 2019. También informó de que no le consta que en el archivo familiar se conserven guiones de Claudio de la Torre.

Aunque Miguel de Molina protagonizó cuatro cortos de la serie *Canciones*, otros cuatro contaban con Maruja Tomás en el papel principal: *La Parrala* (1941) y *Verbena* (1941), de Edgar Neville; y *La petenera* (1941) y *Rosa de África* (1941), de José López Rubio. Pero también se rodó un noveno corto sin ninguno de los dos. Se trata de *A la lima y al limón* (1941), que dirigió José López Rubio. Lo protagonizaron Miguel Ligeró y Blanca Pozas, como indica el programa de mano de la película que se conserva en la Biblioteca de la Universidad de La Laguna bajo la signatura CPM 25/1. Este corto se proyectó junto con *La Parrala*, *La petenera*, *Verbena* y *Rosa de África* en su estreno («En el cine Avenida», 1941: 2).

En la revista *Primer Plano*, estos nueve cortometrajes se publicitaron desde octubre de 1941. Ese mes se publicó en el número 53 un cartel promocional que mostraba los títulos de los nueve cortos de UFISA («Unidos en un mismo deseo», 1941: s.p.). Además, en otra página de este mismo número, un cartel con el retrato de Miguel de Molina presentaba al actor como protagonista de *Chufllillas*, *Luna de sangre*, *Pregonos de embrujo* y, por error, *A la lima y al limón* —en lugar de *Manolo Reyes*— («Un nuevo valor incorporado», 1941: s.p.).

Según Ramírez Guedes (1995: 3), los cortos que protagonizaba Miguel de Molina se estrenaron en 1945, aunque Aguilar y Cabrerizo (2013: 122) afirman que fue en 1944. Sin embargo, Miguel de Molina (1998: 187), en su autobiografía, explica que estos cortos no se estrenaron (1998: 187). El primer intento de proyectarlas en público, en el madrileño cine Avenida —en la Gran Vía—, sufrió la censura, según relata el cantante:

Con el frente del Avenida iluminado por focos de colores, y el público de gala bajando de los coches ante el cine, cuando ya se había dado la entrada y los periodistas y fotógrafos iban de un lado para otro haciendo notas, tres policías se presentaron directamente en la cabina de proyección y, mostrando un documento que los habilitaba, secuestraron las copias de la película. Un empleado de la productora tuvo que salir al escenario y pedir disculpas al público, informándole de lo sucedido, y la gente se retiró entre una tormenta de comentarios, sorprendidos por este nuevo escándalo del cual yo, involuntariamente, había sido otra vez protagonista (Molina, 1998: 186).

Pero, a pesar de este testimonio, una breve crónica que se publicó en la *Hoja del Lunes* de Madrid en noviembre de 1941 describió un estreno exitoso de los cortometrajes *La Parrala*, *A la lima y al limón*, *La petenera*, *Verbena* y *Rosa de África*

(«En el cine Avenida», 1941: 2). Ninguno de ellos lo protagonizaba Miguel de Molina. De hecho, ni siquiera se nombra a este intérprete en la crónica del estreno, pero sí a otros actores: «al final de la exhibición de estas películas, Miguel Ligeró, Maruja Tomás, Blanquita Pozas y algunos otros artistas cantaron canciones, aumentando de esta forma el placer de los invitados a dicho acto» («En el cine Avenida», 1941: 2). En otro artículo publicado la semana anterior en la *Hoja del Lunes* ya se anunciaba la actuación musical con la que concluiría el estreno, al mismo tiempo que se resaltaba la innovación que suponían estos cortos en el panorama cinematográfico español (aunque no se mencionaba ningún título):

El próximo viernes, en el cine Avenida tendrá lugar una singular fiesta cinematográfica, en la que la Casa productora Ufilms presentará un nuevo género de películas. Se trata de unas síntesis o abreviaturas de las más famosas producciones de esta gran firma, para, en cintas de diez a quince minutos, exhibir los grandes films, con los mismos temas y el reparto idéntico que tuvieron aquellas películas de largometraje. Se trata de una innovación que va a producir una verdadera revolución en el sentido artístico y mercantil de nuestra organización cinemática. Para dar mayor atracción a esta fiesta singular, los mismos actores principales de los films sintetizados se presentarán en el escenario para dar muestras esplendentes de sus talentos artísticos en un bien pensado fin de fiesta («Una gran fiesta cinematográfica», 1941: 2).

A estas contradicciones entre los textos publicados en *Hoja del Lunes* y el testimonio que ofrece Miguel de Molina (1998: 186) se suma una invitación al estreno que se conserva en el FJT bajo la signatura JSL-9-20. En este documento, con membrete de UFISA, se indica que el 7 de noviembre, a las diez y cuarto de la noche en el Cine Avenida, se proyectarían los siguientes cortos: *Manolo Reyes*, *La Parrala*, *Luna de sangre*, *Verbena*, *A la lima y al limón* y *Rosa de África*. Miguel de Molina figura en la invitación como protagonista de *Manolo Reyes* y *Luna de sangre*. Sin embargo, la declaración del actor y la ausencia de los títulos que protagonizó en la crónica sobre el estreno sugieren que los cortos en los que él actuaba se censuraron. Entre los posibles motivos de esta censura se encuentra la cercanía del cantante con la intelectualidad republicana. No obstante, una publicación en *Primer Plano* indica que *Pregonos de embrujo*, *Chufllillas*, *Manolo Reyes* y *Luna de sangre* se estrenaron el 31 de marzo de 1945 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid<sup>44</sup> (Gómez Tello, 1945: s.p.). El crítico Gómez Tello, sin embargo, no vio ningún valor en estos cortos folclóricos:

---

<sup>44</sup> La cartelera publicada en la *Hoja del Lunes* el 2 de abril de 1945 también incluye *Chufllillas* entre las películas que se proyectaban ese día en el cine Arena, en Barcelona («Cartelera», 1945: 4).

Realizadas hace mucho tiempo, pensando, sin duda, en la popularidad de Miguel de Molina como cantante y artista del baile, este grupo de cuatro películas cortas [...] no creemos que hayan ganado nada con esta resurrección, ni contribuyen en lo más mínimo al prestigio del cine español, dignificado por haber eludido precisamente estos temas de fácil pandereta (Gómez Tello, 1945: s.p.).

Sobre la suerte de estas películas, Molina (1998: 187) explica que, aunque él nunca las vio, se enteró de que tres de los cuatro cortos que había protagonizado se restauraron y se guardaron en la Filmoteca Española. En efecto, en esta institución se conservan *Luna de sangre*, *Manolo Reyes* y *Chufillitas*, así como sus guiones, aunque no existen documentos sobre *Pregones de embrujo*. No obstante, en el informe de censura cinematográfica de esta película, que se ha perdido, se recoge la siguiente sinopsis:

Doña Malva, boticaria de un pequeño pueblo, ve pasar todos los días ante su casa a Manuel, un vendedor que con sus pregones trae locas a todas las mujeres, jóvenes y viejas, del pueblo. Doña Malva, que está perdidamente enamorada de él, sorprende una noche a su sobrina pelando la pava con el pregonero, en el jardín junto a un columpio. Decide suplantarla y al día siguiente, vestida y peinada ridículamente, como si fuera una muchachita joven, espera, sentada en el columpio, la llegada de Manuel. Cuando llega el pregonero confunde, por culpa de la oscuridad, a la boticaria con su sobrina y comienza a hacerla [*sic*] el amor cantando una canción. Atraída por la voz de Manuel, baja al jardín la sobrina de doña Malva. Manuel, al darse cuenta del engaño, da un fuerte empujón al columpio lanzando a doña Malva sobre un grupo de curiosas vecinas, que estaban escuchando escondidas detrás de un macizo.

Manuel, en vista del incidente, se va del pueblo, dejando inconsolables a todas las mujeres.

Días después llega Manuel a la botica haciendo las paces con Doña Malva. Esta le pide que haga caso a su sobrina, pues la joven está inconsolable desde que no le ve. Manuel contesta a doña Malva que no puede permanecer en el pueblo. Está seguro de que la joven le olvidará pronto y él, como pregonero, tiene que seguir solo su camino. Luego, lanzando al aire uno de sus pregones, se aleja despacio por la calle (*Pregones de embrujo*, 1944).

Como se observa, el ambiente folclórico que caracteriza esta serie de cortos también predomina en *Pregones de embrujo* para que Miguel de Molina luzca sus aptitudes musicales en el papel protagonista. Una atmósfera similar, de marcada tradición andaluza, se aprecia en la siguiente película que dirigió De la Torre: *La Blanca Paloma*<sup>45</sup> (1942), basada en la novela póstuma *La Virgen del Rocío ya entró en Triana...* (1929), de Alejandro Pérez Lugín, que, sin embargo, terminó el autor sevillano José Andrés Vázquez. Según se informó en la revista *Cámara*, el filme recibió

---

<sup>45</sup> El título se escribe con mayúsculas iniciales porque la expresión «Blanca Paloma» se refiere aquí a la Virgen del Rocío.

281.988,30 pesetas de créditos del Sindicato Nacional del Espectáculo («Un año de cine», 1942-1943: s.p.).

*La Blanca Paloma* se estrenó el 2 de noviembre de 1942 en el cine Callao de Madrid. Mas-Guindal (1942b: s.p.), en la crítica que publicó en *Primer Plano*, consideró que la película no aportaba nada nuevo y que abusaba de las escenas folclóricas. Una crítica similar se publicó en el periódico *El Adelanto* (Salamanca, 1887-1953), donde se opinó que Claudio de la Torre había dirigido una película un andalucismo demasiado explotado en el cine español («Espectáculos. Coliseum», 1942: 3). En *La Vanguardia Española* se consideró que existían en el filme escenas de un elevado valor plástico, aunque se señaló como un error el ritmo lento que lastraba la acción (G. S., 1943: 7).

En junio de 1943, en *Primer Plano*, se publicó una breve noticia en la que se explicaba que dieciocho directores españoles habían rodado un cortometraje para su proyección en la Feria de Muestras de Barcelona. Según el texto, en esta película participaron cineastas como Claudio de la Torre, Edgar Neville, Julio de Flechner, Sáenz de Heredia, Rafael Gil, José López Rubio y Antonio Román. También actuaron Conchita Montes, Tony D'Algy, Alfredo Mayo, Ismael Merlo, Amparo Rivelles, Conchita Montenegro, Manuel Luna y Julio Peña, entre otros («La película más corta», 1943: s.p.). Aunque no se ha localizado el título de esta película, se trata de una de las últimas en las que participó De la Torre.

Sin embargo, en 1943 De la Torre dirigió su último largometraje: *Misterio en la marisma*, con un guion original suyo. Se estrenó el 8 de septiembre de 1943 en el Palacio de la Música de Madrid. Se trata, para Castro de Paz (2002: 148), de la mejor película del cineasta. No obstante, *Misterio en la marisma* consiguió una recepción ambivalente. Aunque Sierra (1943: 10) la elogió, Ródenas afirmó sobre ella que poseía «aciertos parciales» (1943: 14). Gómez Tello, en cambio, consideró que Claudio de la Torre, al conseguir un equilibrio adecuado entre la intriga y la trama sentimental, elevó la película «al tono de buena fortuna de las producciones nacionales» (1943a: s.p.). En *La Vanguardia Española* se destacó la fotografía, de la que encargó Ted Pahle, pero se señaló que el filme presentaba un ritmo lento y carecía de unidad en la acción (González Serra, 1943: 6).

La inclusión de escenas con números musicales del folclore andaluz y de imágenes documentales de Doñana, que no guardan vínculo con la trama, ofrece una imagen bucólica de la región. Asimismo, en la revista *Cámara* se informó de que los exteriores se rodaron no solo en Doñana, sino también en Palacio del Rey, en la Marisma de Pila y en los pinares de Aznalcázar, que hasta entonces no habían aparecido en películas españolas («Cortometraje», 1942: s.p.). El interés de la productora Sur Films<sup>46</sup> en llevar a la pantalla una Andalucía rural idealizada, donde no existen conflictos entre señoritos y criados, convierte *Misterio en la marisma* en una exaltación folclórica de España. La historia policiaca que presenta, en la que unos ladrones roban un valioso collar, sirve para que José Luis, el protagonista, descubra la verdadera identidad de la condesa Vera, su amada. Al final, el robo del falso collar ha unido para siempre a la pareja.

A pesar de la breve trayectoria como director de Claudio de la Torre, él ya se ha convertido en un cineasta relevante en España a comienzos de los años cuarenta. De hecho, en un artículo que se publicó en *Primer Plano* sobre el doblaje de películas extranjeras, se incluyó al cineasta entre directores tan relevantes como Edgar Neville, José López Rubio, Rafael Gil, José Buchs y Eusebio Fernández Ardavín. De la Torre opinó que el doblaje de filmes extranjeros suponía otorgar a las cinematografías foráneas el idioma español y, así, darles un arma excesiva para competir con las producciones nacionales («Contra el doblaje», 1943: s.p.).

No obstante, con *Misterio en la marisma* no terminó la carrera cinematográfica de Claudio de la Torre. Según Torres (2004: 338), el escritor abandonó el cine quizás frustrado con su labor en el cine (2004: 338). Sin embargo, su trayectoria posterior indica que no abandonó esta industria porque se hubiera disgustado con su propia carrera fílmica. De hecho, después de haberse desligado de esta industria, De la Torre afirmó que debía al cine «el más feliz desquite de aquellos años de desaliento» (Torre, 1950: 6). Por tanto, no se sentía frustrado con su labor como cineasta. Además, sus siguientes trabajos fílmicos sugieren que no dirigió más largometrajes debido a las dificultades que conllevaba producir un proyecto audiovisual en España.

---

<sup>46</sup> En la revista *Cámara* se indicó que Claudio de la Torre formaba parte, como consejero, de la productora Sur Films («Cortometraje», 1942 [noviembre]: s.p.).

Así se refleja en su experiencia en el proyecto de *Bajo el sol de Canarias*, con un guion escrito por él, por Josefina de la Torre y por Adolfo Luján (periodista de *Primer Plano*). El texto, con una trama que se desarrolla en Canarias y de marcado carácter folclórico, pasó la censura el 4 de junio de 1943, mientras que el permiso de rodaje se concedió el 23 de junio de 1943 (*Bajo el sol de Canarias*, 1943). Se trataba de la siguiente película de Claudio de la Torre como director tras *Misterio en la marisma* y contaba con el actor Julio Peña como protagonista. Sin embargo, la película nunca se terminó. Según Rodríguez Doreste (1973: 10), Platero (1981: 92) y Correa Santana (2004: 130), las causas de la interrupción del proyecto radicaron en problemas económicos.

Reverón Alfonso (2007: 240-241) señala que, en mayo de 1944, De la Torre también intentó rodar dos guiones suyos: uno inspirado en su obra teatral *Hotel Términus* y otro titulado *Sombras en la ría*. Sí se conserva en la Biblioteca Nacional de España el tratamiento de *Sombras en la ría* (1944), aunque no se han localizado más documentos relacionados con este proyecto. Tampoco se han hallado otros que aclaren el desarrollo que alcanzó la adaptación al cine de *Hotel Términus*. En una entrevista de 1946, Claudio de la Torre explicó que en verano la rodaría (Arnaiz, 1946: 4). Pero no se han encontrado los motivos por los que abandonó el proyecto.

A pesar de estas películas frustradas, De la Torre dirigió un cortometraje documental en 1944, *Creando riqueza*, con un guion suyo. Este corto divulgativo, que se ha perdido, mostraba el funcionamiento de la industria textil española de los años 40. A través de imágenes tomadas en una fábrica de Torrelavega (Santander) y de dibujos animados, la película explicaba la elaboración de fibras textiles y exaltaba la importancia de esta actividad económica. *Creando riqueza* se estrenó en el Palacio de la Música de Madrid el 11 de diciembre de 1944 con los ministros de Industria y Comercio, de Agricultura y de Obras Públicas entre el público (García, 1944: 14). El periodista Pío García (1944: 14) la calificó como una película con un elevado sentido patriótico por reflejar la preocupación del Estado español por la industria del país.

Con *Creando riqueza*, De la Torre se despidió de la dirección cinematográfica. Sin embargo, en 1946 intentó adaptar al cine la novela rosa *Me acuerdo de Arturo* (1945), que su esposa, Mercedes Ballesteros, había publicado con el pseudónimo de

Sylvia Visconti<sup>47</sup>. Aunque el guion se ha perdido, en el expediente de rodaje figura Claudio de la Torre como autor del guion técnico y como director; Ballesteros, como autora del guion literario (*Me acuerdo de Arturo*, 1946)<sup>48</sup>. En el permiso de rodaje el argumento de la película se resume así:

En vísperas de la boda de Patricia y Luis, aquella huye de la casa de su tío y se instala en un Chalet alpino, en donde recuerda su encuentro casual con un muchacho que dice llamarse Arturo, que la asistió en [un] accidente ocurrido durante unas carreras de esquí. Desde entonces no volvió a saber más de él. Obsesionada por el recuerdo, rompe su boda definitivamente con Luis, después del correspondiente y cómico escándalo familiar. Tras numerosas incidencias cómicas con su tío Pablo, este decide enviarla a casa de su tía Paulina, donde va a celebrarse la boda de Bárbara. Patricia descubre que el novio de esta es aquel Arturo. Llama a su tío, que siempre llega a tiempo, y por sus argucias consiguen suspender una boda más. Tío Pablo, con su simpático derroche de ingenio, une, utilizando dos gemelos del orfanato, a Patricia y Arturo, realizando así el sueño de su sobrina... y el de Arturo, que ni siquiera se llama Arturo (*Me acuerdo de Arturo*, 1946).

Aunque el rodaje se autorizó el 6 de abril de 1946 y la comisión de censura había considerado el argumento «simpático, bien planteado y mejor escrito» (*Me acuerdo de Arturo*, 1946), no consta que se grabara ninguna escena. Una carta fechada el 17 de mayo de 1947, que la Dirección General de Cinematografía y Teatro envió a la productora Bascon Films, demuestra que ni siquiera las autoridades conocían la evolución del proyecto. La productora no envió datos a la censura sobre el desarrollo del rodaje, de modo que el permiso se anuló (*Me acuerdo de Arturo*, 1946). Aunque existía la posibilidad de pedir un nuevo permiso en un mes, no consta que lo pidieran.

A pesar de que no se han encontrado documentos que expliquen por qué la película no se rodó, su cancelación quizás se debe a circunstancias meteorológicas. Junto con el permiso de rodaje aparece una carta, enviada a la Dirección General de Cinematografía y Teatro y fechada el 20 de marzo de 1946, en la que se pide la autorización para grabar algunas escenas en la nieve porque, si las ruedan pronto, con el tiempo templado resultará difícil encontrarla (*Me acuerdo de Arturo*, 1946). El 23 de marzo de 1946, en respuesta a esa solicitud, se aprobó el rodaje en la nieve (*Me acuerdo de Arturo*, 1946). Aunque la autorización para grabar estas escenas se expidió con

---

<sup>47</sup> Una versión anterior de la novela se publicó en 1944 por entregas en la revista *Medina* (Madrid, 1941-1945), entre los números 181 y 194 (Ballesteros, 1944).

<sup>48</sup> En una entrevista que se publicó en *La Vanguardia Española* en 1965, De la Torre y Ballesteros respondieron que cada uno poseía absoluta independencia al escribir, pero ambos leían los textos del otro y daban consejos (Arco, 1965: 23). De estas declaraciones se deduce que trabajaban en estrecha colaboración en la escritura de guiones (al igual que en el resto de géneros en los que incursionaron).



rapidez, existe la posibilidad de que el equipo encontrara problemas para hallar en primavera un lugar con nieve suficiente para sus propósitos y abandonara el proyecto.

Tras este intento fallido de realizar una nueva película, De la Torre no dirigió ninguna más. De hecho, no consta que colaborara de nuevo en una película hasta 1963, en el cortometraje documental *Poema del Atlántico* (1963), que dirigió Fernando de Madariaga para la productora Alesia Films. Se trata de una película que reivindica la figura del pintor Néstor Martín-Fernández de la Torre, primo de Claudio. Por este motivo, Morales (1997: 127) la considera como una de las pocas películas que se realizaron entre los años cuarenta y los ochenta en Canarias sobre artes plásticas<sup>49</sup>. En el expediente de censura cinematográfica se halla una sinopsis de la película que revela que el director conocía la singularidad que suponía este documental en el panorama fílmico español. Además de justificar los distintos recursos cinematográficos que se emplean, se detallan las obras pictóricas que inspiran el documental y los objetivos que persigue:

Desarrollado con trazo de ensayo analítico, guiado por su entusiasmo y en homenaje dedicado al ilustre maestro de la pintura contemporánea española Néstor de la Torre, hemos realizado un film corto respetando la magistral definición dinámica y colorista que condensa el tema, y apoyado en una composición musical adaptada a las características climáticas de la imagen se le puede considerar incursión en el cine experimental o de vanguardia.

El relato fílmico acusa su carácter de ensayo al no ajustarse a los ritmos y modos academizantes aplicados por lo general en el tratamiento del documental pictórico. Realizado con el procedimiento, aunque no nuevo, poco usual de los encadenados continuos, cortinillas, sobreimpresiones, etc., y al *tempo* de *allegro* establece un silogismo como base argumental de expresión con las proposiciones de lo abstracto, lo figurativo y la idealización de la existencia fabulosa de los mares atlánticos soñados por Néstor y plasmados en su pintura titulada *Amanecer, Bajamar, Mar en calma, Mediodía, Pleamar, Borrasca, Ocaso y Noche*.

El montaje busca su lógica y coherencia en la actitud de los personajes que incluye el maestro en su obra para determinar como medio más expresivo, más concreto, los estados y tiempos captados del mar (*Poema del Atlántico*, 1963b).

En los créditos de la película, que se conserva en la Filmoteca Española, no figura ningún apartado que nombre a los guionistas. Asimismo, ni en el expediente de rodaje ni en el de censura figura el nombre de Claudio de la Torre (*Poema del Atlántico*, 1963a; *Poema del Atlántico*, 1963b). De hecho, en el permiso de rodaje, presentado a la

---

<sup>49</sup> En el libro *Rodajes en Canarias. 1951-1970* se especifica que el documental se realizó en Gran Canaria (Ramírez Guedes, 2012: 182).

censura el 3 de febrero de 1963 y aprobado el 21 de ese mes, no se incluye a De la Torre. En este documento figura Fernando de Madariaga (con el nombre de Fernando Madariaga Cenedese) como autor del guion literario, mientras que los apartados correspondientes al argumento y al guion técnico se hallan vacíos (*Poema del Atlántico*, 1963a). En este expediente se adjunta también un documento, fechado el 3 de febrero de 1963, que corrobora la autoría de Fernando de Madariaga como guionista: «el que suscribe, don Fernando de Madariaga Cenedese, declara ser el autor de los guiones técnico y literario del documental titulado *Poema del Atlántico*, y que los cede para su productora cinematográfica Alesia Films» (*Poema del Atlántico*, 1963a). Del mismo modo, en el informe de la Junta de Clasificación y Censura, fechado el 22 de mayo de 1963, aparece Fernando de Madariaga como autor del guion literario (*Poema del Atlántico*, 1963b).

El guion del documental y su expediente de censura previa se han perdido. En el expediente de rodaje solo se incluyen dos breves párrafos que se presentan como el texto de la película, a pesar de que no se reproducen en ella:

Lo escuchado, lo visto o creído ver en los mares de las Islas Afortunadas, su mágica, su fantástica existencia –real o legendaria–, plasmada con inusitada emoción lírica y dramática, se encuentra en el *Poema del Atlántico* de Néstor, pintor canario de renombre universal que triunfa entre los mejores de su tiempo.

Al rendir emocionado homenaje de admiración a tan grande maestro, alternando la poesía y el ensayo, tratamos de recrear la imagen sublime de su obra magistral (*Poema del Atlántico*, 1963a).

Por ello, el único dato que indica la participación de Claudio de la Torre en *Poema del Atlántico* se halla en el catálogo de la Filmoteca Española, donde figuran Fernando de Madariaga y Claudio de la Torre como responsables del guion (Catálogo de Filmoteca Española, 2022). Se deduce que estos datos los aportó la productora cuando depositó el filme en la Filmoteca. A pesar de que De la Torre no figura en los expedientes oficiales, resulta coherente que participara en el documental, ya que en él se recupera la pintura de Néstor Martín-Fernández de la Torre. El escritor ya lo había homenajeado en el guion de *Bajo el sol de Canarias* con referencias pictóricas y arquitectónicas a la obra del artista. Claudio de la Torre, que conocía bien la trayectoria de su primo, era una persona idónea para colaborar en el documental. Por ello, si figura

en el catálogo como colaborador en el guion, debió de intervenir en él al menos con sugerencias.

Aunque el documental ofrece una visión poética de las obras del pintor, Fernández Cuenca (1967: 90) critica cómo se presentan los colores en la película, pues los verdes se presentan como azulados. No obstante, la calidad de la copia disponible en la Filmoteca Española no permite apreciar bien los colores originales. Tampoco los sonidos se escuchan con claridad. En el corto, tras el título en inglés *–Poem of the Atlantic–*, aparecen los créditos iniciales sobre imágenes de olas que chocan contra rocas. Después, surgen en la pantalla las siguientes palabras, también en inglés, que –tal como se explica en el expediente de censura cinematográfica (*Poema del Atlántico*, 1963b)– sintetizan las perspectivas desde las que se presentará la pintura de Néstor en el documental: «Sylogism of the Sea. The Abstract. The Figurative. The Idealisation». A continuación, se proyectan imágenes encadenadas de distintos cuadros del pintor relacionados con el mar. Sin embargo, no se muestran las obras completas, solo fragmentos que la cámara recorre. De hecho, en numerosos planos detalles no se distinguen figuras concretas. No obstante, los peces y el mar embravecido destacan como las imágenes que más se repiten en el corto. Un crédito final nombra a Fernando de Madariaga como director. Así, *Poema del Atlántico* no se limita a divulgar la obra del artista. A través de un montaje experimental, trata de transmitir los sentimientos de admiración y de inquietud que expresa la obra de Néstor sobre el mar.

No se han localizado en la prensa críticas sobre la película ni noticias sobre su estreno oficial. Pero en un informe fechado el 12 de junio de 1963, que se incluye en el expediente de censura cinematográfica, se indica que la película recibió la categoría 2.<sup>a</sup> A (*Poema del Atlántico*, 1963b). En este expediente también se conserva otro documento, fechado el 28 de febrero de 1974, en el que se indica que Fernando de Madariaga cede los derechos de explotación de *Poema del Atlántico* a la productora Altamira Films. Después de esta colaboración en el cine, Claudio de la Torre no participó en ninguna otra película hasta su muerte, que se produjo en Madrid el 10 de enero de 1973.

### 2.3. Claudio de la Torre, dramaturgo: el cine en su teatro

La actividad creativa de Claudio de la Torre durante los años veinte se centró en la escritura teatral. No obstante, ya en esta década sus obras revelaban el interés del autor por incorporar a la dramaturgia distintas técnicas cinematográficas. El estrecho vínculo del escritor con la dirección de cine y el uso de recursos fílmicos en su teatro lo convierten en un autor que pertenece a dos de los grupos de dramaturgos que distingue Utrera Macías (1985: 18): los que se involucraron en la producción de películas y los que querían innovar el teatro a partir del lenguaje cinematográfico. Desde comienzos del siglo XX, el cine constituía un medio que competía con el teatro como espectáculo de masas. Por eso, en la década de 1920 diversos dramaturgos entendieron que el teatro solo se impondría al cine si se llevaban técnicas fílmicas a la escena (García-Abad, 1997: 503). Se trató de una polémica que, como señala Ciplijauskaitė (1999: 308), influyó en los jóvenes autores de los años 20, entre los que se encontraba Claudio de la Torre. Sin embargo, también existían escritores que rechazaban el uso de los recursos cinematográficos en el teatro. El enfrentamiento entre ambas disciplinas se acentuó con la llegada del cine sonoro, cuando la incorporación de diálogos hablados en las películas las acercó más a las representaciones teatrales (Pérez Bowie, 2004b: 575).

Pérez Bowie (2004c: 16) considera que la influencia del cine sobre el teatro dinamizó las transiciones escenográficas, los efectos lumínicos y sirvió para descubrir el silencio como recurso dramático. En el primer tercio del siglo XX, estos cambios no solo afectaron a parte de la producción teatral más popular –como el melodrama policiaco–, en la que el cine se convirtió en un referente temático y estético (Morales Astola, 2003: 96). También se apreció esta influencia en el teatro vanguardista y experimental, como demuestran las obras de Claudio de la Torre. Aunque en *Ha llegado el barranco* (1927) no existen rasgos fílmicos, en *Un héroe contemporáneo* (1926) las técnicas cinematográficas se manifiestan en una analepsis concebida como un *flashback*. García de Mesa (2012: 202) señala la inspiración fílmica de la escena cuarta del tercer acto. En ella todo se oscurece antes de representar el recuerdo de uno de los personajes, Margarita: «la escena se apaga bruscamente y, al volverse a encender, una claridad difusa y misteriosa envuelve a Margarita, Enrique y Pepe Luis, tal como aparecían en el segundo acto. La escena se reproduce hasta en sus menores detalles» (Torre, 1926: 70-71). Con estas indicaciones lumínicas, el autor recrea una

transemiotización fílmica. De esta manera, en *Un héroe contemporáneo* el discurso oral de Margarita se convierte en la representación visual de ese recuerdo.

Claudio de la Torre también imitó en *Compás*<sup>50</sup>, que escribió en 1929, el montaje de escenas paralelas. Este recurso cinematográfico se emplea, según Konigsberg (1997: 333), en *Life of an American Fireman* (1903), de Edwin S. Porter. En esta película se alternan las imágenes de una madre y su hijo atrapados en una casa en llamas con las de los bomberos que trabajan para apagar el fuego desde el exterior. De un modo similar, en *Compás* la escena se divide en dos espacios, cada uno con su propia acción: «en una parte del escenario [...] está “El marido” que trabaja con ahínco en lo que parece “su oficina”. Está enfrascado con la contabilidad; “La mujer”, en la otra parte, sirve de contraste a su labor» (en Reverón Alfonso, 1991: 196). Así, dos acciones diferentes se desarrollan en escena al mismo tiempo.

Con *Paso a nivel*<sup>51</sup>, estrenada en el Teatro Infanta Isabel de Madrid en 1930, De la Torre continúa, según García de Mesa (2012: 216), su búsqueda cinematográfica. Esta opinión coincide con la de una reseña del estreno que se refería al carácter fílmico de *Paso a nivel*: «si, como propugna Duvernois<sup>52</sup>, el teatro debe aspirar a ser sintético para competir ventajosamente con el cine, *Paso a nivel*, comedia escrita con la más absoluta simplicidad y artístico decoro, cumple de lleno lo que recomienda el ingenioso autor francés» (Floridor, 1930: 37). De la Torre, en la autocrítica que publicó en *ABC* sobre *Paso a nivel*, coincidía en que esta comedia se había escrito con las menos palabras posibles para crear un diálogo directo (1930: 10). Sin embargo, no explicitó la relación de la obra con el cine.

Aunque en varios de los textos dramaturgicos que De la Torre escribió en los años veinte se advierte su interés por el cine, en *Tic-tac* (1932b)<sup>53</sup> no se observa una clara influencia fílmica. Este texto constituye una de las principales obras de teatro vanguardista escritas en Canarias. El título alude a las campanadas de un reloj que se

---

<sup>50</sup> Reverón Alfonso (1991: 196-197) ha reproducido el texto de *Compás*, de unas dos páginas de extensión.

<sup>51</sup> El título original de *Paso a nivel* era *Aventura*, tal como demuestra la portada del manuscrito que incluye Medina Peralta (1991: 790-791) en su tesis doctoral. En ella se lee la palabra *Aventura* tachada, mientras que *Paso a nivel* se ha manuscrito.

<sup>52</sup> Henri Duvernois (1875-1937), guionista francés.

<sup>53</sup> García de Mesa (2014: 77-78) ha analizado unos bocetos escenográficos que pintó Salvador Dalí para el posible estreno –que al final no se llevó a cabo– de *Tic-tac* en París en 1927. Según declaró De la Torre en una entrevista, decidió que *Tic-tac* no se estrenara entonces porque existían grandes diferencias creativas entre él y Lugné Poe, el director de la obra (Alejandro, 1930: 2).

incluyen al principio del primer cuadro y a comienzo del séptimo. De acuerdo con Di Gesù (2006: 113), este sonido marca el acceso al subconsciente y sugiere cierto vínculo con el surrealismo. No obstante, Ríos Torres (1987: 161), Anderson (1991: 251) y Muñoz-Alonso López (2003: 27) inscriben *Tic-tac* en el expresionismo. De la Torre la terminó en 1925, como explicó en una conferencia (Torre, 2020: 45). Por tanto, aún no había trabajado en el cine cuando la escribió. Pero, a pesar de la ausencia de rasgos fílmicos en la obra, el estreno de *Tic-tac* en Madrid en 1930 permitió a De la Torre dirigir películas en los estudios de Paramount en París gracias a los ejecutivos de la compañía que se interesaron por el dramaturgo.

Claudio de la Torre sí imitó el montaje fílmico en *Hotel Términus*, inspirada en la Segunda Guerra Mundial<sup>54</sup> y publicada –junto con *Tren de madrugada* y *Tic-tac*– en 1950. Numerosos críticos han advertido en este texto la influencia del cine. Fernández-Almagro (1950: 6) cree que el dramaturgo, gracias a su experiencia cinematográfica, resolvió con destreza los problemas de construcción que planteaba la obra. También Prego (1987: 24) y De Mata Moncho Aguirre (2000: 310) aprecian en el texto una estrecha relación con el trabajo como director de cine de Claudio de la Torre. Para García Ruiz (2014: 100), en *Hotel Términus* el autor recurre a técnicas fílmicas para estructurar la obra. Del mismo modo, Torres Nebrera (2000: 194) observa en ella un tratamiento cinematográfico del tiempo. También Medina Peralta (1991: 769) resalta que el escritor superpone en el texto los planos escénicos debido a su experiencia como director de cine. Rubio Jiménez (2003: 475) afirma incluso que *Hotel Términus* se ha organizado como un guion de cine.

La Compañía de Artistas Asociados Cinematográficos estrenó la obra el 15 de enero de 1944 en el Teatro Infanta Isabel de Madrid. Entre los intérpretes se encontraba Josefina de la Torre en el papel de una madre con su hijo en brazos (Torre, 1950: 121). El reparto del estreno, que incluía a intérpretes dedicados, sobre todo, al cine, supuso una novedad que se destacó en la revista *Primer Plano*. En un reportaje fotográfico sobre *Hotel Términus* se elogia haber contratado a un grupo de intérpretes que habían alcanzado popularidad en el cine («Claudio de la Torre dirige», 1944: 12). También

---

<sup>54</sup> También su obra *Tren de madrugada* se inspira en la Segunda Guerra Mundial. Del mismo modo, Olivás (2014: 359) ha estudiado *El cerco* (1965b) como una alegoría sobre la represión de los sublevados contra los republicanos en la Guerra Civil española.

para Ródenas esta decisión supuso un cambio significativo respecto al resto de estrenos teatrales de la temporada:

Si al *cine* se le ha llamado «teatro en conserva», anoche esta conserva sin celuloide se transformó en elemento vivo, reciente y sabroso [...], ya que sobre el tablado de la farsa actuó buena parte de lo más florido de nuestros cineastas (1944: 38).

La trama de *Hotel Términus* gira en torno a un grupo de refugiados de guerra que encuentran en ese establecimiento un lugar en el que resguardarse, al menos durante un tiempo, de los bombardeos y de los tiroteos. Para imitar un montaje de escenas paralelas, *Hotel Términus* se estructura de tal manera que la acción de sus cuatro cuadros sucede al mismo tiempo, aunque en distintos lugares del hotel. El primer cuadro transcurre en la conserjería. El segundo, en una habitación para los clientes. El tercero, en la sala de la plancha. El cuarto, mediante la división escénica, se desarrolla en dos salas incomunicadas entre sí, cada una con su propia trama:

Un tabique en el centro de la escena, sin puerta de comunicación, separa las dos salas de dos departamentos del hotel. En ambos laterales, en primer término, puertas que comunican con las alcobas respectivas. En segundo término de dichos laterales, cortando el ángulo del fondo de cada departamento, puerta al pasillo. En la sala de la derecha hay una mesa alumbrada con una pequeña lámpara, en la que una chica de unos catorce o quince años, SYLVIA, lee un libro con gran atención. La luz de esta lámpara es la única que ilumina esta parte de la escena. La sala de la izquierda está completamente a oscuras al levantarse el telón. La misma noche de los cuadros anteriores, ya que la acción es también en éste simultánea (Torre, 1950: 175).

De esta manera, se produce un doble uso del montaje paralelo: con él se configura el tiempo de la obra y, a su vez, el del cuarto acto. Como señala Márquez Montes (2005: 270), los dramaturgos de posguerra usaban recursos fílmicos para fundir acciones simultáneas. Así, con esta estructura temporal, De la Torre emplea una técnica cinematográfica apropiada para un texto coral como *Hotel Términus*. Los cuatro cuadros ofrecen un panorama general de las distintas penurias que sufren los refugiados, en los que se encuentran familias, parejas e individuos. Tras haber contemplado sus dificultades, el cuarto cuadro termina con un bombardeo que destruye el hotel y trunca los destinos de todos los que ahí se refugian. La acción del epílogo, sin embargo, transcurre dos años después de este ataque. En él se muestra lo que ha quedado del hotel tras la guerra: un pequeño jardín público en construcción.

El empleo de técnicas cinematográficas se aprecia también en *El río que nace en junio*, que ganó el Premio Nacional de Literatura en 1950. Se estrenó en 1951 en el Teatro del Gran Capitán, en Granada, aunque no se publicó hasta 1955 en Ediciones Alfíl. Tal como indica Márquez Montes (2006: 283), en el segundo acto se recurre al *flashback* para mostrar los recuerdos de uno de los personajes. La siguiente acotación demuestra que el texto imita en esta escena la transemiotización cinematográfica: «se apaga la luz. La música del organillo suena ahora más cerca, durante la mutación. Queda luego como fondo musical, intermitente, durante el cuadro II» (Torre, 1955: 37). El cambio lumínico y el acompañamiento sonoro anticipan el comienzo de la recreación escénica del relato verbal del personaje.

El uso particular de la luz también revela la influencia cinematográfica en otros textos dramaturgicos de Claudio de la Torre. De hecho, Torres Nebrera (2009: 17) indica que el cine afectó al uso de la luz en el teatro. De la Torre, ya en obras tempranas, había prestado atención a los detalles lumínicos, como en la breve pieza teatral *El viajero*, estrenada el 20 de junio de 1926 en el teatro de cámara El Mirlo Blanco, de la familia Baroja. Al comienzo de la escena quinta, una extensa acotación precisa el tipo de luz que se requiere para introducir la visión onírica de uno de los personajes:

La escena, ahora, se ilumina con la luz de la luna, una uniforme claridad que tiñe el espacio recortado por la ventana y entra en la habitación. Comienza a oírse el coro interior. [...] De un rincón de la escena surge la visión: la figura del Muchacho avanza, lentamente, al encuentro de María del Carmen. Los cantos se extinguen, la visión desaparece (Torre, 1965a: 126).

El uso de la luz para representar el mundo de los sueños guarda semejanza con los operadores de modalización empleados en el cine. Con ese término, Gaudreault y Jost (2017: 222) se refieren a procedimientos visuales –empleados, sobre todo, en películas mudas– que indican que las imágenes que se proyectan no corresponden a la realidad en la que vive al personaje. Así se aprecia cuando el sueño de un personaje o una escena que imagina aparecen en pantalla con márgenes borrosos. De este modo, la escena de *El viajero*, con una luz que simula la luna, indica a los espectadores que los sonidos y las figuras que percibe el protagonista pertenecen a su imaginación.

Obras posteriores de Claudio de la Torre, como *En el camino negro*, estrenada el 19 de abril 1947 en el Teatro Lara de Madrid, incluyen algunas acotaciones que reflejan la preocupación del autor por la luz. En la siguiente cita se advierte cómo el personaje,



al manipular una lámpara, mueve por la escena el único punto lumínico. Durante un instante, solo él queda iluminado. Así, la atención del público se centra sobre él: «El ABUELO coge la lámpara portátil y se asoma al balcón, como alumbrándose. La escena se oscurece» (Torre, 1952a: 54). De igual modo, en *El cerco* (1965), estrenada en 1965, se aprecian algunos usos particulares de la luz, como señala González Herrero (2015: 162). Al final, el cielo se enrojece para simbolizar el destino funesto de un personaje condenado a la horca (1965b: 85). También en *Eugenie* se halla una indicación lumínica que evoca una atmósfera enigmática para suscitar la curiosidad de los espectadores: «Mediodía. La luz del sol, sobre las flores del jardín, fuera de la escena, deja a ésta en sombra, preparada para el misterio» (Torre, 1967: 329). No obstante, no se advierte un particular uso de la iluminación en otros textos que De la Torre escribió entre 1950 y 1970. Así sucede con *La cortesana* (1952b), estrenada en 1952; *Don Juan y Don Ramón o La jubilosa jubilación* (1964a), que se publicó en 1964 en el primer número de la revista *Millares* (Las Palmas de Gran Canaria, 1964-1967); y *Esta noche no podré cenar contigo*, que apareció en 1966 el número 8 de la misma revista.

En otros textos teatrales de Claudio de la Torre la presencia del cine se reduce a algunas referencias poco relevantes, como en *La caña de pescar*. Esta obra se estrenó el 31 de septiembre de 1958 en el Teatro María Guerrero de Madrid. En ella, uno de los personajes, Adriana, habla de las películas como un entretenimiento de evasión: «no me refiero a esos seres poéticos que se pasan las horas pensando fantasías. A éstos les basta con una buena película» (Torre, 1959: 36). En otra escena, don Román alude a la costumbre familiar de ir al cine los sábados (1959: 51). De la misma manera, en *Quiero ver al doctor*, que De la Torre escribió junto con Mercedes Ballesteros, el personaje del abuelo menciona al escaso valor moral de las películas: «de tanto ir al cine habéis sacado la conclusión de que el único camino para la mujer casada es el adulterio» (Ballesteros y Torre, 1953: 20).

No obstante, en la actividad teatral de Claudio de la Torre el cine no solo se manifestó en sus textos dramaturgicos. También se reflejó en su labor como director del Teatro María Guerrero. Ocupó este cargo desde 1954 hasta 1960<sup>55</sup>. El 5 de marzo de 1959 se estrenó en este teatro *La vida en un hilo*, de Edgar Neville, bajo la dirección de Claudio de la Torre. En ella se adaptaba la película homónima que Neville había

---

<sup>55</sup> Nieva de la Paz (1993) ha estudiado la labor de Claudio de la Torre como director del Teatro María Guerrero.

dirigido y estrenado en 1945. Por tanto, De la Torre se enfrentó a un proyecto con un origen fílmico. De hecho, en una entrevista con motivo del estreno de la obra, Neville declaró que el montaje teatral de *La vida en un hilo* seguía la misma técnica que en el cine («El estreno de hoy», 1959: 7).

La amplia trayectoria teatral de Claudio de la Torre revela que, ya desde los años veinte, existe un estrecho vínculo entre su labor en el teatro y su pasión por el cine. La combinación de ambos medios se aprecia en las estructuras temporales de sus textos dramáticos, en el uso de la luz para crear determinados efectos visuales y en su labor como director escénico. De este modo, De la Torre se suma a los dramaturgos que no solo desarrollaron una carrera como cineastas, sino que también recurrieron al cine para hallar técnicas con las que renovar el teatro.

#### **2.4. Claudio de la Torre, poeta**

A partir de los años 20, Claudio de la Torre obtuvo reconocimiento en el ámbito literario como novelista y dramaturgo, pero en sus comienzos escribió poesía. En 1918 publicó su primer libro, *El canto diverso*, con prólogo de Enrique Díez-Canedo. Aunque Bonet (1999: 594) inscribe este libro en el posmodernismo, Anderson (2005: 346) considera que en él ya se aprecia una transición entre el modernismo tardío y la vanguardia. En este poemario, sin embargo, la única referencia al cine se halla en «Amigos». En el texto, el sujeto poético recuerda sus años de estudio en Londres. Al ver una fotografía junto con sus compañeros de clase, recuerda cómo pasaba el tiempo con ellos en los parques y «en los cines propicios del invierno» (Torre, 1918: 37). Se trata, por tanto, de una mención poco significativa al cine, pues solo lo presenta como un entretenimiento más de la juventud londinense.

De la Torre no publicó otro poemario, pero sí colaboró entre 1916 y 1923 con varios poemas en la revista *España* (Madrid, 1915-1924). El primero de estos textos, «La casa perdida», lo firmó como Néstor de la Torre<sup>56</sup>. En él describe a unas mujeres indianas que viven en soledad, rodeadas de cierto misterio (Torre, 1916: 13). Frente a esta peculiar estampa, de aire modernista, en 1923 recurre en «El hombre y el arco» a

---

<sup>56</sup> Su nombre completo, tal como indica Reverón Alfonso (2007: 43), era Néstor Bernardo Claudio de la Torre Millares. El escritor optó por firmar más tarde como Claudio de la Torre para evitar confusiones con el nombre de su primo, el pintor Néstor Martín-Fernández de la Torre.

un tema de vanguardia: la modernidad de la iluminación eléctrica. El autor, que compara al farolero con «un Dios que encendiera otro mundo» (Torre, 1923a: 6), expresa su asombro ante lo que entonces parecía un prodigio de la tecnología: el alumbrado callejero. Pero, a pesar de este interés por los símbolos de la modernidad de los años 20, en ninguno de los poemas que De la Torre publicó en *España* existen referencias al cine.

A pesar de su escasa obra poética, Claudio de la Torre se convirtió en un poeta de cierta relevancia para los autores canarios de entonces. De hecho, el joven escritor grancañario Félix Delgado le pidió que prologara su poemario *Paisaje y otras visiones* (1923). En este prólogo, De la Torre demuestra que conocía bien la poesía canaria al incluir a Delgado entre destacados poetas de Gran Canaria, como Luis Doreste, Alonso Quesada, Saulo Torón, Agustín Millares, Pedro Perdomo Acedo y Luis Benítez Inglott (Torre, 1923b: III). Como señala Perdomo Hernández (2009: 21), resulta significativo que Delgado buscara una autoridad literaria isleña para prologar su poemario. Con frecuencia, los escritores canarios de ese periodo solicitaban los prólogos a autores de fuera del archipiélago para mejorar la recepción de la obra en el resto de España. Así había actuado De la Torre al pedir el prólogo de *El canto diverso* a Enrique Díez-Canedo. Por eso, la elección de Claudio de la Torre como prologuista demuestra la importancia que él ya había adquirido en el ámbito literario.

Sin embargo, no desarrolló su trayectoria lírica más allá de los años veinte. También en esta década sitúa Otaola (2003: 183) el origen de una colaboración entre él y el compositor alicantino Óscar Esplá. De la Torre le envió un poema para que el músico lo integrara en alguna de sus composiciones, pero Esplá no retomó el proyecto hasta los años cincuenta (2003: 183). De hecho, la ópera que surgió de esta colaboración, *El pirata cautivo*, no se estrenó hasta 1975 (Fernández Cid, 1975: 43). No obstante, la breve obra poética de Claudio de la Torre mereció una buena acogida crítica. Así lo confirma que Valbuena Prat (1930: 129), en su libro *La poesía española contemporánea*, lo mencione (junto con su hermana Josefina) como uno de los poetas más cosmopolitas de Canarias.

## 2.5. El cine en la narrativa de Claudio de la Torre

A diferencia de su teatro, la obra narrativa de Claudio de la Torre apenas presenta vínculos con el cine. Su primer libro narrativo, *La huella perdida* (1920), no contiene referencias a este medio, a pesar de que Perdomo Hernández (1995b: 53) considera que en esta obra el escritor ofrece un muestrario de sus inquietudes. Por tanto, la ausencia de alusiones fílmicas sugiere que el cine aún no se encontraba entre los principales intereses de Claudio de la Torre. En su primera novela, *En la vida del señor Alegre*<sup>57</sup> (1924), que ganó el Premio Nacional de Literatura en la convocatoria de 1923-1924, la influencia del cine se limita a un fragmento donde el protagonista, Mr. Bright, se sube a un coche y recorre parte de la ajetreada ciudad de Sevilla:

Mr. Bright volvió a subir al coche, y dio, desesperado, la última dirección. Mientras rodaba otra vez el vehículo, consultó las tarjetas de visita que tanto le inquietaban, y ya, tranquilo por su rumbo, se recostó suavemente en el coche, como sumido en hondas meditaciones. [...] Pasaban los coches, sueltos y bulliciosos, con el trote alegre de los caballos andaluces. Este mundo rápido del arroyo se transformaba incesantemente, presentaba de continuo sus variadas visiones, desarrollando por entero su película de cosas y personajes. Por las aceras, en cambio, se pegaba pausado el hormiguero de peatones, jadeante, hasta formar un cuerpo sin cola, hacia la Alameda (Torre, 1924: 89-90).

Según García Montero (2000: 391), en la literatura de vanguardia las imágenes poéticas que se asocian al cine se vinculan con la velocidad o con el cauce inmaterial de su fluido. Así, las ventanillas de un coche en movimiento ofrecen una visión fugaz de la ciudad que se asemeja a una proyección veloz de fotogramas sobre una pantalla. Esta relación con la técnica cinematográfica se evidencia cuando, en el fragmento citado, se presenta el paisaje urbano como una «película de cosas y personajes». Por tanto, se establece un paralelismo entre el espectador de cine y la posición de Mr. Bright como pasajero de un coche desde el que observa parte de Sevilla.

En *Alicia al pie de los laureles* (1940) la presencia del cine se reduce a menciones poco significativas. Cuando el narrador menciona los inventos que trajo el siglo XX a la ficticia ciudad de Granda, se incluye el cinematógrafo como uno de los símbolos de la modernidad junto con el gramófono y el teléfono (Torre, 1940: 82).

---

<sup>57</sup> Perdomo Hernández (1995a: 306) ha calificado *En la vida del señor Alegre* y los relatos «Octubre» (1924) y «Ciudad de Plata» (1925) —publicados en la *Revista de Occidente*— como la «serie autobiográfica» de Claudio de la Torre. Justifica esta denominación por el estrecho vínculo que guardan estos textos con las estancias del autor fuera de Gran Canaria durante su etapa como estudiante universitario.

También se indica que, en una ocasión, la protagonista acudió a ver una película en París (Torre, 1940: 143). En sus otras dos novelas, *Lluvia de arena* (1954) y *Verano de Juan «el Chino»* (1971), no se advierte ningún procedimiento cinematográfico o referencias fílmicas.

Tampoco existen reflexiones sobre el cine en *Geografía y quimera* (1964), que reúne textos del autor sobre diferentes temas. La única referencia a este medio se encuentra en un artículo en el que se menciona que al escritor argentino Enrique Rodríguez Larreta le interesaba este medio audiovisual (Torre, 1964b: 330)<sup>58</sup>. No obstante, en la guía turística *Gran Canaria, Fuerteventura, Lanzarote* (1966) sí se hallan algunas menciones al cine. De la Torre (2007: 44) recuerda que *Moby Dick* (1956), de John Huston, se rodó en dos caletas de la playa de Las Canteras, en Las Palmas de Gran Canaria. Además, explica que en el barrio de Triana, en la misma ciudad, se instaló el primer cine de Las Palmas (2007: 87). En el resto de las islas solo apunta la existencia de un cine en Puerto del Rosario, en la isla de Fuerteventura (2007: 369).

## 2.6. Claudio de la Torre, periodista: el cine en sus artículos de prensa

El primer artículo que Claudio de la Torre publicó sobre cine apareció en *La Gaceta Literaria* (Madrid, 1927-1931), en 1928, con el título «El tranvía al ralentí. (Camino para Luis Buñuel)». Se trata de una breve crónica en la que el autor describe su visita a los estudios cinematográficos de Épinay, en París, cuando Luis Buñuel trabajaba como ayudante de dirección para el director Jean Epstein. El cineasta español colaboró ahí en el rodaje de *La chute de la maison Usher* (Jean Epstein, 1928). En una carta que Buñuel fechó en febrero de 1928 y que envió a José Bello, aludió a un proyecto desconocido y relacionado con «una obra de Claudio de la Torre y el hijo de Sota de Bilbao» (Buñuel, 2018: 67). Aunque no aporta más detalles sobre esta colaboración, la posibilidad de haber rodado algo con De la Torre muestra la amistad que ya entonces les unía.

En «El tranvía al ralentí» De la Torre comienza el texto cuando el transporte que le lleva a los estudios se detiene por la lluvia, tan intensa que el recorrido se describe como un viaje marítimo (Torre, 1928: 3). A medida que el tranvía avanza se describen

---

<sup>58</sup> Este artículo se había publicado en *La Vanguardia Española* (Torre, 1948: 2).

los diferentes paisajes que se ven a través de las ventanas del vagón. Sin embargo, la lentitud con la que se acerca al destino crea, según Gubern (1999: 121), un efecto de ralentí –de cámara lenta– que el autor reproduce en su artículo. Desde esta perspectiva, durante todo el recorrido De la Torre contempla las calles de París a través de una mirada cinematográfica. Al final, la lentitud fílmica se manifiesta en la repetición de imágenes similares a lo largo del trayecto:

Este paisaje de chimeneas vuelve a pasar otra vez. Una, siete, quince veces el mismo paisaje. Fijamos un punto: aquel camión que pasa, una, siete, quince veces vuelve a pasar. Aquella grúa que gira: una, siete, quince veces. ¡Maravilla de momento, repetido y concreto, tan bien ligado en su transcurso! (1928: 3).

Aunque a esta monotonía la acelera un instante la visión de las fábricas, el ritmo pausado crea el efecto de que el tranvía apenas avanza. Poco a poco, los distintos barrios quedan atrás para dejar paso a otros. Cuando al fin llega a Épinay, antes de entrar en los estudios, De la Torre menciona las películas de Jean Epstein a la vez que elogia su trayectoria como cineasta, aunque sin obviar los que considera sus filmes menores:

A los veintidós años, su *Vida de Pasteur*, revelación rotunda. De 1923, sus dos obras maestras: *La Belle Nivernaise* y *Coeur fidele* [...]. Momento de vacilación, por lo tanto: *Auberge rouge* y *L'affiche* [...]. *La glace à trois faces*, presentada ya en Madrid, privadamente, pudiera indicar la sana reacción (1928: 3).

Tras esta valoración de la carrera de Epstein, que refleja el interés de De la Torre por su trayectoria, comienzan las descripciones del rodaje. Buñuel sigue las instrucciones del director francés. Se ocupa de la iluminación y enumera las tomas, entre otras tareas. Su frenético ritmo de trabajo contrasta con el rodaje minucioso de una de las escenas, que embelesa al autor al mismo tiempo que le sosiega. Los efectos visuales que se recrean en escena suscitan la admiración del escritor:

No pasa nada. Allí, en el rincón iluminado, se mueven unas figuras minuciosas enhebrando el collar del objetivo. Gira la máquina. El pulso seguro del actor anuda un gesto más. Son los grandes planos, los silencios. Pero el campo se ensancha: otras figuras surgen, poco a poco, de los muros, de las pantallas. Descienden de los rieles, de los altos reflectores. Asoman, como ciegos, junto a los focos apagados, los ojos dormidos de unas gafas de colores. Termina la tarea (Torre, 1928: 3).

La belleza del rodaje despierta en De la Torre su pasión por el cine. Así describe este medio audiovisual: «es, ante todo, esto: nueva visión, mundo más vivo, realidades. Cualquiera, las que sean, pero más cerca de los ojos» (Torre, 1928: 3). Aunque en 1928 aún faltan tres años para que De la Torre se instale en los estudios de Paramount en Francia, estas declaraciones demuestran que la dedicación al cine del autor no se debió a una curiosidad pasajera o una oportunidad laboral, sino a una verdadera vocación de cineasta.

De la Torre también reflexionó sobre el cine en un artículo que publicó en el número especial de la revista *Primer Plano* del 2 de enero de 1944. Se titula «Luz y sombra del cine», y en él escribe sobre qué puede captar una cámara. El autor defiende que la industria audiovisual debe romper con las fórmulas convencionales de producir películas. Desde su punto de vista, entre los objetivos de los cineastas se halla no solo mostrar sucesos, sino también educar la sensibilidad de los espectadores. Así, se aspira a un cine que evoque un mundo de bellezas que se entreevea entre las imágenes fílmicas. A su juicio, *El sueño de una noche de verano* (*A Midsummer Night's Dream*, 1935), de Max Reinhardt, se acerca a este ideal (Torre, 1944: s.p.).

El entusiasmo de Claudio de la Torre por las películas también se aprecia en el primer artículo sobre este medio que el escritor publicó en *ABC*, el 27 de enero de 1949, con el título «Cine». De la Torre colaboró con *ABC* durante varias décadas y abarcó no solo la crítica cultural, sino también la información política y económica. En «Cine» el autor reflexiona sobre este arte y el tiempo que ha transcurrido desde su invención a partir de una fotografía de Mary Pickford en su visita a España en septiembre de 1948. La actriz ya no es la joven de las películas mudas con las que consiguió la fama. Ahora se aprecian en ella los primeros signos de su envejecimiento. El escritor queda desconcertado por este cambio y, entonces, comprende que la historia del cine, que en aquel momento contaba con poco más de cincuenta años, avanza: «Representan, por así decirlo, las primeras canas de un continente» (Torre, 1949b: 3).

Esta reflexión, sin embargo, no se limita a cómo el paso del tiempo afecta a los actores, pues también ofrece su opinión sobre el cine de Estados Unidos, que él considera «el más perfecto» (Torre, 1949b: 3). De acuerdo con el autor, el cine estadounidense, además de contar con los mejores técnicos, se inspira en un estilo de vida apropiado para relucir en la gran pantalla. Por el contrario, el cine español, según

De la Torre, exige un cambio con el que se recupere la mirada infantil sobre el mundo que rehúya de los prejuicios (1949b: 3).

Aunque la carrera como cineasta de Claudio de la Torre se concentra en la primera mitad de los años cuarenta, nunca perdió su fascinación por las películas. Por este motivo, en el artículo «Cine» augura a este medio un futuro brillante en el que se satisfará las expectativas del público que busque ilusiones en los filmes:

Auténtica caja de sorpresas, cuando es auténtica, seguirá durante muchos años poniéndonos al alcance de los sueños de un mundo que no está al alcance de la mano. Por eso es perenne su juventud, porque está hecha de rasgos que sólo percibe la mente ilusionada (Torre, 1949b: 3).

Este interés por el cine se aprecia también en algunos artículos que De la Torre escribió como corresponsal de *ABC* en Londres. Estos textos se publicaron a partir de 1966. De acuerdo con Reverón Alfonso (2007: 301), Torcuato Luca de Tena –nieto del fundador de *ABC*– envió el 2 de diciembre de 1965 una carta en la que le ofrecía el puesto de corresponsal a él y a su mujer, Mercedes Ballesteros. El matrimonio aceptó y se trasladó a Inglaterra. Como se indica al comienzo del primer artículo que ambos publicaron como corresponsales<sup>59</sup>, «aunque son dos plumas, una sola es la misión y uno solo el “corresponsal”» (Ballesteros y Torre, 1966e: 73). Por eso, en todos estos artículos figura la firma de los dos. Casi siempre, la de Ballesteros precede a la de Claudio de la Torre.

Desde Londres enviaron noticias de distintos aspectos de la vida británica. La inmensa mayoría de ellos versan sobre cuestiones políticas, pero también cubrieron acontecimientos culturales. La manera en la que Ballesteros y De la Torre abordan algunos de ellos manifiesta su interés por el cine. Así, en la noticia sobre el fallecimiento del escritor Evelyn Waugh, además de resaltar su importancia literaria y de repasar su vida, los autores mencionan el estreno reciente de un filme basado en una obra teatral suya, *El amado*, e incluso expresan una opinión escueta sobre su estreno: «la película ha tenido críticas, en general, favorables, pese a su humor un tanto morboso» (Torre y Ballesteros, 1966: 71). De la misma manera, en un artículo conmemorativo del primer centenario de *Alicia en el país de las maravillas*, los

---

<sup>59</sup> La primera crónica de Ballesteros y De la Torre como corresponsales en Londres se tituló «Hoy el tiempo se llama Rhodesia» (1966e: 73-74). En ella trataban el conflicto que entonces existía entre Reino Unido y una de sus colonias, Rodesia (la actual Zimbabue).



corresponsales demuestran que conocen las adaptaciones cinematográficas de la novela, que ven como actualizaciones de la obra (1966d: 66). El mundo fílmico sirve también de símil para describir ciertas imágenes, como sucede al aludir al público que acude al barrio de King's Road a visitar su importante oferta cultural: «completan el colorido de King's Road como figuración de cine para dar ambiente» (1967a: 78).

Los artículos de Ballesteros y De la Torre sobre algunas representaciones teatrales también contienen referencias al cine que revelan la curiosidad de ambos por las relaciones entre estos lenguajes artísticos. Saben que la actuación sobre los escenarios requiere unas particularidades que no se exigen ante la cámara. Por eso, en su crítica del montaje de la comedia de Ivan Turguenev *Un mes en el campo* en la que participó Ingrid Bergman, reconocen el acierto de esta actriz al no caer en ninguno de los errores que los intérpretes de cine cometen en el teatro (1966b: 77).

En otros artículos, el cine se manifiesta desde una perspectiva propia de la conocida como «prensa del corazón», pues informan de detalles sobre la vida de distintas celebridades. En 1966 el matrimonio publicó que Dennis Price, actor famoso por sus apariciones en telefilmes de la BBC, se había mudado a la isla de Sark, en el Canal de la Mancha, para evitar el pago de impuestos (1966f: 78). En otra ocasión, la noticia se centró en la fractura de un tobillo que sufrió Charlie Chaplin en los estudios británicos de Pinewood. Este accidente permite a los autores homenajear con un toque de humor al cineasta: «si quisiéramos buscar un objeto que simbolizara el cine, no encontraríamos otro mejor que el bastoncillo de “Charlot”. [...] ¡Qué bien le hubiese venido ayer tarde!» (1966c: 13).

Otro de estos textos periodísticos versa sobre una película en torno a la que se desarrolló una polémica en Reino Unido. Se trata del documental titulado *Matador*, sobre Manuel Bénéitez *el Cordobés*, torero que alcanzó la fama en los años 60. Ante el anuncio de su proyección en la BBC –que lo había producido–, se alzaron varias voces contra él por el tema que abordaba, hasta el punto de que la cuestión llegó al Parlamento. Los autores critican la ambigüedad moral de los británicos, que se indignan con las corridas de toros y no con los detalles escabrosos que la prensa reproduce sobre determinados crímenes. Sin embargo, Ballesteros y De la Torre no obvian el valor visual de la película: «Pese a la repugnancia que les produce el tema, todos reconocen que la belleza de la fotografía es extraordinaria» (1966h: 85).

También suscitó cierta polémica, aunque de índole artística, la grabación de *Otelo* durante su representación en el National Theatre de Londres. Ballesteros y De la Torre desarrollan en su artículo una crítica cinematográfica en la que explican la naturaleza del proyecto a los lectores reacios a estos experimentos fílmicos: «a los puristas del cine hay que hacerles una necesaria advertencia: no se ha tratado de hacer una película, sino de fotografiar una representación teatral» (1966g: 81). No obstante, a pesar de que aseguran que no se trata de un filme, aprecian en esta grabación un empleo adecuado del lenguaje cinematográfico para captar mejor las expresiones de los actores (1966g: 81). Del mismo modo, las actuaciones agradan a los corresponsales, quienes elogian el trabajo del reparto y, sobre todo, del protagonista, Laurence Olivier, por los cambios emocionales que consigue transmitir con su personaje. Así, califican esta obra como un «feliz experimento cinematográfico» (1966g: 81) que permitirá a un público amplio, mucho más que el limitado a las localidades de un teatro, disfrutar de esta obra de Shakespeare.

Asimismo, el interés del matrimonio por el mundo audiovisual abarcó los telefilmes, sobre todo cuando suponen un acontecimiento cultural de cierta relevancia. Los dos artículos que publicaron en diciembre de 1966 sobre la adaptación que realizó la BBC de *Alicia en el País de las Maravillas* reflejan esta inquietud. El primero de ellos anuncia que la película ha sido calificada como no apta para menores debido a una interpretación distorsionada de la novela que ha realizado el director, Jonathan Miller (1966a: 85). En el segundo artículo, publicado tras el estreno del telefilme, expresan una opinión desfavorable sobre la película. Para ellos, el propósito del realizador de transmitir su peculiar visión de la historia ha lastrado el filme y lo ha convertido en una obra confusa. Exculpan a la actriz protagonista de haber ofrecido una Alicia pensativa, ya que seguía las instrucciones del director (1966i: 89). Pero los autores consideran que esta película supone una «frustrada reaparición» (1966i: 89) del personaje de Lewis Carroll. Los corresponsales aprecian la influencia del surrealismo, aunque, al mismo tiempo, consideran que Miller no posee las aptitudes artísticas necesarias para captar la esencia de este movimiento. Según ellos, Buñuel sí lo consiguió (1966i: 89).

La última crítica cinematográfica que Ballesteros y De la Torre publicaron en *ABC* trató sobre *Una condesa de Hong Kong* (*A Countess from Hong Kong*, 1967), de Charlie Chaplin. Con esta película, el cineasta terminó su carrera como director. Este estreno supuso un auténtico acontecimiento social por las expectativas que generaba el

trabajo de Chaplin como guionista, director y compositor de la película. Sin embargo, Ballesteros y De la Torre (196b: 71) criticaron el argumento enrevesado y la actuación de Marlon Brando por su falta de comicidad. A pesar de la admiración que los corresponsales sentían por Chaplin, el resultado no les satisfizo: «es posible que la crítica señale su última aventura como un fracaso. Puede que lo sea» (1967b: 71).

Claudio de la Torre también publicó numerosos artículos en el periódico *La Vanguardia Española* (Barcelona, 1881-actualidad) en los años 40 y 50. Sin embargo, en ellos apenas se advierten referencias al cine. Solo en «Estimación y Amor», publicado en diciembre de 1949, se alude a él de manera significativa. El autor reflexiona en el texto sobre las diferencias en la vida conyugal que existen entre los matrimonios españoles y los extranjeros. De la Torre señala que en España la mujer ha recibido una educación que la convertirá en una esposa sumisa, mientras que en el mundo anglosajón la mujer goza de mayores libertades. También considera que en las películas extranjeras se reflejan estas disimilitudes y así lo comprueba la espectadora española cuando acude al cine: «verá que las mujeres de otras tierras, por disfrutar de tantas libertades, han logrado al fin la estimación de sus maridos» (1949a: 3).

En la actividad periodística de Claudio de la Torre que guarda relación con el cine no solo se hallan estos artículos. También figuró como colaborador de la revista *Cámara*, tal como consta en el primer número («Colaboradores», 1941: s.p.). Pero ni en esta entrega ni en el resto se publicaron artículos firmados por el escritor. No obstante, en el primer número de la revista sí apareció una foto del rodaje del corto *Chufillitas* (1941), que el cineasta dirigió. En la imagen se ve a De la Torre en uno de los decorados con Lola Benavente, la actriz protagonista («Se rueda», 1941: s.p.).

Estas colaboraciones de Claudio de la Torre en prensa, que se publicaron, sobre todo, en el periódico *ABC*, revelan que el cine ocupó gran parte de su actividad como periodista. Entre sus artículos se halla crítica cinematográfica que revela la modernidad de sus planteamientos fílmicos, como el de «Luz y sombra del cine», donde propone que las películas no solo entretengan, sino también que eduquen la sensibilidad. Sin embargo, la mayoría de sus publicaciones en prensa corresponden a la labor de un periodista cinematográfico. En estos textos, frente a la crítica de cine, predomina la información de estrenos, de experimentos fílmicos o de películas que suscitan interés en el público. No obstante, no se limita a la mera enumeración de datos. De la Torre

destaca las innovaciones de las propuestas que reseña –como las grabaciones de obras teatrales– o atiende a las reacciones del público –como las que suscitó el documental de la BBC sobre el toreo–. Así, el autor muestra su concepto del periodista que cubre noticias cinematográficas: al mismo tiempo que informa, ejerce de crítico, aunque, a veces, a través de breves afirmaciones que intercala en el artículo. Además, De la Torre no solo se preocupó por las novedades cinematográficas, sino también por la evolución de este medio. Por eso, escribía de una considerable variedad de películas. En ella se incluían largometrajes de ficción, documentales, adaptaciones y telefilmes. De esta manera, mostró la amplitud de sus intereses en torno a la industria audiovisual.

### 3. *Rápteme usted: comedia extravagante del franquismo*

Con el guion original de *Rápteme usted* (1940), que dirigió Julio de Flechner<sup>60</sup>, Claudio de la Torre retomó su carrera cinematográfica tras la Guerra Civil. Esta película, por su comicidad y por el ambiente lujoso en el que se desarrolla su acción, se vincula con la conocida como comedia de «teléfonos blancos». Con este término Sánchez Noriega (2018: 331) se refiere a un cine escapista que consiste en una comedia con toques sentimentales, tramas frívolas, equívocos amorosos y ambientes acomodados. Los teléfonos blancos, asociados a la clase alta, aluden al elevado estatus social de los personajes que aparecen en estas películas. Arce (2013: 256) recuerda que, debido a la asociación entre los teléfonos blancos y los espacios sofisticados, este cine de personajes burgueses o aristocráticos también se conoció como alta comedia.

Críticos como Sánchez Noriega (2018: 331) consideran que este género comenzó en Italia con la película *La canzone dell'amore* (Genaro Righelli, 1930). Sin embargo, Aguilar y Cabrerizo (2020: 43) sitúan el comienzo de la alta comedia italiana en *¡Qué sinvergüenzas son los hombres!* (*Gli uomini, che mascalzoni...*, 1932), de Mario Camerini, y otras películas del mismo director. No obstante, Ortiz (2001: 119) matiza que, aunque las comedias españolas de los años cuarenta guardan relación con el

---

<sup>60</sup> Julio de Flechner, nombre con el que se conocía a Julio Fleischner Roos (Madrid, 1893 – Barcelona, 1975), trabajó como actor en algunas películas de Benito Perojo antes de la Guerra Civil y en 1933 fundó la empresa de doblaje Fono-España. En la posguerra dirigió, además de *Rápteme usted*, las películas *Y tú ¿quién eres...?* (1942), *¡Qué contenta estoy!* (1943), *Antes de entrar, dejen salir* (1943), *Noche decisiva* (1944), *Costa brava* (1946) y *La mentira de la gloria* (1946) (Borau, 1998: 364).

cine italiano de «teléfonos blancos», estas películas se inspiran también en las comedias hollywoodienses de la década de 1930.

En el cine estadounidense de esa década destacan numerosos musicales en los que los actores protagonistas mostraban sus habilidades como bailarines o cantantes. Por la fama que alcanzaron, en los años treinta destacaron Fred Astaire y Ginger Rogers. Estos espectáculos de música se asocian, casi siempre, a ambientes lujosos, con bailarines con trajes de gala como el frac o el esmoquin. La película *Volando hacia Río de Janeiro* (*Flying Down to Rio*, Thornton Freeland, 1933), que cuenta con Astaire y Rogers, ilustra este concepto de musical. La trama, además de incluir un romance idealizado, se desarrolla en hoteles de lujo donde toca la orquesta en la que trabajan los protagonistas. También en el filme *En las alas de la danza* (*Swing Time*, 1936), de George Stevens, donde Astaire y Rogers poseen más protagonismo, ambos interpretan a un bailarín y a una profesora de danza que, además, realizan elegantes números musicales. Al igual que en esta comedia hollywoodiense, en *Rápteme usted* varios espectáculos musicales se desarrollan en espacios vinculados a un alto estatus social – como restaurantes de lujo—. Así se refleja el elevado poder adquisitivo de los personajes y se favorece la evasión de un público que busca un entretenimiento cómico y alejado de críticas sociales.

No obstante, la alta comedia cinematográfica se divide, de acuerdo con Sánchez Noriega (2018: 141), en dos categorías: la sofisticada y la extravagante. La comedia sofisticada se desarrolla en ambientes donde predominan el refinamiento, el lujo y los personajes con vínculos aristocráticos. En estas películas el humor se basa, sobre todo, en los equívocos, aunque también se acerca en ocasiones al drama y contiene críticas más o menos amables a la sociedad del momento (2018: 141). A este género pertenecen varias películas del director estadounidense Preston Sturges, como *Un marido rico* (*The Palm Beach Story*, 1942). En ella, después de varias vicisitudes, una mujer que se ha alejado de su marido inicia un idilio amoroso con un magnate que la colma de atenciones. En *Las tres noches de Eva* (*The Lady Eve*, 1941), del mismo director, se desarrolla un romance en el que un millonario, estudioso de las serpientes, se enamora de una jugadora de cartas en un trasatlántico de lujo. De la misma manera, en *La ronda* (1950), de Max Ophüls, se presentan varias historias cruzadas donde personajes como aristócratas y artistas adinerados protagonizan argumentos amorosos.

La comedia extravagante –o, como se conoce en inglés, *screwball comedy*– presenta, en cambio, personajes y situaciones estrambóticas. Como explica Sánchez Noriega (2018: 143), el humor se basa, sobre todo, en los diálogos y en el juego interpretativo, aunque contiene, en general, críticas más evidentes a diversos aspectos socioculturales. La película *Sopa de ganso* (*Duck Soap*, 1933), que dirigió Leo McCarey y que protagonizaron los hermanos Marx, presenta una moraleja antimilitarista que se acompaña de alocados números musicales. Aunque los ambientes diplomáticos en los que se desarrolla la acción acercan el filme a la comedia sofisticada, el comportamiento absurdo de los personajes y la trama inverosímil no buscan un reflejo fiel de estos ámbitos políticos.

Entre las comedias sofisticadas que se rodaron en España en los años cuarenta Ortiz (2001: 115-116) menciona *Ella, él y sus millones* (1944) y *Deliciosamente tontos* (1943), ambas de Juan de Orduña. En *Ella, él y sus millones* un financiero millonario se casa con una condesa para pertenecer a la nobleza. Así, en la película se suceden los bailes aristocráticos, las mansiones y los viajes lujosos. En *Deliciosamente tontos* se desarrolla un equívoco amoroso que transcurre en cruceros, hoteles caros y, en general, espacios vinculados a un elevado estatus social. De hecho, la protagonista se casa por poderes con un hombre que no conoce solo para obtener una fortuna –aunque al final se enamora de él–. También *La luna vale un millón* (1945), de Florián Rey, y *Dos cuentos para dos* (1947), de Luis Lucia, constituyen comedias sofisticadas. En la película de Rey un humilde campesino suplanta a un empresario millonario con el mismo aspecto físico que él. Durante un tiempo vive con lujos impensables que, sin embargo, no le sirven para enamorar a la mujer que le atrae. De la misma manera, en *Dos cuentos para dos* un tímido empleado de una joyería recibe una herencia millonaria con la que compra un palacio y objetos caros para sorprender a su novia, con quien al final se casa.

También en la década de 1940 se produjeron varias comedias extravagantes españolas. Ortiz (2001: 116) menciona las películas *Eloísa está debajo de un almendro* (Rafael Gil, 1943) y *Boda accidentada* (Ignacio F. Iquino, 1942). Aunque el filme de Gil no contiene números musicales, los que se incluyen en la de Iquino corresponden a géneros modernos, cercanos al *jazz* o al *foxtrot*, adecuados al lujo y al cosmopolitismo del hotel donde se desarrolla la acción. A estos filmes se suman también otras dos películas que dirigió Ignacio F. Iquino: *El difunto es un vivo* (1941), donde la falsa muerte de un hombre da lugar a la reconciliación con su mujer, y *Un enredo de familia*

(1943), en la que dos parejas de gemelos, separados poco después de nacer, viven situaciones absurdas y otras propias del *slapstick*. Asimismo, el filme *El camino de Babel* (Jerónimo Mihura, 1944) presenta una trama y varios personajes que corresponden a este subgénero cómico. En ella, tres estudiantes universitarios, al acabar sus carreras, prometen reencontrarse al cabo de un año. Dos de ellos aseguran que, para entonces, ya se habrán casado con mujeres ricas y habrán ganado mucho dinero. Sin embargo, participan en un negocio inexistente que dirige un empresario enloquecido con el que pierden sus escasos ahorros. El carácter estrambótico de los personajes que aparecen en estas películas las convierte en filmes cómicos que basan su humor en situaciones absurdas o inesperadas.

*Rápteme usted* también constituye una comedia extravagante y se halla entre las primeras manifestaciones de este subgénero en el franquismo. En agosto de 1940 se anunciaba como una «supercomedia musical» («Guión y ruta», 1940: s.p.). Asimismo, la película se promocionó, junto con otras, en el periódico *Hoja Oficial del Lunes* destacando la presencia de Celia Gámez («Nuevas películas», 1940: 2). Se estrenó el 13 de enero de 1941 en el Cine Rialto de Madrid. En la crítica que se publicó en *Primer Plano* también se resaltó el papel protagonista de Celia Gámez y se elogió al resto del reparto, así como la fotografía y los decorados (Mas-Guindal, 1941: s.p.). En este texto, el filme se calificó como una opereta que llenaba un vacío en la cinematografía española.

La condición de *vedette*<sup>61</sup> de Celia Gámez (Buenos Aires, 1905-1992), a la que se aludió en una nota informativa sobre la película («Nuevas películas», 1940: 2), resulta relevante en *Rápteme usted*. La mujer que ella interpreta en la película comparte la misma profesión. Así, la importancia que adquieren los números musicales en el filme exigía a una actriz con habilidades como cantante. Por este motivo, Celia Gámez se adecuaba al papel protagonista. Esta actriz argentina, según Montijano Ruiz (2009: 114), implantó en España, durante los años cuarenta, un modelo de comedia musical más cercano al estadounidense que a la revista teatral española. En efecto, en *Rápteme usted* el humor extravagante, que se combina con una disparatada trama detectivesca, se

---

<sup>61</sup> Comas (2004: 12) explica que el término francés *vedette*, a comienzos del siglo XX, sustituyó en Francia al de *star* para referirse a las estrellas de cine. Aunque ambas palabras adquirieron poco a poco un significado similar, por lo general, en Europa se calificaba como *vedette* a las actrices que, además de obtener buenos resultados en taquilla, poseían atributos artísticos (sobre todo musicales) que resaltaban su calidad como intérpretes.

advierte la influencia de las comedias musicales hollywoodienses de los años treinta, sobre todo las que contaron con Fred Astaire y Ginger Rogers en el reparto.

### 3.1. Versiones del guion

Se han localizado dos guiones de la película *Rápteme usted*. El primero, de 1939 y con el título de *Déjese usted raptar*, se conserva junto con el expediente de censura previa de guiones en el AGA (*Déjese usted raptar*, 1939). El expediente indica que el texto se entregó a la Dirección General de Propaganda el 18 de diciembre de 1939. El segundo guion, sin fechar y con el título de *Rápteme usted*, se encuentra en la Filmoteca Española (Torre, 1940). El título, que coincide con el de la película, indica que se escribió con posterioridad a diciembre de 1939.

En realidad, los dos guiones presentan una acción similar y los personajes mantienen sus nombres y sus personalidades. Uno de los cambios más significativos radica en que, en el guion titulado *Déjese usted raptar*, Ricardo le cuenta al director de la Academia Sherlock Holmes el plan de Áurea: su falso secuestro le otorgará publicidad y relanzará su carrera. Para ello, Ricardo le pide al director que la rapte y que le dé a él el premio de cinco mil pesetas que ha ofrecido la academia al alumno que solucione el caso más sorprendente. Ambos se presentarán entonces como los héroes. Así convence al director: «Con la publicidad del rapto se hace famosa la academia. Aparecerán nuestros nombres, se verán nuestros retratos por todas partes» (Torre, 1939: 27). En cambio, en el guion titulado *Rápteme usted* Ricardo no le cuenta el plan del falso secuestro al director, quien, en cambio, trabaja para el marido de Áurea vigilando a la actriz.

En ambos guiones el rapto transcurre también en el restaurante Andalucía y Áurea se reencuentra con su marido en la casa a la que la llevan los falsos secuestradores. Sin embargo, en el guion de *Déjese usted raptar* la escena de reconciliación entre la actriz y su marido en el barco precede a la que se desarrolla en el Gran Hotel, donde los periodistas esperan a Áurea. Cuando todos esperan que la actriz se presente en el establecimiento, escuchan cómo canta en la radio. Pero, en realidad, Áurea ya se halla junto con su marido en el barco que zarpará hacia América. El locutor informa también de que no ha existido ningún secuestro, sino un plan que ha organizado su mánager para relanzar la carrera de Áurea (Torre, 1939: 99). La policía detiene



entonces a este personaje, tal como ocurre en el guion de *Rápteme usted*. No obstante, el de *Déjese usted raptar* acaba con un número musical que protagoniza la actriz en la cubierta del barco y que no existe en el de *Rápteme usted*. También, a diferencia del guion de *Rápteme usted*, en el de *Déjese usted raptar* no se incluyen las letras de ninguna de las canciones.

Otro cambio significativo se aprecia en el número de planos que se indican en cada guion. En el de *Déjese usted raptar* se cuentan 364; en el de *Rápteme usted*, 476. Este aumento no implica una mayor extensión del texto. El manuscrito de *Déjese usted raptar* consta de cien páginas; el de *Rápteme usted*, de ochenta y cinco. Por ello, el mayor número de planos en *Rápteme usted* indica que Claudio de la Torre optó por más cambios de encuadres en la segunda versión. A pesar de esta diferencia, ambos guiones presentan el mismo formato en dos columnas.

Abes (2013: 133) recuerda que siempre surgen dudas sobre qué versión de un guion se debe elegir para su estudio o para que se publique. También Nannicelli (2013b: 158) indica que seleccionar una versión cuando ninguna se ha publicado –como ocurre con los guiones de Claudio y Josefina de la Torre– plantea numerosos problemas. Sin declaraciones de los autores, resulta complicado calificar una versión como definitiva. Por este motivo, cada una de las versiones de cualquier guion admite un análisis individual. Sin embargo, en este capítulo se ha elegido como objeto de estudio el titulado *Rápteme usted*, ya que este texto presenta el mismo título que la película. Por tanto, se trata de una versión posterior a la de *Déjese usted raptar*, de 1939. De esta circunstancia se deduce que Claudio de la Torre consideraba *Rápteme usted* como una versión corregida respecto a la anterior. De hecho, la película sigue la estructura y el argumento planteados en el guion de *Rápteme usted* y no en el de *Déjese usted raptar*.

### 3.2. Censura

Del proyecto de *Rápteme usted* se conservan dos expedientes de censura en el AGA. Sin embargo, la película recibe nombres distintos en cada uno de estos expedientes. En el primero se llama *Déjese usted raptar*. Esta carpeta contiene las cartas de solicitud de censura, las que acreditan su aprobación y un manuscrito del guion (*Déjese usted raptar*, 1939). En el segundo expediente el filme se titula *Rápteme usted*. Pero la carpeta solo contiene el permiso de rodaje y el certificado de nacionalidad

española de la película que emitió el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Visuales el 23 de enero de 1991 (*Rápteme usted*, 1940).

El informe de censura del guion titulado *Déjese usted raptar* se fechó el 2 de enero de 1940. En el apartado sobre el valor literario o artístico se indica que posee un «humorismo ligero, intrascendente y de farsa divertida» (*Déjese usted raptar*, 1939). En las observaciones, en cambio, se critica el argumento: «es una obra humorística sin verdadera originalidad y sin auténtico acento español, puesto que recuerda a otras películas extranjeras de títulos y temas similares: de raptos ficticios» (*Déjese usted raptar*, 1939). A pesar de estas opiniones, se autorizó el texto. Sin embargo, se exige eliminar una intervención de Áurea en la página 18 que, en el guion adjunto al expediente, aparece tachada con lápiz: «un policía es precisamente lo que necesito. No hay rapto decente sin un policía por medio. Prescindiendo de detalle tan importante mi rapto no tendría categoría» (Torre, 1939: 18).

En el permiso de rodaje, fechado en 1940 (no se especifica el día ni el mes), el proyecto ya se titula *Rápteme usted*. Asimismo, Julio de Flechner –con el nombre de Julio Fleischner Ross– figura como director (*Rápteme usted*, 1940). Se indica que el rodaje se efectuará, aproximadamente, entre el 20 de mayo y el 10 de julio de 1940 en los estudios Roptence, en Madrid, con un presupuesto de 800.000 pesetas. También se informa de que a la Dirección General de Propaganda el guion llegó el 25 de abril de 1940 y se aprobó el 26 de ese mes. La fecha difiere de la que aparecía en el expediente anterior como día en el que se autorizó el texto: el 2 de enero de 1940 (*Déjese usted raptar*, 1939). Esta contradicción sugiere que se entregó a la censura un nuevo texto –quizás el que se conserva en la Filmoteca Española–, con el título definitivo y algunas modificaciones, que se aprobó con rapidez.

Aunque Claudio de la Torre firma el guion con el pseudónimo de Alberto Alar, el permiso de rodaje y la resolución de censura confirman su autoría. En ambos documentos figura como responsable del guion (*Déjese usted raptar*, 1939; *Rápteme usted*, 1940). Para evitar dudas, se explicita que usa un pseudónimo. Por eso, como autor figura el nombre de Claudio de la Torre y, al lado, entre comillas, el de Alberto Alar (*Déjese usted raptar*, 1939; *Rápteme usted*, 1940). Asimismo, en una carta que se adjunta al primer expediente de censura, fechada el 12 de diciembre de 1939, consta que el guion de *Déjese usted raptar* es «original de D. Claudio de la Torre, “Alberto Alar”»

(*Déjese usted raptar*, 1939). No consta ningún otro colaborador. En la portada del mecanuscrito del guion que se incluye en el primer expediente también aparece Alberto Alar como responsable del argumento, de los diálogos y de la totalidad del texto (Torre, 1939: 1). La misma información figura en la portada del mecanuscrito del guion que se conserva en la Filmoteca Española (Torre, 1940: 1).

Izquierdo (2019: 184) explica que Claudio de la Torre usó el pseudónimo de Eduardo Alar desde su juventud y que lo tomó de la novela homónima que Agustín Millares Torres, su abuelo, publicó en 1871. De la Torre quizás eligió este nombre porque se identificaba con la descripción que el protagonista, un poeta estudiante de Derecho –como él–, realiza de sí mismo:

Presento a V. en mi persona a un pobre y honrado estudiante de leyes, escritor algunas veces de la oposición en algún periódico liberal de Madrid, y dispuesto siempre a atormentar las musas con algún soneto o leyenda, que rara vez encuentran, porque no lo merecen, lectores indulgentes que se atrevan a descifrarlos. Me llamo Eduardo Alar (Millares, 1871: 35).

Más tarde, Claudio de la Torre cambió ese pseudónimo por el de Alberto Alar<sup>62</sup>. No obstante, no solo los expedientes de censura demuestran que, tras él, se esconde el escritor. También en *Primer Plano* se publicó que De la Torre se había encargado del argumento original de *Rápteme usted* («Positivos sin revelar», 1940: s.p.). Además, tal como ocurrió con otras películas en las que él participó, se publicó una novelización del filme en la Editorial Alas para publicarlo. En la ficha técnica sobre *Rápteme usted* que contiene este libro también figura Alberto Alar como guionista. El pseudónimo incluso aparece en la portada, aunque en el interior del libro se especifica que la novelización la ha escrito A. Blás Bajo (s.f.: 4). Asimismo, se indica en la ficha técnica que Claudio de la Torre se ha encargado de la supervisión de la película y Bernardo de la Torre, de la labor de jefe de producción (Blás Bajo, s.f.: 4). Aunque en los créditos iniciales de la película no se nombra a Claudio de la Torre como supervisor, sí aparece Bernardo de la Torre como jefe de producción (Flechner, 1940).

---

<sup>62</sup> Pío García (1940 [1 de diciembre]: s.p.), en un artículo en la revista *Primer Plano*, nombra a Alberto Alar como uno de los literatos que, en su labor de guionistas, al escribir aún la técnica fílmica con el argumentos de sus obras.

### 3.3. Resumen argumental

La actriz de cine Áurea Diamantina abandona a su marido, a quien considera insoportable. Tal como ya había planeado, se va al Gran Hotel, donde le espera su mánager. Ambos acuerdan un plan para publicitar la carrera de Áurea: fingir el secuestro de la actriz. Para ello, cuentan con la ayuda de Ricardo, un admirador de ella. Sin embargo, la trama se complica por la relación sentimental que él mantiene con Elenita, la hija del director de la Academia Sherlock Holmes, donde se forma a futuros detectives. Para motivar a los alumnos, el director convoca un premio de cinco mil pesetas para el estudiante que solucione el caso más sensacional.

El marido de la actriz contrata a este director como detective para vigilar a Áurea y controlar sus contactos y sus actividades. Pero un equívoco amoroso dificulta su trabajo. Cuando Ricardo observa al director flirteando con la telefonista del Gran Hotel, le amenaza: o le entrega el diploma que le corresponde como alumno de la academia o le contará lo que ha visto a doña Amalia, la mujer del director. Sin embargo, el director le aclara que ha hablado con la telefonista para hallar información sobre un caso en el que trabaja: el de una mujer que ha abandonado a su marido. Para evitar un escándalo con doña Amalia, el director nombra a Ricardo su ayudante e incluso le dice que quizás gane las cinco mil pesetas del premio. No obstante, Áurea, para fingir su secuestro, también contrata al director para que la escolte con la excusa de que teme que la rapten. Así, con vigilancia constante, su desaparición causará mayor alarma y, por tanto, le dará mayor publicidad. De hecho, envía a los periódicos la noticia de que ha contratado a un policía como escolta particular.

Doña Amalia sospecha que su marido mantiene una relación extraconyugal cuando recibe una llamada en la que le dejan un recado sospechoso: una actriz de cine espera al director de la Academia Sherlock Holmes en el Gran Hotel. Entonces ella decide seguir a su marido para descubrir con quién le engaña y le cuenta sus sospechas a su hija. Áurea, en cambio, continúa con los planes del secuestro. Encarga a Ricardo que la rapte cuando vayan a cenar al restaurante Andalucía. Él acepta, pero, aunque le dice a la actriz que su marido ha contratado a un detective para vigilarla, no le aclara de quién se trata. Al mismo tiempo, el director se inquieta ante la posibilidad de que el secuestro de la actriz dé mala publicidad a su academia.

Ya en el restaurante, se encuentran Áurea y su marido, quien ha acudido por sorpresa y quien le avisa de que en una semana viajará a América. Ella le advierte de que le pedirá el divorcio y se aleja de él. A su vez, doña Amalia y Elena ven al director junto a Áurea, a quien ellas consideran su amante. Ante la petición del director de orquesta del restaurante, la actriz canta. Pero, poco después de terminar la canción, durante un número musical con varias bailarinas, las luces se apagan. Al encenderse de nuevo, se descubre que Áurea ha desaparecido. Sin embargo, ni Ricardo ni el mánager ni el director han intervenido en este secuestro. De inmediato se extiende la noticia de que alguien ha raptado a la actriz.

Tras una semana sin que Áurea dé señales de vida, la policía advierte al director y al mánager de que ambos irán a la cárcel si la actriz no aparece antes de la medianoche. Pero, antes de que finalice el plazo, Ricardo recibe una llamada en la que una portera le indica que Áurea se halla sana y salva en una casa de las afueras de la ciudad. Incluso les da una dirección. Los medios de comunicación publican la noticia. Sin embargo, cuando el director y Ricardo llegan a la vivienda indicada, la portera solo le entrega al director el dinero de sus honorarios. Nadie sabe dónde se encuentra Áurea. Aunque Ricardo y el director acuden al Gran Hotel, allí solo está el mánager.

En una casa en las afueras, Áurea, tras una semana secuestrada, recibe la visita de su marido. Entonces descubre que él ha tramado todo. El marido le explica que, durante esa semana, ha preparado el viaje de ambos hacia América. Sin embargo, Áurea se niega y se despide de él. Mientras tanto, el director, el mánager y Ricardo contienen como pueden a los periodistas que han ido al Gran Hotel a entrevistar a Áurea. El marido de la actriz, por tanto, embarca solo. Pero al llegar a su camarote se encuentra con Áurea, que ha decidido viajar con él. Asimismo, por la radio se anuncia que la actriz viaja en el crucero hacia América y que, como ella misma ha declarado, había fingido su secuestro con ayuda de su mánager, a quien dos agentes de policía detienen. En su camarote, Áurea y su marido se besan con pasión.

### **3.4. Tiempo**

El guion de *Rápteme usted* no contiene saltos temporales, pues la historia se desarrolla de manera lineal. Por ello, el guion exige un montaje de continuidad. Pero tampoco presenta referencias que permitan determinar en qué año transcurre la acción.

De esta manera, se evitan alusiones a periodos concretos y, por extensión, a cuestiones sociales para favorecer que los lectores –y los futuros espectadores– se evadan de la realidad en la que viven y disfruten de una comedia alejada de pretensiones intelectuales. No obstante, sí existen referencias a cuánto dura, de manera aproximada, la acción. Desde el falso secuestro de Áurea hasta el desenlace transcurre una elipsis de una semana, tal como evidencia una de las intervenciones de la actriz: «¿Y has tenido la calma, la bendita calma, de tenerme encerrada durante siete días?» (Torre, 1940: 79). A esta semana se suman los dos días en los que Áurea se instala en el Gran Hotel y planifica su rapto. Por tanto, la acción dura casi nueve días.

### 3.5. La voz narrativa

En la voz narrativa del guion de *Rápteme usted* predomina la objetividad descriptiva. En gran medida, se prescinde de expresiones que revelen valoraciones subjetivas por parte del narrador. Las diversas acciones que ocurren en la diégesis se presentan según el modo informativo (o *report mode*), como se observa en la siguiente cita: «El marido se acerca a Áurea con la taza en la mano» (1940: 2). Así, la voz narrativa se limita a describir las acciones que se trasladarán a la pantalla. No obstante, para explicar el contenido de muchas escenas solo se emplean sintagmas nominales. Con frecuencia, estos sintagmas nombran a los personajes que aparecen en escena, sin aportar ninguna información adicional: «El director y la telefonista» (1940: 16); «Elenita y Ricardo» (1940: 26); «Doña Amalia, Elenita y Ricardo» (1940: 36).

Aunque a lo largo del texto predomina la objetividad, en ocasiones la voz narrativa emplea expresiones o adjetivos en los que realiza juicios de valor. Se trata de pasajes que pertenecen al *comment mode*. A través de esta manera de presentar la diégesis, se recurre a expresiones, a veces literarias o no destinadas al rodaje, que contribuyen a comprender mejor todo cuanto sucede en el mundo ficcional. A los actores les resulta de especial utilidad para interpretar a los personajes. Así se advierte en la siguiente cita, en la que se evidencia el estado de ánimo de doña Amalia cuando piensa que su marido le miente sobre el motivo por el que ha ido al restaurante Andalucía: «Doña Amalia oculta su furia bajo una sonrisa forzada» (1940: 53). Asimismo, se indica que el director «descuelga nervioso» (1940: 69) el teléfono pensando que le llama Áurea para decirle dónde se encuentra tras su secuestro.

Como recuerda Sternberg (1997: 87), el guionista posee suficiente libertad creativa como para incluir imágenes literarias que, en ocasiones, resultan difíciles de rodar. Pero, para facilitar la comprensión del texto, en el guion de *Rápteme usted* se prescinde de recursos literarios que den lugar a múltiples interpretaciones sobre qué ocurre en las escenas y no precisen el contenido de cada una de ellas. Sin embargo, la voz narrativa revela en ciertos comentarios que posee un carácter omnisciente que le permite conocer los pensamientos de los personajes. Por eso, cuando el director le cuenta a su esposa que irá al restaurante Andalucía para una cena de negocios, se cuenta que ella, que sospecha una posible infidelidad, le anuda la corbata «conteniéndose para no estrangularle» (1940: 40).

Además, para facilitar que cualquier lector y, sobre todo, los trabajadores de la película comprendan bien qué exigen las escenas, la voz narrativa explícita, a veces, el efecto que se busca con ellas. Se advierte una explicación de este tipo al final del número musical en el que varios personajes, en una caótica llamada telefónica de líneas cruzadas, repiten entre ellos el mismo estribillo. La voz narrativa aclara la manera en la que las imágenes evocadas se deben presentar en la pantalla: «Visión rápida y superpuesta de los diferentes planos anteriores, para dar la sensación de las conversaciones que se cruzan, las equivocaciones de los números, etc.» (1940: 31). Con ello, se evidencia qué efecto ha imaginado el guionista con estas escenas cómicas.

### **3.6. La representación del lugar**

Las líneas de encabezamientos de escenas señalan el lugar donde transcurre la acción de cada una de ellas. En el guion de *Rápteme usted* la mayoría corresponde a interiores: la casa particular de Áurea (1940: 1), la recepción del Gran Hotel (1940: 3), el gabinete de doña Amalia (1940: 5), el salón de Áurea en el hotel (1940: 9), el vestíbulo de la Academia Sherlock Holmes (1940: 9), la alcoba de Áurea (1940: 12), su tocador (1940: 59), la sala de fiestas del restaurante Andalucía (1940: 59), la comisaría (1940: 63), un vestíbulo del restaurante (1940: 58), el vestíbulo de una casa en las afueras (1940: 62), el salón de esta vivienda (1940: 62), el baño de Áurea en el Gran Hotel (1940: 81), la habitación vacía adonde los falsos secuestrados llevan a Áurea (1940: 62), la pasarela del trasatlántico donde la actriz y su marido se reencuentran (1940: 81) y uno de los camarotes de este barco (1940: 82). Como se observa, casi toda

la acción transcurre en el Gran Hotel, en el restaurante Andalucía y en el trasatlántico. Ninguno de estos lugares se describe, de manera que el guion no plantea restricciones creativas al equipo de trabajo de la película para recrearlos. Solo de la vivienda en las afueras se aporta la siguiente información: «Vestíbulo sin muebles, como si la casa estuviese abandonada» (1940: 62). Excepto este inmueble, el resto de lugares pertenece al ambiente lujoso en el que se mueven los personajes y que reflejan su alto estatus social. Estos espacios favorecen un entretenimiento alejado de cualquier problemática socioeconómica. Asimismo, la ausencia de topónimos, que impide determinar en qué ciudad transcurre la historia de *Rápteme usted*, contribuye también a la evasión de los lectores.

Para que la trama se desarrolle en lugares que frecuenta la clase alta, se prescinde casi por completo de exteriores. Sitios como las calles, los parques o las plazas constituyen espacios asociados, en general, a ambientes populares, ya que en ellos se pueden reunir todo tipo de personajes. La condición de estrella de cine de Áurea tampoco facilita que ella acuda a esos sitios, pues muchos la reconocerían. Por este motivo, en el guion de *Rápteme usted* solo se alude a cinco exteriores. En primer lugar, a una calle frente al Gran Hotel, en la que se desarrolla una breve escena en la que Ricardo pasea antes de ver a Áurea (1940: 8). En segundo lugar, a una calle por la que circulan coches en los que varios personajes se dirigen hacia el restaurante Andalucía (1940: 43). En tercer lugar, al exterior de este local por la noche, que se describe así: «Fachada con gran iluminación» (1940: 44). En cuarto lugar, al exterior de la casa en las afueras donde el marido de Áurea encierra a la actriz durante su secuestro (1940: 62). Quinto, al puerto en el que se encuentra el trasatlántico en el que viajan Áurea y su marido (1940: 80-81). A este último espacio solo se alude en dos breves escenas en las que se indica que algunos pasajeros embarcan.

De este modo, en el guion se evidencia el desinterés de Claudio de la Torre por los espacios exteriores, con escasa importancia en la trama de *Rápteme usted*. Esta elección del guionista responde a que en los interiores se refleje mejor el lujo del que disfrutaban los personajes en hoteles, restaurantes y cruceros. Asimismo, el argumento, que gira en torno al falso secuestro de la protagonista, implica que ella evite espacios públicos para que nadie descubra su plan.



### 3.7. Caracterización de los personajes

En el guion de *Rápteme usted* no se describe el mundo interior de ningún personaje. Apenas se aporta información sobre su aspecto. Esta ausencia de descripciones de los personajes demuestra que Claudio de la Torre ha renunciado a las indicaciones detalladas para dar libertad creativa al equipo de rodaje. Dado que en esta película el escritor grancanario no trabaja como director, evita precisar en exceso porque no posee control artístico sobre numerosas decisiones que corresponden a quien dirija el filme.

Solo se ofrece una breve descripción de los secundarios que intervienen en la canción en la que varias líneas telefónicas se cruzan. El equívoco da lugar a una llamada absurda que comienza entre Áurea y su marido. Cada vez que habla uno de los personajes se alude a su físico. En primer lugar, interviene «una vieja *cocotte*, muy elegante» (1940: 30). En segundo lugar, el dueño de una carbonería, un «hombre gordo y tiznada la cara» (1940: 30). En tercer lugar, «una mecanógrafa, muy jovencita y muy mona» (1940: 30). En cuarto lugar, «un oficial de la peluquería, muy afeminado» (1940: 30). En quinto lugar, «un señor respetable, de aspecto distinguido» (1940: 30). En sexto lugar, un chófer que termina la llamada y del que no se aporta ninguna información visual. Estas breves descripciones corresponden a la técnica de definición directa. A través de ella, la voz narrativa presenta el aspecto de los personajes.

Sin embargo, en el guion de *Rápteme usted* predomina la presentación indirecta para mostrar el carácter de los personajes. De esta manera, Áurea manifiesta su independencia como mujer cuando le anuncia a su marido que se marcha de la casa que comparten (Torre, 1940: 1). Esta decisión, que toma porque ya no siente amor hacia su esposo, presenta el matrimonio como una molestia de la que la protagonista se deshace. Como bien señala Ortiz (2001: 120), en varias comedias españolas de los años cuarenta el matrimonio, a pesar de su carácter sagrado, se presenta como un impedimento para la felicidad o como un trámite para ascender de clase social. Así ocurre en *Deliciosamente tontos* (1943), donde una joven se casa solo por conseguir una herencia. La decisión de Áurea de abandonar a su marido se asocia al carácter independiente y moderno que, según Aguilar y Cabrerizo (2020: 43), se aprecia en los personajes femeninos de las comedias de «teléfonos blancos». También Ortiz (2001: 121) afirma que, en las comedias españolas de los años cuarenta, con frecuencia se presenta a la protagonista

como una persona rebelde y rica que decide el destino de su vida. Así ocurre también en películas del estadounidense Preston Sturges, como *Un marido rico* (*The Palm Beach Story*, 1942), donde la protagonista decide divorciarse de su marido porque no se siente satisfecha en el matrimonio. Del mismo modo, en *The Lady Eve* (Preston Sturges, 1941) la protagonista se gana la vida como jugadora de cartas y no duda en recurrir al engaño para obtener dinero en ambientes lujosos.

A esta personalidad independiente se suma en Áurea el deseo de venganza contra su marido para que se sienta avergonzado de los agravios que ella ha sufrido por culpa de él. Por este motivo, le exige a su mánager que urda algún plan para que su marido sufra. Su esposo, en cambio, experimenta cierta transformación. Al comienzo del texto, cuando contrata al director de la academia para vigilar a Áurea, ofrece de sí mismo una imagen de hombre controlador. Sin embargo, el desenlace expresa su afecto hacia su mujer: ha elaborado un complejo plan para, a través de un falso secuestro, ganarse de nuevo el amor de Áurea y viajar con ella a América.

El lenguaje no verbal que se sugiere o se explicita en el texto también caracteriza a los personajes. Entre las expresiones kinésicas destacan las que se refieren al rostro de los personajes. Doña Amalia y Elena muestran «caras sorprendidas» (1940: 46) cuando ven que Ricardo ha acudido al restaurante Andalucía. Más tarde, Ambrosio y Eustaquio –ayudantes del director– ponen «caras atónitas» (1940: 57) cuando ven cómo Áurea realiza gestos extraños a Ricardo en el restaurante. También doña Amalia y Elena presentan «caras preocupadas» (1940: 64) al temer que el director vaya a la cárcel por haber permitido el secuestro de la actriz. Y en el rostro de Áurea «se va pintando una sorpresa agradable» (1940: 63) cuando ve la habitación en la que permanecerá recluida.

Aunque existen pocas expresiones hápticas en el guion, resulta significativa la caricia que le da el director a la telefonista al despedirse de ella (1940: 23). Esta complicidad entre ambos personajes levanta las sospechas de Ricardo sobre un posible idilio extramatrimonial. Asimismo, en una escena posterior se indica que el director y la telefonista están cogidos de la mano (1940: 33). No obstante, apenas se observan manifestaciones del lenguaje proxémico en el texto. Solo los intentos del mánager de alejarse de un señor que pide ver a Áurea evidencian un desprecio hacia el supuesto admirador –que, en una sorpresa cómica, se identifica como el padre de la actriz (1940: 75)–.

### 3.8. Recursos cinematográficos

En el guion de *Rápteme usted* se explicitan los diversos planos con términos técnicos en inglés –que se escriben en mayúscula para identificarlos con rapidez–. Con ello se evidencia que Claudio de la Torre concibió el guion para profesionales de la industria cinematográfica. El plano general –*long shot*– se aprecia en la escena en la que se reparten los diplomas en la Academia Sherlock Holmes. El término en inglés precede a una breve descripción del contenido del plano: «LONG SHOT. Público que asiste al reparto de premios, aplaudiendo» (1940: 7). De este modo, se presenta el espacio en el que se desarrollará la acción. De manera similar, el gran plano general –*very long shot*– se usa para mostrar un espacio más amplio: el crucero al que embarcan Áurea y su marido. Así se alude a él: «VERY LONG SHOT. Un trasatlántico atracado en un muelle. Van subiendo los pasajeros» (1940: 80).

El plano medio –*medium shot*– se observa en este breve fragmento, donde el director de la academia se acerca a la telefonista del Gran Hotel: «MEDIUM SHOT. La telefonista. El director entra en el plano» (1940: 16). Dado que se produce una escena cómica de carácter amoroso, el encuadre que corresponde al plano medio muestra a los personajes a la distancia adecuada para crear el efecto de intimidad. El plano medio largo –*semi-long shot*– se emplea con una finalidad similar en la escena en la que el marido de Áurea explica al director de la academia que debe seguir a la actriz (1940: 11). La cercanía desde la que se presenta a ambos personajes los muestra juntos en el mismo plano y, a su vez, crea el ambiente de confidencialidad que exige el diálogo entre ellos. El *semi-close shot* se indica también para momentos de complicidad entre los personajes, como en la siguiente escena amorosa: «SEMI-CLOSE SHOT. El director y la telefonista, muy juntas las cabezas» (1940: 22).

El plano detalle –*close shot*– se indica para aludir a partes corporales o de objetos que ofrecen información relevante, como el cartel de la academia de detectives: «CLOSE SHOT. Una inscripción que dice: “Academia Sherlock Holmes. Escuela de policías particulares”» (1940: 6). En ocasiones, algunos planos detalles corresponden a un inserto. En el guion de *Rápteme usted* se señalan para mostrar páginas epistolares o periodísticas. Cuando Áurea pide a su mánager que anuncie a la prensa que ha contratado a un policía como escolta, diversos insertos de las noticias revelan el interés que suscita la vida de la actriz: «INSERTS. Rotativas. Periódicos. Páginas que se

sucedan mostrando el retrato de Áurea con un pie que dice: “Una estrella de cine y la Academia Sherlock Holmes”» (1940: 38). A través de un inserto se presenta también la carta que advierte a doña Amalia sobre una posible cita extramatrimonial de su marido: «(Final de una carta). “Sobre todo, doña Amalia, no le deje salir, que no vaya, por nada del mundo, al restorán Andalucía... o estamos perdidos» (1940: 41). Por último, el inserto sirve para anunciar el rapto de Áurea en la prensa (1940: 63).

En determinados pasajes, Claudio de la Torre evoca la ocularización interna y, con ello, indica planos subjetivos. Así ocurre cuando, en el Gran Hotel, el mánager de Áurea se asoma por la ventana y ve a Ricardo frente al establecimiento: «Desde arriba. Se ve a Ricardo paseando la calle con su ramo de flores» (1940: 8). Poco después, cuando la actriz saluda a su admirador, se sugiere de nuevo la ocularización interna:

#### 60.-LONG SHOT

Áurea llega bailando del saloncito. Abre la ventana y llama con la mano a alguien que está en la calle.

#### 61.-VERY LONG SHOT

Ricardo, en la calle, visto desde arriba, responde emocionado a la señal de la mano (Torre, 1940: 12).

Al igual que sucede con los planos, en el guion se mencionan los movimientos de cámara con términos en inglés. Solo se explicita un *travelling*, en el que la cámara muestra a parejas de baile en la sala de fiestas del restaurante Andalucía (1940: 45). No obstante, este movimiento se sugiere cuando en el texto se indica que la cámara se desplaza por el espacio. Se advierte cuando el marido de la actriz contrata al director de la Academia Sherlock Holmes: «El marido se pone en pie, seguido por la cámara» (1940: 11). Del mismo modo que existen *travellings* horizontales como estos, se menciona uno vertical. Se observa cuando se muestra la inscripción de la academia de policías particulares y, al descender la cámara, se «descubre al director recibiendo los aplausos» (1940: 6).

No obstante, el movimiento de cámara más frecuente en el guion es la panorámica (o *paneo*), al que De la Torre se refiere como *camera pans*. Se emplea en la entrega de diplomas en la Academia Sherlock Holmes: «El director. A su lado la secretaria. CAMERA PANS hasta descubrir el grupo de los alumnos» (1940: 7).

Aunque la cámara no se desplaza por el espacio, sí se gira para pasar de un plano del director a otro de los alumnos. Este movimiento también se menciona en la escena en la que Áurea canta en el restaurante Andalucía para mostrar cómo los comensales prestan atención al número musical (1940: 56).

A lo largo del texto también se señalan varios fundidos. Este recurso se aprecia cuando al plano del trasatlántico en el puerto le sigue otro en el interior del barco. Se menciona el fundido como recurso para marcar la transición entre los espacios sin que esta resulte brusca (Torre, 1940: 81-82). En el guion de *Rápteme usted*, cuando a un fundido de cierre le sigue otro de apertura, se emplean los términos en inglés *fade out* y *fade in* para referirse a estos efectos. Así, una escena desaparece poco a poco mientras que la siguiente aparece manera gradual, como se indica en el siguiente fragmento, donde ambos fundidos crean una transición más dilatada:

El *renard* se anima, como si cobrara vida, y desaparece andando.

FADE OUT

FADE IN

-TOCADOR DE ÁUREA-(N.º 1)-Noche-

203.-SEMI-LONG SHOT

Áurea, en traje de noche, termina de arreglarse ayudada por la doncella (Torre, 1940: 39).

A estos recursos fílmicos se suma el de la transemiotización. Se advierte en la escena en la que Áurea rememora una anécdota en la que sintió que su marido la humillaba mientras ella declamaba un monólogo. El texto especifica que la voz de Áurea se oye a lo largo de toda la escena, aunque la explica a su manera y las imágenes no concuerdan con lo que cuenta (1940: 10). Su esposo se ríe de ella, pero sin llegar en ningún momento a la humillación. De este modo, se constata que Áurea manipula el pasado para presentar a su marido como un mal esposo y justificar, con mentiras, su plan del falso secuestro.

### 3.9. Diálogos y música

En el guion de *Rápteme usted*, a veces, entre paréntesis, los diálogos incluyen indicaciones sobre movimientos, gestos o tonos. Asimismo, se aprecia en el texto un humor verbal que se manifiesta a través de réplicas absurdas o inesperadas. Así ocurre

en la escena en la que un señor tímido trata de ver a Áurea en el Gran Hotel, pero el mánager se lo impide. Sin embargo, la identidad de ese hombre desconocido causa la risa en los periodistas que contemplan la escena:

SEÑOR TÍMIDO: Pero dígame usted mi nombre, siquiera...

MÁNAGER: ¿Para qué? La señorita Diamantina no le conoce a usted, seguramente.

SEÑOR TÍMIDO: (*Saliendo.*) ¿Cómo que no me conoce? ¡Si soy su padre! (Torre, 1940: 75).

También la llamada telefónica que Áurea realiza a su marido supone otra manifestación de humor verbal, aunque, en esta escena, se combina a su vez con música. De hecho, las intervenciones de Áurea, de su marido y de otros personajes que participan en la caótica llamada pertenecen a la letra de una canción. De esta manera, la actriz, una anciana, un carbonero, una mecanógrafa, un peluquero y un señor respetable repiten la misma estrofa: «¿Quién es? Soy yo. / ¿No reconoce usted mi voz? / En un tiempo feliz / le oía a usted decir...» (Torre, 1940: 29-30). Este juego musical termina cuando un chófer responde: «¿A mí? ¡A mí no!» (Torre, 1940: 30).

Junto con este humor verbal, se advierte otro situacional que Pérez Bowie (2004a: 588) vincula con las películas del cine mudo de Charlie Chaplin, Buster Keaton y Harold Lloyd. Con este tipo de humor la risa se suscita, sobre todo, a través de juegos físicos. Se aprecia en la escena en la que, en el restaurante Andalucía, Ricardo y Áurea intercambian gestos que causan sorpresa en quienes los contemplan. El director, que desconoce el plan del falso secuestro de la actriz, expresa su confusión a su ayudante: «¿Quiere usted explicarme qué señales son esas?» (Torre, 1940: 57). Sin embargo, Ricardo no le aclara nada y solo dice que se prepare para una sorpresa.

En el permiso de rodaje de la película figura Fernando de Moraleda como compositor de la música (*Rápteme usted*, 1940), aunque no se especifica quién ha escrito las letras de las canciones. No obstante, en los créditos iniciales de la película se indica que Alberto Alar —es decir, Claudio de la Torre— ha escrito el argumento, el guion, los diálogos y las canciones. Asimismo, De la Torre también incluye las indicaciones musicales en el guion. Sin embargo, la mayoría de ellas se reducen a la palabra «música». Aunque, en ocasiones, se detalla el tipo de banda sonora que corresponde a cada momento. Así, cuando el director y el mánager se hallan detenidos

en comisaría por el secuestro de Áurea, se indica que suenan «acordes de marcha fúnebre» (1940: 63). Del mismo modo, cuando Áurea llega a la casa donde permanecerá retenida, se explica que se oye una melodía romántica de violín (1940: 63). Este acompañamiento musical evoca una atmósfera acogedora, opuesta al ambiente opresor que se espera de una vivienda donde se oculta a la víctima de un secuestro. Por tanto, vaticina el final feliz de su reclusión. Mientras Elena y Amalia esperan noticias de Áurea, se indica en el texto que suena un vals en la radio (1940: 66).

La importancia de los aspectos sonoros y musicales en el guion también se manifiesta en las canciones. Además, en ellas se aprecia el humor verbal, pues constan de letras en las que la intervención de un personaje recibe una réplica inesperada. Áurea canta por primera vez en su hotel, cuando su mánager le propone el falso secuestro. La canción, de tres estrofas, presenta con comicidad el sentimiento de abandono que sufre la actriz: «Rápteme usted: / mire que soy muy desgraciada / y que me encuentro abandonada / como usted ve. / ¡Rápteme usted!» (Torre, 1940: 12). La protagonista canta de nuevo cuando le explica el plan a Ricardo como si ella fuera doña Inés y él, don Juan Tenorio:

ÁUREA: Usted Don Juan,  
yo Doña Inés.

RICARDO: Para Don Juan  
me falta ser  
un poco más  
alto que usted.

ÁUREA: Tómeme así,  
entre sus brazos.  
Lléveme así,  
en un abrazo.

RICARDO: ¡Pobre de mí!  
¡Ay, qué embarazo!

ÁUREA: Usted Don Juan,  
yo Doña Inés.

RICARDO: Pero no sé  
si yo podré.

ÁUREA: Pónganse ahí:  
una, dos, tres... (Torre, 1940: 15).

Esta recreación cómica de un rapto donjuanesco termina con Áurea saltando sobre Ricardo. En el siguiente número musical intervienen Áurea, Ricardo, la telefonista, el director, doña Amalia, su hija Elena y el mánager. Si bien la protagonista comienza la canción en el hotel, se suceden distintas escenas en las que los personajes cantan desde los lugares en los que se encuentran: el interior de un taxi, el vestíbulo de la casa del director y el interior de un coche (1940: 42-43). De nuevo, se trata de una letra cómica. Cada personaje canta sobre su mejor o peor momento. Así, Áurea expresa su deseo de encontrar nuevas sensaciones: «No hay en la vida momento mejor / que este de la aventura. / Se nos inunda el corazón / de sueños y de locuras» (1940: 42). En cambio, Ricardo contesta con una estrofa en la que rechaza el sentimiento de la actriz: «No hay en la vida momento peor / que este de la aventura» (1940: 42). En un giro cómico, la telefonista se alegra de que su turno de trabajo haya acabado: «No hay en la vida momento mejor / que este de terminar» (1940: 42). Áurea canta por última vez en el restaurante Andalucía, poco antes de su secuestro, porque se lo pide el director de la orquesta (1940: 55). A diferencia del resto de canciones, en esta no existe humor, ya que la actriz canta para satisfacer a los asistentes al restaurante: «¡Amar! ¡Sufrir! / ¡Tú corazón sin mí! / ¡El mundo sin calor! / ¡Huir, huir...!» (1940: 56). Al terminar, comienza el fastuoso número con bailarinas durante el que se produce su rapto.

### 3.10. Conclusiones

El guion de *Rápteme usted* revela que Claudio de la Torre, tal como exige el carácter técnico del texto, no se limita a escribir los diálogos y las acciones de los personajes. En realidad, al indicar con precisión distintos recursos cinematográficos, el autor ejerce las funciones de un cineasta, ya que señala los planos, los movimientos de cámara y las transiciones entre escenas. Aunque estas decisiones finales corresponden al director de la película, De la Torre señala los detalles necesarios para que el guion facilite el rodaje y el montaje. Por tanto, el texto cumple con su finalidad técnica de



guiar el trabajo del equipo que desarrolla el filme. Pero también incluye comentarios y expresiones que, a pesar de que no se han escrito para que aparezcan en la película, sirven para comprender bien los estados anímicos de los personajes y sus motivaciones. De esta manera, la lectura del texto ofrece información que no se explicita en el filme. Asimismo, los lugares donde transcurre la acción, el modo en el que se caracteriza a los personajes, las situaciones humorísticas a las que se enfrentan y los diálogos entre ellos demuestran que De la Torre conocía bien el subgénero de la comedia extravagante. Como guionista, el autor ha creado una historia en la que los equívocos, el humor verbal y los números musicales satisfacen al público que busque un entretenimiento que favorezca la evasión.

#### **4. *Primer amor* (1942): el siglo XIX en el cine español de posguerra**

*Primer amor* (1942) constituye el primer largometraje que Claudio de la Torre rodó en España. A pesar del título, no adapta la obra homónima de Ivan Turgueniev, sino su novela *Aguas primaverales* (1872). Para Aguilar y Cabrerizo (2013: 119), este filme prefigura el «cine de levita» que se realizará en la década de 1940 en España. La expresión «cine de levita» denomina a un género fílmico que, según Moral Roncal (2015: 47-48), se caracteriza por contar con una base literaria, tender al melodrama e idealizar el siglo XIX. Bentley (2008: 484) la considera un equivalente a la expresión *costume drama*, tal como este investigador llama a los melodramas que transcurren en contextos históricos pasados. Se trata de un cine que García Escudero consideraba poco español:

En 1939 [el cine español] pudo echar a andar, pero se frustra la creación de una industria, así como la posibilidad de un cine político. Continúan las castañuelas y el *smoking*. Sobre los intentos de cine sencillo se desploman el cine de gola y levita, y un cine religioso sin autenticidad (1954: 11).

Este «cine de levita», según Moral Roncal (2015: 48), se promovió desde el Estado porque resaltaba la calidad de la literatura española y, al mismo tiempo, divulgaba la obra de autores conservadores del siglo XIX. En ocasiones, como recuerda Pérez Bowie (2004a: 55), estas películas servían para revitalizar textos con una ideología burguesa y unos valores religiosos que encajaban con los del franquismo. Entre estas películas sobresalen tres adaptaciones de obras de Pedro Antonio de

Alarcón: *El escándalo* (1943), de José Luis Sáenz de Heredia; *El clavo* (1944), de Rafael Gil; y *La pródiga* (1946), también de Rafael Gil. A estos filmes se suma *La Fe* (1947), que de nuevo dirigió Rafael Gil y que adapta la novela homónima de Armando Palacio Valdés, publicada en 1892. En ellas no solo se presta especial atención al vestuario, a los decorados y, en definitiva, a los aspectos visuales que evoquen un ambiente decimonónico. También se presentan historias con una presencia relevante de la religión y con finales moralizantes. Aunque se inspiran en obras del siglo XIX, se hallan en sintonía con la ideología del régimen franquista. Los personajes que se alejan de los postulados católicos, tanto con obras como con reflexiones, sufren las consecuencias de su actitud a través de un destino aciago.

No obstante, en ocasiones, el cine ambientado en el siglo XIX también ofrecía argumentos moralizantes en los que se exaltaba la historia heroica del país. Moral Roncal y Colmenero Martínez (2011: 21) explican que estas películas mostraban una visión gloriosa del pasado español y sus tradiciones, además de rechazo hacia lo extranjero. Así, Pérez Bowie (2004a: 52) distingue dos categorías de textos literarios que inspiraron películas en el franquismo: en primer lugar, los que defendían los valores de la dictadura o, al menos, los que muestran complacencia con ellos; en segundo lugar, los que asumen el mundo que el régimen ha impuesto y evitan cualquier actitud crítica, por mínima que sea. Pero *Primer amor* pertenece a las adaptaciones que se inspiran en autores alejados de la ideología oficial de la dictadura. Además, la película de Claudio de la Torre supone una excepción en los años cuarenta en España: de las 192 adaptaciones al cine de obras literarias que se produjeron entre 1939 y 1950, solo once corresponden a títulos extranjeros (Pérez Bowie, 2004a: 71). Pero esta elección no responde a cuestiones ideológicas, sino al deseo de explorar el siglo XIX foráneo a través del cine de ficción.

Elegir a un autor ruso y una historia que transcurre en Alemania para una adaptación supone una peculiaridad en el «cine de levita» del franquismo. Sin embargo, la obra de Turgueniev no atenta contra los valores conservadores de la dictadura. De hecho, Pérez Bowie (2004a: 55) explica que los textos literarios que cuentan historias desarrolladas en el siglo XIX servían para ofrecer al público cinematográfico tópicos del Romanticismo que sintonizaban con la mentalidad conservadora de la pequeña burguesía de la posguerra. *Primer amor*, por tanto, no se incluye entre las películas que, como explica Castro de Paz (2002: 15-16), adaptaban obras de autores que también

habían publicado en el siglo XIX y que, al mismo tiempo, resultaban incómodos para la dictadura –como *Marianela* (1940), de Benito Perojo, basada en la novela homónima de Benito Pérez Galdós–.

También existieron películas que adaptaban novelas publicadas en el siglo XX que, sin embargo, se ambientaban en el XIX. Si bien Antonio Machado se hallaba entre los autores que no contaban con el beneplácito del régimen, dos obras teatrales suyas, escritas con su hermano Manuel, se adaptaron al cine en los años cuarenta: *La Lola se va a los puertos* (Juan de Orduña, 1947) y *La duquesa de Benamejí* (Luis Lucia, 1949). No obstante, ninguno de estos filmes entra en conflicto con los postulados ideológicos del franquismo. *La Lola se va a los puertos* constituye una exaltación del folclore andaluz y en *La duquesa de Benamejí* se presenta el mundo del bandolerismo andaluz, que se realza por su carácter popular. El bandolero protagonista, que muestra un comportamiento caballeroso con la aristócrata de la que se enamora, se convierte en un personaje que encarna los valores heroicos de este grupo marginal. Del mismo modo, en *Aventuras de Juan Lucas* (Rafael Gil, 1949), que adapta la novela homónima de Manuel Halcón, publicada en 1944, la trama se desarrolla en Andalucía en 1808. El protagonista, un bandolero que, por su actitud y su aspecto, contrasta con los aristócratas y los altos mandos militares, también se comporta como un héroe, a pesar del estigma que existe sobre su grupo social.

Como señala Pérez Bowie (2004a: 58), *Primer amor* no busca sintonías ideológicas con el régimen, sino cultivar el cine de ambientación decimonónica. Este interés por reflejar la atmósfera de la Alemania del siglo XIX se manifiesta con claridad en el guion cuando Sanin llega al pueblo donde vivirá su historia de amor y se alude así al vestuario de los personajes: «Cruzan en distintas direcciones hombres y mujeres vestidos a la última moda importada por el Romanticismo francés» (Torre, 1941: 8). El deseo de recrear el siglo XIX extranjero también se aprecia en otras películas del franquismo con tramas que se desarrollan en ese periodo y que adaptan a escritores foráneos. Entre estos filmes se encuentran *Leyenda de Navidad* (Manuel Tamayo, 1947), basada en el *Cuento de Navidad* (1843), de Charles Dickens; y *Gente sin importancia* (José González de Ubieta, 1950), que adapta la novela *Humillados y ofendidos* (1861), de Fiodor Dostoievski (Pérez Bowie, 2004a: 58).

Por supuesto, también existen en los años cuarenta películas españolas con guiones originales que cuentan historias que transcurren en el siglo XIX. En ellas se presenta un ambiente decimonónico que suscitaba el interés del público de esa década. Entre estos filmes destaca *El Marqués de Salamanca* (Edgar Neville, 1948), en el que se presenta la vida del aristócrata al que alude el título. Los ambientes populares –como las tabernas con números flamencos– y los lujosos se combinan para recorrer la vida del marqués, marcada por la ambición. Neville también dirigió *El crimen de la calle de Bordadores* (1946), que, aunque se inspira en un crimen real que se cometió en 1888 en Madrid, se rodó con un guion original del cineasta. En esta película el ambiente castizo posee mayor presencia que en *El Marqués de Salamanca*. Asimismo, en *Aventuras de don Juan de Mairena* (José Buchs, 1948) se presentan espacios y arquetipos populares, como las tabernas, las plazas de toro y los contrabandistas. El protagonista, en cambio, posee un alto estatus social, aunque su sentido de la justicia le lleva a preparar un alzamiento contra el rey Fernando VII. En estos filmes las localizaciones en las que transcurre la acción y determinados personajes evocan un país en el que los aristócratas interactúan con las clases populares.

#### 4.1. Censura

De acuerdo con el expediente de censura previa del guion de *Primer amor*, el texto se entregó a la comisión censora el 18 de febrero de 1941 y se aprobó, sin modificaciones, al día siguiente (*Primer amor*, 1941b). En él se numeran 310 planos. Sin embargo, los cambios de planos precedidos por movimientos de cámara –también explicitados– no se incluyen en esa numeración. El informe destaca cómo la historia evoca el ambiente y las costumbres del siglo XIX, pues afirma que el guion posee «todo el aire romántico de las producciones de este autor ruso muy propias del siglo pasado». Sin embargo, aunque De la Torre dirigió la película<sup>63</sup>, en el expediente de censura figuran él y el cineasta Manuel Tamayo como autores del guion. Heredero y Santamarina (2010: 492) no especifican el segundo apellido de este coguionista al indicar los créditos del filme. Pero se trata de Manuel Tamayo Castro (Madrid, 1917-1977), sobrino nieto del dramaturgo Manuel Tamayo y Baus.

---

<sup>63</sup> Bernardo de la Torre Millares, hermano de Claudio, trabajó en esta película como ayudante de dirección (*Primer amor*, 1941b).

De la Torre y Tamayo también figuran como autores del tratamiento del guion que se publicó en 1941 en Gráficas Uguina. Gómez (1954: 17) define el tratamiento como un texto que sintetiza el contenido de una película. Schaudig (1992: 12), en cambio, lo define como una sinopsis del argumento de la película que, aunque no presenta una división detallada de escenas, a veces reproduce algunos diálogos. Esta explicación se ajusta al texto de Claudio de la Torre y Manuel Tamayo (1941b). Además de resumir la acción del filme con verbos en presente, contiene breves intervenciones en estilo directo de distintos personajes, como se aprecia desde el primer párrafo: «Uno de ellos, Von Rother, le anuncia su próximo viaje a Alemania. “¿Por qué no me acompañas?”, le dice» (Torre y Tamayo, 1941b: 3). Asimismo, aunque no se incluyen indicaciones técnicas, se señala la atmósfera de algunos momentos de la historia, como cuando los personajes realizan una excursión al campo: «Escenas de sana alegría de todos» (1941b: 4).

Tanto De la Torre como Tamayo firman el tratamiento y ambos figuran como autores del guion en los expedientes de censura (*Primer amor*, 1941a; *Primer amor*, 1941b). En la novelización de la película que se publicó en la «Colección Cinema», en julio de 1941, también se nombra a Alberto Alar —es decir, Claudio de la Torre— y a Manuel Tamayo como guionistas (*Primer amor*, 1941). Sin embargo, en el manuscrito que se conserva en la Filmoteca Española solo aparece el nombre de Claudio de la Torre como responsable del guion técnico (Torre, 1941: 1), el único que se ha localizado. En cambio, como autores del argumento figuran los dos escritores (Torre, 1941: 1). Esta información sugiere que, aunque ambos colaboraron en el desarrollo de la historia, De la Torre se encargó de escribir el guion. De hecho, en los créditos de la película, que también se halla en la Filmoteca Española, se indica que el guion técnico y la dirección corresponden a De la Torre. En cambio, como responsables del argumento y de los diálogos figuran De la Torre y Manuel Tamayo.

La película de *Primer amor* se rodó en la primera mitad de 1941, tal como prueba el expediente de censura del filme, donde figura el 7 de abril de 1941 como fecha en la que empezó el procedimiento censor (*Primer amor*, 1941a). Dado que el guion se había aprobado en febrero, el rodaje y las tareas de posproducción se concentraron en marzo de 1941. No obstante, la Comisión de Censura Cinematográfica autorizó la película, sin cortes y solo para mayores de dieciséis años, el 15 de diciembre de ese año.

## 4.2. Resumen argumental

La historia comienza en la Nochevieja de 1854. El comandante Von Rother y Dimitri Sanin celebran su amistad y recuerdan anécdotas pasadas junto con dos damas y un doctor. Von Rother comenta que Sanin estuvo enamorado de una mujer llamada Gemma. Tras la llegada del Año Nuevo, el grupo se separa. Cuando se queda solo, Sanin saca una cajita de un mueble y lee uno de los papeles que contiene: la cuenta antigua de un hotel llamado Fonda del Cisne Blanco, fechada el 24 de mayo de 1840. En ese momento, a través de un *flashback*, la acción se traslada a ese día en el que Sanin llegó al establecimiento, que se encuentra en una ciudad alemana.

Al llegar a ella, Sanin pasea un poco por las calles y entra en la Confitería Italiana de Giovanni Roselli. Aunque nadie atiende en el mostrador, de repente sale Gemma y le pide ayuda para que salve a su hermano, Emilio, un chico de unos catorce años que parece que no respira. Sanin se da cuenta de que el joven sufre un síncope y pide a Pantaleone –el padre–, unos cepillos para frotar el cuerpo del enfermo. Así actúan ambos hasta que Emilio mejora. El doctor, cuando al fin ve al joven, admite que frotarle ha sido una idea acertada. Frau Leonore, la madre de Gemma, llega de fuera sin comprender lo que ha ocurrido.

Gemma le pide a Sanin que vuelva por la tarde a la tienda para agradecerle su ayuda, aunque Sanin no promete nada. Dice que a la mañana siguiente marchará a Berlín. Sin embargo, al final sí acude a la cena que le ofrece la familia Roselli. Pero se olvida de que a las diez parte su diligencia hacia Berlín, de modo que pierde el viaje. Cuando se da cuenta de su despiste, decide quedarse unos días en este pueblo. Asimismo, Frau Leonore le comenta que el señor Kluber, el prometido de Gemma, le visitará para que se conozcan. En efecto, Kluber y Emilio acuden a la mañana siguiente a la pensión donde se encuentra Sanin para agradecerle su ayuda.

Kluber invita a Sanin a una excursión al campo, a la que Sanin se une encantado. A esta jornada acuden, además de ellos dos, Emilio y Gemma. Mientras toman cerveza en un restaurante, Von Rother, que ve a Gemma, desde otra mesa donde bebe con unos amigos, se acerca a ella con una flor y la piropea. Sin embargo, Gemma se ofende, del mismo modo que a Kluber y a Sanin les parece una situación deplorable. Antes de abandonar enfadados el local, Sanin exige una reparación por esa falta de respeto y reta a Von Rother a un duelo.

A la mañana siguiente Holder –amigo de Von Rother– visita a Sanin en la pensión para comunicarle que, si insiste en ello, se celebrará el duelo. Pero Sanin debe encontrar antes un padrino. No obstante, Gemma, que teme que su amigo acuda al enfrentamiento, le pide a Pantaleone que le entregue una carta en la que ella le ruega que no acuda al duelo. Sanin le contesta en otra misiva que no se preocupe porque en pocas horas todo se habrá solucionado. Además, consigue que Pantaleone sea su padrino, mientras que Holder actuará como padrino de Von Rother. Sin embargo, en el duelo, cuando toca disparar, Von Rother apunta al cielo. Entonces él y Sanin renuncian a continuar y terminan sin heridas, al parecer reconciliados.

Al llegar a su pensión, Sanin se encuentra con Frau Leonore, quien le cuenta que Gemma no quiere casarse con Kluber por no haberla defendido en un duelo. Para Frau Leonore, la decisión de su hija implica la ruina de su familia, porque la riqueza de Kluber, que se dedica al comercio, supondría un enorme alivio para ella. Por este motivo, le pide a Sanin que convenza a Gemma de que se case con su prometido. Pero Sanin no le aconseja nada a Gemma, aunque sí le reconoce que se ha enamorado de ella.

Cuando la joven se reúne después con Sanin, le confirma que ha roto toda relación con Kluber. Aunque Frau Leonore se desespera, su tristeza se convierte en alegría cuando Sanin le explica que él vive de sus rentas y que puede vender varias de sus propiedades. Incluso afirma que se las puede ofrecer a un amigo suyo –Hipólito– que se encuentra en la ciudad. Así no se vería obligado a alejarse de la familia Roselli durante varias semanas. No obstante, aunque Hipólito no sabe si comprarle sus propiedades, invita a Sanin a acompañarle unos días en un viaje a otro pueblo para discutir la cuestión. La pareja de Hipólito, María Nicolavna, les acompaña y le asegura a Sanin que ella convencerá a Hipólito para que compre. Sin embargo, María seduce al protagonista y consigue que él marche con ella a París.

Tras el final del *flashback*, la acción regresa al año 1855. Sanin decide acompañar a Von Rother a Alemania para visitar la confitería de los Roselli y averiguar qué ha ocurrido con Gemma. En el tren, Sanin le confiesa a su amigo que se arrepiente de haber huido con María. Cuando llegan al pueblo alemán, el protagonista advierte que la confitería no existe y que, en su lugar, se encuentra una guantería. Al preguntarle a la dueña sobre la familia Roselli, ella explica que Frau Leonore murió quince años atrás y que Emilio falleció en la guerra en Italia. Sin embargo, Gemma aún vive y dirige una

academia de música con Pantaleone. Sanin se dirige a la dirección que les ha proporcionado la dueña de la guantería y, en efecto, encuentra a Gemma y a Pantaleone. Aunque él se enfada al ver al protagonista, Gemma se sorprende. Sanin explica que ha venido a cumplir su promesa de casarse con ella. En una cena posterior en un restaurante, en la que se encuentran Von Rother, Gemma, Pantaleone y Sanin, el protagonista invita a sus amigos a su futura boda con su amada.

### 4.3. Tiempo

El guion de *Primer amor* contiene referencias precisas sobre las fechas en las que transcurre la acción. Ya en la primera página se advierte que Sanin y varios amigos, que se han reunido para celebrar la Nochevieja, llevan «trajes de etiqueta conforme a la moda de 1854» (Torre, 1941: 11). De la misma manera, el *flashback* en el que se reproducen los recuerdos de Sanin que giran en torno a su relación frustrada con Gemma comienza en una fecha concreta. Tras celebrar la llegada del Año Nuevo y quedarse solo, el protagonista se sienta en su despacho y, de una caja, saca papeles relacionados con su pasada estancia en Alemania. La factura del hotel en el que se quedó ofrece el día exacto de su llegada al pueblo donde conoció a Gemma: 24 de mayo de 1840 (1941: 7). Al indicar un primer plano de este papel que precede al *flashback*, se revela que las acciones que siguen a esta escena sucedieron casi quince años atrás.

De la misma manera, resulta sencillo determinar cuánto dura la acción. Cuando el *flashback* termina y se introduce la última escena que transcurre en el despacho de Sanin, se explicita la referencia temporal: «Amanece, tras los cristales, el día primero del año 1855» (1941: 115). Dado que el protagonista toma entonces la decisión de regresar al pueblo alemán de Gemma y cumplir su promesa de casarse con ella, la acción de *Primer amor* se extiende a lo largo de quince años. La del *flashback*, en cambio, se reduce a unos siete días.

Gaudreault y Jost (2017: 169-170) distinguen dos categorías de *flashbacks*: los que sirven para completar una omisión y los que aumentan la tensión narrativa al aportar datos que exigen un esclarecimiento posterior. El largo *flashback* de *Primer amor* pertenece al primer grupo, ya que aclara la relación de Sanin con Gemma –a la que Von Rother ha aludido en la fiesta inicial de Nochevieja (1941: 3)–. Aunque en el guion no se emplea el término *flashback*, las fechas precisas indican con claridad



cuándo comienza y cuándo termina. A pesar de su longitud, la acción correspondiente al *flashback* se desarrolla en orden cronológico. De esta manera, Claudio de la Torre crea un relato cinematográfico con un significativo salto temporal que, sin embargo, no dificulta la comprensión de la historia de amor entre Sanin y Gemma.

No obstante, dentro de este largo *flashback*, existen dos escenas en las que se regresa al presente del protagonista –en el año 1855–. Así se aprecia cuando, tras la excursión al campo con Gemma, Kluber y Emilio, Sanin se baja del coche de caballos y toma la mano de Gemma para que ella descienda con cuidado. Un fundido lento de la imagen de las manos de Gemma, que sostiene una flor, da lugar a otra en la que Sanin se encuentra en su despacho quince años después. Él toma de la caja que ha abierto al comienzo del guion una cruz de granates que le trae recuerdos de su amada: «La acerca a los ojos y la mira emocionado» (1941: 47). La escena termina con un plano detalle de las manos de Sanin que, de nuevo a través de un fundido, deja paso a otra que transcurre en la confitería de la familia Roselli –ahora en el año 1840–.

Varias escenas después se revela el significado de esa cruz de granates. Cuando Sanin le declara su amor a Gemma y jura que siempre la querrá, ella le entrega ese objeto y le pide que recuerde su juramento cada vez que lo vea (1941: 93). De nuevo se muestra a Sanin contemplando la cruz y, al igual que en el último salto temporal, un fundido lento da paso a otra escena que transcurre en 1840 (1941: 93). La siguiente escena en el despacho del Sanin, que coincide con el amanecer del día de Año Nuevo, marca el final del *flashback*. Estos saltos en el tiempo requieren un montaje invertido en la película. Los acontecimientos, tal como se presentan en el texto, exigen la ruptura temporal de la historia para transmitir al público el sentimiento de nostalgia que experimenta el protagonista.

#### **4.4. La voz narrativa**

En el guion de *Primer amor* se aprecia la misma voz narrativa que existe en el resto de guiones de Claudio de la Torre: destaca en ella la objetividad descriptiva, es decir, el modo informativo. Por eso, muchos pasajes presentan las escenas sin usar adjetivos o expresiones valorativas. Así se aprecia cuando el protagonista entra por primera vez en la confitería en la que trabaja su futura esposa: «Sanin entra de la calle y avanza hacia el mostrador. La tienda está vacía. La campanilla no cesa de sonar, sin

inquietar lo más mínimo a un gato que duerme sobre una silla» (1941: 9). La objetividad que existe a lo largo del texto responde al carácter técnico del guion de cine.

A pesar de la objetividad que predomina en el texto, se observan adjetivos que revelan la existencia de una entidad narrativa que juzga el mundo ficcional que presenta a los lectores. Por ello, cuando Sanin frota con cepillos el cuerpo de Emilio para que recupere la conciencia, el narrador califica el remedio como «extraño» (1941: 12). Más tarde, en la cena a la que la familia Roselli invita a Sanin, el narrador describe el chocolate que comen como «sabroso» (1941: 17). Del mismo modo, alude al «pobre Pantaleone» (1941: 20) en una escena en la que este personaje muestra sus aptitudes como cantante a su familia y a Sanin. Cuando el protagonsita regresa al pueblo quince años después de haber abandonado a Gemma, el narrador también se refiere a Pantaleone como alguien que, a pesar de su vejez, conserva su prestancia de caballero (1941: 125). La adjetivación, además de revelar los juicios de valor de la voz narrativa, sirve para orientar a los actores en sus interpretaciones. Este uso de los adjetivos se manifiesta con claridad en la escena en la que Kluber sonrío «con un aire de suficiencia mal disimulado» (1941: 27) o cuando Pantaleone se muestra «cada vez más desconcertado» (1941: 13).

También se aprecian en este texto recursos literarios que corresponden al *comment mode* y que favorecen una mejor comprensión de la historia o de las escenas que se describen. Sin embargo, no plantean problemas para reproducir en la película los distintos pasajes. El análisis del texto revela que el símil es la figura retórica más empleada. Se emplea, sobre todo, para indicar a los actores cómo interpretar a los personajes en momentos concretos. Así, se señala que Pantaleone frota «como un autómeta» (1941: 12) las piernas de Emilio para que recupere la conciencia. El símil también se usa para sugerir cómo el protagonista evoca lo que recuerda sobre su aventura amorosa con María Nicolavna: «Sanin inclina hacia atrás la cabeza, cerrando a medias los ojos como si concentrara sus recuerdos» (1941: 117).

#### **4.5. La representación del lugar**

En *Primer amor* la historia transcurre en un pueblo alemán, excepto las escenas que suceden en la casa de Sanin —de la que no se indica su localización—. Sin embargo, no se alude a espacios reales. Esta circunstancia, de acuerdo con Sternberg (1997: 163),

otorga mayor libertad creativa a los guionistas. La acción ocurre a mediados del siglo XIX y, por tanto, se localiza en lugares que ya no existen. De esta manera, no se requieren decorados que reflejen ciudades concretas. A lo largo del texto se numeran once: al vestíbulo y al despacho de Sanin corresponde el decorado 1 (1941: 1). A la fachada de la fonda del Cisne Blanco, el 2 (1941: 7). Al *hall* de este establecimiento, el 3 (1941: 7). A una calle del pueblo alemán, el 4 (1941: 8). A la confitería de la familia Roselli, el 5 (1941: 9). A la habitación de Sanin en el Cisne Blanco, el 6 (1941: 25). Al pasillo del establecimiento, el 7 (1941: 25). A la fachada y al jardín del restaurante en el campo, el 8 (1941: 37). Al salón de tertulia de María Nicolavna, el 9 (1941: 101). Al interior del vagón del tren en el que Von Rother y Sanin se dirigen a Alemania, el 10 (1941: 117). Al interior de la academia de canto donde trabaja Gemma, el 11 (1941: 124).

De la misma manera, se mencionan en el guion dieciocho espacios exteriores que siguen una numeración distinta. Aunque en los encabezamientos de estas escenas no se especifica el lugar en que transcurre la escena, la voz narrativa señala en qué sitios suceden. Entre estos exteriores se encuentran la torre de una iglesia (1941: 24); la carretera por la que va el coche de caballos en el que Sanin, Kluber, Gemma y Emilio se dirigen al campo (1941: 35); una pequeña pradera (1941: 64); el jardín municipal (1941: 84); y el sendero de un bosque (1941: 112). A pesar de que estos lugares exteriores solo se nombran, del inmueble del que sale Von Rother para batirse en duelo con Sanin se ofrece una breve descripción: «PLANO GENERAL de una verja ante un edificio de aspecto militar. Hace guardia un soldado. Hay un coche parado frente a la verja» (1941: 61).

En otras escenas la voz narrativa presta especial atención a cómo se distribuye el decorado. De esta manera, ofrece una imagen más precisa de cómo recrear los espacios en la película. Este tipo de descripciones se advierte en la escena en la que Sanin llega al pueblo alemán donde conocerá a Gemma. La voz narrativa no solo enumera los objetos y los edificios que conforman la calle por la que pasea. También indica en qué punto del decorado se hallan:

PLANO GENERAL de toda la calle. Casas a ambos lados. Al fondo corta la calle una transversal. Arquitectura alemana. Casas de dos pisos, como máximo. Alguna muestra comercial escrita con toscos caracteres. Por el arroyo, toda clase de animales: gallinas, perros, gatos... [...] Un grupo de caballeros serios, parándose de trecho en trecho mientras hablan con gestos amplios. El sol cae de plano. Por el final de la calle

avanza Sanin. Le molesta el calor y se abanica con su sombrero. Se detiene frente al escaparate de una confitería (Torre, 1941: 8).

El marcado carácter plástico de este pasaje, en el que se alude al espacio que ocupan las viviendas, al fondo de la escena, a la iluminación –con el sol en su cenit– e, incluso, al plano a través del que se presentan las imágenes, contribuye a una recreación precisa de la calle. Del mismo modo, en otros pasajes este interés por los aspectos visuales de la escena se manifiesta en los detalles relacionados con la luz. Aunque Sternberg (1997: 181-182) señala que los guiones, en general, apenas contienen indicaciones sobre las luces o los colores, en el texto de Claudio de la Torre se aprecia interés por la iluminación de ciertas escenas. La luz cenital sobre el pueblo sirve para mostrar con claridad la calle y las fachadas que la flanquean. Además, evoca un ambiente veraniego que se refleja en la atmósfera animada que se advierte entre los habitantes del pueblo.

El siguiente fragmento, que transcurre en el despacho de Sanin en el año 1855, presenta referencias a distintas fuentes lumínicas: «El fuego de la chimenea está casi apagado. Las velas, consumidas. Sanin abre el estuche y saca de él una cruz de granates» (1941: 47). La débil luz de la chimenea y de las velas crea una atmósfera intimista en la que el protagonista disfruta del objeto que le trae agradables recuerdos. Para reflejar el paso del tiempo, en la siguiente escena que transcurre en su despacho la luz de la habitación se ha debilitado aún más, aunque la del sol ha aumentado: «Las velas se han apagado. Arde el último leño en la chimenea. Por las ventanas entra una tenue claridad de amanecer» (1941: 93). De acuerdo con la terminología de Sternberg (1997: 66), los pasajes citados ejemplifican el modo descriptivo de presentar el mundo ficcional en el guion cinematográfico. Con ello, se presenta el contenido de la escena que se visualizará en la pantalla y se aporta información sobre cómo iluminarla.

#### **4.6. Caracterización de los personajes**

En el guion de *Primer amor* apenas existen definiciones directas de los personajes. Una de ellas se aprecia en la escena en la que Emilio sufre una suerte de desmayo y no respira. El narrador solo indica, de manera aproximada, la edad del joven: «Tendido en un diván, inmóvil, está Emilio, muchacho de unos catorce años» (1941:

10). Asimismo, cuando Sanin regresa al pueblo después de quince años para reencontrarse con Gemma, se alude al desmejorado aspecto de Pantaleone para resaltar los efectos del tiempo transcurrido: «Está hecho una ruina» (1941: 125). El narrador también presenta a Hipólito, amigo de Sanin, como un hombre «blando y soñoliento» (1941: 83).

No obstante, en el guion de *Primer amor* predomina la presentación indirecta de los personajes. Así, sus cualidades se deducen a partir de cómo actúan o de cómo hablan. Por su presencia constante en el texto, en Sanin resulta más sencillo adivinar ciertos rasgos que en el resto de personajes. Varias de sus intervenciones revisten una especial relevancia para conocer sus pensamientos. En la fiesta de Nochevieja de 1854, el protagonista le revela a una de las damas que se encuentra en su casa que aún piensa con cariño en Gemma: «es mi mejor recuerdo» (1941: 4). En otros diálogos, los sentimientos del protagonista también se aprecian de una manera evidente. Así resume su estancia francesa con su amante: «Una existencia envenenada y vacía. Un arrepentimiento amargo y estéril y un olvido no menos estéril ni menos amargo» (1941: 117). De esta intervención se deduce que la personalidad de Sanin ha cambiado en los quince años que le separan de su romance con Gemma: de una actitud impulsiva, que le empujó a una alocada aventura amorosa, ha pasado a otra más reflexiva. Gracias a ello, se da cuenta del error que cometió al alejarse de Gemma.

Asimismo, el lenguaje kinésico aporta información sobre el estado mental del protagonista. Su actitud al quedarse solo en su despacho manifiesta sus cavilaciones en torno a su antigua amada. El narrador resalta su carácter introspectivo al aludir a sus expresiones faciales: «Sanin fumando. Envuelve su cara pensativa el humo azulado de la pipa. Tiene una expresión de melancolía y fija la vista en un punto indefinido de la habitación» (1941: 6). En esta misma escena el lenguaje kinésico ofrece una nueva perspectiva sobre el ánimo turbado de Sanin. Cuando coge el estuche en el que guarda sus recuerdos, sus dedos tiemblan (1941: 6).

El lenguaje proxémico cobra importancia en el duelo entre Holder y Von Rother. La considerable distancia entre sus posiciones refleja la tensión que sienten en ese momento: «Quedan colocados, dando el perfil uno a otro, a veinticinco pasos de distancia, con las pistolas en la mano» (1941: 6). De hecho, en este pasaje se señala la existencia de una línea de combate que marca el límite entre las áreas que ocupa cada

contrincante. Cuando Von Rother dispara al aire, los cambios faciales de Pantaleone, que pasa del miedo a la tranquilidad, constituyen un uso significativo del lenguaje kinésico en este guion: «Poco a poco va entreabriendo los dedos para mirar. Expresión de terror que se va disipando hasta que brillan sus ojos de alegría» (1941: 69).

#### 4.7. Recursos cinematográficos

Dado que el guion de *Primer amor* detalla los planos que se usan con términos técnicos, resulta fácil identificar estos recursos cinematográficos. Para referirse a los distintos tipos de plano, Claudio de la Torre recurre a un vocabulario preciso. Se hallan términos fílmicos bien conocidos, como «primer plano», «plano medio» o «plano general», que se encuentran entre los más frecuentes del guion. En ocasiones, a la indicación del plano le sigue una breve descripción del contenido de la escena: «PRIMER PLANO de Gemma comiéndose un bizcocho» (1941: 31). Sin embargo, otras veces solo se menciona el nombre del personaje que aparece: «PRIMER PLANO de Pantaleone» (1941: 31). También se advierten planos generales en los que el contenido de la escena se concentra en una sola frase: «PLANO GENERAL de otra carretera con el coche en marcha» (1941: 35). Pero, dado que los planos generales incluyen a varios personajes y muestran gran parte del espacio en el que se encuentran, las descripciones que les siguen poseen, a veces, más extensión para detallar qué ocurre en la escena. Así se lee en la siguiente cita:

PLANO GENERAL de la calle. En primer término, de espaldas a la cámara, Frau Leonore y Pantaleone se despiden con la mano de los excursionistas. Gemma y Sanin se vuelven hacia la cámara, correspondiendo a sus saludos. Emilio se pone de pie en el coche, gesticulando entusiasmado. Kluber mueve mecánicamente los cuatro dedos de su mano derecha en un adiós estudiado. El público se hace a un lado para dejar pasar el coche. Algunos saludan con el sombrero. Otros vuelven la cabeza. El coche dobla por la transversal (1941: 35).

De la Torre también menciona con frecuencia el plano de tres cuartos, que, en ocasiones, incluye a varios personajes. De este modo, la voz narrativa, en las escenas en las que se alude a estos planos, se refiere a diversas acciones de los personajes que intervienen en ellas: «TRES CUARTOS de la mesa de Von Rother. Sanin sale del plano después de una ligera reverencia a todos. Los cadetes saludan» (1941: 44). El término «gran plano» que emplea De la Torre no guarda relación con el que Konigsberg

denomina «gran plano general» (2004: 415). El guionista lo usa como sinónimo de «primerísimo primer plano» (Konigsberg, 2004: 424). Por tanto, con él evoca imágenes de detalles corporales o de pequeños objetos relevantes, como la caja en la que Sanin guarda sus recuerdos (1941: 47).

Determinados planos sugieren la ocularización interna. Por tanto, constituyen, a su vez, planos subjetivos. Así, el plano medio que se incluye en la escena en la que Sanin encuentra a Gemma en la academia de canto donde ella trabaja –quince años después de haberla abandonado– reproduce la visión del protagonista: «PLANO MEDIO de Gemma y las niñas solfeando. Gemma mira hacia la cámara y queda en suspenso, dejando de tocar» (1941: 124). La dirección de la mirada de ella –hacia la cámara– indica que, al trasladar la escena a la pantalla, se debe crear el efecto de que, en realidad, Gemma mira a Sanin. Aquí la ocularización interna produce una mayor empatía del público con el protagonista al presentar el mundo ficcional a través de sus ojos.

La ocularización interna también se aprecia en la escena en la que María flirtea con Sanin, justo antes de huir juntos a París. Ambos se encuentran en el bosque y, en un momento determinado, María se acuesta en el suelo. El plano que se describe después corresponde a lo que ella ve desde su posición: «PLANO LARGO tomado desde el suelo. Se ven las copas de los árboles y un cielo radiante» (1941: 114). Esta imagen bucólica del bosque se convierte en escenario del comienzo del idilio amoroso entre María y Sanin, que, sin embargo, terminará con el arrepentimiento del protagonista.

Además de los planos, en el guion se especifican los movimientos de cámara. Destacan, por su frecuencia, los *travellings* hacia atrás o hacia delante, a los que en el texto se alude con las expresiones «la cámara retrocede» o «la cámara avanza». El *travelling* hacia atrás se usa en este guion para pasar de planos que muestran detalles u objetos a otros que abarcan a varios personajes. Así se aprecia en esta escena:

121.-GRAN PLANO de la mano de Gemma, que juega, muy nerviosa, con la misma cruz de granates colgada de cuello.

La CÁMARA RETROCEDE hasta encuadrar a Gemma y Pantaleone. Gemma tiene una carta en la otra mano (1941: 47-48).

Al *travelling* hacia atrás se le da el mismo uso en este otro fragmento: «PRIMER PLANO de la cabeza de Pantaleone asomando por la puerta. La CÁMARA RETROCEDE lentamente mientras Pantaleone entra en la habitación» (1941: 53). De manera opuesta, el *travelling* hacia delante se emplea para pasar de planos de encuadres amplios a otros en los que se muestra a los personajes de cintura hacia arriba:

139.-PLANO GENERAL de la tienda. Se abre la puerta de la trastienda y entra Gemma conduciendo a Emilio de la mano.

La CÁMARA AVANZA hasta encuadrar a los dos junto al mostrador.

TRES CUARTOS de los dos. Gemma coloca a su hermano detrás del mostrador (1941: 54).

En otras ocasiones, el *travelling* hacia delante sirve para pasar a planos en los que se presentan detalles de objetos: «PLANO MEDIO. Sanin coge al azar uno de los papeles de la cajita. La CÁMARA vuelve a AVANZAR hasta encuadrar el papel» (1941: 6). Al igual que los *travellings*, la panorámica se encuentra entre los movimientos de cámara más frecuentes del guion. Con él se presenta tanto a los personajes como el lugar en el que se hallan. Así sucede en esta cita que pertenece a una escena en la que Sanin duerme en la fonda del Cisne Blanco: «PANORÁMICA por la habitación hasta detenerse sobre Sanin durmiendo en su lecho» (1941: 24). No obstante, algunos de estos movimientos de cámara sirven para seguir a los personajes: «PANORÁMICA con Pantaleone, que sube la escalera, pasando ante el portero de noche, que duerme en una silla» (1941: 59).

Con menos frecuencia, también se menciona en el guion otro movimiento de cámara: la basculación. Como explica Konigsberg (2004: 416), el plano de basculamiento se produce cuando la cámara se mueve hacia arriba o hacia abajo, como si siguiera el ascenso o el descenso de un personaje (2004: 416). En el guion se recurre a este recurso fílmico para seguir los movimientos de distintos personajes. Se observa en este fragmento en el que la amante de Sanin se cae poco a poco al suelo: «María coge una mano de Sanin. Luego se deja caer lentamente, de espaldas, sobre el suelo. La CÁMARA BASCULA siguiendo el movimiento de María, hasta encuadrarla» (1941: 113).

Junto con los *travellings*, las panorámicas y las basculaciones, existen otros recursos cinematográficos que enriquecen el lenguaje fílmico de este guion. Al



comienzo del texto se precisa cómo los créditos iniciales se superponen en un libro, de modo que cada página contiene información diferente (1941: 1). Esta sobreimpresión<sup>64</sup> de los créditos sobre el papel señala el origen literario de la adaptación. Asimismo, se advierten fundidos a lo largo de todo el texto para algunas transiciones entre escenas o entre planos. En ocasiones, Claudio de la Torre se refiere a ellas con los verbos «cierra» y «abre»:

PANORÁMICA para ver alejarse al coche por la carretera.

CIERRA LENTAMENTE

ABRE

-EXTERIOR N.º 6-

(Día)

86.-PLANO GENERAL de una explanada entre árboles muy altos (1941: 36).

Sin embargo, De la Torre usa con más frecuencia la expresión «fundido encadenado» para referirse a estas transiciones. La diferencia con los fundidos que se indican con las palabras «abre» y «cierra» radica en que, en el fundido encadenado, existe un cierto solapamiento entre el final de una escena y el comienzo de la siguiente. En la siguiente escena este tipo de fundido separa el plano de la mano de Sanin redactando una carta y el del inserto del papel:

La CÁMARA AVANZA hasta encuadrar la mano de Sanin escribiendo la carta.

GRAN PLANO de la mano y la carta.

FUNDIDO ENCADENADO.

145.-GRAN PLANO de la carta de Sanin sostenida por las manos de Gemma (1941: 58).

La única transición brusca entre escenas se advierte justo cuando comienza el largo *flashback* en el que Sanin recuerda su historia de amor con Gemma. Sanin sostiene la factura del hotel donde se quedó en 1840. Entonces, el papel se rompe y da paso a las imágenes de un coche de caballos que se para frente al establecimiento:

GRAN PLANO del papel. Es una cuenta de hotel, antigua. Se lee el encabezamiento impreso, que dice:

---

<sup>64</sup> Como explica Konigsberg, la sobreimpresión consiste en la «aparición simultánea de dos o más imágenes, una sobre otra, en el mismo fotograma» (2004: 509).

«FONDA DEL CISNE BLANCO»

24 de mayo de 1840

Quieta unos momentos la fotografía. Luego comienza a rasgarse y se ve la

-FACHADA DEL CISNE BLANCO-

(Decorado N.º 2)

(Día)

10.-PLANO GENERAL

Una diligencia parada a la puerta de la posada. Entradas y salidas de los escasos viajeros y transeúntes (1941: 7).

Este cambio de escena, un tanto abrupto, sirve para suscitar la curiosidad del lector del guion. Con ello, se establece un claro vínculo entre la factura de hotel y los recuerdos de Sanin, de los que aún no se sabe nada. De este modo, se invita a continuar la lectura para descubrir qué historia se esconde tras ese documento y los otros objetos del estuche del que Sanin los saca con emoción.

#### 4.8. Diálogos y música

En el guion de *Primer amor* numerosos diálogos se presentan a través de los contraplanos, como en la escena en la que María y Sanin conversan sobre sus sentimientos. Ella interviene en primer plano, luego se inserta otro de Sanin, ella habla de nuevo desde fuera del plano y entonces él responde:

254.-PRIMER PLANO de María  
Nicolavna.

MARÍA: ¡Siga usted, Sanin! Sé lo que va a decirme. ¿No se atreve? Pues a ver si he acertado.

255.-PRIMER PLANO de Sanin.

MARÍA: (*Fuera.*) «Puesto que hemos llegado a hablar con tanta claridad, he de confesarle a mi vez que no me explico cómo puede usted soportar a su lado a un

hombre como Hipólito». ¿No es eso?

SANIN: Le ruego que me disculpe... (1941: 108).

En esta cita, el primer de plano de Sanin mientras escucha a María se usa para mostrar sus reacciones a las palabras de su amada, aunque en el texto no se especifican. Así, el actor que encarna al personaje posee libertad creativa para explorar las expresiones faciales de Sanin en ese momento. Con ello, se justifica el uso del plano y el contraplano. Sin embargo, en varios diálogos del guion no se recurre a esta técnica. Cuando Sanin y Von Rother hablan entre ellos en el tren que les lleva al pueblo alemán de los Roselli, el plano indicado incluye a ambos personajes:

La CÁMARA RETROCEDE  
hasta incluir a Von Rother.

TRES CUARTOS de los dos.

SANIN: Y luego, como final, el hastío. ¡No hablemos más de María Nicolavna! Hay otros recuerdos más queridos. Volvamos a hablar del Cisne Blanco, de la calle, de la confitería... ¡Han pasado quince años!

VON ROTHER: No se notan en ti. Te encuentro rejuvenecido. Año Nuevo... (1941: 118).

A veces, entre paréntesis, estos diálogos contienen indicaciones sobre los gestos que acompañan a las palabras: «DAMA 2.<sup>a</sup>: (*Amenazándole con un dedo.*) ¿Tú también?» (1941: 3). De la misma manera, en ocasiones se señala el tono y el estado de ánimo con el que se deben pronunciar las intervenciones: «GEMMA: (*Maliciosamente.*) Pantaleone ha sido un gran cantante de ópera» (1941: 19); «SANIN: (*Dramáticamente.*)

¡El billete entero!» (1941: 22). Como recuerda Sternberg (1997: 105), las indicaciones sobre cómo interpretar los diálogos no siempre aparecen entre paréntesis. Cuando Pantaleone canta en una escena ante su familia, la voz narrativa califica su voz como «temblorosa y ronca» (1941: 19) en la columna de la izquierda.

Asimismo, aunque el nombre del personaje siempre precede a su intervención, en algunas escenas el verbo *decir* introduce los diálogos desde la columna de la izquierda. Así se observa en el siguiente fragmento:

Sanin mira sorprendido a su  
alrededor. Luego da unas  
palmadas y dice en voz alta:

SANIN: ¿No hay nadie aquí?  
(1941: 18).

De acuerdo con la terminología de Rimmon-Kenan (2005: 112), en el guion también existen intervenciones que corresponden al sumario diegético –*diegetic summary*–. Esta técnica consiste en indicar que se produce un acto de habla, aunque sin especificar qué se dice o de qué manera. En el texto se advierte cuando se menciona que, en una calle del pueblo donde vive la familia Roselli, algunos caballeros «hablan con gestos amplios» (1941: 8). En este mismo lugar algunos vecinos, que han sacado sus sillas a la calle, hablan en tertulias mientras disfrutan del sol (1941: 29). La ausencia de detalles sobre las conversaciones que mantienen estos personajes responde a que solo sirven para mostrar el ambiente animado del pueblo.

A pesar de que la historia transcurre en Alemania y el protagonista viene de Rusia, apenas se aprecian expresiones extranjeras de las lenguas locales en los diálogos. Solo Frau Leonore menciona la moneda alemana, *kreutzers* (1941: 14). No obstante, Pantaleone sí emplea numerosas palabras en italiano. Con ello, manifiesta su origen y el de la familia Roselli. Este personaje usa expresiones como «*signorina*»<sup>65</sup> (1941: 11), «*spazzete*»<sup>66</sup> (1941: 12), «*voce di petto*»<sup>67</sup> (1941: 19), «¡*Per Bacco!*»<sup>68</sup> (1941: 56),

---

<sup>65</sup> «Señorita».

<sup>66</sup> «Cepillo».

<sup>67</sup> «Voz de pecho».

<sup>68</sup> «¡Por Baco!».

«¡Nobil giovinotto!»<sup>69</sup> (1941: 61), «gran cuore»<sup>70</sup> (1941: 61), «l'antico valor»<sup>71</sup> (1941: 64), «¡Segretezza, segretezza»<sup>72</sup> (1941: 86). Incluso cita en italiano uno de los versos de la ópera *Otello*, de Gioachino Rossini: «L'ira d'avverso fato io piú non temeró»<sup>73</sup> (1941: 19). De igual modo, Pantaleone se refiere a sí mismo como «galant uomo»<sup>74</sup> (1941: 57). El empleo constante de estas expresiones italianas otorga al personaje un carácter extravagante que suscita la risa y que contrasta con el del resto de su familia, que no las usa. De hecho, el nombre de este personaje evoca el universo de la comedia del arte italiana, en concreto a Pantaleón. Si bien en *Primer amor* Pantaleone presenta un comportamiento bondadoso, comparte con el Pantaleón de la comedia del arte una edad similar, su trabajo en negocios comerciales y un marcado acento de su país de origen.

De la banda sonora de *Primer amor* se encargó Juan Álvarez García<sup>75</sup>, aunque Claudio de la Torre también colaboró en las composiciones musicales. En el FJT, bajo la signatura JMSL-120, se conserva la partitura del «Vals canción de María Nicolavna». En este documento figura que el cineasta, con el pseudónimo de Alberto Alar, firmó la letra. Se trata de un texto en el que el sujeto poético expresa sus penas amorosas. Así, se confirma que Claudio de la Torre, en esta película, controlaba numerosos aspectos artísticos del filme. No solo escribió el guion y dirigió la película, sino que también creó la letra de canciones. Por tanto, en *Primer amor* el cineasta se comportó como un artista polifacético que dominaba diversos ámbitos creativos.

La música a la que se alude al comienzo del guion evoca una auricularización cero, ya que constituiría la banda sonora de la película. La palabra «música», que se repite numerosas veces a lo largo del texto, basta para señalar cuándo suena. A veces se señala como banda sonora una «música alegre» (1941: 34) o una «música dramática acelerada» (1941: 115). No se especifican las piezas concretas que suenan, pero los adjetivos orientan al lector sobre qué acompañamiento musical exige cada escena. En

---

<sup>69</sup> «¡Joven noble!».

<sup>70</sup> «Gran corazón».

<sup>71</sup> «Antiguo valor».

<sup>72</sup> «¡Secreto, secreto!».

<sup>73</sup> «Ya no temeré la ira del destino adverso».

<sup>74</sup> «Caballero».

<sup>75</sup> Juan Álvarez García (Santa Cruz de Tenerife, 1909 – Santa Cruz de Tenerife, 1954) creó numerosas composiciones para películas. Leiva (1994: 10-11) recorre la amplia trayectoria del compositor en el cine, tanto en documentales como en filmes de ficción, que comenzó en los años treinta y continuó hasta la década de los cincuenta.

las que Sanin, junto con Kluber, Emilio y Gemma, marcha hacia su excursión campestre suena un «estribillo popular» (1941: 35). Cuando el grupo se sienta en un restaurante, también se indica que se escucha un «solo de violín» (1941: 38). Asimismo, tras el desagradable incidente con Holder, en el que Gemma se siente humillada, se señala un «tiempo de marcha fúnebre con el tema del estribillo popular» (1941: 46).

También en la última escena, en la que Sanin cena junto con Von Rother, Pantaleone y Gemma en un restaurante, se advierte un ejemplo de música diegética, pues «toca una orquesta con gran animación» (1941: 127). Aunque interpreta un «vals alegre» (1941: 127), según se señala en la columna derecha, no se explicita qué pieza suena. No obstante, dado que no existen en esta escena diálogos en los que los personajes reaccionen a esta música, resulta complicado saber si el vals llega al público a través de los oídos de los comensales o no. Como advierten Gaudreault y Jost (2017: 220), en ocasiones no es posible determinar si se produce la auricularización interna, a pesar de que los sonidos posean un origen intradiegético.

Tampoco en la cena de Sanin con la familia Roselli se nombra la canción que canta Gemma ante todos (1941: 21). Sin embargo, cuando esa misma noche Sanin duerme, se indica que la canción de Gemma se escucha como «fondo musical, muy apagado» (1941: 24). La lacónica frase no aclara si la música proviene de la mente de algún personaje que aún piensa en ella, aunque esta indicación significa que el público la debe escuchar.

Apenas se mencionan efectos sonoros, pero sí se alude al ruido de una puerta en la escena en la que Pantaleone visita a Sanin para ir a su duelo contra Holder (1941: 60). En la columna izquierda de la página, reservada a los aspectos visuales, se especifica de qué tipo de sonido se trata: «Se oye el ruido de una puerta a abrirse» (1941: 60). Más adelante, cuando Frau Leonore visita a Sanin en la fonda del Cisne Blanco, en la parte izquierda de la página se lee: «A poco suenan unos golpes en la puerta» (1941: 71). A la derecha solo figura la palabra «llamada» (1941: 71). Estas indicaciones reflejan la preocupación de Claudio de la Torre por precisar detalles sonoros. Así se constata también cuando Sanin y Von Rother toman un tren hacia el pueblo donde vive Gemma para saber qué ha pasado con ella. Si bien en la columna izquierda ya aparece el sintagma nominal «tren en marcha» (1941: 117), en la de la derecha se repite para explicitar que este sonido se debe escuchar con claridad.

En otras escenas los efectos sonoros revisten mayor importancia. Cuando Kluber abandona la confitería de los Roselli, después de que Gemma haya roto su compromiso matrimonial con él, se advierte un sonido que proviene de fuera de campo. Kluber se va de la habitación en la que ha discutido con ella y con Frau Leonore y, cuando se dirige hacia la calle, «se oye una carcajada de Gemma» (1941: 82). Una vez más, esta información sonora aparece en la columna izquierda, pero en la derecha se especifica: «Risa de Gemma» (1941: 82). Esta carcajada, que llega a los oídos de Kluber, resalta la derrota de este personaje frente a Sanin, que sí ha conquistado a la joven.

#### **4.9. Conclusiones**

En el guion de *Primer amor* se advierte el interés de Claudio de la Torre por precisar movimientos de cámara y planos y, así, guiar con claridad a los trabajadores de la película. Por ello, resulta significativo que, a diferencia de otros guiones suyos –como el de *Rápteme usted* (1940)–, el autor emplee términos en español para referirse a los recursos técnicos. Ha optado por no cambiar de idioma para facilitar la comprensión del texto. Asimismo, para aprovechar la buena acogida de las películas españolas ambientadas en el siglo XIX, De la Torre recurre a la novela *Aguas primaverales*, del autor ruso Ivan Turgueniev. Aunque la obra no presenta afinidades ideológicas con el régimen franquista, tampoco las cuestiona. Por tanto, se convierte en un texto adecuado para mostrar una historia atrayente que sucede a mediados del siglo XIX. La preocupación por reflejar con exactitud la atmósfera decimonónica se advierte en las alusiones a la ropa y a los decorados que remiten a esa época.

La intensidad emocional que experimentan el protagonista y sus parejas, envueltos en tramas amorosas, conlleva que en el texto se señalen diversas expresiones no verbales para que los intérpretes las incorporen a sus actuaciones. De esta manera, se logra que la manifestación de los sentimientos no quede limitada a los diálogos, sino también al lenguaje corporal. Con esas indicaciones, el texto no solo muestra a los actores las palabras que deben pronunciar, sino también sus actitudes y sus gestos. También los efectos lumínicos contribuyen a acentuar los cambios emocionales de los personajes. Incluso con el largo *flashback* en el que se presenta la historia de amor entre

Sanin y Gemma, se crea una estructura temporal en la que los recuerdos de esa relación sentimental se tiñen de melancolía e intensifican la emotividad del texto.

## 5. Los guiones de *Manolo Reyes* y *Chufillillas*, cortometrajes sainetescos

En 1941, Saturnino Ulargui encargó a Claudio de la Torre la realización de tres cortometrajes para que Miguel de Molina luciera su talento musical: *Pregones de embrujo*, *Manolo Reyes* y *Chufillillas*. Los tres se rodaron para la productora UFISA y formaban parte de una serie de nueve cortometrajes –*Canciones*– en la que también intervinieron Edgar Neville y José López Rubio como directores. El guion de *Pregones de embrujo* se ha perdido, pero se conservan los otros dos. La producción de cortos se promovió desde el régimen franquista con medidas como la que se incluyó en una Orden del Ministerio de Industria y Comercio del 10 de diciembre de 1941. En ella se estableció la obligación de exhibir cortos españoles en las sesiones de cine (Tranche, 1996: 84)<sup>76</sup>. No obstante, Tranche (1996: 84) asegura que esta norma no se cumplió.

*Chufillillas* y *Manolo Reyes* se inspiran en letras de canciones que había escrito Rafael de León<sup>77</sup> o en las que él había colaborado. En la edición de Alfar de los poemas de este escritor se incluye una copla titulada «Manolo Reyes» que cuenta con una letra escrita por De León y por García Padilla<sup>78</sup> y con una música que compuso el Maestro Quiroga<sup>79</sup> (León, 1989: 174). La copla presenta un bosquejo del argumento de la película: el protagonista, Manolo, trabaja en una fragua en Granada hasta que una mujer le seduce, trastorna su vida y, al final, le abandona por un hombre más rico que él (León, 1989: 174-175). No se alude al robo de ninguna joya, como sí ocurre en el corto. Pero Chorrojumo, amigo de Manolo, explicita la misma moraleja con la que termina la película:

---

<sup>76</sup> También los premios que concedía el Sindicato Nacional del Espectáculo, que se establecieron tras una Orden del Ministerio de Industria y Comercio del 11 de noviembre de 1941, incluían una categoría para los cortometrajes (Tranche, 1996: 84).

<sup>77</sup> Rafael de León (Sevilla, 1908 – Madrid, 1982) destacó como letrista de canciones. Luna López (2017: 55) le considera uno de los exponentes de la renovación literaria de la primera mitad del siglo XX a través de lo andaluz y de lo popular.

<sup>78</sup> Antonio García Padilla (Sevilla, 1905 – Madrid, 1987) destacó, sobre todo, por su labor como letrista.

<sup>79</sup> Su nombre completo es Manuel López-Quiroga (Sevilla, 1899 – Madrid, 1988). Conoció a Rafael de León en 1931 (Pidal Fernández, 1999: 156). Se encargó de la banda sonora de la mayoría de los cortometrajes que produjo Saturnino Ulargui para la serie *Canciones* –*Rosa de África*, *Verbena*, *A la lima y al limón*, *Chufillillas*, *La Parrala*, *Manolo Reyes* y *Pregones de embrujo*– y de la música de *La Blanca Paloma* (1942), de Claudio de la Torre.



Manolo, Manolo Reyes,  
a esa mujé pronto orvía.  
Manolo, Manolo Reyes,  
ya perdiste tu alegría,  
que er queré no armite leyes  
en las cosas de la vía.  
[...]  
El cariño verdadero  
lo tienes en tu herrería,  
Manolo, Manolo Reyes<sup>80</sup> (León, 1989: 174-175).

A pesar de las evidentes similitudes entre esta composición y el corto homónimo, no se han localizado poemas o canciones de Rafael de León con el título de *Chufllillas* o que ofrezcan un argumento similar al de este filme. Hurtado Balbuena (2003: 46) explica que, entre los guiones de cine que escribió De León, se haya uno que se inspira en una canción del Maestro Quiroga titulada «Chufliyas»<sup>81</sup>. En efecto, Quiroga compuso varias piezas con esta palabra en el título. Plaza (2002: 67-68) recoge las siguientes: «Chufliyas gitanas» (1933), «Chufliyas del Torerito» (1949), «Chufliyas de Juan Sevilla» (1950) y «Chufliyas de Costillares» (1956). De ellas, solo «Chufliyas gitanas» se creó con anterioridad al rodaje de la película. Se trata de una canción que cuenta con una letra en la que participaron De León y el compositor Sixto Cantabrana (Plaza, 2002: 68). Sin embargo, en este texto<sup>82</sup> no se advierten coincidencias notables con el argumento del corto de Claudio de la Torre. Solo se asemejan en la pena amorosa que expresa el sujeto poético de la canción y que también comparte la protagonista de *Chufllillas*. Además, en la pieza musical se evoca un ambiente sevillano en el que una mujer expresa su deseo de una boda próxima con su novio, pero este acontecimiento no ocurre en la película (Castro, 1986). Por tanto, el guion del corto constituye una adaptación libre de las canciones de Quiroga y de Rafael de León.

---

<sup>80</sup> En esta tesis se ha mantenido la ortografía original de los textos en los que se reflejan diversos fenómenos fonéticos del habla de los personajes de los guiones.

<sup>81</sup> En la bibliografía consultada, la palabra *chufllillas* se escribe tanto con *y* como con *ll*. Jiménez Gómez la define como un andalucismo que corresponde al diminutivo de *chuflla*, es decir, «una creación festiva y burlesca para recrear el ánimo o ejercitar el ingenio» (2003: 147).

<sup>82</sup> La canción se incluye en el disco *Antología de la canción española* (1986) cantada por Estrellita Castro en una grabación de 1965 (Castro, 1986).

La atmósfera popular y andaluza presente en las composiciones de Rafael de León se manifiesta también en los guiones de estos cortos. De hecho, Rodríguez Hage ha clasificado *Manolo Reyes* y *Chufllillas*, junto con *Pregones de embrujo*, como «comedias populistas de ambiente andaluz» (2005: 75). Esta presencia del folclore aproxima el guion de *Manolo Reyes* a lo sainetesco. No obstante, la mera existencia de rasgos populares en una obra cinematográfica no implica que esta remita al sainete, como advierte Ríos Carratalá (1997: 12). Este investigador explica que el encuentro del cine con lo sainetesco se produce cuando confluyen circunstancias como las siguientes:

El interés por los ambientes populares y costumbristas, los personajes anónimos que se convierten en tipos para protagonizar sencillas historias cotidianas, el humor –a menudo combinado con el melodrama y la ternura– como eficaz forma de acercamiento a una realidad no siempre agradable y por definición vulgar... Pero, sobre todo, el interés por aproximarse con actitud moderadamente crítica y sin afán trascendente a una realidad concreta, inmediata y sencilla mediante una fórmula que permite una fácil comunicación con el espectador medio. Cuando se dan estas circunstancias, y otras que también analizaremos, lo sainetesco no es imprescindible, pero suele ocupar un lugar más o menos preponderante (1997: 16).

Varios de estos rasgos se aprecian en *Manolo Reyes*. Aunque no contiene situaciones cómicas, existen escenas amables: la de la ilusión inicial del protagonista por sorprender a Sagrario con los pendientes robados, las que presentan a los invitados que disfrutan de la fiesta de boda y el desenlace en el que Manolo Reyes se reconcilia con don Pedro. Asimismo, se desarrolla una trama de asunto amoroso, donde el melodrama se manifiesta en la compleja situación del protagonista, que sufre un desengaño sentimental y pasa por la cárcel. Pérez Perucha (1996: 103) incluso clasifica estos cortos de Claudio de la Torre como melodramas musicales que, a veces, tienden a la comedia. Algunas escenas de *Manolo Reyes* –como las correspondientes a la detención del protagonista y al rechazo amoroso que sufre– resaltan los aspectos más emocionales de lo sainetesco. Así, el corto se halla entre los que, en los años cuarenta, profundizaron en los aspectos críticos o trágicos del sainete. Además, la diferencia de clases entre Manolo y el acaudalado don Pedro supone una crítica a cómo el dinero determina no solo las categorías sociales, sino también los afectos amorosos. Sin embargo, en *Chufllillas* no se aprecia el carácter dramático que se advierte en *Manolo Reyes*. Si bien los personajes del corto viven en un ambiente popular, el conflicto gira en torno a un malentendido amoroso que se resuelve de modo feliz para los

enamorados. Por tanto, en el texto se desarrolla una historia sencilla donde el humor se combina con escenas en las que la pareja expresa penas de amor.

Castro de Paz y Cerdán (2011: 37) también incluyen entre los cortos sainetescos de la década de 1940 el de *Verbena* (1941), de Edgar Neville, que, al igual que *Manolo Reyes* y *Chufillillas*, pertenece a la serie *Canciones*. Pero, en los años cuarenta, según Ríos Carratalá (1997: 73), se rodaron pocas películas próximas al sainete –a diferencia de las décadas posteriores– a causa de que varios de los rasgos de este género no se ajustaban a los postulados ideológicos de la dictadura franquista y no exaltaban la historia nacional. Lo sainetesco, poblado de antihéroes inmersos, con frecuencia, en una considerable precariedad, entraba en conflicto con una visión favorable del país. Por ello, *Chufillillas* y *Manolo Reyes* constituyen dos de las pocas manifestaciones sainetescas en el cine español de la década de 1940. El análisis de estos guiones trata de profundizar en qué aspectos de lo sainetesco, tal como lo concibe Ríos Carratalá (1997), existe en ellos.

### 5.1. Censura

Aunque no se conservan los expedientes de censura de los guiones de los tres cortos que Claudio de la Torre dirigió para la serie *Canciones*, sí se encuentran en el AGA los informes de censura cinematográfica. En el de *Pregones de embrujo* se indica que la producción se realizó entre el 13 de septiembre y el 29 de septiembre de 1941 (*Pregones de embrujo*, 1944). La de *Chufillillas* se llevó a cabo entre el 20 y el 29 de agosto de 1941; la de *Manolo Reyes*, entre el 1 de agosto y el 2 de septiembre de 1941 (*Chufillillas. Manolo Reyes*, 1944). Por tanto, a pesar de que los guiones de *Chufillillas* y de *Manolo Reyes* que se conservan en la Filmoteca Española no contienen fechas, los años de producción que figuran en los informes de censura indican que datan de 1941. Ninguna de las películas sufrió cortes: *Manolo Reyes* y *Chufillillas* se aprobaron en septiembre de 1944; *Pregones de embrujo*, el 10 de octubre de 1944. Los tres cortos se autorizaron solo para mayores de 16 años.

El expediente de *Pregones de embrujo*, sin embargo, no aclara la autoría del guion. En la ficha de la película, entregada a la Comisión de Censura Cinematográfica el 4 de noviembre de 1941, Claudio de la Torre figura como director y como guionista, aunque Rafael de León aparece como responsable del argumento (*Pregones de embrujo*,

1944). En cambio, en una solicitud de censura que se fecha el 15 de septiembre de 1944, Rafael de León figura como argumentista y guionista, mientras que Claudio de la Torre solo consta como director. Estas contradicciones sugieren que, aunque De León se encargó de la escritura del guion, contó con colaboraciones e ideas de Claudio de la Torre.

Asimismo, los documentos oficiales sugieren que en el guion de *Chufillitas* colaboraron Claudio de la Torre, Francisco Ramos de Castro<sup>83</sup> y Rafael de León. En la solicitud de censura, fechada el 15 de septiembre de 1944, aparecen Ramos de Castro y De León como guionistas, mientras que como argumentista solo consta Ramos de Castro (*Chufillitas. Manolo Reyes*, 1944). En los créditos iniciales del corto no figura ningún guionista<sup>84</sup>, pero se indica que se trata de una «obra de Ramos de Castro y Rafael de León». No obstante, en la ficha de la película que se entregó a la Comisión de Censura Cinematográfica el 2 de noviembre de 1941, Claudio de la Torre aparece como guionista y De León y Ramos de Castro como creadores del argumento. Por este motivo, se ha incluido este texto entre los guiones de Claudio de la Torre.

En los créditos iniciales de *Manolo Reyes* tampoco se presenta a nadie como guionista. Solo se señala que se trata de una «obra de Rafael de León y A. García Padilla». Pero el expediente de censura del corto sí aclara la autoría del guion, pues no ofrece datos contradictorios. Claudio de la Torre figura como guionista en la ficha de la película que se entregó a la Comisión de Censura Cinematográfica el 5 de noviembre de 1941, donde Rafael de León y A. García Padilla aparecen como responsables del argumento (*Chufillitas. Manolo Reyes*, 1944). Del mismo modo, en la solicitud de censura, fechada el 15 de septiembre de 1944, De la Torre figura como guionista y Rafael de León, como argumentista. Aunque en este documento ya no aparece García Padilla como responsable del argumento, la ficha de 1941 y la solicitud de censura de 1944 sí confirman la participación de Rafael de León en el argumento y la autoría de Claudio de la Torre.

---

<sup>83</sup> Francisco Ramos de Castro (Madrid, 1890 – Madrid, 1963), periodista y dramaturgo, trabajó en el cine en varias ocasiones. Martínez Vicente (2012: 202) señala que, entre los guiones en los que Ramos de Castro, trabajó se encuentran los de las películas *Me casé con una estrella* (1933) y *Yo canto para ti* (1934), ambas de Fernando Roldán.

<sup>84</sup> En los créditos iniciales de *Chufillitas* y de *Manolo Reyes* aparece Bernardo de la Torre como ayudante de dirección.

## **5.2. Resúmenes argumentales**

### **5.2.1. Resumen argumental del guion de *Chufillas***

En un patio andaluz, Dalmacio se abanica en una mecedora. Mientras tanto, en la reja, su nieta, Ana María, conversa con su novio, Fernando. Ella le reprocha que la noche anterior cantara en el patio de Perocha Pere. Aunque él lo niega, discuten y Fernando se marcha enfadado. Grita que volverá a cantar en el patio de Perocha Pere. Entonces Ana María le cuenta lo ocurrido a su abuelo, quien asegura que él regresará a ella.

Frente a la reja de Perocha, Fernando le pide que le deje entrar. Aunque al principio ella se muestra reticente, al final permite que acceda al patio, donde se celebra una fiesta. Mientras tanto, Dalmacio consuela a su nieta, que aún piensa en Fernando y se entristece al comprobar que no vuelve. Hasta tal punto llega su desesperación que el abuelo promete que traerá de vuelta a Fernando. Dalmacio se dirige entonces al bar adonde ha ido el protagonista después de emborracharse en otros locales para aliviar su tristeza. Se sienta junto a sus amigos, a una distancia suficiente para que Fernando escuche la conversación. Dalmacio explica que se irá a Málaga con su nieta, pues ella se va a casar allí con un aviador. Al enterarse de esta falsa noticia, el protagonista sale con rapidez del bar y se dirige a casa de Ana María.

Fernando le felicita por la supuesta boda, aunque ella no entiende de qué habla. Dalmacio, que pasa por su lado, revela que ha mentado para que la pareja se reconcilie. Fernando pide perdón a su amada y le promete que no cantará de nuevo en el patio de Perocha. De noche, en casa de Ana María, la alegría de la reconciliación ha dado lugar a una fiesta en la que la pareja canta.

### **5.2.2. Resumen argumental del guion de *Manolo Reyes***

Manolo Reyes, que trabaja en una fragua, le comenta a su amiga Soledad que le ha comprado unos pendientes a Sagrario, la mujer de la que él se ha enamorado. Ella, en cambio, ha iniciado una relación con el acaudalado don Pedro Vargas. Asimismo, el padre de Sagrario trata de descubrir cómo alguien tan pobre como Manolo ha podido conseguir esos pendientes. Sus sospechas se confirman cuando dos guardias civiles acuden a la fragua de Manolo y se lo llevan detenido ante las miradas tristes de Soledad

–su amiga– y Chorrojumo, padrino del protagonista. Al día siguiente, Chorrojumo visita al preso en la cárcel, donde un guardia le comenta lo bien que canta Manolo y cómo ameniza las veladas con su talento.

Chorrojumo le anuncia a su amigo que pronto quedará libre gracias a la intervención de don Pedro, aunque el protagonista afirma que prefiere morir ahorcado antes que recibir ayuda de ese hombre. Le culpa de su mala fortuna. Chorrojumo, en cambio, le ofrece su opinión: se encuentra en la cárcel por haber robado para complacer a Sagrario, no por culpa de don Pedro. Cuando al fin sale de la cárcel, Manolo descubre que su amada celebra su boda con don Pedro al escuchar la fiesta desde fuera de la vivienda. Según se refleja en una de las coplas que canta el protagonista, el amor de la joven hacia don Pedro se debe al dinero que posee ese hombre. Sin casi darse cuenta, para expresar su dolor, Manolo canta tan fuerte que los invitados a la boda le escuchan, aunque no le ven. Sagrario se asusta y don Pedro intenta calmarla.

Manolo y don Pedro se encuentran, aunque nadie conoce las intenciones del protagonista. Sagrario, que teme una pelea entre Manolo y su esposo, le recrimina a su exnovio que haya acudido a la fiesta para atacar a don Pedro. También se lamenta de haberle conocido. Además, insiste en que ella no ha cometido ninguna falta. Manolo robó para aparentar una riqueza que, en realidad, no poseía. Ella no intervino en su decisión. Entonces Manolo reconoce que Sagrario dice la verdad y se reconcilia con don Pedro con un apretón de manos. El protagonista abandona la fiesta, que continúa con alegría.

### **5.3. Tiempo**

Ni en el guion de *Chufllillas* ni en el de *Manolo Reyes* existen referencias que especifiquen en qué época transcurre la acción. Pero el sainete, como explica Ríos Carratalá (1997: 67-68), requiere una localización temporal en el mundo coetáneo al del espectador para que el público se sienta identificado con una diégesis cercana a su realidad. Por ello, las películas sainetescas rara vez se vinculan con un año concreto y, con frecuencia, en ellas no se señala en qué periodo transcurre la historia. De esta manera, ante la ausencia de indicaciones temporales, se deduce que la acción de *Chufllillas* y de *Manolo Reyes* se desarrolla a comienzos de los años cuarenta, cuando se rodaron.

En el guion de *Chufllillas* la historia transcurre, sin saltos temporales, a lo largo de un día. Así se concluye de los diálogos de los personajes y de los encabezamientos de escena: Fernando y Ana María discuten de día (1941b: 1), luego ella se queja de que él aún no ha vuelto (1941b: 9) y, de nuevo de día, Dalmacio le dice a su nieta que traerá de vuelta a Fernando antes del mediodía (1941b: 14). Tras recorrer varios bares y dar con él, gracias a su mentira sobre la falsa boda de su nieta, Dalmacio consigue que Fernando regrese de inmediato a casa de Ana María. La estructura temporal, que se desarrolla en orden cronológico y en una jornada, responde a que se busca un entretenimiento sencillo que no le suponga al público dificultades de comprensión.

En cambio, en el guion de *Manolo Reyes* no se hallan referencias que permitan especificar cuánto dura la acción. De hecho, se desconoce el tiempo que el protagonista pasa en la cárcel. El diálogo que mantiene al salir demuestra que ha pasado allí varios días, pues así lamenta el guarda de la puerta su liberación: «Si ha habío noches que he tenío que arquilá silllas pa oírte cantá» (1941a: 13). Dado que, tras su salida, acude a la fiesta de boda de don Pedro Vargas y Sagrario, todo lo que ocurre después de su libertad se concentra en la misma noche. Así, en los encabezamientos de escena posteriores se indica que la acción sucede en horas nocturnas (1941a: 16, 18, 21). No obstante, a pesar de esta ambigüedad temporal, la historia se desarrolla en orden cronológico para que se entienda con facilidad.

#### **5.4. La voz narrativa**

Dado el carácter técnico de los guiones de *Chufllillas* y *Manolo Reyes*, la voz narrativa del texto se centra en los aspectos visuales y sonoros y evita descripciones extensas. Por ello, predomina el modo informativo. Así, muchos pasajes solo narran las acciones de los personajes con laconismo, como se aprecia en la siguiente cita: «Entra en plano Manolo Reyes, que se acerca a los guardias civiles» (1941a: 6). Incluso algunas descripciones, como la de la celebración en el patio de Perocha Pere, solo constan de sintagmas nominales: «Fiesta, animación, guitarras, etc.» (1941b: 7). Pero, a pesar de este laconismo expresivo, se advierten pasajes que revelan el carácter omnisciente del narrador, que juzga a los personajes y diversas situaciones. No obstante, estos juicios de valor se reducen a unos pocos adjetivos. De esta manera, en la primera escena de *Manolo Reyes*, se alude al «aire ensimismado» (1941a: 2) y, después,

«pensativo» (1941a: 3) del protagonista mientras trabaja en la fragua. También se menciona el estado de ánimo de Soledad cuando dos guardias civiles detienen a Manolo: «aparece, pálida, triste, desencajada, Soleá, con una amargura clavada ya en el alma» (1941a: 6). Chorrojumo comparte esta inquietud y se siente «extrañado y temeroso» (1941a: 6) cuando ve a los agentes.

En el guion de *Chufllillas* no se recurre tanto a la adjetivación ni a las descripciones de estados de ánimo. Mientras Ana María sufre por la ausencia de Fernando, él disfruta de una fiesta, a pesar de que se aleja de la casa de ella «excitado» (1941b: 6), es decir, con el ánimo perturbado por la discusión. Pero, cuando termina su diversión, recorre diversos bares para emborracharse. Su actitud manifiesta que, a pesar de la diversión, no olvida a Ana María: «Fernando solo en su mesa y muy triste» (1941b: 9). De hecho, cuando su amiga Puri le anima a beber para olvidarla, Fernando llora «acongojadísimo» (1941b: 13). Así, los pocos adjetivos que se hallan en el texto aportan información valiosa para comprender las emociones del protagonista y guiar la interpretación de los actores.

En el guion de *Manolo Reyes* también se encuentran recursos literarios con los que se expresan los sentimientos de los personajes. Estos comentarios corresponden, por tanto, al *comment mode*. Una hipérbole poética revela el dolor que siente el protagonista cuando los guardias civiles le detienen frente a su amigo: «Manolo Reyes no contesta a Chorrojumo, le duele hasta el mirarle» (1941a: 6). Del mismo modo, se usa la sinestesia para describir la luz y la tranquilidad de la noche cuando el protagonista abandona la cárcel y recorre una calle: «La luna presta su misterio y su silencio blanco a la escena» (1941a: 14). Aunque esta imagen poética queda sujeta a la interpretación de cada lector, evoca la atmósfera de calma que los guionistas han imaginado para esta escena. Aunque en *Chufllillas* no se observan imágenes literarias, resulta significativa la escritura de la palabra «colmao» (1941b: 9). Con ella, el habla popular de los personajes no se limita a los diálogos, sino que también se extiende a los pasajes narrativos.

En *Manolo Reyes* la voz narrativa alude a la tristeza con la que el protagonista canta. De hecho, compara una de las coplas con una maldición que ha destrozado la vida de Manolo, quien reniega del dinero (1941a: 11). En esas escenas musicales el narrador muestra su carácter omnisciente al revelar los sentimientos del personaje. Cuando llega a la fiesta en casa de don Pedro, expresa así la desesperación del



protagonista: «Agarrado a los hierros de la reja, con la misma pena honda que en la cárcel, pero esta vez sin voz, ahogado por su pena, canta la maldición» (1941a: 14). Del mismo modo, en otra escena posterior, la voz narrativa manifiesta que Manolo comienza su canción por un impulso casi inexplicable, sin proponérselo ni darse cuenta (1941a: 17). Cuando al fin Manolo se encara con don Pedro, se alude a los estados de ánimo de Sagrario y de su esposo: «Ella está aterrada. Él, sereno, sin miedo a lo que pueda suceder, dispuesto a afrontar la situación cara a cara» (1941a: 18).

Estas breves introspecciones psicológicas demuestran que la voz narrativa de este guion no solo ofrece descripciones de los aspectos visuales y sonoros. También ofrece juicios de valor propios de un narrador omnisciente. Con ello, se contribuye a que el equipo de trabajo que ruede el guion comprenda bien las situaciones que plantea el texto. Asimismo, resulta significativo el uso de la primera persona del plural en un pasaje de *Manolo Reyes*. Se halla en la escena en la que el protagonista abandona la prisión: «hemos oído abrir [la puerta] antes de verla» (1941a: 13). De esta manera, además de estrechar el vínculo abstracto entre lectores y autores del texto, se prefigura cómo el sonido llega al público antes de la imagen de la puerta.

### **5.5. La representación del lugar**

Los encabezamientos de escena, que especifican los distintos espacios en los que transcurre la historia, facilitan la localización de los lugares en los que se desarrolla el argumento. Estos se adecúan a los arquetipos que encarnan los personajes. En *Chufillitas* la acción transcurre en la casa de Ana María –tanto en su interior como en la reja que da a la calle–, en la de Perocha Pere y en los distintos bares o colmados en los que Fernando bebe. En *Manolo Reyes* destacan la fragua, la plaza del pueblo y el patio de la casa de don Pedro. Como señala Ríos Carratalá (1997: 60), para definir la categoría social de los personajes lo sainetesco requiere lugares públicos que correspondan a espacios de trabajo o de diversión.

Así, las escenas en la fragua muestran las duras condiciones en las que los herreros se ganan la vida. También la plaza del pueblo se convierte en lugar de tránsito desde las viviendas hasta la cárcel en la que se encuentra Manolo. Del mismo modo, los bares conforman espacios de reunión de amigos. Aunque la casa de don Pedro, la de Perocha Pere y la de Ana María constituyen espacios privados, en ellas se celebran

fiestas. Incluso el zaguán de la cárcel en la que permanece preso Manolo Reyes se convierte, gracias a su talento musical, en un improvisado lugar de entretenimiento para el pueblo. En el guion no se incluyen escenas en las que grupos de personajes escuchen al preso, pero el guarda de la cárcel explica que así ha ocurrido diversas noches en las que alquiló sillas para el público (1941a: 13). Por tanto, se trata de lugares donde se desarrolla parte de la vida cotidiana de los personajes y de sus actividades de ocio.

No obstante, las descripciones de estos espacios se limitan a pasajes breves. La información sobre la herrería se resume así la primera vez que se menciona: «Toda la fragua. Manolo Reyes sentado en una silla, junto a la puerta de la calle [...]. Se abre la puerta que comunica con el interior» (1941a: 2). El patio de Ana María solo se califica como «andaluz» (1941b: 1). De la alcoba de Dalmacio solo se indica, para reflejar su adicción al alcohol, que, en la mesilla de noche, ha colocado un pequeño barril con una goma de la que beber (1941b: 9). Ninguno de los bares a los que va Fernando se describe, salvo el jardín de una venta: «Algunas mesas ocupadas. Guitarras y cantos lejanos» (1941b: 9). De esta manera, la ausencia de detalles ofrece al equipo que rueda la película una amplia variedad de posibilidades para representar el espacio.

En *Manolo Reyes* la casa de don Pedro sí se describe con cierta precisión porque en ella se celebra la fiesta de la boda. En este espacio se presenta una escena de carácter costumbrista que constituye una de las manifestaciones del ocio popular. Por ello, se alude a la iluminación de la casa y a la gente que se acerca a ella: «*MEDIUM SHOT* de una casa rica iluminada para la fiesta que en ella se celebra. Un grupo de curiosos a la puerta, escucha la música que suena dentro» (1941a: 15). En la escena en la que se ve por primera vez el patio de la vivienda se describe el jolgorio de los asistentes: «Grupos de invitados. Señoras mayores en las mecedoras, con grandes abanicos. Gente de pie. Movimiento y alegría» (1941a: 16). Como se observa, al describir la atmósfera festiva se recurre a sintagmas nominales para señalar solo los objetos y los personajes más relevantes de la escena.

La ausencia de descripciones precisas confirma, tal como explica Viswanathan (1991: 10), que, en general, los guiones de cine apenas aportan información visual sobre las escenas que evocan. No obstante, aunque los lugares no se describan en el texto, se aportan detalles sobre la vida de los personajes y su estatus social. Por tanto, la elección de los espacios en estos guiones sainetescos posee especial relevancia. De ellos no solo

se deducen los oficios de los personajes o cómo se divierten. También contribuyen a caracterizarlos, pues en ellos viven, desarrollan su oficio o realizan sus actividades sociales.

## 5.6. Caracterización de los personajes

Los guiones de *Chufllillas* y de *Manolo Reyes* presentan al comienzo un *dramatis personae*, aunque solo se indica el nombre de los personajes. En el de *Chufllillas* figuran no solo los más relevantes –Fernando y Ana María–, sino también los secundarios y los extras –como Perocha Pere, Puri, los camareros y un transeúnte–. No obstante, resulta llamativa la ausencia de Dalmacio, que desempeña un papel fundamental en el desarrollo de la trama. Del mismo modo, el *dramatis personae* de *Manolo Reyes* incluye al protagonista, Sagrario, Chorrojumo, Soleá (Soledad), don Pedro Vargas, el guarda de la cárcel, dos guardias civiles y, como extras, invitados a la boda y transeúntes.

La mayoría de estos personajes responden a arquetipos populares cercanos a lo sainetesco. La ausencia de detalles físicos o psicológicos sobre ellos responde a que, en las obras cercanas al sainete, los arquetipos que encarnan los personajes poseen rasgos limitados para que el público los identifique con facilidad (Ríos Carratalá, 1997: 55). Por este motivo, la caracterización se reduce al mínimo. En *Chufllillas* solo se recurre a las definiciones directas para describir a Dalmacio, a Ana María y a Fernando. Al abuelo se le presenta como un «cincuentón con nariz de borrachín» (1941b: 1). A la nieta, como una «mocita sevillana alegre y bonita» (1941b: 1). A su novio, como «un chaval pinturero y garboso» (1941b: 1). En *Manolo Reyes* solo se emplea esta técnica de caracterización al describir a Chorrojumo, a quien se clasifica como un «viejo calé» (1941a: 5), y a don Pedro, «un hombre de cuarenta años, bien plantado» (1941a: 16). De esta manera, con los adjetivos se evoca no solo el aspecto, sino también la actitud que los intérpretes que encarnen a los personajes deben adoptar en sus actuaciones.

Los dos guiones protagoniza un gitano que posee notables aptitudes musicales. Por tanto, encarna a un cantador que se enfrenta a problemas sentimentales y, en *Manolo Reyes*, también judiciales al robar para satisfacer a su amada. Asimismo, en este guion la diferencia social entre los personajes resulta evidente en los lugares en los que desarrollan su vida. Aunque se desconoce el oficio de don Pedro, su riqueza, su poder y el respeto que suscita en sus vecinos lo acercan al arquetipo del cacique que

impone sus intereses sobre el resto. Por ello, se casa con la mujer a la que ama Manolo e interviene para que el protagonista salga de la cárcel. No obstante, Manolo y Chorrojumo encarnan a obreros humildes. La fragua, donde trabajan, exige esfuerzo físico y en ella realizan una labor que no se vincula a la riqueza. En el sainete, como explica Ríos Carratalá (1997: 118), se opta por profesiones alejadas de las actividades modernas para centrarse en otras tradicionales que el público reconozca de inmediato. De esta manera, el lugar de trabajo del protagonista forma parte de la presentación indirecta del personaje, pues manifiesta su estatus social y forma parte de su caracterización.

No obstante, las precarias condiciones del herrero no se convierten en un motivo cómico, sino en el desencadenante del fracaso sentimental de Manolo Reyes. Para sorprender a Sagrario, el protagonista roba unos pendientes. Pero su amante sospecha desde el principio que su novio no los ha comprado por sus limitaciones económicas. Así justifica sus reparos: «tú eres un pobre y has picao muy alto» (1941a: 4). El encarcelamiento de Manolo acerca la historia al melodrama. Sin embargo, no existe un final trágico. Sagrario, para evitar escenas violentas, consigue que su antiguo novio comprenda que ella no merece reproches por haberse casado con otro hombre. La moraleja que expresa Chorrojumo, que ya aparecía en el poema «Manolo Reyes» de Rafael de León (1989: 174-175), resume el significado de la historia: «Er queré no armite leyes» (1941a: 20). Gracias a ello, el protagonista entra entonces en razón y se reconcilia con su rival.

Al igual que en *Manolo Reyes*, en *Chufllillas* se desarrolla un conflicto sentimental entre el protagonista y su amada. Ambos se separan cuando ella expresa celos al enterarse de que él cantó en el patio de Perocha Pere. Pero Dalmacio interviene para evitar que el orgullo de ellos termine con la relación. Él encarna a un anciano bebedor que, con su carácter afable, suscita risas. De hecho, en el texto se indica que responde al «tipo cómico» (1941b: 1). Gracias a un engaño piadoso, consigue que la pareja se reconcilie. Así, Dalmacio propicia el desenlace feliz y, por eso, en la fiesta final en el patio de Ana María, sonrío satisfecho (1941b: 18).

Asimismo, el lenguaje no verbal constituye una forma de revelar las emociones de los personajes. Así se advierte cuando Dalmacio, desde la mecedora en la que cabecea, atiende a la conversación que su nieta mantiene con Fernando con gestos con

los que manifiesta curiosidad: «Entreabre los ojos y mira hacia la reja con expresión del que está oyendo algo sabroso» (1941b: 2). Del mismo modo, mientras Fernando se divierte en el patio de Perocha, el gesto de Ana María evidencia que piensa en él y en la posibilidad de que no vuelva: «Se pone una mano en la mejilla, pensativa» (1941b: 7). Esta preocupación evoluciona hasta convertirse en una intensa tristeza cuando llora desesperada y su abuelo interviene para que Fernando vuelva con su nieta. Dalmacio nunca aclara en los diálogos que ha engañado al novio de Ana María para que se reconcilie con ella. Pero sus gestos así lo confirman. Cuando Fernando sale rápido del bar después de escuchar que Ana María se casará con un aviador, Dalmacio mira «de reojo con picardía» (1941b: 17). También, cuando ellos ya hablan en la reja de Ana María, Dalmacio pasa a su lado «guiñando un ojo» (1941b: 18). Con ello, revela el engaño en el que ha caído el protagonista.

### 5.7. Recursos cinematográficos

Tanto en el guion de *Chufllillas* como en el de *Manolo Reyes* se alude a los distintos tipos de planos con los términos técnicos en inglés. No obstante, a pesar de la brevedad de los textos, se aprecia una amplia variedad de planos que se emplea de manera adecuada para presentar los espacios o las expresiones faciales de los personajes. Así, los planos generales (*long shots*) se aprecian cuando el espacio en el que se hallan los personajes sirve para comprender su situación, como cuando se presenta la fragua de Manolo (1941a: 1). Asimismo, en *Chufllillas* se señalan para presentar los patios de Ana María y de Perocha y el interior de algunos colmados (1941b: 1, 7-9). El plano medio (*medium shot*) y el plano medio corto (*medium close shot*), con un encuadre más cerrado, se indican en estos textos para evocar el lenguaje no verbal de los personajes desde cierta cercanía. Por ello, resultan relevantes cuando los personajes se hallan en una circunstancia que perturba su estado de ánimo. Así ocurre cuando Manolo Reyes llega a la vivienda de Sagrario para hablar con ella y duda antes de avisar de su llegada: «*MEDIUM CLOSE SHOT* de Manolo Reyes frente a la casa. [...] vacila, en la reja, antes de llamar» (1941a: 14). Con la misma finalidad se señalan este tipo de planos en *Chufllillas*, como cuando Ana María discute con Fernando: «*MEDIUM SHOT* desde el exterior de la reja, encuadrando a la pareja de perfil» (1941b: 2). Aunque en *Chufllillas* no se menciona el *two shot* (o plano de dos), sí se indica en *Manolo Reyes*. Corresponde a un plano medio en el que aparecen dos

personajes. En el guion se indica en conversaciones, como cuando Chorrojumo visita en la cárcel a Manolo y habla con él junto a su celda (1941a: 9).

Al *close shot* o *close up* (o primer plano) se alude también para evocar las expresiones faciales de los personajes desde cerca. Por tanto, se usa cuando sus rostros reflejan emociones intensas, como el llanto de Ana María mientras piensa en la ausencia de Fernando (1941b: 10). En cambio, el *semi-long shot* o plano de tres cuartos permite no solo ver a los personajes, sino también los objetos que los rodean. Así, cuando Ana María habla con su abuelo, se explicita este plano para que, junto a Dalmacio, se vean tres botellas vacías que reflejan su alcoholismo (1941b: 7).

Junto con esta amplia variedad de planos, en los guiones también se especifican los movimientos de cámara. No obstante, se reducen al *travelling* hacia delante y hacia atrás y la panorámica. Estos dos tipos de *travelling* se emplean para pasar de un plano cerrado a otro más abierto, o viceversa. En la escena en la que Manolo trabaja en la fragua, un primer plano de un martillo da lugar a un plano medio en el que se ve al protagonista a través de un *travelling* hacia atrás (1941a: 5). Sin embargo, en ocasiones el *travelling* solo sirve para seguir a un personaje, sin que este movimiento suponga un cambio de plano. Sucede cuando Chorrojumo llega a la cárcel para visitar a Manolo y habla con el guarda mientras se dirige hacia su amigo (1941a: 8-9).

La panorámica sirve en estos guiones para seguir a los personajes mientras se mueven, como cuando el guarda de la cárcel permite la entrada a Chorrojumo: «La CÁMARA GIRA con él, que entra» (1941a: 9). También se indica con la misma finalidad cuando Dalmacio, borracho, abandona su casa para buscar a Fernando: «PANORÁMICA con Dalmacio, que se dirige contoneándose hacia la puerta de la calle» (1941b: 14). Con estos movimientos se presentan los espacios en los que se mueven los personajes y el recorrido que realizan, así como a quienes se encuentran al avanzar.

A pesar de que en el guion de *Chufillitas* no se incluyen indicaciones lumínicas, sí se advierten en el de *Manolo Reyes*. Se alude al efecto de contraluz en la escena en la que los guardias civiles llegan a la fragua del protagonista para detenerlo. Los perfiles oscuros de los agentes, en contraste con el intenso sol de la calle, los convierten en figuras que representan la desdicha de Manolo (1941a: 5). Sus siluetas siniestras recuerdan a los agentes violentos que Federico García Lorca evocó en el «Romance de

la Guardia Civil española», incluido en *Romancero gitano* (1928). En este poema varios agentes del cuerpo acuden a una ciudad andaluza para enfrentarse a los gitanos, entre los que se hallan algunos que trabajan en la fragua (García Lorca, 1928: 107). El mismo contraluz se aprecia cuando Manolo se encuentra con don Pedro en la fiesta de la boda. Este efecto también convierte la silueta de su rival en una figura oscura que representa el fracaso vital de Manolo: «recortada en negro, la silueta fuerte de don Pedro Vargas» (1941a: 19).

Del mismo modo, en algunos pasajes se sugieren planos subjetivos a través de la ocularización interna. Cuando Manolo Reyes se encuentra en la fragua y llegan los guardias civiles, se explica que el protagonista alza la vista. A continuación, el plano de los agentes en la puerta indica que se ven a través de los ojos de Manolo: «ha levantado la vista del suelo, y mira, sin sorpresa, hacia la puerta de la fragua. [...] *MEDIUM SHOT* de la fragua, con la puerta un lado» (1941a: 7). De igual manera, cuando Manolo llega a la casa de don Pedro, mira hacia el interior de la vivienda y, después, se indica un plano del patio. Aunque en esta escena se usa el verbo *verse*, la posición de Manolo junto a la verja sugiere que la imagen evocada corresponde a lo que él observa (1941a: 16). Un conjunto similar de planos y contraplanos se advierte en el guion de *Chufillitas* cuando Ana María se acerca a la reja a hablar con Fernando. Las imágenes que se sugieren en el texto evocan qué ve cada uno. Mientras que él la observa desde el exterior, ella, en el plano siguiente, lo mira desde el interior de la vivienda (1941b: 1-2).

También se indican en los guiones varios fundidos en negro, sobre todo para las transiciones entre escenas –excepto los que se incluyen tras los créditos iniciales (1941a: 2; 1941b: 1)–. Uno de ellos se señala después de la detención de Manolo, cuando Chorrojumo y Soledad quedan apesadumbrados en la fragua (1941a: 7). Así, a medida que esta escena se oscurecería de manera gradual, la siguiente, en la que Chorrojumo se dirige a la cárcel, aparecería poco a poco en pantalla. Así, se sugiere una elipsis de un periodo indeterminado de días. En el guion de *Chufillitas*, además, se incluyen varios fundidos encadenados. Con ellos, las transiciones entre escenas se suceden con mayor agilidad. Por este motivo, se indica uno en la secuencia en la que Dalmacio recorre varios bares en busca de Fernando (1941b: 14-15). Estos fundidos reflejan la insistencia de Dalmacio en encontrar al novio de su nieta y el esfuerzo que realiza al preguntar por él en distintos locales, que visita con rapidez.

## 5.8. Diálogos y música en el guion

Como señala Boga Ríos (2018: 480), el habla constituye uno de los rasgos distintivos de la identidad andaluza en el cine español y, por tanto, sirve para caracterizar a los personajes. Por este motivo, en los diálogos de *Chufllillas* y de *Manolo Reyes* se reflejan varios fenómenos fonéticos del habla popular de Andalucía. Con ellos se intenta que el público reconozca con facilidad el ambiente en el que se desarrollan las historias. Entre estos fenómenos del habla se aprecia el rotacismo, que se advierte en esta intervención de Sagrario, en la que rechaza a Manolo Reyes: «Yo te agradezco, pero no te orvíe de una cosa: que lo primero que hace farta pa que una mujer te quiera [...]» (1941a: 4). También existe el seseo en los diálogos, que se observa en estas palabras del guarda de la cárcel de Manolo: «Me alegro porque no te meresía está aquí, enserrao como un criminá» (1941a: 13). Del mismo modo, se advierte la elisión de diversas consonantes implosivas y explosivas, tal como se lee en esta intervención de Ana María en *Chufllillas*: «Es que me ha jurao que va a í a cantá» (1941b: 6).

Dada la significativa presencia del folclore en *Chufllillas*, en el guion se hallan varias referencias musicales. De hecho, tanto en este texto como en el de *Manolo Reyes* el protagonista canta varias coplas para ofrecer al actor Miguel de Molina situaciones en las que luzca su talento como cantador. Sin embargo, en *Chufllillas* no se alude a piezas musicales concretas. En la fiesta que se celebra en el patio de Perocha se señala que Fernando canta, pero no se explicita qué canción (1941b: 7-8). Asimismo, en el jardín de una venta, a la que acude Fernando para beber, solo se explica que se oyen guitarras y cantos (1941b: 9). En la fiesta final en el patio de Ana María se indica que ella y Fernando cantan «chufllillas» (1941b: 18). De esta manera, se justifica el título del corto.

Sin embargo, en el guion de *Manolo Reyes* sí se presentan algunas letras de canciones. La música popular guarda un estrecho vínculo con lo sainetesco. Aunque Ríos Carratalá (1997: 129) habla de la relevancia de la banda sonora en los filmes de los años cincuenta, su reflexión sirve también para los de los años cuarenta. Para este investigador, la música de las películas sainetesca evoca un ambiente y unos arquetipos castizos vinculados al costumbrismo. En *Manolo Reyes* no se explicita ningún acompañamiento instrumental concreto. Solo en la escena en la que el protagonista se acerca a la fiesta en casa de don Pedro se propone el sonido lejano de una guitarra (1941a: 14). Aunque no se alude a otros instrumentos, las coplas de Manolo Reyes



exigen una música tradicional que se adecúe a estas composiciones y a la atmósfera popular en la que se interpretan.

Las canciones de Manolo expresan su angustia y su desengaño amoroso. Ya en la fragua interpreta la primera de ellas, en la que se lamenta de su mala suerte: «Como yo no tengo ni a naide, naide me ha salío a ver» (1941a: 4-5). Esta breve interpretación musical se acompaña, al menos al principio, con los golpes del martillo de Manolo sobre un yunque. Con su sonido, la herramienta marca el ritmo. De manera implícita, algunas coplas también reflejan su humilde estatus social. En la cárcel canta esta letra, en la que maldice al dinero por haberle arrebatado a su amada:

¡Mardito sea er dinero  
que con er se compra tó,  
y un cariño verdadero  
ante er oro se rindió!  
¡Mardito sea er dinero  
que con er se compra tó! (1941a: 12).

Como se advierte, los mismos fenómenos del habla andaluza que se aprecian en los diálogos se incluyen también en las letras de las canciones. En otra copla, el protagonista, al mismo tiempo que expresa su tristeza, resalta el carácter irracional del amor que él ha sufrido: «Manolo, Manolo Reyes / ya perdiste tu alegría / que er queré no armite leyes / en las cosas de la vía» (1941a: 19). Esta canción, que contiene la moraleja final que luego repite Chorrojumo, llega a los oídos de los invitados a la fiesta de la boda, donde Sagrario se asusta al darse cuenta de que Manolo busca un enfrentamiento con don Pedro. Por ello, las letras de las coplas no solo favorecen el ambiente popular en el que transcurre la historia, sino que también influyen en el desarrollo de la trama. Se trata, por tanto, de letras de canciones que conforman una banda sonora diegética y que refuerzan el carácter melodramático de la trama.

## 5.9. Conclusiones

Con los guiones de *Chufllillas* y de *Manolo Reyes*, en los que Claudio de la Torre colaboró con Rafael de León, Antonio García Padilla y Francisco Ramos de Castro, el cineasta incursionó en el cortometraje sainetesco. Con ellos, De la Torre cumplía con el

encargo de Saturnino Ulargui, quien le contrató como director de estos filmes. Junto con *Pregonos de embrujo*, se concibieron para el lucimiento musical de Miguel de Molina. Pero De la Torre también exploraba el camino creativo de lo sainetesco, del que no existían numerosas manifestaciones en el cine español de la década de 1940. Las críticas veladas a las situaciones de penuria que sufren las clases humildes de estos cortos no se adecuaban a los postulados ideológicos del régimen franquista. No obstante, estas críticas se combinan en *Chufllillas* y en *Manolo Reyes* con ambientes populares y festivos en los que se presenta el folclore andaluz. La constante presencia de la música favorece la alegría de la atmósfera folclórica.

El casticismo que ya se hallaba en las canciones y los poemas de Manuel Quiroga y de Rafael de León en los que se inspiran los guiones se traslada a estos textos. Por ello, Claudio de la Torre realiza en estas dos obras la adaptación libre de hipotextos en los que se evoca el mundo popular andaluz. Aunque el argumento de *Manolo Reyes* se bosqueja en la copla homónima de Rafael de León, el de *Chufllillas* no se vincula a ningún texto en concreto. El guion de este filme desarrolla una historia amorosa en la que los números musicales, el habla de los personajes y su comportamiento remiten a las clases humildes de Andalucía y sus tradiciones. Con ello, los dos guiones comparten el objetivo de entretener al público con historias sainetescas y con el folclore andaluz.

## **6. *La Blanca Paloma* (1942): el cine folclórico de los años cuarenta**

El guion de *La Blanca Paloma* (1942) adapta la novela póstuma *La Virgen del Rocío ya entró en Triana* (1929), de Alejandro Pérez-Lugín. Como la obra quedó inconclusa tras muerte del autor en 1926, el escritor José Andrés Vázquez la completó. Esta novela conoció, además de la de Claudio de la Torre, otras dos adaptaciones cinematográficas posteriores: *Sucedió en Sevilla* (1954), de José Gutiérrez Maesso; y *Camino del Rocío* (1966), de Rafael Gil. La historia, que se desarrolla en Sevilla, cuenta los conflictos –financieros y, sobre todo, amorosos– que surgen entre varios personajes vinculados a un cortijo. Pérez-Lugín ya mostró en su novela un evidente interés por mostrar los ambientes populares andaluces. Claudio de la Torre, como director y guionista de *La Blanca Paloma*, también continúa con el objetivo de presentar el folclore de Andalucía. Por ello, el guion de la película, al igual que el de los

cortometrajes *Manolo Reyes* y *Chufllillas*, presenta rasgos cercanos a lo sainetesco. Aunque no se trata de una obra cómica, presenta algunos momentos humorísticos y un final feliz que se combinan con el melodrama. Asimismo, los personajes corresponden a diversos arquetipos populares y existen escenas costumbristas relacionadas con sus diferentes modos de diversión. De esta manera, el guion responde a varios de los rasgos que Ríos Carratalá (1997: 16) considera sainetescos.

*La Blanca Paloma* forma parte de las adaptaciones de la década de 1940 que se basan en obras con un marcado carácter costumbrista. Pérez Bowie (2004a: 30) incluye en este grupo la película *La Lola se va a los puertos* (Juan de Orduña, 1947), una adaptación de la obra teatral homónima de Antonio y Manuel Machado. A pesar de que el guion de *La Blanca Paloma* refleja el folclore andaluz, en él se manifiesta un cine que suscitaba cierto rechazo entre parte de la crítica de los años cuarenta. Utrera (1997: 265) considera que, tras la Guerra Civil, el Gobierno franquista lanzó ataques contra el cine folclórico, que contribuía a la imagen estereotipada del país. También Pérez Bowie explica cómo, en la posguerra, determinados sectores cercanos al régimen exigieron películas que exaltaran el pasado glorioso de España:

Uno de los argumentos más utilizados es la urgencia de una ruptura con el pasado, que ha de llevar a la consecución de un cine ajeno a los vicios de la España derrotada en las trincheras y que sepa ofrecer la imagen de la que ha resultado victoriosa. Aquella vieja España es sistemáticamente identificada con los tópicos folklóricos ligados al sainete y a la comedia de ambiente andaluz, los cuales, según sus detractores, habían llegado a los máximos extremos de vulgaridad y degradación. Basta con repasar los títulos de algunos de los artículos publicados en las revistas cinematográficas de la época para darse cuenta del rechazo que esa visión de España suscitaba entre los impulsores de un nuevo cine, quienes de manera más o menos explícita tienden a identificar pintoresquismo y costumbrismo con una especie de «realismo sucio» ligado a la exaltación de lo populachero que los gobiernos republicanos habían propiciado (2004a: 28-29).

Entre los artículos que critican el cine folclórico, Pérez Bowie (2004a: 29) cita uno titulado «Alerta contra la españolada», que se publicó –sin firma– en la revista *Primer Plano*. En este texto se desdeñan las películas de gitanos porque, a juicio del autor, representan el falso tipismo español («Alerta contra la españolada», 1943: s.p.). Otro artículo de *Primer Plano* rechaza también el cine folclórico que, en realidad, solo representaba a Andalucía y obviaba las tradiciones de otras regiones del país. Su autor considera incluso que, en lugar de «españolada», a este género le corresponde el nombre de «andaluzada» (Salinas, 1943: s.p.). Además, critica el reflejo distorsionado del

mundo andaluz que ofrecen estos filmes, en los que, a su juicio, se simplifica la realidad de ese territorio (Salinas, 1943: s.p.).

No obstante, Pérez Bowie (2004a: 30) reconoce que no existía un rechazo absoluto a este cine, ya que se consideraba un género español que merecía una rehabilitación. Edgar Neville se encuentra entre los directores que realizaron películas sainetescas, de marcado carácter costumbrista, y señalaron su importancia. Lo folclórico también se manifiesta en ellas. En un artículo titulado «Defensa del sainete», que se publicó en 1944 en *Primer Plano*, Neville afirmó que este género gusta al público porque evoca la vida real (1944: 12). Además, Ríos Carratalá (1997: 49-50) menciona a este cineasta como uno de los que recurrieron a lo sainetesco en sus películas. Como ejemplos de este cine que rodó Neville, Ríos Carratalá (1997: 49-50) nombra *La torre de los siete jorobados* (1944), que adapta la novela homónima de Emilio Carrere, y *El crimen de la calle Bordadores* (1946), que se basa en un asesinato real de finales del siglo XIX. En ambas películas, lo sainetesco se combina con el género policiaco y el melodrama.

Con el término «españolada», tan frecuente en la prensa cinematográfica de los años cuarenta, se alude a obras (no solo fílmicas) en las que se exageran características de la supuesta identidad española. Joaquín Ortega (1924: 6) lo usó, con una clara connotación despectiva, en una conferencia que pronunció en mayo de 1922 en la Universidad de Chicago ante un público estadounidense. En ella se quejaba de cómo se veía en Estados Unidos y en el cine hollywoodiense a los españoles, vinculados, en general, al folclore y al atraso tecnológico (Ortega, 1924: 6). En la cita se emplea la palabra «españolada» con uno de los dos sentidos que, según Cánovas Belchí, posee: «típica película sobre España o de ambiente español rodada por extranjeros que presenta una visión distorsionada de la realidad del país, de su pasado o de determinados personajes, acontecimientos históricos o ambientes sociales» (2007: 29-30). Cánovas Belchía también ofrece un segundo sentido de la palabra «españolada»: «Películas de producción propia que abundan en otros tópicos extrapolados de diversas formas de cultura popular y espectáculos como son la zarzuela, las variedades y la literatura popular» (2007: 31). En ambas definiciones se aprecian connotaciones despectivas. García Carrión (2016: 125) advierte también que el término «españolada» se entiende como un género cinematográfico y como una película donde se ofrece una visión folclorizada del país opuesta a la verdadera identidad nacional.

A pesar de la exhibición de tradiciones españolas –sobre todo andaluzas– en numerosas películas de los años cuarenta, este cine no implica intenciones propagandísticas. De hecho, como advierte Ortega (2012: 105), la «españolada» no siempre encarna la ideología reaccionaria del franquismo, pues existen filmes de este género anteriores a la dictadura, incluso durante el cine mudo. De este periodo, Cánovas Belchí (2007: 27) nombra *La Verbena de la Paloma* (José Buchs, 1921), que produjo la compañía Atlántida, como la película muda que decantó las producciones españolas hacia historias costumbristas y populares. De la misma manera, Zecchi (2015a: 46) califica como «españolada» *Flor de España o La leyenda de un torero* (1921), de Helena Cortesina. En la década de 1930, D'Lugo (2007: 149-150) considera que el renovado interés por el cine folclórico surgió como una reacción a las películas en español que producían compañías extranjeras –como Paramount en sus estudios franceses de Joinville–. En las películas de este género de los años treinta destaca *Morena Clara* (Florián Rey, 1936), donde una historia amorosa entre un fiscal y una gitana acusada de robo –a quien interpreta Imperio Argentina– refleja los problemas de diferencia de clases y de etnias.

Labanyi (2000: 56), en cambio, considera que el cine musical folclórico de los años cuarenta responde al objetivo del régimen de adoctrinar al público a través de la identidad nacional que mostraban las películas. Benet y Sánchez-Biosca (2013: 572) también afirman que la dictadura supuso una revisión del género de acuerdo con los paradigmas estéticos e ideológicos del régimen. La presencia constante de espacios andaluces, sobre todo rurales, convierte esta zona en una representación idealizada del resto del país gracias a sus costumbres y su folclore, que se identifica con facilidad. Según Labanyi (2000: 59), la elección de estos lugares se debe a que, en el imaginario colectivo que impuso la dictadura, constituían los espacios tradicionales donde vivía el pueblo gitano (a pesar de que muchos se instalaron en las ciudades).

Del mismo modo, el protagonismo de las gitanas en el cine folclórico –sobre todo como amantes de terratenientes– responde al discurso colonial español, según explica Labanyi (2000: 59): la raza extranjera (la gitana) se incorpora a la nacional (la española). Desde esta perspectiva, las películas folclóricas de la II República constituyen modelos de cine popular porque reflejan la vida de las clases humildes. Así ocurre en *Morena Clara* (Florián Rey, 1936) y en *La Verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935). Aunque la acción del filme de Perojo transcurre en Madrid a finales del

siglo XIX, se observa en ella el conflicto de diferencias de clases en un ambiente castizo en el que se muestran tradiciones de la región –como la verbena que da título a la película–. También existen manifestaciones de este cine durante la Guerra Civil, como en *Carmen la de Triana* (Florián Rey, 1938), que se rodó en Alemania y que se basa en la novela *Carmen* (1847), de Prosper Merimée. En esta película, Imperio Argentina interpreta a una gitana que se ve envuelta en un conflicto amoroso con un torero y un brigadier. Cuando, después de que la ayude a huir de la cárcel, el brigadier pierde su puesto, se une a los contrabandistas para acercarse a Carmen. Así, se advierte cómo el oficial ve el descenso de clase social, incluso la pertenencia a un colectivo marginado, como una manera de ganarse el afecto de la joven gitana.

En cambio, las películas folclóricas del primer franquismo, de acuerdo con Labanyi (2003: 6), conforman un cine populista porque, aunque presentan cómo viven las clases populares, se exaltan sus valores como símbolos de la identidad nacional. De este modo, las tradiciones andaluzas que se desarrollan entre los grupos humildes, incluso marginados, se convierten en costumbres que aúnan a diferentes etnias que conforman el supuesto pueblo español.

En este contexto se escribe el guion de *La Blanca Paloma*. Las tradiciones andaluzas y los personajes femeninos que las encarnan, así como otros arquetipos populares, convierten el texto en una obra que propone una película folclórica. Cardero (2009: 182-185) incluso califica el filme como una «españolada» de los años cuarenta. El género folclórico, a su vez, constituye una manifestación cinematográfica de algunos rasgos de lo sainetesco por su vínculo con el costumbrismo. El análisis detenido de los diferentes aspectos del guion muestra que las tradiciones, las escenas costumbristas y algunos arquetipos populares convierten *La Blanca Paloma* en un proyecto folclórico y melodramático.

## **6.1. Censura**

El expediente de censura previa del guion de *La Blanca Paloma* indica que el texto se aprobó el 24 de abril de 1942 y que el permiso de rodaje se concedió el 5 de mayo de 1942 (*La Blanca Paloma*, 1942). Pero se exige la modificación de una tachadura en la página 27. Sin embargo, no se explica en qué consiste este cambio.

Dado que tampoco se adjunta el guion que se ha entregado a la censura, no resulta posible saber qué se tachó.

Como primer ayudante de dirección, figura Bernardo de la Torre, hermano de Claudio. La autoría del guion, sin embargo, no corresponde solo al cineasta. En el expediente de censura, Claudio de la Torre figura como autor del guion técnico y de la adaptación, pero Luis Fernández de Sevilla<sup>85</sup> aparece como responsable de los diálogos. También en los créditos iniciales de la película aparece De la Torre como escritor del guion técnico y Fernández de Sevilla como dialoguista.

Asimismo, aunque como compositor de la música consta Manuel Quiroga, en la primera página del guion se indica que Fernández de Sevilla ha escrito también las canciones (Torre y Fernández de Sevilla, 1942: 1). No obstante, en los créditos iniciales del filme figura Rafael de León –con quien De la Torre ya había colaborado en sus cortometrajes *Chufllillas*, *Manolo Reyes* y *Pregones de embrujo*– como compositor de las canciones. Por tanto, a pesar de estas contradicciones, De la Torre y Fernández de Sevilla comparten la autoría del guion, aunque en el expediente de censura de la película se incluye una ficha técnica –fecha el 20 de octubre de 1942– en la que solo figura De la Torre como guionista.

En este mismo expediente se incluye una carta, fechada el 24 de octubre de 1942 y firmada por el Secretario de la Comisión de Censura Cinematográfica, que autoriza la película para mayores de 14 años, aunque se exigen los siguientes cambios:

[Suprimir] en el rollo 8.º la escena de las dos mujeres hablando al lado de una carreta. Asimismo, se acordó notificar a usted que dicha película puede ser autorizada incluso para menores de 14 años suprimiendo, además del corte anteriormente reseñado, en los rollos 5.º y 6.º, toda la escena de la juerga, en la que se tiran una toalla (*La Paloma Blanca*, 1942).

Desde Exclusivas Dianas, la compañía distribuidora de la película, contestaron el 26 de octubre de 1942 que ya habían dado la orden para eliminar la escena de las dos mujeres junto a la carreta. Sin embargo, rechazan la posibilidad de suprimir las escenas de la juerga, a pesar de que desde el punto de vista económico les beneficiaría conseguir

---

<sup>85</sup> Luis Fernández de Sevilla (Sevilla, 1888 – Madrid, 1974) destacó como compositor de zarzuelas y como autor de comedias teatrales. Según el obituario que se publicó en *ABC*, escribió 140 obras en los dos ámbitos («Ha muerto Luis Fernández», 1974: 97).

que la película se autorizara para menores de catorce años, ya que así conseguirían más público. Pero explican que, sin esas escenas, no se comprende el argumento.

Para promocionar la película, se publicó su novelización en Ediciones Bistagne. Aunque en el libro no figura ni la autoría del texto ni el año de la edición, tal como ocurría con otras publicaciones similares, se deduce que se imprimió en fechas cercanas al estreno de *La Blanca Paloma*. En el libro se incluyen varios fotogramas del filme entre las páginas 33 y 40 y, además, las letras de las canciones que cantan los personajes (*La Blanca Paloma*, s.f.).

## 6.2. Resumen argumental

Martina y Fernando, socios, llevan las cuentas del cortijo sevillano que ha dejado el difunto marido de ella. Su hijo, Alberto, malgasta el dinero, casi no trabaja y lleva un estilo de vida alocado, de fiesta en fiesta. Sin embargo, se ha enamorado de Esperanza, la hija de Fernando. Ella, en realidad, quiere a Juan Antonio, que trabaja como administrador en el cortijo. Además, Fernando se opone a que Esperanza comience una relación con Alberto. Así, poco a poco aumentan los celos de este personaje hacia Juan Antonio. Del mismo modo, en el administrador crece el odio hacia Alberto, quien, en su situación de superioridad laboral, le desprecia en varias ocasiones.

La salud de Fernando empeora. A su decaimiento contribuyen los problemas económicos del cortijo, las presiones de Alberto para casarse con Esperanza y su mala relación con Martina. Ella, que acusa a Fernando de no gestionar bien las cuentas e incluso de robar, desea que Alberto se case con Esperanza. Pero nunca contraen matrimonio, a pesar de que la joven pareja se plantea esa posibilidad varias veces. Todas estas circunstancias debilitan la salud de Fernando, que muere. Entonces Alberto se convierte en el amo del cortijo y despide a Juan Antonio. No obstante, el administrador posee un documento que firmó don Fernando y que le asegura cinco años más de contrato.

Tras la muerte de Fernando, Alberto también le comenta a Esperanza las acusaciones que Martina ha vertido contra su difunto socio: gestionaba mal las cuentas del cortijo para robar. Esperanza, por supuesto, se ofende, pero Juan Antonio cree que estas acusaciones son falsas. Por este motivo, acude al abogado don Ricardo, que acepta



el encargo de aclarar los verdaderos motivos de los problemas económicos del cortijo para que se conozca la verdad. Alberto, encolerizado por los rumores que circulan sobre la posible pérdida de su condición de amo y sobre sus malas relaciones con Esperanza, se venga de Juan Antonio incendiando el cortijo. El administrador, cuando se entera de que la propiedad arde, acude a ayudar y se adentra en el fuego. Sin embargo, pronto le rodean las llamas. Desesperado, pide a la Virgen que le salve. Él ve cómo su silueta divina se acerca a él en ese momento trágico. Así se sugiere que el administrador se ha salvado gracias a un milagro. Después, Juan Antonio se despierta en la habitación de una clínica, pero su vista ha quedado dañada hasta el punto de quedar casi ciego, aunque los médicos creen que mejorará.

Don Ricardo le explica a Tita Pasión, hermano del difunto Fernando, que nadie de su familia ha robado. El abogado le confirma que el peritaje de las cuentas del cortijo lo confirma. Mientras tanto, Esperanza no se separa de Juan Antonio. Le acompaña por la calle y le guía, porque él aún no ve. Como Alberto conoce esta situación, un día, en la romería de la Virgen del Rocío, Alberto discute con Esperanza. Pero, como Juan Antonio pasa cerca de ellos, Alberto se lanza contra él e incluso saca un arma. Juan Antonio se deshace de su adversario y afirma que no lo mata porque le ha prometido a la Virgen que perdonaría al criminal que incendió el cortijo. Entonces pasa la escultura de la Virgen ante ellos y Juan Antonio obliga a Alberto a arrodillarse. El administrador y Esperanza, que repudia a su expretendiente, abandonan la romería a caballo, juntos y felices.

### **6.3. Tiempo**

En el guion de *La Blanca Paloma* no se advierten saltos temporales significativos, más allá de las elipsis con las que se prescinde de momentos poco relevantes. Asimismo, la ausencia de referencias temporales explícitas impide determinar cuánto dura la acción o en qué año sucede. Esta circunstancia responde a que, tal como ocurre en las obras sainetescas, la historia transcurre en un momento cercano al contexto en el que vive el público para el que se realizó la película. De este modo, los espectadores identifican con facilidad una sociedad cercana a ellos. No obstante, las celebraciones de la Feria de Sevilla, con la que comienza el texto, y de la romería de la Virgen del Rocío, con la que finaliza, ofrecen las fechas aproximadas

entre las que se desarrolla la historia. La Feria de Sevilla se celebra cada año en primavera. En cambio, la romería de la Virgen del Rocío comienza el Lunes de Pentecostés, que se celebra a finales de mayo o a comienzos de junio, cerca del fin de la primavera (Millet y Robert, 2003: 18). Por tanto, dado que la acción de *La Blanca Paloma* empieza y termina con esas fiestas, se deduce que dura unos tres meses.

La elección de ambas celebraciones como comienzo y final del guion revela el interés de Claudio de la Torre por reflejar el mundo popular andaluz. Tanto la Feria de Sevilla como la romería del Rocío suponen dos de las manifestaciones más relevantes del folclore de la región. En la festividad del Rocío se aprecia también el fervor religioso, que forma parte de la supuesta identidad nacional que se ofrece en los filmes folclóricos de los años cuarenta. Por tanto, se recurre a dos fiestas populares importantes en Andalucía para establecer –de manera aproximada– el marco temporal de la historia.

#### **6.4. La voz narrativa**

La voz narrativa del guion de *La Blanca Paloma* tiende a la objetividad, de modo que se eviten ambigüedades y el lector sepa qué exige cada escena. El modo informativo permite que los lectores accedan al mundo diegético a través de las acciones de los personajes y de las descripciones, siempre escuetas: «Ponciles entra en el despacho y se dirige a Martina, sentada tras de su mesa y ocupada también con otros papeles. Martina levanta la vista y Ponciles le entrega la hoja que lleva en la mano» (Torre y Fernández de Sevilla, 1942: 4). Algunos párrafos precisan también los movimientos de los personajes y la manera en la que entran o salen de los planos: «Esperanza se ha unido a Alberto y los dos salen del plano, alejándose de los grupos. Tita Pasión entra en el plano y se acerca a Martina» (1942: 38). Asimismo, a veces se detalla la distribución de los personajes en escena: «En un rincón, Esperanza y Juan Antonio. Setefilla, al cuidado de la olla, se aproxima a la ventana que da al campo. En primer término, sentada en una silla baja, Tita Pasión lee una novela» (1942: 46). En algunos planos la voz narrativa presta especial atención a la luz. En el lecho de muerte de Fernando, uno de los momentos más trágicos de la obra, se evoca una atmósfera íntima gracias a una iluminación muy débil: «La habitación en sombra, iluminada solamente por la luz que entra de la cocina por la puerta abierta» (1942: 76).

No obstante, existen expresiones y adjetivos que revelan que la voz narrativa realiza juicios de valor, aunque existen pocos en este texto. Corresponden al *comment mode*, ya que sirven para comprender mejor la historia. Además, se trata de información relevante para que los actores entiendan el estado de ánimo de sus personajes. De esta manera, el narrador menciona que Esperanza se encuentra «aterrada» (1942: 76) cuando se da cuenta de que su padre ha muerto. En la romería del Rocío se expresa la devoción religiosa de Esperanza y de Tachuelita cuando se señala que ambos miran «emocionados» (1942: 147) la salida de la Virgen de su ermita. La voz narrativa, gracias su carácter omnisciente, también expresa cuándo un personaje se siente perdido. Lo demuestra al especificar que Esperanza se detiene «sin saber qué hacer» (1942: 138) al intentar, en vano, que Alberto desista de su enfrentamiento con Juan Antonio.

Varias escenas después, en un colmado donde se toca música flamenca, se califica el rostro de un guitarrista como una «cara de gran aburrimiento» (1942: 102). Las comparaciones también ofrecen la particular visión que la voz narrativa posee de la escena. Equipara la actitud de algunos músicos que tocan en el colmado con la celebración de un pésame (1942: 103). Asimismo, en una escena se revela el carácter omnisciente de la voz narrativa cuando en una escena posterior, en el campo, se indica que Tachuelita recuerda las palabras de Juan Antonio (1942: 108). Se trata de una breve introspección en la memoria del personaje, pero resulta significativa. Aunque no se detalla de qué se acuerda Tachuelita ni se desarrollan diálogos que lo revelen, esa información remite a varias escenas anteriores, cuando Juan Antonio le había dicho que pecaba de valiente por torear de manera arriesgada (1942: 56).

La voz narrativa incluso recurre a acepciones coloquiales de ciertos sustantivos, como «pollo», que se emplea en la siguiente escena, que transcurre en la Feria sevillana: «Tita Pasión ha cogido por su cuenta a un pollo con cara de infeliz y lo trae loco con su charla» (Torre y Fernández de Sevilla, 1942: 11). Aquí la palabra «pollo» se refiere a un hombre joven. Con ella se refleja el ambiente popular de la Feria en la que se desenvuelven los personajes. Algunos planos después se usa de nuevo el mismo vocablo con este sentido: «El pollo sale del plano» (1942: 13). Esta acepción coloquial se emplea para que el habla popular no quede limitada en el guion a los diálogos, sino que también se manifieste a través de la voz narrativa.

## 6.5. La representación del lugar

El desarrollo de la acción en distintos lugares de Sevilla, como la capital y zonas rurales de la provincia, contribuye a ofrecer la imagen tónica del país que se aprecia en los filmes folclóricos. De hecho, según Navarrete Cardero (2003: 62), Sevilla ha aparecido en tantas películas folclóricas que se ha codificado hasta el punto de que espacios o costumbres bien conocidos de la ciudad, como la Giralda, la Feria o las procesiones, se clasifican como imágenes tónicas. Ya en el filme *La reina mora* (Eusebio Fernández Ardavín, 1937), que pertenece a este género, se ensalza Sevilla y se presentan varios de sus lugares más célebres. Incluso una secuencia consiste en planos de la Giralda, el Real Alcázar y la casa en la que nació el pintor Bartolomé Esteban Murillo mientras la voz en *off* de un guía ofrece explicaciones.

En *La Blanca Paloma* también se exaltan espacios y fiestas de Sevilla. Por eso, el guion comienza con escenas costumbristas de la Feria sevillana en las que se muestran momentos de diversión, como los paseos en coches de caballo, los juegos de rifas y los bailes populares (Torre y Fernández de Sevilla, 1942: 1-2). Por eso, varias líneas de encabezamientos de escenas remiten a espacios de la Feria de Sevilla, como el de las casetas de Esperanza y de Alberto (1942: 3), que se convierten en espacios de reunión y de ocio a través de la música folclórica. En otras escenas del guion se indican vistas generales del barrio de Triana, tomadas desde el cielo y desde el río (1942: 87), que amplían la imagen global de Sevilla que ofrece *La Blanca Paloma*. Con el mismo objetivo, en diferentes escenas se especifica que se muestran otros lugares de Triana: el puente de Isabel II (1942: 91), el parque María Luisa (1942: 122), la calle San Jacinto (1942: 128) y otra calle del barrio (1942: 131).

También se incluye una escena del cielo estrellado (1942: 47), que se introduce para ofrecer una imagen idílica del campo andaluz. La indicación de «*stock*» que se incluye en el encabezamiento señala que se trata de una imagen de archivo. Asimismo, el exterior de la alcoba de Esperanza ofrece el escenario adecuado para otra imagen tónica del cine folclórico en Andalucía: la de los amantes que hablan a través de una reja. Así ocurre cuando, una noche, Alberto se acerca a una y trata de convencer a Esperanza de que se marche con él (1942: 59-60). Del mismo modo, existen escenas que suceden en las riberas de un río cercano a un campo cercado (1942: 52-54). En ese espacio se halla un toro bravo, que da lugar a que Tachuelita, un amigo de Juan Antonio

que encuentra al animal por casualidad, aproveche la ocasión para torear (1942: 55). Esta escena presenta el toreo como otro rasgo más del folclore andaluz y, por extensión, del español.

La romería de la Virgen del Rocío se desarrolla en las últimas veinte páginas del guion (1942: 130-149) y se celebra en la provincia de Huelva. Constituye una fiesta popular en la que se presenta la devoción religiosa como un rasgo más de la identidad nacional. Este sentimiento se refleja no solo en las reacciones de los personajes, como cuando Juan Antonio obliga a Alberto a que se arrodille ante el paso de la Virgen (1942: 147). También se manifiesta en escenas que muestran edificios católicos, como el Santuario del Rocío (1942: 134-135), al que también se denomina «ermita» (1942: 146-147). Entre los espacios que forman parte del recorrido de la Virgen, se encuentra una venta en el camino (1942: 132) y una hacienda en la que se reúnen las carretas para beber, cantar y tocar música folclórica (1942: 132-133). Constituyen, por tanto, lugares adecuados para que los participantes se reúnan y se manifieste el carácter festivo y popular de la romería.

En zona rural, el cortijo y sus alrededores destacan como el espacio principal en el que transcurre la acción. A estos lugares corresponden encabezamientos de exteriores que aluden a espacios como el campo (1942: 32); la explanada frente al caserío (1942: 33); el patio del cortijo (1942: 68); un altozano con una ermita (1942: 112); una cuadra en el cortijo (1942: 113); los campos de labor cercanos (1942: 113); un grupo de árboles (1942: 113); y una noria cercana (1942: 114). También se indica que una maqueta servirá para mostrar un paisaje lejano en el que se ve cómo las llamas del incendio en el cortijo aumentan (1942: 109). Algunos estos lugares constituyen espacios sainetescos. Como explica Ríos Carratalá (1997: 60), las localizaciones sainetescas sirven para que una colectividad se reúna y contacte con los miembros que la componen. Así se favorece el carácter coral de la película. Esta circunstancia existe en varios lugares vinculados al cortijo. En ellos, como los campos de labor, se reúnen campesinos para trabajar y, en ocasiones, descansar en los ratos libres. Por tanto, se convierte en un espacio donde los labradores cultivan la tierra.

Entre los lugares interiores se encuentran los siguientes: el despacho de Fernando (1942: 3); la administración del cortijo (1942: 41); la cocina (1942: 46); la alcoba de Esperanza (1942: 57); el piso en Triana donde vive Esperanza (1942: 88); la

puerta de este piso (1942: 94); la entrada del cortijo (1942: 57); el gallinero (1942: 61); el pasillo de la Audiencia de Sevilla (1942: 90); y la habitación clínica en la que se recupera Juan Antonio (1942: 115). Como se advierte, ninguno de ellos representa un espacio popular en el que se favorezcan las reuniones para la diversión. No obstante, en un colmado sí se produce una escena costumbrista, ya que en él se interpreta un número de música flamenca (1942: 102-103). Por este motivo, lo sainetesco apenas se manifiesta en las localizaciones interiores a las que alude el guion.

## 6.6. Caracterización de los personajes

Como explica Labanyi (2001: 87), en las películas folclóricas del primer franquismo existe una mujer que encarna el personaje de la bailadora y cantadora. Este arquetipo, en *La Blanca Paloma*, lo encarna Esperanza. En numerosas escenas ella expresa sus sentimientos y sus inquietudes a través de canciones, como se aprecia cuando canta en su caseta de la feria de Sevilla (1942: 25-26). La elección de la actriz Juanita Reina para este papel resulta significativa, pues la intérprete se especializó en personajes folclóricos que participan en varios números musicales<sup>86</sup>. Aunque Reina actuó en el cine por primera vez en *La Blanca Paloma*, en otras películas también encarnó, como señala Labanyi (2001: 92), a mujeres gitanas con notables habilidades para la música popular. Además, sus personajes aluden en numerosas ocasiones a su origen étnico con orgullo, a pesar del rechazo con el que a veces se encuentran. En *Canelita en rama* (Eduardo García Maroto, 1943), Reina interpreta a una joven con un padrino que, de niña, la aleja del ambiente gitano en el que se ha criado porque cree que así se educará mejor. En *Macarena* (Antonio Guzmán Merino y Luis Ligeró, 1944) actúa como una sevillana que, además de cantar música flamenca, entra en conflicto con el administrador de una finca que se enamora de ella y entorpece la relación con su novio. En *Serenata española* (Juan de Orduña, 1947) Reina encarna a una joven gitana de la que se enamora el compositor Isaac Albéniz. Así, la música popular que interpreta

---

<sup>86</sup> Aguilar y Cabrerizo (2013: 129) indican que, al principio, se había elegido a la actriz y cantante Estrellita Castro (Sevilla, 1908 – Madrid, 1983) para interpretar a Esperanza, aunque, al final, falló. La elección inicial de Castro para el papel revela que Claudio de la Torre pensaba en el personaje como un arquetipo popular, pues la intérprete había alcanzado fama por sus papeles folclóricos. Entre las actuaciones cinematográficas de Castro destaca la de *Mariquilla Terremoto* (Benito Perojo, 1938), donde interpreta a una joven andaluza que, tras vencer su miedo escénico, triunfa como cantante folclórica. Durante los años cuarenta sobresale su papel protagonista en *Torbellino* (Luis Marquina, 1941). En esta película encarna a una joven sevillana que, gracias a su habilidad para cantar piezas del folclore andaluz, consigue que una emisora de radio evite la bancarrota. También interpretó a una cantadora en *La patria chica* (Fernando Delgado, 1943).

la amada se combina con la culta que crea Albéniz. En *La Lola se va a los puertos* (Juan de Orduña, 1947) interpreta a la protagonista, una famosa cantadora de coplas. La protagonista de *Filigrana* (Luis Marquina, 1949), a quien encarna Concha Piquer, se enfrenta a problemas similares a algunos de los que sufren estos personajes de Reina. En la película, una joven gitana sufre el desdén de un amante, con quien se reencuentra décadas después, a causa de su etnia.

Palomeque Recio (2012: 153) señala que, en el cine, a las mujeres folclóricas se les atribuían valores como la honradez, la castidad, la sumisión y la potencial maternidad. Representaban, por tanto, un modelo femenino repleto de las virtudes que se exaltaban desde el Régimen. Con estas cualidades, sintetizan los supuestos valores españoles. Así se aprecia en el filme *La patria chica* (Fernando Delgado, 1943), que protagonizó Estrellita Castro en el papel de una cantadora. Un magnate inglés que se enamora de ella elogia su atractivo y afirma que, al verla, contempla la belleza de Andalucía y, por extensión, la de España. De este modo, el personaje femenino se convierte para el acaudalado extranjero en símbolo de las virtudes del país.

Con frecuencia, las protagonistas de películas folclóricas se envolvían en relaciones amorosas con un terrateniente o un hombre rico. De esta manera, en la unión de personas de distinto estatus social se realiza, según Labanyi, «el sueño fascista de una sociedad unida que trasciende la lucha de clases» (2001: 88). En ocasiones, las diferencias en la pareja radican no solo en la etnia o en el poder adquisitivo, sino también en el nivel educativo. En *La Dolores* (Florián Rey, 1940) se advierte esta circunstancia, pues una joven mesonera y un estudiante se enamoran. Sin embargo, en *La Blanca Paloma* no ocurre así. A pesar de que Alberto se convierte en el amo de la finca después de la muerte de Fernando, Esperanza le rechaza e inicia una relación amorosa con Juan Antonio, administrador del cortijo y subordinado de Alberto. Este desenlace se explica por el carácter violento, incluso malvado, del joven dueño de la finca. Ya en la novela de Pérez-Lugín el padre de Esperanza aconseja a su hija que no se case con Alberto: «Aquellos amores no podían acarrearle más que disgustos. Alberto era malo; incapaz de cariño; no le convenía» (1929: 95).

Bogas Ríos (2018: 439) explica que, en el cine español, el cacique o terrateniente andaluz interviene en problemas en torno a la propiedad de la tierra. Un conflicto similar crea Martina –madre de Alberto–, que se encarga de gestionar la finca

junto con Fernando. Ella crea tensiones con su socio cuando le acusa de robar. Sin embargo, la principal preocupación de Alberto, el amo, no se centra en los derechos sobre el cortijo. Él se interesa, sobre todo, por descubrir a quién ama de verdad Esperanza. De ahí surge el enfrentamiento con Juan Antonio, en torno al que gira la trama de *La Blanca Paloma*.

Sánchez-Alarcón (2012: 558) también califica al personaje de Alberto como un señorito juerguista y vividor. En el texto no se ofrece ninguna caracterización directa del personaje, pero los disgustos que le provoca a su madre revelan el estilo de vida disoluta que lleva. La escena en la que Martina se entera de que su hijo ha acumulado una deuda de cincuenta mil pesetas demuestra que Alberto malgasta el dinero. Por ello, disgusta a su madre: «¡Ese hijo va a ser mi ruina!» (1942: 25). Alberto también manifiesta su machismo cuando, en la Feria, trata de impedir que Esperanza cante ante los invitados. Si bien él no responde al modelo masculino que Corella Iraizoz denomina «macho hispánico» (2017: 27), de un marcado carácter mujeriego, sí habla a su amada con desprecio. Así le responde a Esperanza cuando le pregunta quién le prohibirá cantar a ella: «Yo, que mando en ti, aunque tú no quiera [*sic*]» (1942: 21).

Cerca del final, cuando discute por última vez con Esperanza, el guion explicita que Alberto «da muestras de hallarse algo bebido» (1942: 137). Poco después, se enfrenta con gran violencia contra Juan Antonio, a quien ataca con un objeto que el texto no especifica: «Este saca rápidamente un arma. Juan Antonio le sujeta la mano que la esgrime. [...] El arma cae al suelo» (1942: 145). De este modo, a través de la presentación indirecta de los rasgos de Alberto, se le presenta como un terrateniente irascible que nunca se comportará como un buen marido. Por este motivo, la protagonista rompe cualquier vínculo con su prometido y se decanta por Juan Antonio, aunque posea una posición social inferior a la de Alberto.

La unión amorosa entre Esperanza y Juan Antonio, en realidad, no satisface el ideal fascista de la sociedad unida, sin lucha de clases, al que alude Labanyi (2001: 88). Esperanza es hija de Fernando, el socio del difunto dueño del cortijo, pero este trabajo no implica que vivan con holgura. Cuando Alberto le comenta a su madre que despedirá a Juan Antonio, ella comenta que Esperanza se llevará una sorpresa cuando sepa que el administrador no posee riquezas (1942: 77). De hecho, Juan Antonio conoce la pobreza en la que vive Esperanza, tal como él le explica a su abogado: «Sabrá usted que la hija de



don Fernando vive hace un año en la mayó pobreza» (1942: 91). Por tanto, ni Esperanza ni Juan Antonio pertenecen a la clase alta. Ambos sufren problemas económicos y poseen un estatus social similar. No obstante, el enfrentamiento de Juan Antonio contra Alberto, a pesar de que no se vincula con la lucha de clases, permite que el administrador ascienda en la escala social. De hecho, al final se convierte en dueño del cortijo. Así, ocupa un puesto que le reportará riquezas y salvará a Esperanza de la ruina. Pero no se trata del objetivo inicial que perseguía Juan Antonio. Como explica Navarrete Cardero (2009: 184), el personaje se rebela contra Alberto, su amo, para no separarse de su amada, no para ascender en la escala social.

Al igual que Esperanza, en el guion intervienen varios jornaleros –o «gañanes», como se les denomina en el texto– que representan personajes populares. De ninguno de ellos se indica el nombre para mostrarlos como parte de la masa agraria que trabaja en el cortijo. En *La Blanca Paloma* se les asocia con la ociosidad, de manera que, cuando Martina les ve descansar, les reprende (1942: 39). Pero, a diferencia de Esperanza o de los jornaleros, ni Alberto ni Juan Antonio ocupan puestos de trabajo propio de clases populares. El terrateniente posee una categoría social alejada de los ambientes humildes. Tampoco el oficio de administrador se vincula a ese ámbito, ni siquiera cuando –como Juan Antonio– se enfrenta a limitaciones financieras. De este modo, lo sainetesco no se manifiesta en ninguno de ellos. Ríos Carratalá (1997: 62) recuerda que, en las películas sainetescas, las profesiones caracterizan a los personajes. A veces basta incluso con señalarlas –como ocurre en *Manolo Reyes* con el protagonista, un herrero– para comprender la personalidad de los trabajadores. Los oficios sainetescos también se identifican porque nunca crean marginación en torno a quien los ejerce ni suscitan un rechazo ético. Pero el trabajo de terrateniente, sobre todo si actúa como un cacique o con violencia –como Alberto–, plantea problemas morales. Así, las profesiones de estos personajes no corresponden a las propias del cine sainetesco.

## **6.7. Recursos cinematográficos**

Al igual que en otros guiones en los que intervino Claudio de la Torre –como el de *Manolo Reyes*–, en el de *La Blanca Paloma* se emplean términos en inglés para referirse a los distintos tipos de plano a los que se alude en el texto. El *very long shot* –o gran plano general– se aprecia en la primera escena, en la que se ofrece una visión

global de la Feria. Así se establece el lugar donde comienza la trama y el ambiente animado en el que se desarrolla la fiesta: «VERY LONG SHOT del paseo de la feria sevillana, a mediodía, en pleno movimiento de coches caballistas» (1942: 1). Asimismo, se sugiere un gran plano general que, a su vez, se toma desde un punto de vista cenital para presentar la zona de Triana y explicitar la ciudad donde se sitúa la acción: «VERY LONG SHOT del barrio de Triana, tomado desde un avión, a pleno sol» (1942: 87).

Se recurre al plano medio –o *medium shot*–, sobre todo, en escenas en las que dos o más personajes interactúan entre ellos y resulta necesario captar sus rostros o sus gestos desde cierta cercanía. En la siguiente escena, en la que Esperanza acompaña a Juan Antonio para evitar un enfrentamiento con Alberto, se requiere un plano medio para mostrar a los dos personajes y, al mismo tiempo, sus expresiones: «MEDIUM SHOT de Esperanza y Juan Antonio. Esperanza le suplica con la mirada que le siga. Le arrastra fuera del plano, con gran sorpresa de Juan Antonio» (1942: 138). Este mismo tipo de plano se usa en una pelea entre Alberto y varios amigos de él después de que uno de ellos –Miguelito– le haya dicho que Esperanza le ha abandonado y que quizás se quede sin cortijo. La sucesión de varios de planos medios crea el efecto de confusión que corresponde a la pelea:

317.-MEDIUM SHOT de Alberto mirando fijamente a Miguelito. Coge con calma una botella de la mesa.

318.-MEDIUM SHOT de Miguelito, que mira a Alberto a la expectativa.

319.-MEDIUM SHOT de Alberto, que, de pronto, rápido, lanza con todas sus fuerzas la botella.

320.-MEDIUM SHOT de Miguelito, esquivando la botella, que rompe el cristal de una ventana y sale disparado al jardín (1942: 106).

El primer plano –o *close shot*– cobra especial relevancia en la escena en la que el cortijo arde. Los rostros de varios personajes que contemplan el fuego o luchan contra él reflejan cuán desesperados se sienten ante el desastre. La indicación de *flash* entre paréntesis que sigue al nombre de cada plano remite al montaje en *flashes*, que Konigsberg (2004: 142) define como una secuencia de planos breves que se suceden con rapidez. Así se transmite la angustia y el desconcierto que el incendio provoca en los personajes:

340.-CLOSE SHOT (*Flash*) de un mozo con un azadón.

341.-CLOSE SHOT (*Flash*) de una mujer despeinada y medio desnuda llevando un cubo.

342.-CLOSE SHOT (*Flash*) de la cara de una vieja, dando gritos.

343.-CLOSE SHOT (*Flash*) de un chiquillo arrastrando una pala.

344.-CLOSE SHOT (*Flash*) de la cara de una mujer llorando.

345.-CLOSE SHOT (*Flash*) de dos mozos cargados de estacas (1942: 112).

El *long shot*, que equivale a un plano general, se observa en la escena en la que varios invitados abandonan la caseta de Esperanza y de Alberto en la feria de Sevilla: «LONG SHOT. Los últimos invitados salen de la caseta, despedidos por Esperanza. Alberto está en primer término, viéndolos marchar, de espaldas a la CÁMARA» (1942: 28). El *semi-long shot*, en el guion de *La Blanca Paloma*, corresponde al plano medio largo, que se emplea para mostrar a varios personajes que se hallan cerca los unos de los otros, sobre todo cuando conversan o interactúan entre ellos: «SEMI-LONG SHOT. [...] Juan Antonio, Alberto y don Fernando. Juan Antonio va a acometer a Alberto, pero don Fernando se interpone» (1942: 30). Con estos dos tipos de planos se muestran los movimientos de los personajes y, a la vez, el espacio donde se hallan.

Algunos planos corresponden a la mirada de determinados personajes. Así se evoca la ocularización interna, como en el siguiente fragmento: «SEMI-LONG SHOT de Juan Antonio, que acaba de entrar en la caseta, desde el punto de vista de Tita Pasión» (1942: 13). En otra escena de la Feria de Sevilla se recurre de nuevo a este recurso fílmico, de modo que Esperanza se ve desde los ojos de Juan Antonio: «MEDIUM SHOT de Esperanza, desde el punto de vista de Juan Antonio» (1942: 14). También otro de los planos, en un escena en la casa de Esperanza, presenta lo que ve Alberto: «LONG SHOT de Juan Antonio, que entra en la casa, desde el punto de vista de Alberto» (1942: 99). Todos ellos constituyen planos subjetivos con los que se crea un vínculo más estrecho entre el público y los personajes al mostrar lo que ven a través de sus miradas.

En el guion de *La Blanca Paloma* también se explicitan diferentes movimientos de cámara. Entre ellos destaca el *travelling*, que en el guion se menciona numerosas veces. El movimiento sirve para seguir a los personajes mientras se desplazan: «TRAVELLING paralelo a Esperanza. Alberto entra en el plano, con su coche,

frenándolo para seguir al paso de Esperanza» (1942: 92). No obstante, en el texto también se alude al *travelling* no con este término, sino indicando cómo la cámara se mueve hacia delante o hacia atrás y sigue a los personajes: «La CÁMARA RETROCEDE a medida que avanza don Fernando, hasta encuadrarlo con Juan Antonio y Alberto» (1942: 29). De la misma manera, este recurso cinematográfico sirve para pasar de un plano con un encuadre cerrado a otro más abierto, como ocurre en esta cita: «La CÁMARA RETROCEDE hasta descubrir la caseta que está muy animada. Setefilla reparte cañas de vino entre los invitados» (1942: 11). De un modo similar, el *travelling* hacia delante convierte un plano de encuadre abierto en otro más cerrado. Este movimiento resulta significativo en la escena en la que Esperanza se halla junto a su padre momentos antes de que él muera. Ella le consuela en su lecho de muerte, pero, cuando se da cuenta de que ya ha fallecido, queda en silencio. Un primer plano del brazo inerte del difunto revela que la vida del personaje ha terminado: «Esperanza, aterrada, suelta la mano en silencio. El brazo cae, inerte, de lo alto de la cama. La CÁMARA AVANZA rápidamente hasta el brazo sin vida en un CLOSE SHOT» (1942: 76).

Las panorámicas se hallan entre los recursos fílmicos más frecuentes en el guion de *La Blanca Paloma*. Aunque la cámara no se desplaza, sí sigue a los personajes mientras se mueven ante ella: «PANORÁMICA con Ponciles, que cruza el despacho y entra en el escritorio, volviendo la cabeza para mirar a Martina, que se supone que sigue trabajando» (1942: 6). Sin embargo, la panorámica también sirve para recorrer visualmente un espacio y mostrar su ambiente. Así, antes de que Esperanza cante en su caseta de la feria sevillana, una panorámica presenta al público que la escucha y que, de una manera peculiar, participa en el número musical: «PANORÁMICA rápida sobre cada uno de los invitados que van imitando con la boca los sonidos de las cuerdas» (1942: 25).

Los recursos visuales que se usan en el guion para las transiciones entre planos o escenas incluyen el encadenado, el fundido y la cortinilla. El encadenado se usa en la sucesión de planos medios y primeros planos en la escena inicial, en la Feria. Para conseguir un ritmo rápido entre estos planos que, a su vez, concuerde con la atmósfera de diversión del lugar, en el texto se indica que entre cada uno de ellos se introduce un encadenado:

7.-CLOSE SHOT

Las patas de los caballos trotando, seguidas por la CÁMARA.

ENCADENADO

8.-CLOSE SHOT de una ruleta de rifas populares, girando rápidamente.

ENCADENADO

9.-MEDIUM SHOT de unas parejas que bailan un pasodoble.

ENCADENADO

10.-CLOSE SHOT de los pies de las parejas que van pasando por el plano.

ENCADENADO

11.-CLOSE SHOT de una barquillera que gira velozmente (1942: 2).

Los fundidos se emplean para que las transiciones entre escenas no se produzcan con brusquedad. Además, marcan el final de momentos de especial emotividad, como la conversación en la que Alberto y Esperanza se expresan su amor:

131.-CLOSE SHOT de los dos.

ALBERTO: ¿Qué quieres desirme?

ESPERANZA: Que si yo te quiero de verdad, tú me debes queré... como Dios manda.

ALBERTO: Con toa mi arma. Hasta la noche.

Alberto sale del plano.  
Esperanza lo ve alejarse, preocupada.

CIERRA EN FUNDIDO

ABRE EN FUNDIDO

VISTA GENERAL DEL CORTIJO  
(Exterior n.º 4)  
-Noche-  
(1942: 45-46).

De un modo similar al fundido, la cortinilla se usa en transiciones entre escenas. En el siguiente fragmento se aprecia cómo este efecto se inserta entre las escenas para marcar las elipsis en el trayecto en coche que realiza Juan Antonio desde el caserío hasta el cortijo:

EXPLANADA ANTE EL CASERÍO  
(Exterior n.º 3)

-Noche-

149.-LONG SHOT de Juan Antonio, que sale de la casa, monta en su jaca y se aleja.

CORTINILLA

CARRETERA A

(Exterior n.º 5)

-Noche-

150.-MEDIUM SHOT

TRAVELLING paralelo, encuadrando a Alberto, que se dirige en su auto al cortijo.

CORTINILLA

CAMPO DEL CORTIJO

(Exterior n.º 2)

-Noche- (1942: 51).

Además de estos recursos cinematográficos, también se observa en dos escenas el uso de la sobreimpresión. En el guion de *La Blanca Paloma* este efecto visual sirve para representar las imágenes mentales de los personajes. Se advierte por primera vez en la escena en la que Esperanza se sienta en una mesa y recuerda el cortijo que controla su padre: «En SOBREIMPRESIÓN van desfilando sobre la imagen de Esperanza los lugares familiares del cortijo» (1942: 89). Se recurre por segunda vez a este efecto en la escena en la que Juan Antonio queda atrapado entre las llamas del cortijo. Ante su muerte inminente, pide auxilio a la Virgen y recibe su ayuda divina: «En SOBREIMPRESIÓN, viniendo desde el fondo, se ve avanzar a la Virgen. A su paso se aquietan las llamas. [...] La Virgen tiene la cara de Esperanza» (1942: 115). Dado que Juan Antonio sale con vida de las llamas de manera milagrosa, se supone que, en efecto, la Virgen ha intervenido. Sin embargo, la visión del rostro de Esperanza sobre la figura divina indica que Juan Antonio, en su mente, confunde la presencia milagrosa de la Virgen con la de Esperanza.

## 6.8. Diálogos y música

Los números musicales propios del folclore andaluz que se encuentran en el guion de *La Blanca Paloma* muestran tópicos vinculados a la supuesta identidad

cultural de España. No se especifica ninguna pieza musical concreta, aunque sí se incluyen las letras que cantan los personajes. Esperanza, que encarna a una mujer folclórica, interpreta las canciones, aunque Alberto también canta algunos versos en la Feria de Sevilla: «Tú quieres que er nublao siga / yo quiero que briye er só. / Y me sargo con la mía» (1942: 11). Esperanza interpreta su primera canción en su caseta de la Feria. Ella toca la guitarra, pero los invitados la acompañan con sonidos que realizan con la boca para marcar el ritmo (1942: 25). Con esta música improvisada se manifiesta el carácter festivo del momento. Sin embargo, la copla que canta Esperanza expresa cierta melancolía ante la boda próxima del sujeto poético:

Me acuso de que a poco  
doy un mar paso.  
¡Ay si me caso, padre!  
¡Ay si me caso!  
Si er niño es una mosca  
de la más negra,  
¿pa qué ví a usté a desirle  
lo que es la suegra?  
Me acuso que he jurao  
no hablarle más.  
Si esto, padre, es pecao,  
quiero pecá (1942: 26).

Esta letra vaticina la frustrada promesa de matrimonio entre Alberto y Esperanza. La tristeza que transmite contrasta con otra intervención musical, de carácter lúdico, en la que Esperanza entretiene a unos jornaleros mientras descansan. Las estrofas que ella canta proponen una adivinanza que el público contesta:

ESPERANZA (*Cantando*):  
¿Qué es la vieja pizpireta,  
presumida y repintada,  
que fue sortera y casada  
y ahora es viuda y coqueta?

GAÑANES (*Cantando*):  
¡Majareta, majareta! (1942: 37).

Así, se muestra cómo la música folclórica no solo expresa emociones, sino que también sirve para amenizar ratos de ocio. No obstante, la melancolía se aprecia de nuevo en otra canción que se incluye en el texto. Se trata de una copla que canta Esperanza en la que evoca su vida en el cortijo: «¡Casa donde yo he nasío / rinconsito de ilusione, / patio por donde he corrío / campo de risa y cansione!» (1942: 89). La

letra, al igual que la que canta en la Feria, guarda una estrecha relación con el argumento, pues remite al conflicto que existe en torno al control del cortijo.

También existen referencias a la música en otras escenas, aunque no se especifica qué canciones se interpretan. Así sucede en las escenas de la romería de la Virgen del Rocío cuando se juntan varias carretas para cantar: «Grupos de muchachas que cantan y bailan por sevillanas, si son de la gaita y del tamboril» (1942: 132). En otro momento de la romería se indica que un «tamborilero preludia una salve de ingenua melodía» (1942: 133). Como se observa, se trata de música folclórica que acompaña a las celebraciones populares y que aquí reviste un carácter religioso. Así se ofrecen nuevas imágenes costumbristas propias del cine de los años cuarenta con acciones que transcurren en Andalucía.

El ambiente popular andaluz se refleja en el guion de *La Blanca Paloma* no solo en el folclore musical, sino también en los diálogos. En ellos se observan fenómenos fonéticos que caracterizan el habla de los personajes sevillanos. En esta intervención de Fernando se aprecia el rotacismo, las elisiones de consonantes en posición implosiva y el seseo: «Er pobresito no tuvo inconveniente en firmá er doble de lo que le daban. ¡Como ha de pagarlo usted...!» (1942: 8). También Esperanza habla de la misma manera, incluso cuando canta: «¿Qué es er galán cachasudo que, después de hablá do s' hora, no ha dicho más que “señora” o “buenos día” o “yo sudo”?» (1942: 34). El administrador, Juan Antonio, pronuncia igual: «Aluego pasa una esaborisión y tié uno er come come de no haberlo evitao» (1942: 37). De igual manera, se aprecia el rotacismo en las intervenciones de los jornaleros: «¡Sorterona, sorterona!» (1942: 33). Por tanto, el marcado acento sevillano forma parte de la caracterización de los personajes de todas las clases sociales y contribuye a identificar su origen geográfico con facilidad.

## 6.9. Conclusiones

Con el guion de *La Blanca Paloma*, que Claudio de la Torre también dirigió, el cineasta retoma su interés por los ambientes populares y por el folclore andaluz que ya había mostrado en los cortometrajes *Manolo Reyes*, *Chufllillas* y *Pregones de embrujo* en 1941. A partir de la novela de Alejandro Pérez-Lugín, De la Torre crea un guion en el que se exaltan las tradiciones de la región y, sobre todo, dos de sus celebraciones más relevantes: la Feria de Sevilla y la romería de la Virgen del Rocío. Estas festividades,



con las que el texto comienza y termina, reúnen el folclore el andaluz y la devoción religiosa. Por tanto, resultan adecuadas para reflejar la supuesta identidad española que simboliza este territorio del país en el género folclórico.

Para mostrar los aspectos tradicionales de la región, Claudio de la Torre indica en el texto los recursos cinematográficos adecuados. Con los planos generales, los *travellings* y las panorámicas con los que se presentan espacios donde se localizan las celebraciones festivas, se muestra el ambiente animado y la intensa involucración de los asistentes. No obstante, el cineasta también señala los recursos apropiados para los momentos de especial emotividad, como los planos cercanos para apreciar las expresiones de los personajes o las sobreimpresiones para representar sus imágenes mentales. Asimismo, el montaje en *flashes*, que se explicita en las escenas del trágico incendio del cortijo, revelan la angustia que provoca entre los afectados. Por ello, el guion de *La Blanca Paloma* evidencia que De la Torre sabe qué técnicas fílmicas resultan apropiadas para un argumento folclórico.

## **7. Volver a soñar: de la novela rosa a la comedia romántica**

El guion de *Volver a soñar* se halla entre los proyectos cinematográficos de Claudio de la Torre que nunca se rodaron. El texto adapta la novela rosa *Mi marido es usted* (1938b), que Mercedes Ballesteros publicó en la colección «La Novela Ideal» (Las Palmas de Gran Canaria, 1938-1939; Madrid, 1939-1944) bajo el pseudónimo de Sylvia Visconti. Claudio de la Torre escribió este guion con José López Rubio, tal como consta en la portada del mecanuscrito.

El origen de esta colaboración entre ambos escritores quizás se encuentre en que coincidieron en la dirección de los cortometrajes que componían la serie *Canciones*, que produjo UFISA. Además, la elección de López Rubio como coguionista de *Volver a soñar* queda justificada por la interesante trayectoria que desarrolló en el cine. Tras su estancia en Hollywood, dirigió numerosas películas en España durante los años cuarenta. Además de los cortos de *Canciones*, hasta 1942, año en el que se presenta el guion de *Volver a soñar* a la censura, López Rubio ya había dirigido los largometrajes: *La Malquerida* (1940) y *Pepe Conde* (1941). A estos les siguieron *Sucedió en Damasco* (1943), *Eugenia de Montijo* (1944), *El crimen de Pepe Conde* (1946) y *Alhucemas*

(1948), con el que terminó su carrera como director de cine. No obstante, Ríos Carratalá (2003: 87) también señala que López Rubio coescribió el guion de la película *La luna vale un millón* (Florían Rey, 1945) con Luis Marquina.

La adaptación de *Mi marido es usted* responde a la popularidad que las novelas rosas y las películas que surgían de ellas habían alcanzado a comienzos de los años cuarenta. Este subgénero contó en España con numerosas colecciones. Entre las primeras que se especializaron en esta narrativa, se halla «La Novela Rosa» (Barcelona, 1924-1937; Madrid, 1939-1948), de la Editorial Juventud. Durante la década de 1940, además de «La Novela Ideal», destacaron la «Colección Violeta» (Barcelona, 1941-1948), de la Editorial Molino; la «Biblioteca Celeste» (Barcelona, 1942-1944), de la Editorial Grafidea; la «Colección Primavera» (Barcelona, 1942-1946), de la Editorial Vives; y la «Biblioteca Loto» (Barcelona, 1944-1945), de la Editorial Berenguer<sup>87</sup>. En general, las obras que se publicaban en estas colecciones se distribuían en quioscos en ediciones baratas y contaban con una extensión aproximada de cien páginas. Así, se ofrecía un entretenimiento asequible que se leía con rapidez.

El subgénero literario de la narrativa rosa se caracteriza por presentar romances idílicos en ambientes asociados, casi siempre, al lujo o a la aristocracia. Tal como explica Amorós (1968: 36), en estas novelas apenas existen referencias a la realidad sociohistórica del momento en que se publican. De esta manera, se favorece la evasión de los lectores. No obstante, a pesar de la ausencia de detalles contextuales, López (1995: 32) considera que la novela rosa plantea un mundo ficticio y una fantasía amorosa que, a través de un discurso narrativo realista, se presentan como verosímiles. Para recrear el idilio amoroso siempre se repiten, según López (1995: 33), tres fantasías: el atractivo físico y el carácter virtuoso de la protagonista; la mezcla de virilidad y de ternura del héroe masculino; y el final feliz, en el que la pareja, tras superar diversos obstáculos, se une. Este desenlace supone, casi siempre, la boda entre los protagonistas, la promesa de un matrimonio próximo o el reencuentro entre el marido y su esposa tiempo después de haberse casado.

Estos rasgos convirtieron a las novelas rosas en obras que ofrecían al público un escapismo entretenido. Por este motivo, en los años cuarenta se adaptaron al cine

---

<sup>87</sup> Tarancón Gimeno (2001) ofrece un extenso catálogo de la novela popular española en el que figuran las colecciones de novela rosa que ha localizado en los años 30, 40, 50 y 60.

numerosas narraciones rosas que dieron lugar a comedias románticas. Así explica Pérez Bowie por qué proliferaron las adaptaciones de este subgénero literario en la década de 1940:

En el terreno de la narrativa, el cine opta, de igual modo, por la adaptación de textos políticamente asépticos y caracterizados por su tendencia evasiva con relación a la conflictiva realidad del momento. De ahí que sea la novela rosa, escrita en el transcurso de la contienda o en los años inmediatos, uno de los subgéneros que suscitan el interés de los productores, quienes persiguen, sin duda, repetir el éxito comercial que el mismo, con su filosofía optimista y pequeño burguesa, había comenzado a experimentar durante la guerra en la zona nacionalista y que, tras la victoria, se afianzaría en todo el país (2004a: 65).

Entre los autores de novela rosa, destaca Luisa María Linares como la escritora que dio lugar a más adaptaciones al cine. Entre ellas, destacan *Tuvo la culpa Adán* (1944), de Juan de Orduña. Aunque desarrolla una trama policiaca, la historia se centra en la relación amorosa que crece entre una joven –confundida con una ladrona– que pierde la memoria tras un atropello y el adinerado hombre que la acoge. Del mismo modo, la película *Mi enemigo y yo* (1944), de Ramón Quadreny, adapta la obra homónima de Luisa María Linares, publicada en 1940. En el filme, una joven se enamora de un escritor de novelas de amor, a pesar de las disputas iniciales entre ellos. Parte de la trama transcurre en el pueblo remoto, entre montañas, donde los protagonistas se conocen, pero se incluyen también escenas de bailes de salón donde se advierte un ambiente sofisticado. Además de estas adaptaciones, otros directores llevaron novelas de Luisa María Linares al cine. Entre los más relevantes se encuentran José Buchs (*En poder de Barba Azul*, 1940), Gonzalo Delgrás (*Un marido de ida y vuelta*, 1942; *El viajero del clipper*, 1945), Ladislao Vajda (*Doce lunas de miel*, 1943; *Te quiero para mí*, 1944) y Juan de Orduña (*La vida empieza a medianoche*, 1944).

También la película *La casa de las sonrisas* (Alejandro Ulloa, 1948), que adapta la novela homónima de J. Figueroa Campos –pseudónimo de José Mallorquí–, se halla entre las comedias románticas que surgieron de narraciones rosas. A diferencia de otras obras del mismo género, su argumento no se centra en la relación sentimental de una pareja joven. En ella se cuentan las historias de un grupo de mujeres que viven en una pensión acomodada y que comparten sus amoríos, sus desengaños y sus alegrías. Como exige el género, varias de ellas consiguen al final el amor de un hombre y la correspondiente propuesta de matrimonio.

Aunque el ambiente sofisticado predomina en las adaptaciones de novelas rosas, en algunas de ellas se refleja la pobreza de determinados personajes, al menos durante una parte de su vida. No obstante, las escenas en las que una familia o una joven sufren dificultades económicas no suponen una crítica social, sino la presentación de situaciones que favorecen el romance posterior de los protagonistas. Así ocurre en el filme *Una chica de opereta* (Ramón Quadreny, 1944), que adapta *Opereta* (1943), de Concha Linares Becerra. En la película, un padre muere a causa del estrés que sufre por los problemas de salud de una de sus hijas, a quien no puede pagar una operación. Sin embargo, su otra hija se enamora de un famoso cantante de ópera cuando este la contrata como su secretaria. Entonces, ella viaja por numerosos países y conoce lugares elitistas, alejados de los ambientes en los que, hasta entonces, había vivido. Por tanto, su noviazgo con el cantante le ha permitido ascender de estatus social.

Además de las adaptaciones, también existen comedias románticas que se han rodado a partir de guiones originales y que siguen esquemas narrativos similares a los de las novelas rosas. En *Ídolos* (Florián Rey, 1943), una actriz francesa, llamada Clara Bell, entabla una relación amorosa con un acaudalado torero cuando ella visita España. Sin embargo, cuando el productor acusa a Clara de no cumplir con su trabajo en la película que rueda en Francia, ella pierde su trabajo en el cine. Pero, a pesar de este contratiempo, el torero aprovecha un desfile de moda en el que Clara participa para pedirle matrimonio. Asimismo, en *Si te hubieses casado conmigo* (Enrique Llovet, 1948) dos rivales luchan por ganarse el afecto de Victoria, que no sabe con cuál casarse. Uno de ellos, escritor, publica una novela rosa en la que imagina la vida anodina de la protagonista si no se casara con él. Al final, tras numerosas situaciones cómicas, Victoria contrae matrimonio con el novelista. Así, se evidencia que las fantasías amorosas que caracterizan a la narrativa rosa no se trasladaron solo a las películas que adaptaban las novelas. También impregnaron los filmes de asunto sentimental con guiones originales.

## **7.1. Censura**

El expediente de censura previa del guion de *Volver a soñar*, que se conserva en el AGA, indica, en un informe del 16 de marzo de 1942, que se puede autorizar con dos tachaduras: una en la página 46 y otra en la 49 (*Volver a soñar*, 1942). El documento no

precisa qué se tachó. Sin embargo, en el guion de la película que se conserva en el AGA sí aparecen dos tachaduras en las páginas indicadas. En la 46 se ha tachado un comentario del personaje de Javier, que califica como «esposa ideal» (Torre y López Rubio, 1942: 46) a una chica a quien Juan Carlos llama «insignificante y tonta» (1942: 46). Por tanto, se censura un comentario denigratorio hacia la mujer. En la página 49, en cambio, se tacha un gesto sensual: el beso entre Alejandro y Magdalena cuando ambos se abrazan (1942: 49).

En este expediente se incluye también la solicitud del permiso de rodaje, fechado el 7 de marzo de 1942. A pesar de que la fecha es anterior a la de la censura previa del guion, se indica que este texto ya se había aprobado el 7 de marzo de 1942. Asimismo, se informa de que el rodaje, que comenzaría el 15 de junio, duraría unos dos meses. Sin embargo, en la solicitud del permiso de rodaje, escrita a lápiz, figura la siguiente información: «Denegado 5-5-1943». De la misma manera, en el expediente se incluye un informe manuscrito, sin fecha y sin firma, que explica los cuatro motivos por los que se ha rechazado el proyecto, que se califica de absurdo. En primer lugar, el argumento plantea «una boda por poder sin poder». En segundo lugar, la esposa siente horror hacia su marido, pero, en la noche de bodas, consuma el matrimonio con él. En tercer lugar, el matrimonio existe a pesar de un engaño. En cuarto lugar, la historia no enseña nada. El encabezamiento de la carta contiene la conclusión de este informe: «Denegada» (*Volver a soñar*, 1942).

No obstante, los otros documentos del expediente sugieren que el guion, en un principio, se aprobó. De hecho, una noticia que se publicó en el periódico *El Adelanto* (Salamanca, 1883-2013) informó de que el Sindicato Nacional del Espectáculo había entregado financiación para varios filmes, entre los que se encuentra *Volver a soñar*, de la productora UFISA («Espectáculos», 1942: 4). Por tanto, el proyecto había avanzado hasta el punto de obtener dinero para su desarrollo. Pero el informe desfavorable, que detalla los fallos de la trama, evitó que comenzara el rodaje.

Asimismo, el expediente de censura demuestra que De la Torre y López Rubio escribieron el guion. Así consta en la resolución del 7 de marzo de 1942 (*Volver a soñar*, 1942). Grapado a este documento, se adjunta un certificado que también presenta a De la Torre y a López Rubio como guionistas. Además, se especifica que el guion adapta la novela *Mi marido es usted*, de Sylvia Visconti. Del mismo modo, en la

solicitud del permiso de rodaje figura que De la Torre ha escrito el guion con López Rubio como colaborador. No obstante, en la portada del guion se presenta a ambos como adaptadores y dialoguistas (Torre y López Rubio, 1942: 1).

En el apartado de intérpretes solo consta el nombre de la actriz Mary Carrillo. Sin embargo, en una noticia que se publicó en *Primer Plano* en diciembre de 1941, se explicó que, además de ella, en la película actuarían Julio Peña y Jesús Tordesillas («*Primer Plano* presenta», 1941: s.p.). Entonces el proyecto llevaba el título provisional de *Vivir de nuevo* y se iba a rodar en los estudios Orphea, en Barcelona (1941: s.p.). Otra noticia, publicada también en *Primer Plano* al año siguiente, se nombra también a Mary Carrillo, Julio Peña y Jesús Tordesillas como actores de *Volver a soñar* («Informaciones de corto metraje», 1942a: s.p.).

El nombre del director de la película sí plantea contradicciones entre el expediente de censura y la información que se publicó en prensa. En los anuncios sobre este proyecto en *Primer Plano* y en *Cámara* se menciona a Claudio de la Torre como director («*Primer Plano* presenta», 1941: s.p.; «Informaciones de corto metraje», 1942a: s.p.; «Película animada», 1942: s.p.). Pero en la solicitud del permiso de rodaje figura Max Menfeld en ese puesto (*Volver a soñar*, 1942). No se han localizado datos sobre este cineasta, aunque probablemente se trata de un nombre mal transcrito que, en realidad, se refiere al director austríaco Max Neufeld<sup>88</sup>.

Existen cuatro motivos para pensarlo. En primer lugar, en un breve libro biográfico sobre la actriz húngara Vilma Banky, que se publicó en Italia en edición de bolsillo, se menciona a Max Menfeld como director de una película titulada *Potemkine* (*Vilma Banky*, s.f.: 4). Sin embargo, este filme austríaco, que en realidad se titula *Hotel Potemkin* (1924), lo dirigió Max Neufeld (Schildgen, 2010: 274). Por tanto, en ese texto se ha escrito el apellido del cineasta de la misma manera que aparece en el expediente de censura de *Volver a soñar*. En segundo lugar, Neufeld dirigió en España dos películas a comienzos de los años cuarenta: *Madrid de mis sueños*, estrenada en 1942, e *Idilio en Mallorca*, estrenada en 1943. Así, él ya había desarrollado parte de su carrera cinematográfica en la industria española cuando De la Torre y López Rubio preparaban el proyecto de *Volver a soñar*. En tercer lugar, *Madrid de mis sueños* e *Idilio en*

---

<sup>88</sup> Sempere Serrano aporta la siguiente información biográfica sobre él: «Max Neufeld (1887-1967) actor, guionista y realizador austriaco, había comenzado como actor en la década de los diez y a dirigir en la década de los veinte» (2006: 117).

*Mallorca*, al igual que *Volver a soñar*, constituyen comedias románticas, tal como las describe Sempere Pastor (2006: 119-121). De esta manera, Neufeld se convierte en el cineasta adecuado para rodar otra película del mismo género. En cuarto lugar, *Madrid de mis sueños* e *Idilio en Mallorca* las produjo la compañía Sociedad Anónima Films Española (S.A.F.E.). Esta misma empresa coprodujo *Dora la espía* (1943), la película de Raffaello Matarazzo en la que Claudio de la Torre participó en el guion como adaptador. Por ello, cabe la posibilidad de que Neufeld y De la Torre se conocieran a través de esta empresa.

Así, el nombre de Neufeld en el permiso de rodaje sugiere que este cineasta austríaco sustituiría en la dirección de la película a De la Torre, quien, en un principio, iba a ocuparse de esta labor. De acuerdo con Cabrerizo (2007: 120-121), el productor Saturnino Ulargui facilitó que Neufeld huyera de Italia, a causa del creciente antisemitismo en el país, al ofrecerle varios contratos *fantasmas* para que entrara en España. Entre estos se encontraba el de la película *Fiebre* (1943) –que al final dirigió Primo Zeglio– y el de *Volver a soñar*.

## 7.2. Resumen argumental

En la pensión de señoritas San José de Nazareth, que dirige la Madre Calvet junto con Sor Martirio y que pertenece a un colegio, viven María Berta y Magdalena. Ambas hablan sobre Juan Carlos, el hermano de Magdalena, quien le ha insistido en que se case con su amiga. De esa manera, ambos alcanzarán un mayor estatus social. Sin embargo, él no siente ninguna alegría ante la posibilidad de contraer matrimonio con María Berta. Además, la vida de esta joven se complica cuando el señor Suárez, un criado de su familia, le comunica que su madre, la condesa, ha muerto. Por tanto, María Berta debe mudarse a Alemania, donde su vive el único pariente que le queda: el barón de Foeneck, un tío a quien ella nunca ha visto. Por supuesto, María Berta se resiste a esta opción. Incluso le expresa a Suárez su deseo de que Margarita –la hija del criado– se quede a vivir con ella porque las dos han estado juntas desde la infancia. Sin embargo, al final María Berta se queda a solas en la casa de su familia.

Después de un tiempo, Magdalena se fuga de la pensión, visita a María Berta y le pide quedarse con ella unos días hasta que se estabilice su situación. Asimismo, le cuenta que se casará con Ricardo Cervera, un joven millonario, y que Juan Carlos

trabaja en la colonia española de Guinea Ecuatorial. Allí se encuentra con Javier Arana, un compañero con quien comparte el mismo bungalow. En esta región recibe Juan Carlos una carta de su tía Rosario en la que le explica que Magdalena ha abandonado el colegio, ha vendido joyas de la familia y, tras endeudarse, se casará con un millonario para arreglar la situación. A Juan Carlos le desagrada la noticia, porque sabe que su hermana le insistirá de nuevo en que él se case con María Berta. No obstante, la relación de Magdalena con Ricardo se rompe cuando uno de sus amigos, Alejandro, la besa de improviso.

Cuando a Juan Carlos le llegan noticias de que Magdalena posee deudas enormes, que pueden provocar un gran escándalo, él decide pedir la mano de María Berta para solucionar la situación. Ambos se casan por poderes mientras él se encuentra en Guinea Ecuatorial y ella, en España. Pero, poco antes del enlace, Juan Carlos envía un telegrama en el que pide que se cancele su compromiso matrimonial. Sin embargo, Magdalena rompe el mensaje antes de que nadie más lo lea para que la boda se celebre, como, en efecto, ocurre.

Juan Carlos, al encontrarse con María Berta, le explica lo sucedido: él, en realidad, había solicitado la cancelación de la boda. Le sugiere que nunca la ha querido. Ambos discuten y forcejean. Tras una elipsis, al amanecer, él continúa en la alcoba de ella. Mientras tanto, María Berta le explica a Suárez su deseo de desaparecer. Entonces, sin decirle nada a Juan Carlos, ella se marcha a la vivienda de su tío Gustavo, el barón de Foeneck. En el viaje le acompaña su amiga Margarita. Bautista, el chófer, deja a ambas en la frontera con Francia. Pero, al regresar, sufre un accidente, el coche cae al mar y muere. Las noticias, por error, informan también de la muerte de María Berta y de Margarita. Juan Carlos, que lee la noticia, cree entonces que su esposa ha muerto, pues ella no envía ningún telegrama para desmentirla. María Berta piensa que, si no le informa de la confusión, nadie la buscará.

El barón de Foeneck acoge tanto a María Berta como a Margarita. Tiempo después de instalarse, María Berta descubre que está embarazada. Sin embargo, le explica a Margarita que no le dirá nada a Juan Carlos: ella y su hijo no le necesitan. Por eso, cuando nace el niño, María Berta no avisa al padre, a pesar de que su salud en Guinea Ecuatorial empeora. Ha pasado una temporada realizando trabajos duros como una suerte de castigo que se ha impuesto a sí mismo por la (falsa) muerte de María



Berta, de la que se siente culpable. Para recuperarse, Juan Carlos ingresa en un sanatorio en Suiza, donde le visita su amigo Javier. Ambos, de viaje, visitan una exposición de pintura en Berlín. Ahí ven un retrato que ha pintado María Berta de su hijo. El cuadro entusiasma a Javier, quien habla con ella sin conocer su identidad. Cuando la descubre, le cuenta lo que le ha ocurrido a Juan Carlos desde que ella se fue de España. Asimismo, el protagonista se entera de que es padre. Exige ver a su hijo y acude a la casa del barón de Foeneck. Ahí se reencuentra con María Berta, a quien le recrimina haber fingido su muerte. Sin embargo, la pareja se reconcilia, sugieren la posibilidad de formar una familia y, al final, se besan.

### **7.3. Tiempo**

La ausencia de referencias temporales explícitas impide determinar en qué año sucede la historia de *Volver a soñar*. De esta manera, al no explicitar ningún periodo concreto, se favorece la evasión propia de este tipo de comedia romántica al suprimir aspectos que reflejen un contexto histórico preciso. De igual modo, no se indica cuánto dura la acción ni se incluyen saltos temporales significativos, aunque sí se aprecia una elipsis de un par de meses. Se trata del periodo que transcurre entre la escena del nacimiento del hijo de María Berta y la siguiente, en la que ella le baña con la ayuda de Margarita y en la que se indica que el bebé tiene «uno o dos meses de edad» (1942: 110). Asimismo, entre esta escena y la siguiente, en la que María Berta pinta un retrato de su hijo, se advierte una elipsis de casi un año. Así se deduce cuando la voz narrativa señala que el bebé ahora «tiene cerca de un año» (1942: 112). Este cuadro se exhibirá poco después en la galería de Berlín que visitará Juan Carlos y que dará lugar al reencuentro entre él y María Berta. Por tanto, esta elipsis sirve para trasladar la acción a un momento importante de la trama, en el que Juan Carlos, a través de casualidades, conoce la existencia de su hijo. Esta sorpresa provoca la posterior reconciliación de la pareja.

### **7.4. La voz narrativa**

La voz narrativa de *Volver a soñar* solo transmite los aspectos visuales o sonoros del mundo diegético. Por tanto, predomina en el texto el modo informativo, ya que solo se muestran las acciones. El siguiente fragmento, que describe una riña entre dos chicas

que viven en la pensión San José de Nazareth, muestra cómo la voz narrativa evita valoraciones al contar lo que sucede:

Le da un azote artero y arrebató la almohada de la cama, con la que golpea enérgicamente a la Muchacha 4. Esta aparece debajo de las sábanas, y trata de defenderse y gritar, sin que la risa se lo permita por entero. El ruido que arman en la lucha es lo bastante fuerte como para provocar las protestas en la habitación contigua (1942: 4).

Tampoco se aprecia en el guion un uso relevante de los adjetivos, que apenas existen. No obstante, en varias ocasiones se alude a las expresiones faciales de los personajes. Con ello, no solo se sugieren sus estados de ánimo, sino que también se ofrecen pautas de interpretación para los actores. Así, María Berta «se detiene con expresión contrariada» (1942: 16) cuando ve a Juan Carlos y a Magdalena. De la misma manera, poco antes de que María Berta abandone la pensión, se indica que ella vuelve la cabeza hacia atrás «con expresión de desconsuelo» (1942: 18). Más adelante, durante la fiesta de la boda en el jardín, Magdalena mira «con expresión de angustia» (1942: 79) hacia la habitación de María Berta porque intuye que su amiga discutirá allí con Juan Carlos. También él adopta «un aire de supremo aburrimiento» (1942: 120) cuando visita la exposición de pintura.

A pesar del predominio del modo informativo en el texto, en pocos pasajes se advierte el que Sternberg (1997: 74) denomina *comment mode*, es decir, comentarios que no se destinan para su rodaje o que poseen un marcado carácter subjetivo. Este modo de presentar el mundo diegético se aprecia, sobre todo, en los símiles. Cuando Magdalena se halla en el despacho de la Madre Calvet, se señala que la joven se coloca «como frente a un tribunal acusador» (1942: 24) para reflejar la tensión que experimenta el personaje. Asimismo, se indica que Sor Martirio, que sospecha que las muchachas de la pensión se han comportado mal, abre la puerta del dormitorio de las chicas «casi como si hubiera fuego» (1942: 11). Estos símiles, al igual que las indicaciones de las expresiones faciales, ayudan a los futuros actores a comprender la actitud de los personajes en cada escena.

Por ello, de la lectura de *Volver a soñar* se deduce que Claudio de la Torre y José López Rubio han elegido un lenguaje en el que predominan las expresiones denotativas para que el texto no dé lugar a confusiones entre los trabajadores del rodaje. Asimismo, la ausencia de recursos literarios que impliquen dificultades al trasladar una

escena del guion a la pantalla se debe no solo a las exigencias del estilo guionístico. También influye que el texto lo han escrito dos autores y que el director –Max Neufeld– no es ninguno de ellos. Así, con un texto donde no se incluyen pasajes subjetivos, se facilita su comprensión y se evitan malentendidos entre el personal técnico y creativo de la película.

### **7.5. La representación del lugar**

Dado que los personajes principales pertenecen a la clase alta, numerosos lugares en los que transcurre la trama reflejan su elevado poder adquisitivo. De esta manera, se favorece la evasión del público, que busca en las comedias románticas historias alejadas de los problemas socioeconómicos que sufre el país. Sin embargo, apenas existen descripciones de estos espacios. El guion comienza en el Pensionado de Señoritas San José de Nazareth. Pero solo se alude a cómo se ilumina la fachada: «Vista general del edificio. Las ventanas del piso superior encendidas y abiertas. Algunas luces comienzan a apagarse» (1942: 1). Asimismo, se deduce que la casa de María Berta posee un amplio espacio exterior porque invita a varios amigos a jugar en su pista de tenis y en ella se celebra la fiesta de su boda (1942: 46, 66).

Entre los paisajes extranjeros a los que se alude en el guion, se encuentran las montañas suizas entre las que se halla el sanatorio donde descansa Juan Carlos. No obstante, la información sobre esta zona se reduce a la siguiente: «paisaje de montaña, cubierto de nieve y sol» (1942: 114). Del mismo modo, al aludir a la ciudad alemana de Heidelberg, solo se menciona que se deben incluir algunas imágenes de archivo de ella (1942: 92). El salón de exposiciones berlinés en el que Juan Carlos ve el retrato que María Berta ha realizado del hijo de ambos sí se describe con cierto detalle. Pero solo se emplean sintagmas nominales para precisar el aspecto del lugar: «Dos salas comunicadas, de una exposición de cuadros en Berlín. Letreros en alemán. Sofás en el centro de las salas. Empleados de uniforme. Bastante público. Cuadros en las paredes, convenientemente iluminados. Mucho silencio» (1942: 118). Como se observa, se ofrece la información necesaria para recrear el decorado correspondiente. Por este motivo, incluso se alude a la luz que cae sobre los cuadros.

Numerosas escenas de *Volver a soñar* transcurren en África, en concreto, en la colonia española de Guinea Ecuatorial. A pesar de que España poseía en los años

cuarenta varios territorios en este continente, apenas se habían representado en el cine. De hecho, un artículo que se publicó en la revista *Primer Plano* en 1943 se quejaba de la ausencia de paisajes coloniales en las películas nacionales (Salinas, 1943: s.p.). La comedia romántica *Tarjeta de visita* (Antonio de Obregón, 1944) se halla entre las pocas películas españolas de esa década cuya trama, al menos en parte, transcurre en África. En este filme no se nombra ningún país, pero numerosas escenas remiten a paisajes y ciudades del Magreb. Al comienzo incluso se muestran imágenes de carácter documental de la industria minera en el país innominado donde el protagonista trabaja. También parte de *¡A mí la legión!* (Juan de Orduña, 1942) transcurre en el norte de África. En la película, un legionario evita que inculpen a uno de sus compañeros, al que le une una estrecha amistad, por un asesinato que no ha cometido. No obstante, numerosas escenas transcurren en el ficticio país de Eslonia, a cuya realeza pertenece el joven acusado de asesinato. Del mismo modo, la acción de la película *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945) se sitúa a finales del siglo XIX en ese país asiático cuando aún formaba parte de las colonias españolas.

Guinea Ecuatorial, sin embargo, constituía un territorio inexplorado en el cine español. Entre los primeros proyectos fílmicos con una acción que se desarrolla en esta colonia se halla *Afan-Evu*, también conocida como *El bosque maldito*<sup>89</sup>. La dirigió José Neches y se rodó en 1945. El filme se ha perdido, pero se estrenó en una función de gala en diciembre de 1945 en el Cine Gran Vía de Madrid, tal como se informó en *Primer Plano* («Fiesta de gala», 1945: s.p.). En esta revista se publicó el 5 de agosto de 1945 un artículo en el que se entrevistaba a Neches sobre su rodaje. Él declara que su objetivo consiste en «crear una conciencia colonial en la Península» (Ortiz, 1945: s.p.). Asimismo, el periodista concluye que la película servirá para que los españoles conozcan el valor de Guinea (Ortiz, 1945: s.p.). En la noticia del estreno se calificó el filme como un documento de la siguiente manera:

Esta película, magnífico documento de Guinea, [...] recoge con perfecta visión las inquietudes de nuestros colonizadores en Guinea y la exuberante vegetación de aquellas tierras, que ofrecen una riqueza considerable a la industria y a la economía de nuestro país («Fiesta de gala», 1945: s.p.).

---

<sup>89</sup> Sempere (2020) ha localizado guiones y expedientes de censura de la película que aportan información relevante sobre esta obra cinematográfica.

Por tanto, *Afan-Evu* se concibió como propaganda indirecta de esa región, que se exaltaba por su belleza natural y por las posibilidades de prosperidad que ofrecía a los colonos. A este filme se sumó después *Misión blanca* (Juan de Orduña, 1946), que también transcurre en Guinea. No obstante, en esta película la visión idílica de ese territorio se combina con el fervor religioso del protagonista, que llega a Guinea como misionero. Si bien en este filme se resaltan algunas diferencias socioculturales que existen entre esa colonia africana y la metrópolis, en numerosas ocasiones se recuerda su pertenencia a España.

En Guinea trabaja Juan Carlos, aunque en *Volver a soñar* nunca se especifica su oficio. Tampoco se describe este país. En una escena que transcurre ahí solo se mencionan algunos objetos del interior del bungalow donde viven Juan Carlos y su compañero Javier: «Dos camas de campaña, con mosquiteros. Cierta desorden. Una mesa de dibujante en la que está trabajando Javier Arana» (1942: 42). Estos sintagmas nominales aportan la única información visual sobre la pequeña vivienda, que se encuentra en medio de unas plantaciones. Incluso, en una de las escenas, Juan Carlos y Javier andan por la selva, pero en el texto no se describe el lugar. Solo se señala que los personajes se hallan en un rincón de ella y que Juan Carlos se sienta en un tronco cortado (1942: 54).

Otra escena que transcurre en Guinea sucede cuando, tras enterarse de la (falsa) muerte de María Berta, Juan Carlos regresa al país. Allí retoma su labor hacia los más necesitados para apaciguar su pena, tal como se demuestra en el interior de una cabaña humilde que se describe como «una especie de choza, de aspecto mísero» (1942: 98). En ella le da una medicina a un trabajador negro que se halla enfermo entre unas mantas. De esta manera, aunque no se proporcionan detalles visuales del lugar, se evidencia que Juan Carlos se encuentra en una zona pobre. Esta representación de la miseria en África y las escenas en las que la salud de Juan Carlos empeora a causa de las duras condiciones en Guinea suponen la única referencia a la penuria. Estos contrastan con el ambiente de riqueza en el que se mueven el resto de personajes. Así, las escenas que se sitúan en África rompen con la atmósfera idealizada de lujos o, al menos, de familias acomodadas. Por este motivo, a diferencia de *Afan-Evu*, la presencia de territorios guineanos en *Volver a soñar* no responde a intenciones propagandísticas, sino al deseo de mostrar las circunstancias desfavorables que se viven en la colonia española.

## 7.6. Caracterización de los personajes

En *Volver a soñar* apenas existen descripciones de personajes, aunque en una ocasión se emplea la definición directa de los rasgos de uno de ellos. Así, al señor Suárez, el chófer de María Berta, se le presenta de la siguiente manera: «personaje de unos sesenta años, vestido de negro, con tipo de administrador» (1942: 19). Aunque a la protagonista no se la describe, sí se alude a su aspecto cuando, meses después de que haya nacido su hijo, pinta un retrato de él: «María Berta ha experimentado un cambio físico muy grande. Es otro su peinado, el color de su pelo, hasta su modo de vestir...» (1942: 112). Estas modificaciones sugieren que ha pasado un periodo de tiempo considerable. Sin embargo, del aspecto físico del resto de personajes no se aportan detalles. Además, la voz narrativa tampoco describe sus personalidades, que se deducen de sus acciones. Por tanto, se recurre a la presentación indirecta para caracterizar la psicología de cada uno de ellos.

El desdén de María Berta hacia el posible rechazo social por cuidar de su hijo sola, sin el padre, revela su carácter independiente. Su deseo de alejarse de Juan Carlos, e incluso ocultarle el nacimiento del bebé, supone una ruptura con las convenciones sociales que se esperan de la mujer a mediados del siglo XX. María Berta no teme criar a su hijo como madre soltera. Este problema del bebé ilegítimo se trata también en la película *Alma de Dios* (Ignacio F. Iquino, 1941). Aunque al principio la madre afirma que su hijo pertenece a su criada para evitar un escándalo, al final se descubre la verdad y su pareja, en lugar de repudiarla, la perdona. En torno a este tema gira también la trama de *Audiencia pública* (Florián Rey, 1946), en la que una mujer de la alta sociedad adopta al recién nacido de una madre de origen humilde. La hermana de esta mujer pobre, para evitar el escándalo que supondría ser madre soltera, decide que el bebé se entregue a la beneficencia. El conflicto surge cuando la enfermera que se encarga del niño se lo da a la mujer rica de manera ilegal, sin realizar los trámites pertinentes. Sin embargo, en el juicio se concluye que la madre adoptiva puede quedarse con el hijo, a pesar de las reclamaciones de la madre biológica. De este modo, tanto en *Alma de Dios* como en *Audiencia pública* las mujeres, a pesar del rechazo social, tratan de reivindicar sus derechos y criar a sus hijos, aunque no siempre consigan su objetivo.

En *Volver a soñar*, sin embargo, a María Berta no le suscita temor criar a su hijo sin ningún padre a su lado. Cuando ella le comunica a Suárez su intención de abandonar

el país, ocultar su paradero y alejarse para siempre de su marido, él le advierte de esta decisión provocará un escándalo (1942: 82). Pero a ella no le importa. Sin pensar en las posibles consecuencias, marcha a la casa del barón Gustavo de Foeneck en Alemania. En la vivienda de este aristócrata, María Berta da a luz, pero nada indica que se sienta incómoda por no contar con un hombre para criar al bebé. Su pertenencia a la clase alta, así como los lujos de los disfruta, alejan de ella cualquier preocupación por el bienestar de su hijo.

Asimismo, la actitud rebelde, cercana incluso a la delincuencia, de Magdalena – la hermana de Juan Carlos– se refleja en las escenas encadenadas en las que ella malgasta el dinero y contrae grandes deudas:

83-MEDIUM SHOT de Magdalena que vende el collar a un tipo usurero.

ENCADENADO

-RINCÓN MODISTO-

(Ángulo n.º 3)

(Día)

84-LONG SHOT de Magdalena que se prueba un traje ante un espejo.

ENCADENADO

-RINCÓN DESPACHO-

(Ángulo 4)

(Día)

85-SEMI LONG SHOT de Magdalena que firma unos pagarés a un desconocido.

ENCADENADO

-FACHADA ESTACIÓN-

(Exterior n.º 2)

(Día)

86-LONG SHOT de Magdalena que entra en la estación con unas maletas (Torre y López Rubio, 1942: 30).

Este comportamiento irresponsable merece reproches de su hermano, Juan Carlos. Cuando recibe una carta de su tía en la que le cuenta qué ha sucedido con Magdalena, él exclama contrariado: «¡Y la muy insensata esperará que yo pague todas sus deudas, como si eso fuera tan fácil!» (1942: 45). Juan Carlos incluso adivina las intenciones de su hermana: sabe que Magdalena pretende que él se case con María Berta para disfrutar de la fortuna de su amiga. En efecto, la boda se celebra por poderes, pero

sin el consentimiento del marido. Al igual que en otras comedias románticas de la década de 1940, como *Boda accidentada* (Ignacio F. Iquino, 1943), *Deliciosamente tontos* (Juan de Orduña, 1943) o *El camino de Babel* (Jerónimo Mihura, 1944), en *Volver a soñar* el matrimonio se convierte en un trámite para ascender de estatus social. Por eso, Magdalena nunca informa a María Berta del telegrama que Juan Carlos ha enviado para romper su compromiso matrimonial. Al destruir el documento, consigue que su hermano se case con una mujer que le reportará beneficios económicos y contribuirá a solucionar sus problemas financieros.

A pesar de que Juan Carlos lamenta, al principio, haberse casado con María Berta, su reacción cuando se entera de su supuesta muerte revela que la quiere. En el texto se explicita su turbación cuando lee la noticia en el periódico: «[...] Juan Carlos, que vuelve a releer el diario, luchando por contener su emoción» (1942: 92). Incluso en Guinea le reconoce a su amigo Javier la pena que le provoca la ausencia de su esposa: «No puedo pensar en ella. No me queda ese consuelo. Lo que más me obsesiona... hasta volverme loco, es que ni puedo recordar su cara...» (1942: 101). De esta manera, poco a poco, Juan Carlos pasa del rechazo al amor hacia su esposa. Su evolución corresponde al de los protagonistas masculinos de las novelas rosas. Como recuerda Amorós (1968: 49), en estas narraciones los hombres protagonistas responden al arquetipo del donjuán. Al comienzo se muestran como solteros empedernidos o, al menos, como personas que no piensan casarse. Sin embargo, a medida que avanza la trama, se dan cuenta de que su felicidad radica en el matrimonio.

A pesar del engaño cruel que sufre Juan Carlos, él perdona a María Berta. La precipitada reconciliación entre ambos, que se produce en la última página, sucede tras una acalorada discusión. Él amenaza con llevarse a su hijo, a quien ni siquiera conocía, y María Berta se opone. Pero el cambio repentino en el tono de Juan Carlos revela sus intenciones de formar una familia con su esposa:

MARÍA BERTA: ¡Repítelo, repítelo si te atreves!

JUAN CARLOS: Me llevaré al niño.

MARÍA BERTA: ¡Tendrás que matarme!

JUAN CARLOS: No hará falta tanto.

MARÍA BERTA: ¡Pues no lo separarás de mí!

JUAN CARLOS: No pienso. Yo me llevaré al niño y tú vendrás detrás de él, supongo. Como hacen las buenas madres.



MARÍA BERTA: (*Empezando a comprender.*) ¡Juan Carlos!

JUAN CARLOS: (*Con ternura.*) Y así me llevaré a los dos. ¡Para siempre!

MARÍA BERTA: (*Deslumbrada.*) ¡Juan Carlos! (1942: 146).

El beso entre ellos con el que termina el guion ofrece el final feliz que exige la comedia romántica. Además, confirma que Juan Carlos se ha convertido en un hombre dispuesto a comportarse como un buen marido, pues ha comprendido que su felicidad radica en el matrimonio. De esta manera, él encarna un modelo para que los lectores masculinos comprendan que permanecer en la soltería supone un error que atenta contra su bienestar. El desenlace de *Volver a soñar* supone, por tanto, el triunfo del amor conyugal entre una pareja que se casó a causa de un engaño y por motivos económicos.

### **7.7. Recursos cinematográficos**

Los términos en inglés con los que Claudio de la Torre y José López Rubio se refieren a los distintos tipos de plano revelan que escribieron este guion que trabajar con él durante el rodaje. Se observa en el texto el mismo vocabulario técnico que ya había empleado De la Torre en el resto de sus guiones. El plano medio se usa, sobre todo, para conversaciones entre dos personajes, tal como se observa cuando María Berta y Magdalena hablan sobre Juan Carlos en la pensión (1942: 8). No obstante, en algunas conversaciones también se intercalan primeros planos y los correspondientes contraplanos. Así se aprecia al comienzo, cuando dos muchachas hablan sobre los chicos de los que se han enamorado (1942: 2). Los primeros planos de esta escena ofrecen una imagen cercana de las expresiones faciales de las jóvenes al conversar sobre sus amoríos para mostrar sus estados emocionales.

También se recurre al plano medio largo en algunas conversaciones en las que intervienen más de dos personajes, como la que mantienen María Berta, una de las muchachas de la pensión, la Madre Calvet y Sor Martirio. Como se concentran varios personajes en el espacio reducido de uno de los dormitorios, la escena requiere un plano de cierta amplitud para que en el encuadre quepan todos: «SEMI LONG SHOT de María Berta y Sor Martirio. La Madre Calvet entra en el plano y, junto con Sor Martirio, sale de la habitación seguida por la cámara y cruzándose con la muchacha 4» (1942: 14). Los planos generales, en cambio, muestran a los personajes desde una lejanía considerable y resultan poco apropiados para presentar las conversaciones entre ellos.

Por este motivo, se emplean en espacios amplios, como el bungalow de Juan Carlos en Guinea: «LONG SHOT de toda la habitación. Por la puerta del interior entra un criado negro que deja sobre la mesa del centro una bandeja con bebidas, volviendo a salir» (1942: 44).

Con algunos de estos planos se evoca la ocularización interna, como cuando Magdalena baila en el jardín de la casa de María Berta durante la fiesta de la boda y eleva la vista para mirar hacia la fachada de la vivienda: «LONG SHOT desde abajo, desde el punto de vista de Magdalena. Se ve la ventana iluminada por una luz muy tenue» (1942: 79). De esta manera, el edificio se observa desde la posición que ocupa Magdalena en el jardín. Por tanto, constituye, a su vez, un plano subjetivo. También se advierte este recurso fílmico en la escena en la que María Berta se desmaya frente a Gustavo. Justo antes de caer el suelo, el texto indica un plano en el que se ve cómo ella camina «desde el punto de vista del barón» (1942: 103). Con ello, se facilita que el público empatice con los personajes al ver qué ocurre a través de sus miradas. En ocasiones, la ocularización interna se advierte cuando se explicita en el texto que al primer plano de un personaje le sigue otro que coincide con el lugar a donde mira. Así ocurre en la escena en la que María Berta se encuentra con Juan, a quien acompaña Magdalena:

45.-CLOSE SHOT de María Berta, que mira en la dirección del grupo y sonrío como si saludara tímidamente.

46.-MEDIUM SHOT de Juan Carlos y Magdalena mirando en la dirección de María Berta. Magdalena sale del plano al tiempo que entra la Muchacha 3 y atrae la atención de Juan Carlos (1942: 17).

Esta misma sucesión de planos y contraplanos que sugieren la ocularización interna se observa durante una conversación entre María Berta y Magdalena, quien sube los pies sobre una mesa. Entonces la mirada de María Berta, sorprendida por este gesto de mala educación, se dirige hacia el cuerpo de su amiga:

104.-MEDIUM SHOT de María Berta, de pie. Habla mirando a las piernas de Magdalena, como obsesionada.

105.-CLOSE SHOT de las piernas de Magdalena sobre la mesa (1942: 36).

Asimismo, la auricularización interna se aprecia en escenas en las que se explicita que los personajes oyen o escuchan. Así sucede cuando, durante la celebración de la fiesta de su boda, María Berta, desde su cuarto, «oye un momento la música, que entra por la ventana abierta, y empieza a desnudarse» (1942: 68). De acuerdo con esta cita, el acompañamiento musical diegético se escuchará en el filme de manera que se refleje la distancia a la que se halla el personaje de la orquesta que toca en el jardín.

A diferencia del vocabulario técnico referido a los planos, para aludir a los movimientos de cámara se emplean expresiones en español. Se emplea, en ocasiones, la palabra *travelling* –por no existir equivalentes precisos en español–, pero en el texto también se alude a este movimiento con la expresión «la cámara avanza». Su uso se advierte en el siguiente fragmento, en el que la protagonista se dirige hacia el lecho de muerte de su madre: «La CÁMARA AVANZA lentamente hasta dejar encuadrada a María Berta junto a la puerta entreabierta» (1942: 21). Del mismo modo, el movimiento fílmico se invierte en escenas como esta, que sucede en casa de María Berta: «La CÁMARA RETROCEDE a medida que Magdalena va avanzando hacia el *hall*» (1942: 70).

Estos movimientos se emplean, sobre todo, para seguir a los personajes. La panorámica comparte la misma función. Pero, como exige que la cámara se mantenga en un punto fijo y solo gire sobre sí misma, también se usa para mostrar espacios. Por este motivo, en la primera escena que transcurre en el bungalow de Juan Carlos en Guinea se alude en tres ocasiones a este recurso cinematográfico: «PANORÁMICA con Javier, que va a sentarse en la otra cama, frente a Juan Carlos» (1942: 44); «PANORÁMICA con Juan Carlos, que se acerca la ventana, entre las dos camas» (1942: 45); «PANORÁMICA sobre Javier» (1943: 45). Así, cada vez que se mueven los personajes se presenta el interior de su pequeña vivienda. Una función similar posee el movimiento giratorio de la cámara, tal como se observa en la escena que sigue a la fuerte discusión entre María Berta y Juan Carlos. Ambos han pasado la noche juntos, pero a la mañana siguiente ella se ha marchado, tal como se evidencia cuando se presenta la habitación: «La CÁMARA GIRA y muestra la alcoba vacía. La puerta que da al pasillo está abierta» (1942: 81).

Entre numerosas escenas también se alude a fundidos y a encadenados que marcan los cambios espaciales o temporales. Tras el forcejeo entre Juan Carlos y María

Berta, que provoca su larga separación, se menciona un encadenado muy lento que indica una elipsis: la noche ha terminado y, al amanecer, Juan Carlos se encuentra solo en la habitación (1942: 80). Con esta elipsis, que omite información relevante sobre qué ha ocurrido entre los protagonistas, se sugiere que han mantenido relaciones íntimas. Al señalar que Juan Carlos duerme en un diván de la alcoba de ella, se deduce que ambos han pasado la noche juntos, a pesar de haberse peleado. El esperable rechazo de la censura a una escena más o menos explícita sobre este encuentro erótico justifica el fundido en negro. Pero, con frecuencia, los encadenados indican elipsis poco significativas para el desarrollo de la trama. En general, señalan cambios de escenas, sobre todo si se producen con cierta rapidez, como sucede cuando Magdalena y Ricardo Cervera van juntos en coche por una carretera. Esta escena queda entre dos encadenados: la anterior transcurre en un bar donde Magdalena bebe con unos amigos; la siguiente, en la habitación de María Berta (1942: 31).

También existen indicaciones sobre el tipo de luz que corresponde a determinadas escenas. La llegada de María Berta al lecho de muerte de su madre exige una atmósfera íntima que refleje la delicadeza del momento. Así, se describe un claroscuro que se produce con la débil luz de unas velas: «[...] María Berta junto a la puerta entreabierta, por la que sale una luz tenue, como un resplandor de cirios» (1942: 21). De igual modo, cuando Juan Carlos y María Berta discuten en la alcoba de ella, forcejean, tiran una lámpara al suelo y quedan casi a oscuras (1942: 81). La escasa luz favorece que ambos se reconcilien y que mantengan relaciones sexuales. De hecho, se indica que la cámara gira «hacia el suelo y queda fija sobre la lámpara rota» (1942: 81). De esta manera, se evita grabar momentos de intimidad entre ambos que hubieran provocado la censura de estas escenas. La elipsis que se produce a continuación, en la que se omite lo que ha ocurrido hasta el siguiente amanecer, aumenta la curiosidad del lector por saber qué ha sucedido.

## **7.8. Diálogos y música**

Los personajes de *Volver a soñar* no emplean expresiones dialectales en sus diálogos. Sin embargo, cuando María Berta y Margarita llegan a la casa de Gustavo de Foeneck, se indica entre paréntesis que algunas intervenciones se hablan en alemán a pesar de estar escritas en español. No se aclara si se deben traducir en la película. Sin

embargo, dado que con posterioridad se señala que Gustavo habla en español con acento extranjero, se concluye que, en efecto, algunas de sus intervenciones se realizan en alemán. Así se deduce en el siguiente diálogo:

MARÍA BERTA: (*En alemán.*) Perdón. ¿El Barón de Foeneck?

BARÓN: (*En alemán.*) Yo soy.

MARÍA BERTA: (*En alemán.*) Yo soy María Berta, su sobrina de España.

BARÓN: (*En español.*) ¡María Berta! ¡Qué alegría!

MARÍA BERTA: (*Fuera.*) ¿Pero habla usted español?

BARÓN: (*Fuera, con marcado acento extranjero.*) ¡Sí, un poco...! (1942: 94).

A pesar de la imposibilidad que supondría para la mayoría de espectadores españoles entender las intervenciones en alemán, se alude de nuevo a este idioma cuando Javier, el amigo de Juan Carlos, traduce a un conserje en la exposición de cuadros en Berlín. Una vez más, se ha escrito una conversación en español que, en la película, deberá hablarse en alemán, tal como se señala entre paréntesis:

CONSERJE: (*En alemán.*) La señorita de Foeneck se ha marchado esta mañana.

JAVIER: (*Traduciendo a Juan Carlos.*) Se ha marchado.

JUAN CARLOS: Pregúntale por su tío, el barón. Dile que quiero hablar con él.

JAVIER: ¡Estás loco! (*Al conserje, en alemán.*) Y el señor barón de Foeneck, ¿está en el hotel? (1942: 133).

A diferencia del resto de guiones de Claudio de la Torre, en el de *Volver a soñar* la mayoría de indicaciones musicales se incluyen en la columna de la izquierda. Solo en dos ocasiones se sitúan en la de la derecha. Primero, cuando Juan Carlos y su amigo Javier acuden a una fiesta en una embajada (1942: 124). Segundo, cuando, en esa misma fiesta, la música comienza de nuevo tras haber terminado un poco antes (1942: 126). En ambas escenas solo se indica que suena una «música de baile» (1942: 124, 126). Por tanto, no se especifica ningún género musical y la responsabilidad de elegir o crear la banda sonora recae en el director y en el compositor.

Tampoco se detalla ningún género en las referencias musicales que se incluyen en la columna de la izquierda. Cuando María Berta celebra la fiesta de su boda por poderes en el jardín de su casa, se alude así a la banda sonora: «Música. Animación en

el bar. Algunas parejas bailan» (1942: 66). Una indicación similar se advierte en la siguiente escena que transcurre en el bar del jardín: «Música. Animación. Las parejas bailan» (1942: 79). También cuando Juan Carlos y María Berta forcejean tras haber discutido se señala que «la música del jardín llega por la ventana» (1942: 81). Como se observa, no se especifica qué piezas suenan. Tampoco se indica en la escena en la que Juan Carlos, en una choza de Guinea Ecuatorial, atiende a un trabajador enfermo. Aquí la información musical se reduce a la siguiente: «Se oye caer la lluvia, mezclada con la música peculiar, de ritmo monótono, que debe subrayar todas las escenas de la lejana colonia» (1942: 98-99). Se alude a una música que evoque una atmósfera de cierta melancolía y el ambiente exótico en el que vive Juan Carlos. Pero la referencia resulta tan ambigua que deja una amplia libertad creativa para elegir la banda sonora correspondiente a las escenas que transcurren en Guinea.

## 7.9. Conclusiones

A pesar de que la censura no autorizó el rodaje de *Volver a soñar* por considerar que presentaba un argumento poco coherente, el guion destaca por constituir uno de los primeros intentos en los años cuarenta de representar la colonia de Guinea en el cine español de ficción. En el texto se adapta una novela rosa de Mercedes Ballesteros, en la que se presentan ambientes lujosos, pero en *Volver a soñar* no se idealiza la vida en los territorios coloniales. En lugar de ofrecer una visión propagandística de Guinea, las escenas que transcurren ahí reflejan las duras condiciones a las que se enfrentan sus habitantes. El personaje de Juan Carlos, que pasa en esa región una temporada por motivos laborales, sufre varios de los problemas que afectan a Guinea, como las enfermedades y la pobreza. Así, estas escenas se convierten en una crítica velada al colonialismo que no resulta frecuente en el cine español de la década de 1940.

El comportamiento de María Berta respecto a su papel como madre también reviste modernidad respecto a los roles femeninos de los comienzos de la dictadura. La decisión del personaje de criar sola a su hijo implica una ruptura con las convenciones que la sociedad espera del papel de una madre. Con ello, María Berta reivindica su independencia como mujer. Se trata de una elección que apenas se advierte entre los personajes femeninos del cine español de los años cuarenta. Esta actitud de la madre influyó en que la censura no autorizara el rodaje del guion. De hecho, en los informes se

señalan como motivos del rechazo que exista el matrimonio a pesar del engaño de ella, que oculta el nacimiento de su hijo al padre, y que la historia no enseña nada. La falta de una moraleja que correspondiera a los preceptos ideológicos de la dictadura sobre el papel social de la mujer se encontró entre las razones que conllevaron la denegación del texto.

Además, el guion de *Volver a soñar* sobresale en la trayectoria cinematográfica de Claudio de la Torre porque lo escribió con uno de los dramaturgos más relevantes de la posguerra: José López Rubio. Se trata de la única colaboración cinematográfica entre ambos autores. Por ello, el texto demuestra que cada uno vio en el otro a un escritor con inquietudes fílmicas. De hecho, en 1942 los dos ya habían desarrollado una importante carrera en el cine como directores y como guionistas. En *Volver a soñar* aunaron sus esfuerzos para, a partir de la novela de Ballesteros, crear una comedia romántica. Aunque nunca se ha rodado, el guion queda como testimonio del interés de Claudio de la Torre y José López Rubio por este género cinematográfico y por representar en películas territorios españoles que, hasta entonces, apenas se habían explorado en las producciones nacionales.

## **8. *Misterio en la marisma: entre el cine folclórico y el policíaco***

*Misterio en la marisma* (1943) fue el último largometraje que dirigió Claudio de la Torre. Como se explicó en *Primer Plano*, el origen de la película radica en el deseo de un grupo de sevillanos de mostrar una «Andalucía inédita en la pantalla y la vida cotidiana del campo andaluz» («La historia y las historias», 1944: 8). Con esta intención, fundaron la productora Sur Films, contactaron con Claudio de la Torre y le llevaron al Coto de Doñana para convencerle de rodar el proyecto. El cineasta aceptó, aunque en el guion intentó escribir una historia que no cayera en un costumbrismo exacerbado. Para ello, como explicó De la Torre en una entrevista, necesitaba combinar distintos géneros en una sola película («Los directores del cine», 1943: 12).

En el filme, junto con la historia de amor entre la pareja protagonista, también se desarrolla una trama criminal en la que dos ladrones de guante blanco roban un collar en un lujoso cortijo. Por ello, Sánchez Barba (2007: 115) la incluye entre los filmes anteriores a 1950 vinculados al género negro. A pesar de que durante los años cuarenta

se produjeron menos películas de este género que en el resto de décadas del franquismo, existen algunas aportaciones al cine negro español entre 1940 y 1950. Navarro (2020: 113) menciona la coproducción hispano-portuguesa *Barrio* (1947), de Ladislao Vajda, como una película española relacionada con el género negro. Pedrero Santos (2020: 21-22) también menciona *La calle sin sol* (1948), de Rafael Gil, y *Pacto de silencio* (1949), de Antonio Román, entre otras. En la película de Gil las sospechas sobre el asesinato de una anciana recaen en un francés recién llegado a España, con un pasado turbio que nadie conoce. En *Pacto de silencio*, en cambio, el género policiaco se combina con el bélico, ya que un militar británico se ve envuelto en el asesinato de un espía nazi durante la Segunda Guerra Mundial.

Con anterioridad a los años cincuenta, Sánchez Barba (2007: 116-117) distingue distintas líneas de desarrollo en torno al género negro. Cineastas como José Antonio Nieves Conde se inspiran en el cine negro estadounidense como, según Sánchez Barba (2007: 117), demuestra su película *Angustia* (1947). En ella, un científico frustrado cree que ha cometido asesinatos después de haberlos soñado, aunque en realidad los perpetró otra persona. También *Una mujer cualquiera* (1949), de Rafael Gil, recrea atmósferas y personajes vinculados al narcotráfico que remiten al cine estadounidense. En cambio, otros directores, como Edgar Neville, combinan tramas criminales con ambientes costumbristas (Sánchez Barba, 2007: 117). *Domingo de Carnaval* (1945) ilustra bien esta mezcla de tradiciones distintas. En la película, el asesinato de una anciana da lugar a una investigación que transcurre en plenos carnavales y que gira en torno a personajes que encarnan arquetipos populares. Así, las escenas festivas, que muestran momentos de ocio popular, se desarrollan junto con las policiacas. También *El crimen de la calle Bordadores* (1946), de Neville, cuenta el impacto que causa un crimen y su investigación en un filme que refleja el ambiente castizo madrileño. Del mismo modo, en su cortometraje *Verbena* (1941), Neville introduce una trama policiaca que se desarrolla en las barracas de una feria: al final, la policía detiene a un personaje extranjero, Levinsky, que había huido de cárcel, donde se encontraba preso por asesinato y por trata de blancas. Además del ambiente festivo que predomina en la feria, una mujer barbuda ofrece un número de música flamenca. Con ello, la tradición folclórica se funde con los entretenimientos populares. Así ocurre también en la película documental *Esencia de verbena* (1930), de Ernesto Giménez Caballero, que, a su vez, guarda paralelismos con la serie de cuatro cuadros de *Verbenas*, que la artista Maruja



Mallo pintó en torno a 1927. En ellos se aprecian no solo las atracciones de las ferias madrileñas, sino también figuras que remiten al folclore andaluz y al toreo.

La película *Tierra y cielo* (1941), de Eusebio Fernández Ardavín, también combina lo policiaco con algunos números musicales folclóricos. En ella un hombre, acusado en París de un asesinato que no ha cometido, huye con una identidad falsa a Madrid, donde conoce a una mujer de la que se enamora. Sin embargo, a pesar de que se incluyen canciones propias del folclore andaluz, *Tierra y cielo*, a diferencia de las películas de Neville, no exalta las atmósferas populares. Parte de la trama se desarrolla en ambientes lujosos que reflejan el elevado estatus social de los personajes. Además, la película ofrece un discurso que se alinea de manera evidente con postulados ideológicos franquistas. Las referencias constantes a la pintura española –sobre todo a Murillo–, a la religión católica y a distintos monumentos del país sirven para mostrar una imagen gloriosa de la historia de España. Por este motivo, la música folclórica constituye un rasgo más de la supuesta identidad española que se evoca en la película.

Aunque en *La culpa del otro* (1942), de Ignacio F. Iquino, también existen momentos vinculados con el casticismo español, estos se reducen a las escenas que transcurren en una taberna de los bajos fondos. La mayor parte de la trama de esta película se desarrolla en una lujosa mansión donde se asesina a un marqués. Aunque uno de sus criados huye de inmediato para evitar que le apresen, diecisiete años después se descubre que, en realidad, era inocente. Un detective privado llamado Cornelio Romero, con el que se parodia este arquetipo de la ficción criminal, se encarga del caso, pero no lo soluciona a causa de su torpeza y de sus despistes. En su lugar, el hijo del difunto marqués descubre a los criminales.

En *Misterio en la marisma*, como en estas películas de Neville y de Ardavín, se combina lo folclórico con lo policiaco. De hecho, Sierra (1943 [3 de octubre]: 10), en su crítica sobre el filme en su estreno, apreció una mezcla de géneros en la que predomina el folclore. También Luque Carreras (2015: 22) considera que la subtrama criminal de *Misterio en la marisma* sirve como excusa para mostrar una Andalucía rural idealizada. Por ello, la película pertenece al conjunto de filmes que muestran el folclore andaluz para exaltarlos como uno de los rasgos más representativos de la supuesta identidad española. Así, *Misterio en la marisma*, junto con *Chufllillas*, *Manolo Reyes*, *Pregones de embrujo* y *La Blanca Paloma*, forma parte de la filmografía de Claudio de la Torre que

se desarrolla en Andalucía. Sin embargo, en ella, a diferencia de estas otras películas, los protagonistas pertenecen a la clase alta. Incluso poseen vínculos con la aristocracia. Además, De la Torre no se centra en arquetipos populares, sino en personajes andaluces y extranjeros que se mueven entre lujos y diversiones constantes.

En el programa *Historia de nuestro cine* (TVE), en julio de 2018, se presentó *Misterio en la marisma* como una película que combinaba no solo los géneros policiaco y cómico, sino también el gótico<sup>90</sup>. Pero, en realidad, la película no pertenece al cine de terror español, aunque el protagonista sufre en una ocasión alucinaciones en las que ve un fantasma en el Coto de Doñana. Asimismo, el misterio al que alude el título se refiere al secreto que contiene una habitación que lleva décadas cerrada en el Coto de Marisma. En ella el protagonista, el barón José Luis Almenares, experimentó un ataque de terror de niño cuando creyó que una suerte de fantasma se acercaba a él. Sin embargo, más allá de la oscuridad y del abandono que se advierte en la habitación, no existen en ella presencias sobrenaturales. El terror que José Luis sintió ni siquiera se debió a la intervención de personajes malvados o de criaturas de ultratumba. Había visto un cuadro de una familiar lejana que le causó un gran impacto al confundirlo con un fantasma. Por tanto, el género de terror no se manifiesta en *Misterio en la marisma*, a pesar de que se aluda en algunas escenas a historias de supuestos fantasmas.

### 8.1. Censura

En el expediente de censura previa del guion consta que se aprobó el 12 de septiembre de 1942, aunque se exigieron ciertos cambios. Una de las resoluciones, fechada el 12 de septiembre, valora el interés del texto, pero indica que no se ha entregado el guion técnico completo (*Misterio en la marisma*, 1942). Otra resolución del mismo expediente, fechada el 6 de octubre de 1942, autoriza el texto y lo considera entretenido e interesante. Sin embargo, advierte de que el número musical de la zambra gitana requiere un rodaje cuidadoso, quizás para evitar una escena erótica. Asimismo, se indica que se ha tachado el plano 269 del guion. Según el manuscrito que se conserva en el FJT, ese plano corresponde al momento en el que José Luis consuela a Vera después de que un toro casi haya atacado a la condesa (73). Por tanto, el censor expresa su reticencia a que en la escena se muestre cualquier atisbo de sensualidad.

---

<sup>90</sup> En la bibliografía se recoge el enlace web a este programa (Sánchez y Fernández Santos, 2018).

El permiso de rodaje se expidió el 15 de septiembre de 1942, como figura en la solicitud de censura de la película, fechada el 28 de abril de 1943 (*Misterio en la marisma*, 1943). La productora Sur Films preveía comenzar el 25 de septiembre de 1942 y que durara unos 75 días. Sin embargo, la producción empezó el 20 de septiembre de 1942 y terminó el 10 de marzo de 1943. Asimismo, existen diferencias significativas entre el presupuesto inicial que se había calculado y el final. En el permiso de rodaje consta que se emplearía un capital de 1.895.000 pesetas. Pero en un documento fechado el 4 de junio de 1943, e incluido en el expediente de censura, se indica que *Misterio en la marisma* ha costado 2.400.000 pesetas. Al final, la película se aprobó el 1 de mayo de 1943 con la clasificación de «tolerada para menores de 16 años». Solo se exigía eliminar la palabra *swing* –referida a un quinteto juvenil que dirige el personaje de Arlette, la ladrona– de los rótulos iniciales.

Tanto el expediente de censura del guion como el de la película confirman que Claudio de la Torre escribió el guion de *Misterio en la marisma*. En la solicitud de censura, fechada el 28 de abril de 1943, De la Torre figura como autor del argumento y del guion y como director<sup>91</sup>. En el permiso de rodaje De la Torre aparece también como director y como autor del guion y de los diálogos. Asimismo, en la primera página del mecanuscrito se indica que se trata de un «guion original de Claudio de la Torre» (1).

Como otras películas en las que intervino Claudio de la Torre, *Misterio en la marisma* contó con una novelización en la editorial Alas para promocionar el filme. De la narración literaria de este libro, según consta al comienzo, se ha encargado Vicente Juan Torregrosa (s.f.: 4). Aunque ni en el guion ni en la película se especifica el lugar donde viven Max y Arlette al comienzo, en esta novela se indica que se encuentran en Varsovia (Torregrosa, s.f.: 7). La elección de la ciudad polaca, con su clima frío, justifica el deseo de estos ladrones de marchar a España en busca de una nueva vida y de sol e iniciar su carrera criminal en el extranjero.

## 8.2. Resumen argumental

Max y Arlette viven en un país de clima frío y sufren numerosos problemas económicos. Mientras que ella da clases de música a niñas, él roba. Una noche Max

---

<sup>91</sup> En el permiso de rodaje se indica también que Bernardo de la Torre ha trabajado como ayudante de dirección (*Misterio en la marisma*, 1942).

vuelve al hogar herido, pero lleva consigo billetes que –por lo que se sugiere– ha robado. Cuando la pareja se instala en España, ambos se enteran en un torneo de tiro al pichón de que Carlos, el padre del barón José Luis Almenares, celebrará una fiesta en su cortijo, el Coto de Marisma. Los ladrones aprovechan que a la competición han acudido varias personas de la clase alta para establecer contacto con ellos. Max incluso se presenta como el barón de Valmy.

Al mismo tiempo que Max y Arlette planean y cometen el robo, se desarrolla una historia de amor entre José Luis Almenares y la condesa polaca Vera de Lindorf, quienes también se conocieron en el concurso de tiro al pichón. En este encuentro, José Luis le cuenta a la condesa un trauma infantil que, aún en su adultez, le suscita miedo: una vez sufrió un ataque de pánico en una habitación del Coto de Marisma que lleva muchos años cerrada. Este terror ha provocado que, incluso ahora, experimente alucinaciones, como le ocurre cuando va a las dunas de Doñana y ve a una mujer fantasmal. Vera, aunque conoce el carácter solitario de José Luis, se siente atraída por él.

Arlette, ocultando su identidad, acude al Coto de Marisma, al que también va Max. Sin embargo, ella llega con Rigal, que se ha presentado como tío de Vera de Lindorf, y Juan, conserje del Coto de Marisma, que se equivoca en la ruta. Los tres se pierden en medio de Doñana, de modo que, además de ver a los animales salvajes de la zona, llegan con retraso a la fiesta de los Almenares. Ya en el Coto, Max y Arlette roban un collar que José Luis guardaba en una caja fuerte. Cuando José Luis y Carlos se dan cuenta de la ausencia de la joya, el guarda recuerda que comentó a Rigal que en la caja fuerte se guardaba un collar valioso. No obstante, desconocen quién ha cometido el robo. Al final, Rigal, que en realidad trabaja como policía, atrapa a los ladrones. Sospechaba de ellos desde el principio. Por eso, ocultó su oficio y se presentó como tío de Vera, con quien, sin embargo, no posee ningún parentesco.

Antes de esta detención, Carlos Almenares lleva a Vera al cuarto cerrado que tanto asusta a José Luis. Ahí se revela un importante secreto familiar: Vera descende de la mujer que casi se convierte en bisabuela de José Luis. Esta aristócrata huyó de España en 1843, en la víspera de su boda, cuando unos bandidos la atacaron a ella y mataron a su pareja. Tras abandonar el país e instalarse en Varsovia, se casó con el conde de Lindorf, el bisabuelo de Vera. Carlos corrobora el enorme parecido que existe

entre Vera y un retrato que conserva de su bisabuela en el cuarto. Así confirma la identidad de la condesa. Además, explica que el collar robado era una copia del que aparecía en ese cuadro. En realidad, el abuelo de José Luis reprodujo la joya por cuestiones sentimentales. El auténtico lo posee Vera como legítima heredera de su abuela. Aclarado este misterio, José Luis se entera de la verdadera identidad de Vera y ambos se expresan su amor.

### 8.3. Tiempo

La ausencia de referencias temporales impide precisar el año en que transcurre la historia de *Misterio en la marisma* ni tampoco cuánto dura la acción. Vera solo indica que Carlos Almenares ha invitado a varias personas a pasar «unos días» (28) en el campo. No obstante, sí se establece el año en que transcurre el único *flashback* del guion. Carlos Almenares se halla con Vera en el misterioso cuarto cerrado del Coto de Marisma y le cuenta el origen del collar robado, que se remonta al año 1843, cuando su abuelo fue asesinado la víspera de su boda (99).

Este *flashback* se introduce a través de un proceso de transemiotización. En el guion se explicita que las imágenes de este salto al pasado deben presentar un ambiente decimonónico. Por eso, el salón en el que varios personajes bailan se halla «lujosamente decorado según la moda 1843» (99). También se indica que la pareja contrayente viste ropa de 1843 (99) y que los ocupantes de un carruaje que se dirige a la fiesta llevan vestimenta del año 1840 al 1850 (100). De esta manera, Claudio de la Torre explicita su intención de que todos los detalles de la secuencia del *flashback* correspondan al siglo XIX. Este salto al pasado termina cuando el abuelo de Carlos recibe un disparo mortal en la espalda cuando se enfrenta a uno de los cabecillas de un grupo de bandidos. Una línea de encabezamiento, que señala el salón antiguo del coto como lugar de la siguiente escena, marca el fin del *flashback* (1942: 112). Entonces Carlos continúa la explicación oral de estos sucesos y habla de lo que ocurrió con su abuelo: «Lo encontraron muerto al día siguiente. De ella no volvió a saberse nunca» (1942: 112). Vera completa la información que falta: «Ella rescató su libertad, al cabo del tiempo. Huyó a su tierra a ocultar su desgracia. Viajó mucho. Después de algunos años fijó su residencia en Varsovia. Allí se casó con el conde de Lindorf. Fueron mis bisabuelos» (1942: 112). Así

se resuelve el misterio en torno al vínculo familiar que existe entre Vera y los Almenares.

En la película se prescindió de las escenas en las que aparecen los bandidos, aunque en el guion ocupan la mayor parte del *flashback* (1942: 103-112). En el filme solo se incluyó la del baile. No obstante, Tony D'Algy y Conchita Montes, que interpretan a José Luis y a Vera, también encarnan a los personajes del abuelo y de su prometida. La elección de los mismos actores para interpretar a las dos parejas ya se señala en el guion de manera implícita, pues los dos hombres se llaman José Luis y las dos mujeres, Vera. Estos nombres no solo aparecen en las intervenciones del abuelo y de su pareja, sino que también la voz narrativa se refiere a ellos como José Luis y Vera (1942: 99). La coincidencia en los nombres –y, en la película, en el aspecto físico– de los cuatro personajes establece un paralelismo entre ambas parejas. De hecho, José Luis interpreta el final trágico de su bisabuelo como un aviso pasado sobre su posible futuro sentimental. Por este motivo, en la última escena del guion, le aclara a Vera que él no desea separarse de ella y alude a su bisabuelo: «En este mismo sitio, hace muchos años, un antepasado mío perdió para siempre a la mujer que más quería. [...] Yo no estoy dispuesto a que la historia se repita» (1942: 120).

Las escenas de la víspera de la boda, en las que el bisabuelo muere, constituyen otra manifestación más del interés de Claudio de la Torre por el siglo XIX en sus obras cinematográficas. Aunque en *Misterio en la marisma* solo esta secuencia corresponde a ese periodo, se suma a *Primer amor* y a *Dora la espía*. En ambos guiones, que adaptan obras decimonónicas, se advierte la preocupación de Claudio de la Torre por reflejar con detalle la atmósfera decimonónica. Por eso, en *Misterio en la marisma* se alude a vestuarios y decorados que evoquen el año 1843.

#### **8.4. La voz narrativa**

La objetividad a la que tiende la voz narrativa en el guion de *Misterio en la marisma* reduce las expresiones en las que se realizan juicios de valor. Al igual que en el resto de guiones de Claudio de la Torre, la adjetivación da lugar a breves descripciones subjetivas. Sin embargo, en este texto apenas existen pasajes que ilustren este uso de los adjetivos. La escena en la que se menciona por primera vez el apartamento de Max y Arlette constituye uno de los pocos ejemplos que se observan:

«Es una pieza destartalada, pero con detalles graciosos» (5). Así, se sugiere una vivienda un tanto estrafalaria y, al mismo tiempo, poco cuidada, que refleja los problemas económicos que sufre la pareja de ladrones.

En realidad, en el guion se advierten más símiles que adjetivos que correspondan a juicios de valor. La voz narrativa se vale de este recurso retórico para sugerir detalles visuales o sonoros de las imágenes que evoca, tal como se aprecia en la escena en la que José Luis sufre una alucinación en las dunas. En ella se alude al traje de la mujer que ve «como un jirón de niebla» (1942: 20). De una manera implícita, se señala el aspecto vaporoso de la vestimenta. Asimismo, en la escena en la que Arlette canta y toca el piano en el Coto de Marisma, se compara la entrada de Vera al *hall* con «una aparición» (1942: 75). Con ello, se resalta la forma misteriosa en la que este personaje accede a la estancia. También resulta significativo que, en la secuencia del *flashback*, se aluda a la imagen de los contrabandistas y los piratas llegando en barca a la playa «como una estampa de bandolero antiguo» (1942: 102). La comparación pictórica establece una referencia que le sirva al equipo de rodaje para recrear esta escena.

En algunos pasajes también se advierte un marcado carácter plástico, de modo que se precisa el espacio que ocupa cada personaje o cada objeto en la escena. Así, el corral del Coto de Marisma se describe de la siguiente manera: «Grupos populares subidos a los muros. Detrás, al fondo, los coches de los señores. El toro en el ruedo» (1942: 104). También se precisa la distancia respecto a la cámara de los personajes y del paisaje en la escena del *flashback* en la que Vera y José Luis cabalgan por las dunas de Doñana, en la que el mar se aprecia al fondo (1942: 108). En estos fragmentos, al igual que sucede con los adjetivos y los símiles, se ofrece información visual útil para rodar las escenas tal como las ha concebido el guionista.

### **8.5. La representación del lugar**

La idealización de Andalucía a la que se aspira en *Misterio en la marisma* se refleja en muchos de los lugares donde transcurre la trama. De hecho, la primera escena se desarrolla en el vestíbulo del palacio de la condesa, mientras su secretario habla con un agente de seguros sobre las joyas de la aristócrata (1-2). El único espacio asociado a un bajo estatus social corresponde a la vivienda de Max y Arlette en el extranjero, que consiste en un apartamento destartalado (5). También el Coto de Marisma, el cortijo de

los Almenares, presenta lujos que revelan el elevado poder adquisitivo de la familia. El despacho se presenta como una habitación distinguida donde incluso se precisa una caja fuerte para guardar objetos de valor: «[...] un amplio despacho con rejas al campo. Toda la pieza con una decoración muy acentuada de tono romántico. Uno de los raros detalles modernos es una caja de caudales, que está abierta al empezar» (1942: 14). El salón y el comedor también se mencionan como otros espacios que conforman el Coto, aunque no se describen. En la primera escena que transcurre en el comedor solo se indica que el ambiente se halla «muy animado» (1942: 56).

El patio de servicio del Coto tampoco se describe, pero se precisa la iluminación que requiere la escena en la que José Luis les pide a su padre y a Anselmo que no cuenten nada sobre el incidente de Vera con el toro que casi la ataca. Entonces se indica que, al llegar al patio, se observan «al fondo, iluminadas, las viviendas de los gañanes» (1942: 74). De esta manera, se resalta la presencia de los campesinos, que contrasta con el lujo del cortijo. Del mismo modo, el claroscuro cobra importancia cuando Carlos y Vera se acercan al cuarto del coto que lleva décadas cerrado. La débil luz del candelabro sobre sus rostros crea la atmósfera de misterio que exige el acceso a ese espacio: «347.- CLOSE SHOT de Carlos, junto a Vera, encendiendo las velas del candelabro. 348.- CLOSE SHOT de Vera, iluminándosele la cara a medida que se va encendiendo el candelabro» (1942: 96). Asimismo, los cambios de luz indican el comienzo del *flashback* que protagoniza el bisabuelo de José Luis. En ese momento, un salón oscuro del Coto se ilumina poco a poco hasta que se ve con claridad toda la estancia (1942: 99).

También algunos espacios exteriores se asocian en este guion a la clase alta. El concurso internacional de tiro al pichón acoge a aristócratas y a ricos, muchos de ellos extranjeros, como explica el conserje a los criados (1942: 11). En el edificio donde transcurre la escena también se celebra una fiesta a la que acuden invitados distinguidos con trajes de noche (1942: 21). Sin embargo, en la secuencia del *flashback* que protagonizan los antepasados de los Almenares, se menciona una playa a la que llegan los bandidos que acaban con la vida del bisabuelo de José Luis. Este enclave se convierte en el lugar donde estos delincuentes se divierten mientras beben antes de atacar al dueño del cortijo (1942: 106).

La idealización de Andalucía no se limita al folclore o al elevado poder adquisitivo de los protagonistas. A las escenas en las se aprecian estos rasgos se suman



otras de carácter documental, rodadas en el Coto de Doñana<sup>92</sup>, que, como explican Aguilar y Cabrerizo (2018: 78), funcionan como segmentos independientes y ajenos a la diégesis. A pesar de que estas imágenes no contribuyen al desarrollo de la trama, su inclusión, como señala Pena (1997: 161), responde a exigencias de la productora. La naturaleza que se observa en los paisajes del Coto de Doñana ofrece una imagen bucólica de Andalucía y, sobre todo, de sus zonas rurales. Las escenas documentales que transcurren en Doñana se observan, sobre todo, cuando los Almenares y varios acompañantes cazan jabalíes y venados. No obstante, mientras José Luis «torea» un jabalí para sorprender a Vera, los garrochistas, con la ayuda de los perros, efectúan la verdadera cacería. Así se aprecia en el siguiente fragmento, donde el cambio constante de plano proporciona agilidad a una actividad que se desarrolla con rapidez:

168.-LONG SHOT de un jabalí, a toda carrera, perseguido por el galope de los garrochistas.

169.-LONG SHOT de Vera y José Luis, que entran en el plano, de espaldas a la CÁMARA, galopando en sus caballos.

170.-LONG SHOT del jabalí al ser derribado por uno de los garrochistas.

171.-SEMI-LONG SHOT de un grupo de jinetes, que acaba de detenerse, al que se unen Vera y José Luis. José Luis coge unas banderillas de manos de un guarda.

José Luis sale rápidamente del plano.

172.-CLOSE SHOT del jabalí, que se ha detenido también, al arrancarse de nuevo.

173.-LONG SHOT de José Luis clavando las banderillas al jabalí.

174.-CLOSE SHOT del grupo de Vera siguiendo la faena con interés.

175.-LONG SHOT de José Luis, que echa pie a tierra, con una manta al brazo para torear.

176.-CLOSE SHOT de Max mirando la escena con aire de indiferencia.

177.-LONG SHOT de José Luis toreando al jabalí con la manta.

178.-CLOSE SHOT de Vera siguiendo la escena con emoción.

179.-LONG SHOT de la muerte del jabalí (51-53).

No obstante, a pesar de la idealización del Coto de Doñana, en el guion se expone cómo el lugar también entraña ciertos riesgos para aquellos que no lo conocen

---

<sup>92</sup> En el guion se llama Coto de Oñana, uno de los nombres –menos frecuentes– con el que también se conoce este espacio natural.

bien. Por este motivo, Rigal, Arlette y Juan se pierden en el extenso paraje y se desesperan al no saber orientarse. La imagen de ellos cuando, después de que su coche se haya estropeado, caminan por la arena sin rumbo refleja su cansancio (1942: 53). Sin embargo, las escenas en las que estos personajes deambulan por el Coto poseen un evidente carácter cómico, tal como refleja este diálogo:

ARLETTE: Se olvidó de usted de una cláusula en el contrato.

RIGAL: ¿Cuál?

ARLETTE: (*Como si la dictara*). «La señorita Arlette, para animar el coto, no está dispuesta a recorrer a pie el desierto del Sáhara» (53-54).

Con esta escena, además de resaltarse la belleza del paisaje, se relaja la tensión dramática. A través del humor verbal, se compara Doñana con un paraje tan hostil como el desierto y, al mismo tiempo, se presenta como un lugar único.

## 8.6. Caracterización de los personajes

Apenas existen en el guion de *Misterio en la marisma* definiciones directas de los rasgos de los personajes. De Rigal, el policía camuflado, se aporta la siguiente información: «Es un hombre de unos 60 años, elegantísimo, muy distraído» (1942: 3). También de Enrique, un secundario que traba amistad con Max, se ofrece la siguiente descripción breve: «Este es un joven tímido, con expresión entre lela y romántica» (1942: 57). Sin embargo, en el texto –al igual que en el resto de guiones de Claudio de la Torre– predomina la presentación indirecta de los rasgos físicos y psicológicos de los personajes. Por eso, a Vera no se la describe cuando entra por primera vez en el salón de baile donde conoce a José Luis. Solo se indica su ropa y que presenta el mismo aspecto de la supuesta visión fantasmal que el protagonista ha observado en las dunas de Doñana: «viste un traje de noche blanco, y es la imagen exacta de la aparición de José Luis» (1942: 26). No obstante, una de las asistentes al baile comenta, con ironía, la belleza de Vera: «Estas extranjeras, en cuanto salen guapas, acaba siempre descubriéndose que son unas aventureras» (1942: 101-102). El aspecto de José Luis tampoco se describe, pero su padre, al hablar con Vera, explica que se trata «de un neurasténico, pero de un neurasténico simpático» (1942: 28).

Los protagonistas pertenecen a la clase alta y poseen vínculos aristocráticos. Sin embargo, a pesar de que el folclore andaluz se manifiesta en *Misterio en la marisma* en algunos números musicales, los personajes que encarnan arquetipos populares apenas intervienen en la trama. Por ello, el nombre su profesión basta para caracterizarlos. De Anselmo solo se señala que es el «guarda más viejo del coto» (1942: 15). De Juan, que trabaja como conserje (1942: 23). Asimismo, la actitud respetuosa de los trabajadores del campo hacia los Almenares se refleja cuando un campesino anciano se quita el sombrero para saludar a la comitiva que acompaña a los señoritos a la cacería (1942: 17).

Las manifestaciones del lenguaje kinésico a las que se alude en el texto ofrecen orientación para comprender mejor las situaciones que se plantean. Al comienzo, Rigal «teclea con los dedos en los cristales» (1942: 4) en casa de la condesa mientras la espera. Este gesto revela cierto nerviosismo ante la incertidumbre sobre por qué la condesa le ha llamado a él antes de que ella parta de viaje al día siguiente. El lenguaje gestual también cobra importancia para Rigal cuando intenta ganarse la confianza de Arlette. Tras su caótico recorrido por el Coto de Doñana, llegan al cortijo de los Almenares y Anselmo, sin darse cuenta, comenta delante de ellos que en la caja fuerte se guarda un valioso collar. Entonces Rigal y Arlette intercambian miradas con las que el policía busca la complicidad de la ladrona y la confirmación de que ella planea el robo: «MEDIUM SHOT de Arlette, que mueve imperceptiblemente la cabeza en dirección de Rigal» (1942: 66).

En ocasiones, los gestos evidencian estados anímicos de los personajes. Así, cuando Carlos y Vera entran en el cuarto del Coto donde José Luis sintió un ataque de pánico de niño, ella le coge del brazo (1942: 97). Esta reacción refleja el temor del personaje ante el misterio que esconde el cuarto. A veces, también se alude a las expresiones faciales. Cuando, en medio de las dunas, Juan ve un jabalí, en su rostro aparece una «expresión de susto» (1942: 54). De la misma manera, en la cara de Vera se dibuja «una expresión de terror» (1942: 72) cuando, en las marismas de Doñana, se da cuenta de que un toro avanza hacia ella. Por último, en el rostro de José Luis se advierte una «expresión de asombro» (1942: 94) cuando Vera le entrega el collar real.

## 8.7. Recursos cinematográficos

Claudio de la Torre emplea en el guion de *Misterio en la marisma* términos en inglés para referirse a los distintos tipos de plano que menciona. Al igual que en el resto de sus guiones, el plano medio se usa, sobre todo, en conversaciones entre dos personajes: «MEDIUM SHOT del agente y del secretario, que hace una señal al criado para que abra la puerta» (1942: 2). El plano medio largo sirve en esta misma escena para mostrar a Rigal y, al mismo tiempo, los ventanales sobre los que cae la lluvia: «SEMI-LONG SHOT de Rigal [...]. Viene a cuerpo, con un traje primaveral, a pesar de la lluvia que se ve caer tras los cristales de la ventana» (1942: 3). El primer plano presenta detalles significativos, como los billetes que Max le enseña a Arlette y que simbolizan la posibilidad de comenzar una vida nueva (1942: 9). Por supuesto, con este encuadre también se advierten mejor las expresiones faciales de los personajes. Así, se señala que el rostro de Vera se ve en un primer plano cuando accede al salón aledaño al concurso del tiro al pichón (1942: 26). De este modo, se aprecia mejor su belleza cuando interviene por primera vez.

El gran plano general se usa en el texto para mostrar el ambiente ocioso que se aprecia en el concurso de tiro al pichón (1942: 10). Con el plano general se enseñan espacios más reducidos, como la mesa del comedor del Coto de Marisma. Dado que a la cena asisten varios comensales, con este plano se presenta a todos al mismo tiempo: «de derecha a izquierda, Carlos, Vera, dos invitados a la cacería –Pablo y Javier–, Mary, José Luis, Clarita, Enrique –hermano de Mary–, Max y Eloísa» (1942: 56).

Claudio de la Torre también emplea en este guion términos en inglés para referirse a los movimientos de cámara. El *travelling* se menciona en seis ocasiones (1942: 23, 28, 30, 56, 92), y en cuatro de ellas se realiza con él un seguimiento paralelo a los personajes que aparecen en escena. Así, se sigue a la pareja protagonista mientras habla: «TRAVELLING paralelo con Vera y José Luis hasta incluir a Rigal» (1942: 28). No obstante, se señala un «*travelling* circular» (1942: 56) en la escena en la que varios invitados comen en una mesa en el Coto de Marisma. Así se observa la cara de todos ellos.

Los movimientos cinematográficos a los que Claudio de la Torre se refiere con las expresiones *camera trucks back* y *camera trucks forward* guardan una estrecha relación con el *travelling*. De hecho, de acuerdo con Konigsberg (2004: 418), la

diferencia radica en que en el *travelling* la cámara se mueve sobre unos raíles, mientras que en el *trucking* se desplaza (o parece que se desplaza) sobre un vehículo. En ambas situaciones la cámara sigue las acciones de los personajes o se traslada de un punto a otro para cambiar la imagen. La expresión de *camera trucks back* significa que la cámara retrocede. De esta manera, se pasa a un plano con un encuadre más abierto: «CAMERA TRUCKS BACK hasta descubrir a Vera y a José Luis en el momento de pasar al salón» (1942: 58). Por el contrario, la expresión *camera trucks forward* implica que la cámara avanza. Así, de un plano con un encuadre abierto se pasa a otro con uno cerrado, como se advierte en este fragmento: «CAMERA TRUCKS FORWARD hasta dejar en un CLOSE SHOT la mano de Rigal tecleando los cristales» (1942: 4).

Junto con estos movimientos, Claudio de la Torre también menciona la panorámica con la expresión en inglés *camera pans*. Con este recurso cinematográfico la cámara recorre visualmente un espacio sin moverse del lugar en el que se encuentra. Su uso se observa en la siguiente cita, que corresponde a la escena en la que Arlette escucha ruidos extraños en la calle mientras ensaya con sus alumnas: «CAMERA PANS con Arlette, que se dirige hacia una de las ventanas del estudio, siempre dirigiendo» (1942: 5). Así, la cámara, que permanece en el mismo punto, sigue al personaje por la estancia.

Para las transiciones entre escenas se recurre tanto a fundidos como a cortinillas. Claudio de la Torre también se refiere con términos en inglés a los fundidos de cierre (*fade out*) y de apertura (*fade in*). Se advierten entre el final de la escena en el apartamento de Max y Arlette y el comienzo de la siguiente, que corresponde al concurso del tiro al pichón (1942: 10). Las cortinillas se emplean de manera similar. En el guion sustituyen también a líneas de encabezamiento de escenas, como se aprecia en el siguiente fragmento, que transcurre en las marismas de Doñana. Aunque en el texto no se explicita el cambio de escena, la cortinilla lo indica:

Vera sale corriendo del plano, seguida por José Luis.

CAMERA PANS hasta encuadrar a los dos al llegar junto a los caballos.

CORTINILLA

168.-LONG SHOT de un jabalí, a toda carrera, perseguido por el galope de los garrochistas (51).

En numerosos planos se sugiere la ocularización interna al precisar el punto de vista desde el que se observa la escena, como ocurre en esta cita: «VERY LONG SHOT (*shooting down*). Una calle de noche, bajo la lluvia, desde el punto de vista de Arlette» (1942: 5). La indicación en inglés y entre paréntesis resalta, además, que la imagen evocada se observa desde un plano picado que corresponde a la posición de Arlette, quien mira la calle desde una ventana de su apartamento. También existen planos contrapicados que sugieren la ocularización interna, como se exige en este fragmento: «LONG SHOT (*shooting up*) desde el punto de vista del capitán. Uno de los marineros viene marchando hacia la cámara» (1942: 106). La posición del personaje que mira requiere un contrapicado –que se explicita con la expresión *shooting up*– para reflejar que se halla tendido en la arena de una playa. El mismo juego de plano y contraplano para crear el efecto de la ocularización interna se advierte cuando José Luis, en un bosque en Doñana, alza la vista:

62.-MEDIUM SHOT (*shooting down*) de José Luis mirando hacia las copas de los árboles.

63.-LONG SHOT (*shooting up*) desde el suelo, encuadrando las copas de los árboles (19).

También se aprecia la ocularización interna en la escena en la que José Luis cree que ve el fantasma de una mujer en las dunas de Doñana. Él, cuando se queda a solas y se acuesta en la arena, «mira hacia la cámara y cambia su expresión» (1942: 20). Entonces, a lo lejos avanza una aparición. De esta manera, se sugiere un montaje con *raccord*, que Konigsberg (2004: 331) define como el que se realiza de forma que, entre dos planos, la acción parezca continua. Con ello, la mirada de José Luis coincide con la dirección que sigue la mujer.

Sin embargo, no queda claro el carácter sobrenatural o no del supuesto fantasma. En el texto se califica a esta misteriosa mujer como una «aparición» (1942: 20, 26). Pero José Luis piensa que se trata de una imagen alucinatoria, tal como le explica a Anselmo: «Mi padre y tú tenéis razón. Me conviene dejar esto una temporada. Ya tengo hasta alucinaciones. Mañana me voy a Sevilla a divertirme» (1942: 21). Por este motivo, la escena reviste importancia en el desarrollo de la trama, pues la supuesta alucinación provoca que José Luis marche a Sevilla, donde conocerá a Vera.

La descripción que se ofrece de la misteriosa mujer no aclara las dudas sobre su verdadera naturaleza: «Es una mujer joven, vestida de blanco, que pasa sin dejar huella en la arena. Su rostro llega a distinguirse con toda claridad, no así el traje, que es como un jirón de niebla» (1942: 20). No obstante, José Luis la percibe como algo imaginario. Por tanto, se trataría de una visualización de imágenes mentales. La extraña translucidez del traje funciona como un operador de modalización que indica que la mujer no pertenece a la realidad en la que vive el resto de personajes, sino a la mente de alguno de ellos.

### 8.8. Diálogos y música

A pesar de que en *Misterio en la marisma* Claudio de la Torre se propuso representar Andalucía, solo los personajes cercanos a arquetipos populares hablan con el acento y las expresiones propias de esta región. En *La Blanca Paloma* todos los personajes, sin importar su estatus social, reflejan su origen andaluz en sus intervenciones. Sin embargo, en *Misterio en la marisma* esta habla no se advierte entre la clase alta. Por tanto, en las intervenciones de Juan, el conserje, sí se aprecian fenómenos como la omisión de consonantes, el lambdacismo y el uso de vulgarismos. Así describe el físico de Vera a José Luis: «Pos mire usté, señorito: de un arto asín y dergada asín. Y con un mirá asín, que parese talmente que va a estornudá. Y unos andares asín...» (1942: 24). También el guarda del cortijo habla de manera similar: «El coto parese dormío. No se mueve una mata. ¡Cualquiera diría que dentro de una hora se va armar aquí una ensalá de tiros!» (1942: 41). En las intervenciones de los Almenares, también andaluces, no se aprecian estos fenómenos fonéticos. De esta manera, el habla popular andaluza queda excluida de los círculos elitistas. Con ello, *Misterio en la marisma* no busca representar con fidelidad la región, sino una imagen irreal que favorezca la evasión del público.

Asimismo, en el guion se alude tanto a números folclóricos andaluces como a otros de música moderna y de otros países. La banda sonora, según figura en el permiso de rodaje, la compusieron los maestros Quiroga y Salvador Ruiz de Luna (*Misterio en la marisma*, 1942). El *jazz* se halla entre los géneros modernos que se señalan en el texto, en concreto en la escena en la que Arlette ensaya con sus alumnas. Suena desde el comienzo de la secuencia hasta que el personaje deja de dirigir para centrarse en Max,

que llega herido al apartamento (4-6). Arlette canta por primera vez en el concurso del tiro al pichón. Aunque en la columna derecha solo se señala que suena la «canción de Arlette» (1942: 10), en la de la izquierda también se especifica que ella canta «un aire tropical lento» (1942: 10). El personaje canta de nuevo en el *hall* del Coto de Marisma mientras toca el piano. A la derecha solo se indica que suena la «canción de Arlette», pero la débil luz que envuelve a la ladrona sugiere una pieza musical melancólica (1942: 75). Con ello, se evoca una atmósfera inquietante y un aura misteriosa en torno a la actuación.

El primer número folclórico se interpreta en el salón del Coto de Marisma y, según el texto, lo protagoniza Lola Medina (35). En realidad, en la película *Lola Flores* (Cádiz, 1925 – Madrid, 1995) interpreta a este personaje, que baila una zambra gitana, tal como se especifica en la columna derecha (1942: 35). Se trata de un entretenimiento para los invitados de los Almenares, al igual que el segundo espectáculo folclórico. Se celebra en el patio de servicio del coto. En el texto se aprecia el contraste entre los invitados de los Almenares, con elegantes trajes de gala, y los músicos, que traen con sus actuaciones el ambiente popular en el que los invitados, sin embargo, no participan (1942: 79). En esta secuencia el baile lo ejecuta un zagal al que incluso unos guardas suben en una mesa para que se aprecien mejor sus movimientos (1942: 81).

No obstante, con frecuencia, las indicaciones musicales se limitan a la palabra «música», sin más detalles. En el concurso del tiro al pichón se especifica que suena una «música de baile» (1942: 21), pero no se proporciona ningún dato adicional. Durante una partida de *bridge* entre Carlos y Enrique, también se señala una «música del gramófono» (1942: 61). En cambio, en la secuencia del *flashback*, que transcurre en 1843, solo se menciona que los bandoleros que asesinarán al bisabuelo de José Luis se tumban en una playa y cantan mientras beben (1942: 106). La ausencia de detalles musicales en estas escenas permite que los compositores creen cualquier banda sonora que se ajuste a cada situación.

## **8.9. Conclusiones**

Con el guion de *Misterio en la marisma*, Claudio de la Torre manifestó no solo su interés por el folclore andaluz y por los paisajes de la región, sino también por el cine criminal. Así, el texto constituye una compleja mezcla de géneros en la que una trama



policíaca sirve para mostrar la vida de la aristocracia andaluza y el conflicto amoroso que surge entre una joven pareja. Con ello, el guionista combina números folclóricos con escenas documentales de Doñana, secuencias deportivas (como la del tiro al pichón y la de la cacería), fiestas de gala e interpretaciones musicales de *jazz* y de influencia tropical. Incluso, a través de las alucinaciones y de los temores del protagonista, se crea en torno a un cuarto cerrado un aparente misterio sobrenatural. Sin embargo, al final se descubre que su miedo radicaba en un trauma infantil, cuando confundió un cuadro de una antepasada con una presencia fantasmal.

Esta combinación de géneros persigue el objetivo de ofrecer una imagen idealizada del campo andaluz. En numerosas escenas se exalta el paisaje de la zona y su naturaleza exuberante, así como su tradición musical. Las fiestas lujosas y los hábitos de la aristocracia pertenecen a un ámbito privilegiado que favorece la evasión del público. De hecho, entre los trabajadores del cortijo y sus superiores existe armonía. Los únicos problemas que perturban la estabilidad del protagonista se solucionan en el desenlace. Al final, descubre que en el cuarto donde se traumatizó no surgió ningún fantasma, su amada le corresponde y un agente de policía atrapa a los ladrones que robaron una copia falsa del collar familiar. Por tanto, aunque De la Torre cumplió con el propósito que le había encargado la productora Sur Films de crear un guion en el que se representara la Andalucía rural, se centró en personajes aristocráticos. Así evitaba ambientes que aludieran a problemas socioeconómicos.

## **9. *Bajo el sol de Canarias* (1943): un archipiélago idílico en un guion folclórico**

Con *Bajo el sol de Canarias*, un guion original que nunca se rodó, Claudio de la Torre, junto con su hermana Josefina y el periodista Adolfo Luján<sup>93</sup>, se había propuesto representar el folclore canario y los paisajes isleños. Así, el cineasta continúa un camino

---

<sup>93</sup> Adolfo Luján destacó como periodista y crítico de cine. No se han localizado documentos que acrediten que interviniera en otros proyectos cinematográficos diferentes de *Bajo el sol de Canarias*. Pero fue uno de los colaboradores más prolíficos de la revista *Primer Plano*. En ella publicó, en la década de 1940, dos textos relacionados con Claudio y Josefina de la Torre. A Claudio de la Torre lo entrevistó en abril de 1942. Le preguntó qué opinaba de la industria de cine española y sobre su labor como director (Luján, 1942: s.p.). En mayo de 1941 publicó una entrevista a Josefina de la Torre. Luján le preguntaba sobre su trabajo como ayudante de dirección en el filme *Primer amor* (Luján, 1941a: s.p.). Estas publicaciones revelan que, antes de su participación en *Bajo el sol de Canarias*, Luján ya se había interesado por la carrera en el cine de ambos hermanos.

creativo que se remonta a los comienzos del cine mudo. Los primeros rodajes en Canarias, de acuerdo con Cabrera Déniz (2000: 249), consistieron en dos cortometrajes sobre lucha canaria y la procesión del Corpus en Las Palmas de Gran Canaria que filmó un empresario en junio de 1906 y que se proyectaron en el Teatro Pérez Galdós de esa ciudad. También en esa década, la productora francesa Gaumont llegó a Canarias para rodar varios documentales. Sandoval Martín (2001, 1998), que ha investigado estos filmes, explica que en ellos se muestran distintos puntos de las ciudades de Las Palmas de Gran Canaria y de Santa Cruz de Tenerife, de sus puertos y de pueblos rurales, entre otras zonas.

El primer largometraje canario fue *El ladrón de los guantes blancos* (1926), que dirigió José González Rivero. Aunque se rodó en Tenerife, el argumento se desarrolla en Londres. No obstante, se muestran paisajes de la isla, a pesar de que no guarden similitudes con el territorio británico. De hecho, en el cartel promocional de la película, que se reproduce en el trabajo de investigación *Ciudadano Rivero* (1997), de Martín y de Fernández Arozena, se publicita el filme como un «verdadero derroche de paisajes canarios con interesantes panoramas de Santa Cruz, La Laguna y el norte de la isla» (1997: 279). Además, en una de las escenas se alude al poemario *Las rosas de Hércules* (1919), del poeta grancañario Tomás Morales, cuando un personaje lo lee y muestra la portada del libro. Con ello, a la promoción de los paisajes isleños se suma la de una obra relevante para la literatura del archipiélago.

El segundo largometraje canario, *La hija del Mestre* (1928), que dirigió Carlos Luis Monzón, sí cuenta una historia que sucede en Las Palmas de Gran Canaria. En concreto, transcurre en el barrio marinero de San Cristóbal. El melodrama que se presenta, con personajes que viven en condiciones humildes y que sucumben a sus pasiones, se aleja de una visión idílica de la isla. Sin embargo, la película contiene un prólogo que no guarda ningún vínculo argumental con el melodrama. Al contrario que en la historia romántica que se cuenta, al inicio se ofrece una imagen atrayente de Gran Canaria. Los intertítulos explican el lugar en el que se encuentra, en aguas atlánticas, y su origen volcánico. Además, se describe como un espacio bucólico con una gran riqueza natural: «Se levanta desde el fondo del Atlántico bajo un cielo azul purísimo, llevando en su seno el precioso germen de todos los frutos y todas las flores que producen los más opuestos climas» (Monzón, 1928). Entre estas explicaciones se insertan imágenes que corresponden a una vista aérea de Gran Canaria, a zonas con

mucha vegetación y a la capital. De hecho, el comienzo de *La hija del Mestre* también trata la modernidad de Las Palmas y sus conexiones aéreas y marítimas: «El progreso va dejando sentir su acción poderosa, y es hoy su gran puerto, tanto naval como aéreo, visitado por naves de todas las naciones» (Monzón, 1928). Por este motivo, se muestran los barcos atracados en el puerto, un avión que sobrevuela la zona y el tráfico de las calles más concurridas de la ciudad. De esta manera, el prólogo cinematográfico se convierte en un reclamo turístico para despertar en los espectadores foráneos el deseo de visitar la isla.

Esta relación entre el turismo y el cine en Canarias también se refleja en dos textos que se publicaron en Tenerife y que nunca se rodaron: *La herencia de Augusto Darley* (1927-1928), de Eduardo Díez del Corral, y *Flor de los campos* (1929), de Alfredo Fuentes<sup>94</sup>. Díez del Corral publicó, por entregas, *La herencia de Augusto Darley* en la revista *Hespérides* (Santa Cruz de Tenerife, 1926-1928). Con el subtítulo de «novela cinematográfica», el texto ofrece un guion fílmico en el que se muestra el folclore de la isla y sus paisajes, como se explicita en la primera entrega: «El propósito de esta película es el de divulgar ante el mundo cinematográfico tipos, costumbres, industrias, paisajes..., algo, en fin, de lo mucho que encierra la bella isla de Tenerife» (Díez del Corral, 1927: 14).

De la misma manera, en *Flor de los campos* se narra una historia costumbrista que permite enseñar el paisaje tinerfeño. En esta obra –que también se subtitula «novela cinematográfica»– se desarrolla una trama que transcurre en el pueblo tinerfeño de La Orotava. En el prólogo el autor explicita su objetivo de que el texto, pensado para su adaptación al cine, sirva como reclamo turístico: «Se ha atendido, como se observará, más que al fundamento de la materia, a procurar que en la pantalla aparezca lo más notable, bello y atrayente de todas las regiones de la isla» (Fuentes, 1929: 6). Fuentes cumple así con las bases del concurso de argumentos que organizó el Cabildo de Tenerife en 1926, al que se presentó con esta obra<sup>95</sup>. El concurso, que quedó desierto, ofrecía como premio el rodaje del texto que mejor reflejara la belleza de la isla y sus costumbres (Ramírez Guedes, 1996: 435). Al igual que en la obra de Díez del Corral,

---

<sup>94</sup> Dandin (1926: 14) indica que Alfredo Fuentes es, en realidad, el pseudónimo del escritor tinerfeño Francisco Dorta.

<sup>95</sup> Eduardo Díez del Corral también se presentó a este concurso con un texto que llevaba por lema «Luz» (Ramírez Guedes, 1996: 439).

Fuentes desarrolla un argumento con protagonistas tinerfeños que ensalza la vida isleña y su folclore para que, una vez rodado, sirva como promoción turística<sup>96</sup>.

Aunque los proyectos de Díez del Corral y de Fuentes no se rodaron, Rodríguez Hage (2001: 418) explica que, a partir de 1931, la presencia más frecuente de cineastas peninsulares y extranjeros en Canarias dio lugar a numerosas producciones documentales. Asimismo, la importancia que las autoridades públicas le concedieron a la industria turística se manifestó en la creación de la Junta Insular de Turismo del Cabildo de Tenerife en 1931 (Rodríguez Hage, 2001: 421). Este organismo vio en el cine documental y publicitario una posibilidad de promocionar el sector. De hecho, Rodríguez Hage (2001: 421) cree que el corto *Ténériffe* (1932), de Yves Allégret y Eli Lotar, surgió de una propuesta de una compañía francesa que propuso al Cabildo de la isla, en 1932, el rodaje de una película de asunto insular. No obstante, este corto no ofrece una imagen idílica de Canarias. Al contrario, Cruz Yábar (2018: 395) señala momentos de crítica social, como cuando se muestran las condiciones paupérrimas en las que viven los trabajadores de las plataneras.

También en los años 30 se realizó el documental de la Fox *Un día en Gran Canaria*, que se rodó en 1933 y se estrenó en 1936 en Las Palmas (Rodríguez Hage, 2001: 426). Otro documental de la Fox dedicado a Tenerife, con el título de *Las islas afortunadas*, se estrenó en 1934 en esta isla (Rodríguez Hage, 2001: 427). Pavés (1995: 41) ha estudiado con exhaustividad diversos documentos, como el guion de la película de ficción *Grand Canary*, que produjo la Fox y se estrenó en 1934. No se trata de un filme de asunto canario, aunque parte de la acción se desarrolla en Gran Canaria. La imagen que se ofrece de la isla, que aparece como un territorio pobre, suscitó polémica en la prensa canaria por las posibles consecuencias de la película en el turismo del archipiélago (Pavés, 1995: 52).

A pesar de estos proyectos extranjeros, en la década de 1930 ningún cineasta canario rodó largometrajes de ficción en los que se representara, con más o menos

---

<sup>96</sup> En el Archivo del Cabildo Insular de Tenerife se halla el expediente del concurso. El folio 24, fechado el 9 de agosto de 1927, corresponde al acta de apertura de sobres con los nombres de los autores. Entre los textos que se presentaron figura uno con un título similar al de *Bajo el sol de Canarias*. Se trata de *Bajo el sol de Tenerife*. Lo escribió Antonio Ribot Pou, que en 1927 trabajaba como secretario del Gobernador Civil de la provincia de Santa Cruz de Tenerife. Aunque no se conserva el argumento en el expediente del concurso, en 1930 Ribot Pou publicó una novela con el mismo título. En ella se narra una historia amorosa, de marcado carácter costumbrista, que se desarrolla en Tenerife y en la que se exaltan los paisajes y las costumbres de la isla (Ribot, 1930).

acierto, la realidad folclórica o social del archipiélago. Claudio de la Torre, para ofrecer su visión costumbrista de las islas, escribió en 1943 el guion de *Bajo el sol de Canarias*, que contó con colaboraciones de su hermana Josefina y del periodista Adolfo Luján. El título recuerda al de *Bajo el sol del sur*, una serie alemana de cuatro documentales de viajes. La serie comenzó en 1933 y, en 1934, continuó con el título de *Islas del Atlántico y el mundo del Mediterráneo*. La primera película de *Bajo el sol del sur* se tituló *Islas afortunadas del Atlántico*, la realizó el cineasta August Koch y fue la única del conjunto que retrataba los aspectos sociales, económicos y geográficos de Canarias (Sandoval Martín, 2003: 287).

Sandoval Martín (2003: 291-297) ha analizado con detenimiento el documental de *Islas afortunadas del Atlántico*, que contenía escenas de La Palma, Gran Canaria, Tenerife y, fuera del archipiélago, Madeira. Así resume cómo la película presentaba Canarias:

Como conclusión final, en este filme sobre *Islas afortunadas* se mostraron, por una parte, unas islas volcánicas con un clima cálido y una vegetación subtropical y, por otra, un pueblo civilizado y trabajador que trataba de subsistir con sus propios recursos, a pesar de su lejanía del mundo desarrollado al que estaba unido, pese a todo, gracias a la importancia de sus puertos (2003: 296-297).

En la década de los cuarenta surgió de nuevo interés por representar en el cine español lugares nacionales no peninsulares, tal como se aprecia en un artículo que se publicó en septiembre de 1943 en *Primer Plano*. Su autor critica que, aunque se han presentado en el cine numerosos ambientes de la península, apenas se han reflejado los de las colonias de Marruecos y de Guinea (Salinas, 1943: s.p.). Además, señala que las islas Canarias poseen paisajes con atractivo suficiente para rodar en ellos. Rafael Gil, uno de los directores más relevantes del franquismo, participó de este interés por los territorios ultraperiféricos de España y en 1941 rodó cuatro documentales en Canarias: *Islas de Tenerife*, *Islas de Gran Canaria*, *Fiesta canaria* y *Tierra canaria* (Valenzuela Moreno, 2017: 53). En ellos se muestran distintas zonas del archipiélago y se resalta la dificultad de algunas actividades, como el transporte de determinados materiales. Así explicaba Gil una de las escenas que más le habían impactado durante el rodaje: «hice en mi corto una escena [...] en la que los habitantes de Canarias transportaban la tierra, a zonas donde solamente había roca. La llevaban a lo mejor desde 30 kilómetros, en burros, en cestas, en cualquier cosa» (Castro, 1974: 191). Estos documentales se

rodaron para la Exposición de las Islas Canarias que se celebró en Madrid en abril de 1942, tal como se había anunciado en un artículo que se publicó en *Falange* en 1941 (Araima, 1941: 4). El objetivo de estas películas consistía en mostrar distintos aspectos de las islas, como su folclore, sus paisajes, sus monumentos y sus actividades agrícolas y artesanales (Araima, 1941: 4). Camarero Rioja (2014: 76) incluso califica el documental *Tierra canaria* (1941) como propaganda turística.

A pesar de estos filmes de Gil, *Bajo el sol de Canarias* constituye el primer proyecto de relevancia en los años cuarenta que pretendía representar el archipiélago en una película de ficción. Un periodista de *Primer Plano* puso a Claudio de la Torre como ejemplo de cineasta que había entendido las posibilidades cinematográficas de Canarias: «El Teide, el valle de La Orotava y otros muchos rincones de las islas pueden ser dignos de una gran película. Así lo ha comprendido Claudio de la Torre, que estos días anda por allí metido en la empresa de hacer una gran película de ambiente canario» (Salinas, 1943: s.p.).

Aunque el guion de *Bajo el sol de Canarias* no se rodó, en la década de 1940 sí se estrenó una película folclórica que reflejaba costumbres del archipiélago: *Alma canaria* (1945), de José Fernández Hernández. En ella se cuenta una historia melodramática en la que una trabajadora de una finca, tras sufrir una violación una noche de tormenta, se casa con el terrateniente. Sin embargo, décadas después, descubre que fue su marido quien la violó. Dado que la historia transcurre en Tenerife, el director –y también guionista– aprovecha numerosas escenas para mostrar el folclore isleño. En el cine folclórico español se desarrollan arquetipos asociados a la identidad nacional que se promovía desde las instituciones de la Dictadura y que encarnaba el folclore andaluz. Del mismo modo, en *Alma canaria* se presentan tópicos y escenas costumbristas que aspiran a captar la supuesta identidad de las islas.

Claudio de la Torre procede de la misma manera en el guion de *Bajo el sol de Canarias*. Las escenas que muestran paisajes canarios y los números folclóricos que incluye en el texto nacen de su deseo de reflejar la vida insular. Acaso el origen de este proyecto se halle en una propuesta que el actor alemán Martin Herzberg había realizado a De la Torre a comienzos de los años treinta. El periodista José Mateo Díaz publicó la entrevista con Herzberg –durante la estancia del actor en Canarias– en tres partes en el periódico *Hoy* (Santa Cruz de Tenerife, 1932-1936). La primera apareció el 28 de junio

de 1933. En ella, Díaz (1933a: 1) cuenta la visita a la vivienda donde se alojaba el actor. En la segunda parte, ya transcribe la entrevista a Herzberg, en la que el actor revela que ha reflexionado mucho sobre las posibilidades cinematográficas del paisaje de Canarias: «El paisaje canario está intacto [...] Quisiéramos recorrer sin prisa las islas de parte a parte, y recoger una visión total y acabada de sus mejores bellezas» (Díaz, 1933b: 1).

Herzberg también nombra varios lugares insulares que le han llamado la atención, como Barranco Hondo, las cuevas de los guanches, el sur de Gran Canaria y de Tenerife, las Cañadas del Teide y la isla de La Palma (Díaz, 1933b: 1). Asimismo, destaca el folclore isleño: «Muchas costumbres y tipos de la región, los cantos y danzas canarias, de un sabor tan exótico y primitivo, que a mí me encantan sencillamente, sobre todo las folías» (Díaz, 1933b: 1). Herzberg comenta que ha hablado de posibles rodajes en Canarias con representantes de la productora alemana UFA y los cineastas Arnold Fanck<sup>97</sup> y Jean de Huharski –de quien no se ha localizado información– (Díaz, 1933b: 8). Todos ellos, según el actor, se muestran interesados por rodar en el archipiélago. De hecho, en la tercera parte de la entrevista, Herzberg explica que ha traído consigo un guion en francés para una película con una trama desarrollada en Canarias y que él conoce una distribuidora que la comercializaría en Francia si consigue 800.000 francos (Díaz, 1933c: 1). También señala que ha hablado sobre este proyecto con Claudio de la Torre –cuando se encontraba en los estudios de Paramount– y que el escritor también deseaba colaborar con él. Según explica, han acordado que Herzberg le enviará el guion para estudiar la posibilidad de realizar la película en español.

El actor aclara que esta película debería mostrar exteriores de todas las islas, aunque predominarían los de Gran Canaria porque en ella se desarrolla la mayor parte de la historia que se propone en el guion (Díaz, 1933c: 1). A pesar de dar estos detalles, Herzberg matiza que él solo ejerce como promotor del filme, del que, en realidad, se encargaría Jean de Huharski (Díaz, 1933c: 1). Sin embargo, no consta que el proyecto avanzara. Por ello, en el libro *Rodajes en Canarias (1896-1950)* se incluye entre los que nunca se realizaron (Gorostiza López, 2004: 245).

Aunque Claudio de la Torre no intentó rodar *Bajo el sol de Canarias* hasta la década de 1940, las declaraciones de Herzberg sugieren que el escritor pergeñaba la

---

<sup>97</sup> Arnold Fanck (Frakenthal, Alemania 1889-Friburgo de Brisgovia, Alemania, 1974), cineasta alemán, desarrolló su carrera cinematográfica entre las décadas de 1920 y 1940.

idea de un proyecto similar desde los años treinta. Además, en una carta que su primo Néstor Martín-Fernández de la Torre le envió desde París el segundo domingo de junio de 1935, el pintor le pidió a Claudio de la Torre que desarrollara proyectos en los que se revalorizara el archipiélago. Como se observa, Néstor alude al final a la posibilidad de realizar una película sobre las islas Canarias:

Ya hiciste algo cuando en Canarias estuviste, por Carnaval, pero hay que hacer más, tienes que actuar con tu apoyo al movimiento de «revalorización insular» desde Madrid [...]. ¿Cuándo? El día que tengas ganas, mientras más pronto lo hagas demostrarás que tienes por la tierra el cariño y la compasión que merecen. ¿En qué forma? Como quieras. ¿Oportunidad? La creas. ¿Motivo? Un film... (en Almeida Cabrera, 1993: 97).

Asimismo, en una entrevista de 1965, el escritor también aseguró que Canarias había significado mucho en su obra literaria y que siempre había estado presente en él (López Negrín, 1965: 7). Su guía turística *Gran Canaria, Fuerteventura, Lanzarote* (1966), en la que recorre estas islas, demuestra que en la década de 1960 el archipiélago aún se hallaba entre las principales preocupaciones de Claudio de la Torre. Además, Perdomo Hernández (2020: 19) ha analizado cómo, a partir de 1940, solo el espacio insular se explicita en las narraciones del escritor. Así se advierte en sus novelas *Alicia al pie de los laureles* (1940), *Lluvia de arena* (1954) y *Verano de Juan «el Chino»* (1971). De hecho, Perdomo Hernández (1996: 28) explica que, en *Lluvia de arena*, el puerto de la ficticia ciudad isleña de Granda se inspira en el Puerto de la Luz de Las Palmas de Gran Canaria. De esta manera, el escritor señala la importancia de los espacios portuarios de la isla que ya había expresado Tomás Morales en *Las rosas de Hércules* (1919-1922). En este poemario, que se publicó por primera vez en dos libros, el autor expresa cómo el puerto anima la vida de la ciudad en el poema «Ha llegado una escuadra», en el que barcos de combate atracan y atraen a curiosos (1919: 181-183). Incluso el sujeto poético evidencia la relevancia de este lugar para él en otro poema: «Yo amo a mi puerto» (1922: 102). Perdomo Hernández (1995a: 21) también señala que, en *Verano de Juan «el Chino»*, existen concomitancias evidentes entre Gran Canaria y la isla donde transcurre la acción, a pesar de que se omite su nombre. Por tanto, *Bajo el sol de Canarias* supone la manifestación del espacio isleño en la trayectoria cinematográfica de Claudio de la Torre.

No se han hallado declaraciones de Josefina de la Torre sobre este guion, pero sí habló sobre las posibilidades fílmicas de Canarias en una entrevista en el periódico *La*



*Provincia* (Las Palmas de Gran Canaria, 1911-1999). En él se anunció en julio de 1933 una encuesta a figuras relevantes en la cultura del archipiélago. Consistía en cuatro preguntas:

E. ¿Cree usted que las Islas Canarias tienen interés cinematográfico?

L. ¿Qué cosas de Canarias juzga usted de más interés para integrarlas en un film, y cómo podría ser éste en su opinión?

A. ¿Estima usted conveniente para el país la realización de un buen film de nuestras islas?

G. ¿Cómo opina usted que podría resolverse el problema económico del costo de la cinta? («Encuesta sobre el proyecto», 1933a: 7).

Josefina de la Torre se encontraba entre las personas a las que se entrevistaron. Sus respuestas se publicaron el 23 de julio. En primer lugar, afirmó que mostrar la naturaleza y los paisajes de las islas en una película posee un indudable interés, ya que aún permanecían inexploradas en el cine. En segundo lugar, asegura que el filme suscitaría interés si, además de un argumento novelesco, se incluyeran los paisajes insulares y las costumbres locales. Así, según explica ella, la película serviría también como propaganda del archipiélago. En tercer lugar, contesta que un filme de asunto canario estimularía el turismo al despertar el interés por Canarias. En cuarto lugar, cree que los problemas económicos para financiar un proyecto de este tipo se resolverían si se convenciera a una productora solvente del valor del filme («Encuesta sobre el proyecto», 1933b: 8). Con estas respuestas, Josefina de la Torre revela su disposición a participar en una película que refleje el paisaje y el folclore isleños.

Con ello, *Bajo el sol de Canarias* se suma a otros proyectos que, también en los años cuarenta, buscaban la representación de las islas en el cine y que, sin embargo, nunca se terminaron. En el libro *Rodajes en Canarias (1896-1950)* se enumeran varios: uno titulado *María Adela*, que dirigiría Benito Perojo y que adaptaría la zarzuela homónima de Julio Romón Pedrera y Juan Reyes Bartlett –estrenada en 1938– (Gorostiza López, 2004: 251-252); otro sin título con Conchita Montenegro como directora (2004: 252-253); y *El collar de caracoles*, con guion de Félix Casanova de Ayala, José Casanova de Ayala y Pascasio Trujillo (2004: 253-254). A estos proyectos se suma el guion de *Romance en la isla*, que el autor grancanario Francisco Guerra Navarro (conocido como Pancho Guerra) escribió en junio de 1946. Se publicó en el segundo volumen de *Teatro, radio y cine* (2015: 13-52). Se trata de un guion técnico que sigue el formato de dos columnas y en el que se numeran 167 planos. Pero no se

han encontrado documentos que indiquen que Guerra negociara su rodaje. La acción, que transcurre en Gran Canaria, se centra en la historia de amor entre una joven campesina y un herrero que la defiende de un terrateniente. A lo largo del texto se alude a numerosas piezas musicales del folclore isleño, como isas y seguidillas, se presentan paisajes rurales y se muestran costumbres y trabajos tradicionales, como la cría de la cochinilla y el cultivo de plátanos.

El proyecto de *María Adela* se anunció en la revista *Primer Plano* en agosto de 1942 y se indicó que Perojo comenzaría el rodaje en febrero de 1943 («Informaciones de corto metraje», 1942b: s.p.). Sin embargo, no consta que empezara. La película de Conchita Montenegro sobre Canarias también se anunció en *Primer Plano* en el verano de 1942. La noticia informa de que el objetivo del filme consistía en mostrar la belleza del folclore del archipiélago y tipos canarios que interpretarían jóvenes isleños («Conchita Montenegro va a dirigir», 1942: s.p.). Pero, al igual que ocurre con *María Adela*, no se ha localizado información que indique que el proyecto de Montenegro se desarrollara.

De la misma manera, *El collar de caracoles* tampoco se rodó, aunque sí se anunció la escritura del guion<sup>98</sup>. En el periódico *Falange* se indica que Félix Casanova de Ayala, José Casanova de Ayala y Pascasio Trujillo habían elaborado un argumento cinematográfico con el título de *El collar de caracoles* (T. Montes de Oca, 1945: 4). Como en el proyecto de Conchita Montenegro, se contó con Juan Álvarez García como compositor de la banda sonora de la película. Según la noticia, el guion ofrecía una visión integral del folclore insular: «Todo el costumbrismo de una isla que aún se mantiene prístina: sus danzas, sus romerías, sus saltos de risco en risco, su lenguaje silbado, sus regatas de botes y tantas cosas más que este “film” habrá de atesorar literaria y melódicamente» (T. Montes de Oca, 1945: 4).

Al mes siguiente, se celebró un homenaje a los tres autores del guion en la plaza de toros de Ciudad Lineal, en Madrid, que organizó la peña taurina «El Burladero» (R., 1945: 3). En el reportaje que cubrió este banquete se cuenta que la trama de *El collar de caracoles* transcurre en La Gomera y en el sur de Tenerife (R., 1945: 3). Asimismo, se

---

<sup>98</sup> Félix Casanova de Ayala publicó en 1968, con el título de *El collar de caracoles*, una novela por entregas en el periódico *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife, 1927-1982), que en 1981 conoció su primera edición en formato de libro (Gorostiza López, 2004: 255). Esta obra cuenta una historia de amor entre un pescador de La Gomera y una campesina de Tenerife.

aportan detalles sobre el equipo de trabajo de la futura película: Javier de Rivera la dirigiría y el cantante canario Chano González la protagonizaría (R., 1945: 3). Otra noticia sobre este proyecto que se publicó en el periódico *Aire Libre* (Santa Cruz de Tenerife, 1943-1965) informó de que, además de Chano González, en la película también intervendría el actor Alfonso Martín y que el resto del reparto se completaría en Tenerife («Nuevas películas», 1945: 6). Sin embargo, no consta ni siquiera que el rodaje comenzara.

En cambio, la información que se publicó en prensa sobre *Bajo el sol de Canarias* indica que se había preparado todo para empezar el rodaje de esta película. Rodríguez Padrón (1989: 21) explica que se realizaron algunos ensayos en Las Palmas de Gran Canaria, aunque Platero (1981: 92) señala que la producción se detuvo antes de rodar nada. No obstante, unas fotografías de Julio Peña que se publicaron en *Primer Plano* sugieren que el rodaje de *Bajo el sol de Canarias* había empezado en septiembre de 1943. El pie de las imágenes, en las que se ve al actor en el agua, aclara que Julio Peña nada «durante los descansos que le permite su trabajo como protagonista de *Bajo el sol de Canarias*» («Julio es un nadador», 1943: 121). Asimismo, en julio de 1943, en una nota que se publicó en el periódico *Falange*, se invitó a quienes dispusieran de un traje tradicional canario a intervenir en la película o a prestar esa ropa para el rodaje («Una invitación», 1943 [24 de julio]: 2). Los interesados debían presentarse el 24 de julio por la tarde en la Sociedad de Amigos del Arte Néstor de la Torre, en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria.

Una nota informativa que se publicó en *Primer Plano* en agosto de 1942 demuestra que el proyecto de *Bajo el sol de Canarias* se preparaba desde, al menos, un año antes de su rodaje. En esta nota se anunciaba que Claudio de la Torre, tras finalizar *La Blanca Paloma*, dirigiría una película de asunto canario («Noticiero», 1942: s.p.). No obstante, transcurrió un año hasta que se publicó la noticia del comienzo del rodaje. Otra nota de agosto de 1943, que apareció también en *Primer Plano*, informó de que el día 6 de ese mes había empezado en las islas el rodaje de los exteriores de *Bajo el sol de Canarias* (García Viñolas, 1943: s.p.). Sin embargo, el 27 de agosto de 1943 se indicó en *Falange* que *Bajo el sol de Canarias* se rodaría en breve, aunque ya había llegado a Gran Canaria, desde la península, el maquillador Julián Ruiz para las pruebas de maquillaje en la isla («Cine. *Bajo el sol de Canarias*», 1943: 2). En septiembre se anunció la llegada a Las Palmas del resto del equipo técnico («Cine. Llega el resto»,

1943: 2). Entre los trabajadores que viajaron a la isla, se nombra a Manuel Berenguer, el cámara; a Alicia Meléndez, la secretaria de producción; a Carmen Ruiz, la maquilladora ayudante; y a Honorio Martínez de León, el jefe de producción («Cine. Llega el resto», 1943: 2).

En esta misma noticia se anunció que el rodaje de *Bajo el sol de Canarias* comenzaba esa misma semana («Cine. Llega el resto», 1943: 2). Este dato indica que la fase de producción de la película ya había sufrido varios retrasos, pues en el informe de censura previa del guion se indica el 25 de julio de 1943 como la fecha en la que se esperaba empezar el rodaje y finales de septiembre como los días en los que terminaría (*Bajo el sol de Canarias*, 1943). De hecho, el permiso de rodaje de *Bajo el sol de Canarias* se había autorizado el 23 de junio de 1943. Además, el periodista Pastor García (1943: 3) anunció en julio de 1943 que la película se estrenaría en octubre en Las Palmas. Incluso Claudio de la Torre declaró en una entrevista que esperaba que el rodaje comenzara en los primeros días de agosto (Pastor García, 1943: 3). Estos retrasos acaso se debieron a las dificultades para encontrar los espacios naturales donde rodar, pues en julio De la Torre explicó que aún no los había localizado todos: «Actualmente sólo he encontrado ocho lugares de los veintitrés que hacen falta, pero esto no me preocupa porque existen» (Pastor García, 1943: 3).

Claudio de la Torre aporta información relevante sobre el proyecto en una entrevista que se publicó en julio de 1943 en el periódico *Falange*. El cineasta describe así el objetivo que persigue con la película:

La trama es internacional y los escenarios [están] rodados en Canarias, especialmente en esta isla [Gran Canaria]. Por cierto, desde hace muchos años he abrigado la esperanza de llevar al «cine» todas nuestras costumbres, nuestro folklore y nuestros incomparables paisajes. Y ahora me encuentro satisfecho porque, al fin, voy a acometer de lleno la empresa. [...] Porque no se me esconden las dificultades que existen para llevar a la pantalla lo típicamente nuestro y, lo que es más, reflejarlo fielmente. Es mi propósito que el mundo conozca las Canarias tal como son y no como él las ve o como se las han presentado (Pastor García, 1943: 3).

En el guion, en efecto, se refleja el interés de Claudio de la Torre por presentar diversos aspectos de la tradición isleña. Sin embargo, a pesar de que las tareas de producción habían avanzado, el rodaje nunca se terminó a causa de problemas de financiación, según indica Perdomo Hernández (2020: 15). Aunque en el permiso de rodaje se había indicado que la película costaría 1.500.000 pesetas, la abrupta

interrupción del proyecto sugiere, en efecto, que la falta de dinero forzó su abandono. De hecho, Juan Rodríguez Doreste, escritor y amigo de Claudio de la Torre, indicó en un obituario del cineasta que la película nunca se realizó debido a «la falta de dinero y el frívolo incumplimiento de unas promesas de financiación» (1973 [18 de enero]: 10).

### 9.1. Censura

En el documento del permiso de rodaje de *Bajo el sol de Canarias* – fechado el 23 de junio de 1943– se indica que el guion se aprobó el 4 de junio de 1943 (*Bajo el sol de Canarias*, 1943). El expediente demuestra que los censores identificaron con claridad el objetivo de Claudio de la Torre: mostrar el folclore canario. Así se valoró el proyecto en la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía:

El argumento no constituye una novedad ni tiene un gran interés, pero sirve de pretexto para enseñarnos los paisajes, canciones y costumbres de Canarias, tema que, hasta ahora, no se había utilizado para ninguna película española. El diálogo es correcto y el guión técnico, decoroso. Una buena dirección y una realización perfecta pueden dar, a nuestro juicio, una película aceptable (*Bajo el sol de Canarias*, 1943).

En otro documento, firmado por el jefe de la Sección de Cinematografía y Teatro y fechado el 5 de junio de 1943, se autoriza el guion, aunque se exige un pequeño cambio: «Debe cuidarse, sin embargo, la realización de las escenas de la página 85 que pueden ofrecer reparos a la censura» (*Bajo el sol de Canarias*, 1943). Sin embargo, como el expediente no incorpora el guion con los tachones ni se explica qué escena suscita inconvenientes, no queda claro a qué pasaje se refiere el informe. En la página 85 del mecanuscrito del guion que se conserva en la Filmoteca Española, se incluyen las escenas que corresponden al interior del café en un puerto del Pacífico en el que Juan Cristóbal conoce a Estela.

En la ficha que acompaña al permiso de rodaje figuran como autor del guion y de los diálogos «Claudio de la Torre con la colaboración de D. Adolfo Luján y D.<sup>a</sup> Josefina de la Torre» (*Bajo el sol de Canarias*, 1943). Así, se sugiere que, aunque Claudio elaboró el texto, contó con aportaciones de su hermana y de Adolfo Luján. De hecho, en un documento que emitió la Sección de Cinematografía y Teatro sobre este proyecto, solo aparece como autor Claudio de la Torre, que también figura como director (*Bajo el sol de Canarias*, 1943). No obstante, en una carta fechada el 3 de abril

de 1943 que Luis Díaz-Amado –productor– envía a la Delegación Nacional de Propaganda para que se autorice el guion de *Bajo del sol de Canarias*, confirma las colaboraciones de Adolfo Luján y Josefina de la Torre (*Bajo el sol de Canarias*, 1943). También Claudio de la Torre explicó, en una entrevista, que él había desarrollado el argumento y su hermana y Luján, los guiones (Pastor García, 1943: 3). Pero esta información contradice una nota publicada en *Primer Plano* que nombraba a Josefina de la Torre y a Adolfo Luján como autores del argumento (García Viñolas, 1943a: s.p.). No obstante, en la primera página del manuscrito del guion que se conserva en la Filmoteca Española se presenta a Claudio de la Torre como autor del texto con la ayuda de su hermana y de Luján: «Argumento, guión y diálogos de Claudio de la Torre con la colaboración de Adolfo Luján y Josefina de la Torre» (Torre, Torre, y Luján, 1943: 1). Por tanto, Claudio de la Torre comparte la autoría con ellos.

El permiso de rodaje aporta el nombre de numerosos colaboradores en el proyecto. Entre los técnicos se nombra a Adolfo Luján como primer ayudante del jefe de producción y a Bernardo de la Torre –hermano del director– como segundo ayudante (*Bajo el sol de Canarias*, 1943). En el apartado de intérpretes solo se menciona a Julio Peña, aunque se indica que el resto del elenco lo compondrán «artistas indígenas». Se alude también a la participación de los «más destacados actores del Teatro Regional de la Sociedad de Amigos del Arte de las Palmas de Gran Canaria». De esta manera, se advierte el evidente interés de Claudio de la Torre por incorporar al proyecto a intérpretes y a trabajadores vinculados a Canarias.

En una noticia del periódico *Falange* se indica que De la Torre eligió a Mercedes Valle como la actriz que interpretaría a la pareja de Julio Peña en la película («Mercedes Valle, protagonista», 1943: 2). Se trata de una actriz grancanaria. Así se confirma que De la Torre, tal como había declarado en una entrevista (Pastor García, 1943: 3), buscaba una intérprete isleña para el papel de la protagonista femenina. Apenas existen datos sobre ella, pero consta que actuó en la representación de la revista musical *Ti-pi-tín* que se llevó a escena en febrero de 1939 en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria (Derín, 1939: 3).

De la Torre también había afirmado en una entrevista que le gustaba trabajar con artistas nuevos en sus películas (Pastor García, 1943: 3). Incluso una nota informativa que se publicó en *Primer Plano* destacaba que en *Bajo el sol de Canarias* todos los

intérpretes, excepto Julio Peña, nunca han trabajado en cine (García Viñolas, 1943b: s.p.). Por ello, la elección de Mercedes Valle resulta coherente con el propósito del escritor de descubrir a nuevos talentos.

## **9.2. Versiones del guion**

Solo se ha hallado una versión accesible del guion de *Bajo el sol de Canarias*. Se trata del mecanuscrito de cien páginas que, bajo la signatura G-3443, se conserva en la Filmoteca Española. En el AGA también se halla otro mecanuscrito del guion bajo la signatura 21/05954. Sin embargo, aunque se solicitó su consulta en mayo de 2021, no se pudo acceder a él, ya que se encuentra en malas condiciones de conservación. Por este motivo, no se han podido cotejar los dos textos para determinar las posibles variantes que existen entre ellos.

## **9.3. Resumen argumental**

Andrés Bolaños, un acaudalado empresario canario, le explica al capitán del barco carguero en el que se encuentra –que transporta fruta y que ha zarpado de Inglaterra para ir a Canarias– que conseguirá la finca de Antonio Oramas. Se trata de su antiguo rival, quien le arrebató a su novia en la juventud gracias a que era más rico que Bolaños. Adueñándose de una finca que Oramas posee en el sur de Gran Canaria, el empresario se vengará de él.

No obstante, antes de llegar al puerto de Gran Canaria, Bolaños descubre en el barco a un polizón que se llama Juan Cristóbal. Este desconocido no aporta ningún dato sobre su identidad. Cuando llegan al destino, Juan Cristóbal encuentra trabajo como peón en la finca de Antonio Oramas. Ahí conoce a la hija del dueño, María del Pino, de quien se enamorará. Asimismo, también establece cierta amistad con Tío Tomillo, quien, junto con Ma Juana, supervisa la finca.

Oramas recibe, en su vivienda en el monte, la visita de Bolaños, quien le avisa de que se hará con la finca. El empresario sabe que Oramas se encuentra en apuros económicos y no podrá pagar la hipoteca de su finca. Cuando termine el plazo para saldar las deudas, en seis meses, Bolaños se convertirá en el dueño del terreno. Oramas solo evitará este desenlace si aprueba que su hija, María del Pino, se case con Bolaños.

Sin embargo, no acepta este trato, de modo que el empresario no encuentra obstáculos para consumir su venganza. Tío Tomillo le explica a Oramas que, si consiguen encontrar agua en el pozo de la finca, obtendrán el dinero necesario para conservarla. También le informa de que Juan Cristóbal posee las habilidades y los conocimientos suficientes para hallarla. Oramas, sin embargo, no toma ninguna decisión.

Gracias a Chanita, quien trabaja en la finca de Oramas y que ha iniciado una relación con Mr. Perico, el secretario inglés de Bolaños, Juan Cristóbal se entera de que el empresario planea su boda con María del Pino. A partir de ese momento enfría su relación con ella, a quien incluso afrenta en una copla que canta durante una fiesta. Además, se pelea con Bolaños, a quien le da un fuerte puñetazo. No obstante, María del Pino le aclara que ella no se casará con Bolaños, pero que el empresario ha puesto a Oramas en un serio apuro: como se ha arruinado, perderá la finca. Juan Cristóbal comienza entonces, con la ayuda de Tío Tomillo y del resto de trabajadores de la finca, las obras para encontrar agua en el pozo, lo que, al final, consigue.

En la fiesta en la que se celebra esta nueva noticia, y en la que se felicita a Juan Cristóbal como un auténtico salvador, aparecen Bolaños y Rosendo García, un trabajador de confianza del empresario. Este personaje afirma que recuerda a un hombre llamado Juan Cristóbal Ramos, de Tenerife, que conoció en América. Se trataba del capitán de una goleta, *La Joven Aurora*, que se hundió en el Pacífico sin que ninguno de sus tripulantes se salvara. Juan Cristóbal confirma que, en efecto, él es ese capitán, aunque no se encontraba en la goleta cuando se hundió. Sin dar más explicaciones, el protagonista se marcha a la playa de Maspalomas, donde le encuentra María del Pino. Allí, Juan Cristóbal le cuenta lo que sucedió la noche antes del naufragio. Sus recuerdos conforman un *flashback*.

En un café de marineros de un puerto del Pacífico, Juan Cristóbal conoció a una joven llamada Estela. Ambos se fueron a una habitación del local para intimar. Sin embargo, un hombre –acaso la pareja de la chica– irrumpió con violencia en la habitación para sacar de allí a Estela. El protagonista, para defenderla, inició una pelea con el intruso. Ella aprovechó un momento de despiste para quitarle al hombre siniestro, que sujetaba en el suelo a Juan Cristóbal, un cuchillo que le asomaba por el pantalón. Entonces la chica se lo clavó al intruso en la espalda y lo mató. Poco después tocó en la puerta de la habitación el segundo del capitán –es decir, su ayudante– para avisar a Juan



Cristóbal de que zarparían en breve. Pero Estela le mintió y le explicó que el protagonista ya se había marchado y que se encontraba en el barco. El segundo la creyó y se despidió, de modo que Juan Cristóbal se quedó en el café.

Cuando termina el *flashback*, el protagonista le aclara a María del Pino que él ha vagado por distintos lugares, a pesar de que lo dieron por muerto cuando naufragó el barco, quizás a causa de un ciclón. Realizó su último viaje, como polizón, desde Inglaterra hasta Gran Canaria, aunque aún se siente culpable por lo sucedido al hombre asesinado en aquel café. Por eso, afirma que, hasta que no reciba el correspondiente castigo, no se rehabilitará. No obstante, varias escenas después, en una conversación entre Oramas y Juan Cristóbal, se descubre que Estela ya ha confesado su crimen y que, por tanto, el protagonista queda exculpado. De nuevo en la finca, en el campo de tomateros, Juan Cristóbal y María del Pino se sonríen y, sin hablar, arreglan juntos una avería en una acequia.

#### 9.4. Tiempo

La ausencia de indicaciones temporales concretas dificulta establecer con exactitud la época en la que transcurre la historia. Pero Claudio de la Torre explicó que con *Bajo el sol de Canarias* aspiraba a representar las islas «tal como son» (Pastor García, 1943: 3). De estas declaraciones se deduce que la historia se desarrolla en los años cuarenta, cuando el guion se presentó a la censura. Asimismo, una referencia en el texto al Pueblo Canario señala que la acción sucede con posterioridad a 1939, ya que las obras de este conjunto arquitectónico de Las Palmas de Gran Canaria comenzaron ese año (Ramos Almenara, 2007: 56).

No obstante, resulta complicado determinar con exactitud cuánto dura la acción, aunque se extiende por un periodo inferior a seis meses. Ese es el tiempo que falta al comienzo del guion para que venzan los plazos de las hipotecas de Oramas y Bolaños se quede con su finca, tal como explica este personaje (Torre, Torre y Luján, 1943: 41). Dado que Juan Cristóbal encuentra agua en el pozo de la finca antes de llegar a la fecha límite y Oramas conserva su propiedad, ese plazo no se ha agotado.

Aunque la acción se desarrolla de forma lineal, se incluye un *flashback* extenso que corresponde a uno de los recuerdos de Juan Cristóbal (1943: 84-94). En él se

muestra la noche en la que el protagonista presenci6 cómo Estela asesin6 a un hombre que, con violencia, entr6 en el cuarto donde ambos se encontraban. Las escenas correspondientes al *flashback* se introducen mediante un proceso de transemiotizaci6n. As6, cuando Juan Crist6bal comienza la narraci6n verbal de lo que le sucedi6 en un caf6 de un puerto del Pac6fico, comienzan las escenas que corresponden a sus recuerdos (1943: 84). Este salto al pasado termina cuando el barco de Juan Crist6bal zarpa sin 6l. Entonces se regresa al discurso verbal del protagonista, que habla con Mar6a del Pino en la playa de Maspalomas y le resume el desenlace de esta aventura: «El barco se march6 sin m6, crey6ndome sin duda abordo, y un cicl6n debi6 destruirlo apenas sali6 de puerto» (1943: 95).

### 9.5. La voz narrativa

En el guion de *Bajo el sol de Canarias* se mantiene la objetividad descriptiva que tambi6n se aprecia en todos los guiones de Claudio de la Torre. En la mayor6a de pasajes se muestran acciones –siempre en presente– sin recurrir a ning6n tipo de valoraci6n, tal como implica el modo informativo: «Por el paseo central, hacia la portada, vienen de la casa Mar6a del Pino y Chanita. Se detienen tambi6n al ver a Bolaños» (1943: 28). Con frecuencia, en los pasajes solo se nombra a los personajes que aparecen en el plano: «Bolaños y el capit6n» (1943: 4), «Juan Crist6bal y T6o Tomillo» (1943: 23), «Ma Juana» (1943: 57). De esta manera, se prescinde de detalles visuales y se evocan im6genes que todos los lectores comprenden con facilidad. No obstante, tambi6n se observan adjetivos relevantes que aportan informaci6n 6til para comprender la actitud de los personajes en una escena concreta. La voz narrativa indica que Juan Crist6bal se siente «asustado» (1943: 11) cuando Bolaños descubre que viaja como poliz6n en su barco. Una sonrisa de Mar6a del Pino se califica como «maliciosa» (1943: 17). Chanita y Mr. Perico se muestran «muy circunspectos» (1943: 38) cuando, en una escena, T6o Tomillo se acerca a ellos. El protagonista se queda «serio» (1943: 50) tras conversar con Mar6a del Pino. Y Juan Crist6bal y T6o Tomillo llegan con «aire satisfecho» (1943: 61) a la fiesta en el Pueblo Canario. A veces, el aspecto y la actitud de los personajes se describen a trav6s de s6miles. A Mr. Perico se le compara con un *lord* cuando, en una escena en la que habla con Chanita en el coche de Bolaños, se estira en su asiento (1943: 29). Tras la pelea del protagonista con Bolaños, Juan Crist6bal y

Tío Tomillo se sientan «como dos reos» (1943: 67) mientras esperan las consecuencias del percance.

A pesar de la objetividad a la que tiende el texto, se advierten metáforas que favorecen la imagen idílica de Canarias –y de Gran Canaria en particular– que se ofrece. Con ello, los guionistas continúan con la idealización del espacio isleño que ya habían expresado en el primer tercio del siglo XX poetas insulares como Tomás Morales, Saulo Torón y la propia Josefina de la Torre. Morales, en *Las rosas de Hércules*, no solo incluyó numerosas composiciones que ensalzan la belleza del océano, al que incluso dedica una sección del libro primero, titulada «Poemas del mar». También se inspiró en el Teide para escribir el «Himno al Volcán». En el texto se exalta este paisaje y se relaciona su actividad volcánica con designios divinos (Morales, 1922: 84-87). Así, el Teide se reviste de un aura mitológica. Del mismo modo, en *Canciones de la orilla* (1932), de Torón, el mar constituye un espacio constante a lo largo del poemario. De hecho, en el último texto, que se fecha en el Puerto de la Luz en 1931, el sujeto poético expresa su estrecho vínculo con el mar. En una suerte de unión mística, desea que le lleve a la eternidad (1932: 147). Al igual que Morales y Torón, Josefina de la Torre idealizó el espacio insular en sus poemarios *Versos y estampas* (1927) y *Poemas de la isla* (1930). En ambos libros se evocan paisajes idílicos, ligados con frecuencia a recuerdos de infancia, en los que el mar posee una presencia continua y establece una relación intensa con el sujeto poético.

Dada la importancia del agua en la trama de *Bajo el sol de Canarias*, las escenas en las que aparece revisten un aire bucólico que idealiza el trabajo rural. Su escasez en el archipiélago se convierte en uno de los principales problemas de los personajes cercanos a Antonio Oramas, que se esfuerzan por encontrarla en el pozo de la finca. Sin agua, la propiedad pasará a manos de Bolaños. Por eso, su relevancia se manifiesta en la primera escena que transcurre en los campos de tomateros durante un día de riego. La voz narrativa se refiere al sonido del agua y a su forma de surgir de la tierra con metáforas que convierten el trabajo de los labradores en un momento de felicidad: «Canta el agua entre los surcos. Los peones abren cauce al agua, la desvían o la cercan. Emanan de la tierra una alegría de sed apagada. Cantan los labradores» (Torre, Torre y Luján, 1943: 15). De esta manera, se ofrece también una visión idílica del trabajo en la agricultura insular. No obstante, las obras que se realizan para encontrar agua en el pozo sí se presentan como un trabajo arduo:

Sucesivamente encadenadas, con ritmo creciente sobre el fondo de música, desfilan las imágenes del pozo y la casa de máquinas en plena actividad de obreros, alternando constantemente con un primer plano de Juan Cristóbal, en el fondo del pozo, abriendo la nueva galería. Detalles del pozo, los motores. Con estas imágenes se mezclan, asimismo, las largas filas de peones construyendo cercados en los riscos, bajo la dirección de Tío Tomillo. Planos llenos de luz y de vigor. Las imágenes se aceleran con la música, hasta llegar a la vista general de las obras concluidas, terminando la cámara sobre los motores en marcha y el agua saliendo del pozo a raudales (1943: 73-74).

La intensa faena de los obreros y de Juan Cristóbal exige un gran esfuerzo físico. Sin embargo, los planos «llenos de luz y de vigor» sugieren que esta escena posee una atmósfera repleta de vitalidad que vaticina el éxito de las obras en el pozo. El agua que brota de la nueva galería supone la derrota de Bolaños y el triunfo de Oramas, de Juan Cristóbal y de todos los trabajadores de la finca. Por eso, la búsqueda de la galería subterránea requiere planos y un acompañamiento sonoro adecuados para reflejar las dificultades de la tarea y, con ello, aumentar la tensión dramática hasta que Juan Cristóbal triunfa.

## **9.6. La representación del lugar**

Para cumplir el objetivo de mostrar el paisaje canario, Claudio de la Torre declaró en una entrevista que los exteriores se rodarían en las siete islas (Pastor García, 1943: 3). En el permiso de rodaje también figuran los Estudios Orphea, en Barcelona, y los Estudios Chamartín, en Madrid, como posibles lugares donde realizar la película. En realidad, solo se pensó en esos estudios para rodar en ellos los interiores. Así lo indica una nota en *Primer Plano* que informa de que los interiores de *Bajo el sol de Canarias* se rodarían en los Estudios Orphea (García Viñolas, 1943: s.p.).

La primera escena en la que se ve las islas Canarias corresponde al momento en el que el barco frutero de Bolaños se acerca a ellas. Sin embargo, no se alude al paisaje que se observa desde el mar, sino a imágenes en las que se muestran diversos espacios isleños y números folclóricos. Así se resume en el guion su contenido:

Se sucede, encadenada, una serie de paisajes de las islas Canarias desde el Teide al mar. En todos los paisajes, en las cumbres, en los valles, en las plazas, se va encuadrando sucesivamente una isa corrida, bailada por cien o doscientas parejas, vistiendo cada una de ellas el traje típico de cada isla, según el paisaje (1943: 12).

Estas imágenes a las que se alude presentan con rapidez los rasgos más llamativos del paisaje insular y de su tradición musical. También la escena que precede a la primera imagen de la casa en el monte de Oramas sirve para mostrar zonas de montaña de Gran Canaria: «Diversos paisajes, encadenados, de las Vegas, la Angostura, el Monte...» (1943: 26). Estas escenas conforman una visión idílica de las islas que suscita la curiosidad de los espectadores e, incluso, de los posibles turistas que visiten el archipiélago.

Sin embargo, no siempre se describe una naturaleza exuberante. En la escena en la que Juan Cristóbal camina por un paraje del sur de Gran Canaria se enseña el «paisaje árido y dramático» (Torre, Torre y Luján, 1943: 13) de esa parte de la isla. Al mostrar este territorio se revela la dificultad de encontrar agua en un lugar con tan poca vegetación como ese. Este problema también se sugiere cuando Juan Cristóbal mira pensativo un estanque mientras sostiene una azada en las manos (1943: 26). Asimismo, la conversación en la que Rosendo García le explica a Tío Tomillo que la finca de Oramas no vale nada sin agua se da junto a un pozo seco. Su aspecto pobre, casi en ruinas, corrobora la decadencia del lugar: «Un pozo abandonado. Una casa de máquinas medio derruida. Rincón desolado en una finca del sur» (1943: 30).

El resto de propiedades de Oramas no se describe. Ni de la casa del mayordomo –donde vive Tío Tomillo– (1943: 13), ni de su vivienda en la finca del sur, ni de su propiedad en el monte (1943: 28) se aportan detalles visuales. Tampoco se indica la decoración de la sala de campo en la que Oramas discute con Bolaños sobre el futuro de su finca. En la línea de encabezamiento solo se define como una sala «canaria» (1943: 39). El adjetivo sugiere que ese espacio presenta una arquitectura que se identifique como tradicional de las islas –aunque, según Alemán de Armas (1997: 230), resulta complicado definir la casa tradicional del archipiélago–. Se ofrece, por tanto, una amplia libertad para escoger los decorados donde rodar las escenas que suceden en estos espacios.

Tampoco se describen los lugares vinculados al trabajo agrícola, como los campos de tomateros (1943: 16) y el almacén de empaquetado de tomates (1943: 20). Sin embargo, sí se alude al ambiente alegre que predomina en ellos. En ambos lugares los trabajadores cantan mientras desempeñan su labor. Así se describen los sonidos que se escuchan en el almacén, donde solo trabajan mujeres: «martillazos en las cajas,

voces, órdenes, algún cantar de la tierra» (19443: 20). La atmósfera idealizada contrasta con el esfuerzo real que exige ese trabajo. De esta manera, una escena laboral se convierte en un momento idílico. De hecho, en el almacén de empaquetado se celebra la fiesta que se organiza cuando Juan Cristóbal encuentra agua en el pozo de la finca:

Tío Tomillo, en lo alto de una mesa, intenta acallar con gestos unos aplausos frenéticos. La CÁMARA RETROCEDE hasta descubrir a todos los hombres y mujeres de la finca, reunidos en el almacén para celebrar la buena del agua, que aplauden como locos. Por las mesas corren las copas y los dulces (1943: 75).

La idealización del espacio insular se aprecia también en las escenas que transcurren en la playa de Maspalomas. La primera vez que se alude a ella se indica que un grupo celebra una descamisada, esto es, una reunión festiva que se convoca tras la recolección del trigo (Guerra Navarro, 1965: 212). El paisaje se describe del siguiente modo: «El grupo de las palmeras, en primer término, sobre la playa y el mar. Al pie de las palmeras se celebra una típica descamisada» (1943: 48). Aquí las palmeras, por su considerable presencia en todo el archipiélago, se convierten en símbolos de Canarias y de su paisaje. De hecho, varios autores han aludido a este árbol como parte fundamental del territorio isleño. Miguel de Unamuno, en su libro *De Fuerteventura a París* (1925), dedica el soneto LX a la palmera insular, a la que se refiere como una «verde llama que busca al sol desnudo» (1925: 97). Así, el autor establece un estrecho vínculo entre el árbol y el clima árido de Fuerteventura. También Agustín Espinosa, en *Lancelot, 28º-7º* (1929), dedica un capítulo, titulado «Elogio de la palmera con viento», a la palmera de Lanzarote. Desde una poética literaria que se inspira en el creacionismo vanguardista, el escritor inventa una nueva isla en la que las ramas de este árbol giran como hélices cuando el viento constante las mueve (1929: 54-56). Por este motivo, en *Bajo el sol de Canarias* se evocan planos cercanos de esta vegetación: «La cámara recorre las copas de unas palmeras y desciende por los troncos hasta encuadrar el corro de la descamisada» (1943: 48). Con ello, las palmeras de la costa quedan ligadas –al igual que los lugares de trabajo– a una imagen apacible de la vida insular y su folclore.

En *Bajo el sol de Canarias* también se incluyen espacios costumbristas, pues en ellos los personajes desarrollan actividades de ocio. Cuando Tío Tomillo y Juan Cristóbal salen de fiesta, para que el protagonista se olvide de que Bolaños piensa casarse con María del Pino, se suceden varios de estos lugares. Acuden a una gallera improvisada para ver una pelea de gallos (1943: 58). Participan en una carrera de burros

(1943: 58). Practican lucha canaria en un campo dedicado a este deporte (1943: 59). Navegan en una regata (1943: 60-61). Y asisten a una fiesta en el Pueblo Canario, un conjunto arquitectónico que se encuentra en el barrio de Ciudad Jardín, en Las Palmas de Gran Canaria.

Las escenas que transcurren en el Pueblo Canario constituyen un homenaje al pintor Néstor Martín-Fernández de la Torre, quien pergeñó las primeras ideas sobre este proyecto en 1934 para atraer a turistas a través de la tradición isleña (Ramos Almenara, 2007: 55). Claudio de la Torre explicó en una entrevista que las representaciones folclóricas de *Bajo el sol de Canarias* se inspiraban en las ideas del artista «porque fue él quien resurgió lo típicamente nuestro» (Pastor García, 1943: 3). De hecho, en una de las escenas marineras se compara la acción con una obra del pintor: «Los tripulantes levantan el bote a una y lo llevan en hombros hasta el mar, deteniéndose en la orilla, tal como se ve en el fresco de Néstor, en el Casino de Tenerife» (1943: 60). Esta referencia alude al cuadro *El mar*, que se encuentra en uno de los salones del Real Casino de Santa Cruz de Tenerife. En la obra pictórica se observa a jóvenes musculosos que portan un velero (en Jáudenes Ruiz de Atauri, 1999: 45).

Las escenas del Pueblo Canario, según indicó Claudio de la Torre, las supervisaría Miguel Martín-Fernández de la Torre<sup>99</sup> por ser quien mejor conocía la obra de Néstor (Pastor García, 1943: 3). Este proyecto arquitectónico, que finalizó Miguel Martín-Fernández de la Torre, consistía en distintos pabellones dedicados a las costumbres, la historia, la cultura, los deportes y el mar de Canarias (Ramos Almenara, 2007: 56). Las obras del Pueblo Canario comenzaron en 1939 y, aunque el conjunto se inauguró en julio de 1956, en 1940 ya se apreciaban diversas partes de la construcción terminadas (Ramos Almenara, 2007: 72). La inclusión de este espacio en *Bajo el sol de Canarias* sirve también para promocionarlo entre los futuros espectadores, como si se tratara de propaganda turística.

Como se lee en el guion, en el Pueblo Canario se celebra una fiesta en la que los asistentes visten el traje típico canario. Asimismo, suena música folclórica de las islas: «Rondallas, cantos y bailes populares» (1943: 61). En este lugar se produce la pelea entre Bolaños y Juan Cristóbal, quien le golpea después de que ambos hayan cantado

---

<sup>99</sup> Miguel Martín-Fernández de la Torre (Las Palmas de Gran Canaria, 1894-Las Palmas de Gran Canaria, 1980), hermano del pintor Néstor, desarrolló una importante labor como arquitecto y trabajó en diversos proyectos urbanísticos en Las Palmas de Gran Canaria.

sus coplas (1943: 65-66). Las alusiones que algunos de estos personajes se dirigen crea un ambiente incómodo que deriva en la escena violenta con la que termina la fiesta: «Juan Cristóbal recibe a Bolaños con un puñetazo en la cara que hace a Bolaños caer al suelo. [...] Confusión y dispersión del corro. Unos espectadores sujetan a Bolaños. Tío Tomillo, a Juan Cristóbal» (1943: 66). El conjunto arquitectónico se convierte, así, en escenario de la disputa entre el protagonista y Bolaños.

La catedral de Las Palmas, de la que se muestra la fachada mientras repican sus campanas (1943: 97), constituye otro de los espacios urbanos presentes en *Bajo el sol de Canarias*. También se indica un plano general de la ciudad en la que la catedral se destaca en primer término (1943: 97). El repique de las campanas vaticina el final feliz. Por eso, justo después se incluye una escena en la que Oramas y Juan Cristóbal circulan por la carretera del Paseo de Chile, en Las Palmas (1943: 97). Los personajes conversan en el coche sobre la confesión de Estela, quien ha reconocido su crimen en el café marineru de un puerto del Pacífico. El protagonista, por tanto, ha quedado libre de sospechas. No obstante, estas escenas sirven para mostrar una pequeña parte de la zona urbana de la isla, pues casi toda la acción se desarrolla en el campo.

Claudio de la Torre explicó en la entrevista publicada en *Falange* que la película empezaría de la siguiente manera: «Comienza en una isla imaginaria del Pacífico, entre grandes palmerales y bajo el sol tropical. Las primeras escenas se ruedan en una taberna de marineros, entre vaho de alcohol y humo de cigarrillos» (Pastor García, 1943: 3). Sin embargo, el guion empieza con indicaciones sobre imágenes de archivo que muestran el barco frutero de Bolaños en alta mar mientras navega hacia Gran Canaria (1943: 1). Además, las escenas que transcurren frente al Pacífico corresponden a la noche del crimen que presencia Juan Cristóbal. Las acotaciones en las que se describe el café marineru donde se cometió el asesinato aluden a un establecimiento en zona tropical: «Interior del café. Humo y gente de mar. Música del trópico. Alguna atracción exótica» (1943: 85). Los sintagmas nominales, a pesar de su brevedad, evocan un ambiente distinto al de las islas Canarias. No obstante, las escenas de ese puerto siempre suceden dentro del café: en el salón principal, al que alude el encabezamiento de «café marineru» (1943: 87); en las escaleras y los pasillos por los que se llega a los reservados (1943: 87); y en la habitación a donde van Estela y Juan Cristóbal para intimar (1943: 88). También se indican planos del exterior del local, pero solo para presentar su fachada y las ventanas (1943: 84). Por tanto, no se muestran espacios que correspondan



a exóticos parajes tropicales, acaso por la dificultad de recrear los decorados correspondientes.

### **9.7. Caracterización de los personajes**

Del mismo modo que en el cine folclórico español aparecen personajes que reflejan la identidad nacional, en *Bajo el sol de Canarias* se incluyen personajes que representan el supuesto espíritu de las islas. Así, Claudio de la Torre se acerca a su objetivo de ofrecer la que él consideraba una imagen fiel del archipiélago, como declaró en *Falange* (Pastor García, 1943: 3). Por ello, numerosos personajes encarnan arquetipos populares. De hecho, en el texto se renuncia a la descripción de Estela, a quien Juan Cristóbal conoce en la costa del Pacífico. A ella se la presenta como «la clásica mujer de todas las tabernas de puerto» (1943: 85). También Chanita corresponde a otro modelo femenino: «tipo vivaracho de criada canaria, de campo» (1943: 22). Ambas constituyen personajes populares: poseen un bajo estatus social y realizan trabajos humildes. Por ello, basta que en el texto se aluda a su profesión o al lugar donde desarrollan su actividad para caracterizarlas.

Pero, a pesar de estas caracterizaciones, apenas se hallan adjetivos que se refieran a su aspecto. María del Pino viste «muy elegante» (1943: 23) cuando se pone el traje típico de la isla. Al segundo, el marinero ayudante que acompaña a Juan Cristóbal en el Pacífico, se le describe como un «hombre ya maduro, de aspecto reposado» (1943: 85). Al desconocido que entra en el reservado del café donde Juan Cristóbal se encuentra con Estela se le presenta como «un tipo siniestro» (1943: 88). Por ello, las presentaciones indirectas predominan sobre las definiciones directas.

También pertenecen a las clases humildes Tío Tomillo y Ma Juana, que supervisan la finca de Oramas. Sus nombres, que en realidad constituyen apodos, ya reflejan su carácter popular. De ninguno de ellos se ofrecen descripciones físicas o psicológicas. Sin embargo, a través de una presentación indirecta se expresan sus rasgos de personalidad. Ma Juana realiza labores propias de un ama de casa. Aunque no se la ve trabajar en el campo, en varias escenas cocina (1943: 53, 67). Además, este personaje conoce bien su condición rural. Por eso, cuando Juan Cristóbal se pelea con Bolaños, defiende al empresario, a quien califica como un «caballero de la ciudad» (1943: 67).

Con este comentario, Ma Juana revela el contraste entre las zonas rurales y las urbanas, que, en su imaginario, se vinculan a una elevada categoría social.

Tío Tomillo, que vive junto con Ma Juana, representa a un «mago». Con esta expresión se alude en Canarias a los campesinos, aunque, en ocasiones, se emplea con sentido despectivo para referirse a personas que el hablante considera incultas y que viven y trabajan en el campo. Este arquetipo popular, según Estévez González (2011: 164), representa un intenso vínculo con la tierra y la expresión de las auténticas costumbres y tradiciones isleñas. Así, Tío Tomillo encarna la identidad insular. Por eso, en el guion se aprecia cómo, junto con Juan Cristóbal, asiste a actividades propias de las islas, como las peleas de gallos, la lucha canaria y las carreras de burro (1943: 58-59). De la misma manera, su trabajo se desarrolla en el campo, aunque no como un labrador. Cuando Oramas deja el sur de Gran Canaria para instalarse en su vivienda en el monte, le encarga a Tío Tomillo la vigilancia de la finca y del personal (1943: 24). Este puesto de responsabilidad le otorga cierto protagonismo respecto al resto de trabajadores de la propiedad.

En cambio, Andrés Bolaños posee un alto estatus social. Su vínculo con las islas no solo se halla en su origen canario, sino, además, en su negocio, con una larga tradición en el archipiélago: el comercio de fruta y, sobre todo, de plátanos. El propio Bolaños le explica al capitán de su carguero cómo lleva toda su vida vinculado a la misma actividad comercial:

Yo empecé a trabajar en el negocio de plátanos con un pariente mío mediante un sueldo. Al año sabía más que él. [...] A los dos empecé a hacerle la competencia con la fruta de algunos agricultores que hasta entonces eran clientes suyos, y que me la dieron a liquidarlas a mejores precios. A los tres años, para no cansarle, acaparaba yo toda la fruta que debía recibir mi pariente... y este estaba arruinado (1943: 3).

Con esta trayectoria, Bolaños representa al acaudalado empresario insular con una ambición inmensa, capaz de acabar con cualquier competidor. De hecho, su comportamiento se asemeja al de un cacique<sup>100</sup>. Así, Bolaños se convierte en el antagonista de *Bajo el sol de Canarias*. Aprovechando su privilegiado estatus social, compra la deuda de Oramas para quedarse con su finca en el sur de Gran Canaria. De

---

<sup>100</sup> Claudio de la Torre aludió a la figura del cacique insular, que actuaba con independencia a los políticos, en un artículo que publicó en la revista *España* sobre la visión de Canarias en el resto del país (Torre, 1919: 8).

esta manera, satisface su deseo de venganza, que se originó cuando, en su juventud, Oramas le arrebató a su novia y se casó con ella. Esta artimaña, junto con su fiereza como empresario, convierte a Bolaños en un hombre sin escrúpulos que busca la derrota de sus adversarios. De la siguiente forma explica su deseo de ver a su antiguo rival arruinado: «de Andrés Bolaños no ha nacido todavía quien se ría. A Oramas le sigo yo la variada, como decimos los canarios, hasta que no le quede ni un tenique<sup>101</sup>» (1943: 5).

Oramas, en cambio, encarna a un terrateniente bondadoso. No obstante, su delicada situación económica le ha despojado de su poder. Ni siquiera encuentra una manera de evitar que Bolaños se apropie de su finca, ya que no posee dinero suficiente para pagar la hipoteca. Su hija conoce el problema financiero que sufre. Pero, a diferencia de su padre, este personaje femenino trabaja en la finca con los labradores. Por eso, en la primera escena en la que aparece se la ve con el «traje de faena de las campesinas canarias» (1943: 15). De hecho, intenta arreglar con sus manos la avería de la acequia por la que se escapa el agua. Si la protagonista femenina del cine folclórico corresponde, en general, a una mujer gitana y andaluza, en *Bajo el sol de Canarias* encarna a una canaria campesina que participa de las tradiciones insulares. Así, María del Pino representa la supuesta identidad de las islas. Por este motivo, Claudio de la Torre escogió a una actriz grancanaria –Mercedes Valle– para interpretarla. En las escenas del Pueblo Canario, con el traje típico, María del Pino baila la música regional (1943: 61). Además, cuando Juan Cristóbal encuentra agua en la finca y, por tanto, se estabiliza la situación económica de Oramas, ella no abandona el trabajo en el campo. En la última escena, que remite al primer encuentro entre María del Pino y el protagonista, se observa cómo ambos reparan juntos una avería de una acequia (1943: 100). Este desenlace feliz favorece la idealización del trabajo rural: María del Pino continúa con su labor como campesina incluso cuando las finanzas de su padre mejoran.

De un modo similar, al comienzo del guion Juan Cristóbal se halla desamparado. Su lenguaje kinésico cuando Bolaños descubre que se ha escondido en el barco carguero revela su sumisión respecto al empresario: «El polizón les mira con expresión humilde, quitándose la boina de la cabeza» (1943: 7). El protagonista ni siquiera discute cuando

---

<sup>101</sup> Guerra Navarro (1965: 410) define la palabra «tenique» como una piedra que se usa para formar un fogón. Por tanto, Bolaños afirma que no descansará «hasta que no le quede ni un tenique» a Oramas para expresar su deseo de que su rival pierda todas sus pertenencias.

Bolaños le ordena que coja la escoba y limpie la bodega. Su vestuario, pobre y gastado, indica también que sufre problemas: «se quita la chaqueta andrajosa que lleva encima, y queda en camiseta» (1943: 8). El «ancla tatuada» (1943: 8) en su hombro revela su condición de marinero.

A Juan Cristóbal nunca se le describe, pero él mismo confirma su identidad cuando Rosendo García, el hombre de confianza de Bolaños, le recuerda el pasado: «yo conocí una vez en América a un tal Juan Cristóbal Ramos, de Tenerife, capitán de una goleta, *La Joven Aurora*» (1943: 79). Entonces Tío Tomillo corrobora sus sospechas. Juan Cristóbal, al llegar por primera vez a la finca de Oramas en busca de trabajo, le había contestado a Tío Tomillo que él no era de «por aquí» (1943: 14). Pero varias escenas antes había adivinado –aunque sin certezas– el origen insular del protagonista después de haberle visto practicar lucha canaria: «usted a mí no me engaña, maestro. Usted es nacido en Canarias. ¡Es tan gofión como yo!» (1943: 59). Así, el héroe de la historia, que consigue devolver el agua a la finca de Oramas, revela su estrecho vínculo con el archipiélago.

El trabajo de Juan Cristóbal como marinero en América le convierte en un emigrante. Nunca revela los motivos por los que abandonó Canarias ni cuánto tiempo ha vivido en el extranjero, pero pertenece al amplio colectivo de emigrantes insulares que se instalaron en América. Se trata de un fenómeno que se halla en la conciencia colectiva de las islas. Juan Cristóbal, sin embargo, queda alejado del mito del indiano que regresa del otro continente con grandes riquezas. El protagonista del guion abandona su vida de marinero –con la que no ha reunido ninguna fortuna– tras una noche desdichada. Pero la decisión que toma al final guarda coherencia con la imagen idealizada de las islas que se ha mostrado a lo largo del texto. Cuando Oramas le pregunta si regresará al mar, el protagonista responde: «No lo sé... La tierra tira mucho...» (1943: 98). Por eso, en lugar de abandonar Gran Canaria, se queda como trabajador de la finca de Oramas. Tanto su amor hacia María del Pino como su afecto por la isla influyen en su elección.

Además del emigrante, en *Bajo el sol de Canarias* se incluye un personaje inmigrante: Mr. Perico, el secretario inglés de Bolaños. Sin embargo, no encarna un arquetipo, sino un modelo cómico de los británicos que viven en el archipiélago. Así, en el texto se continúa con la visión satírica sobre los ingleses instalados en Canarias que

Alonso Quesada desarrolló en los cuentos de *Smoking-Room*. Aunque se editó como libro en 1972, el autor publicó estas narraciones entre 1919 y 1922 en el periódico *La Publicidad* (Barcelona, 1878-1922). En ellas se presentan, con ironía, las costumbres que los británicos habían traído de su país y algunas actitudes llamativas, como la precisa puntualidad, una frialdad evidente o un habla agramatical en español a pesar de llevar años en las islas (Quesada, 2012: 125-249).

La primera vez que Mr. Perico interviene en *Bajo el sol de Canarias* «viste cómicamente y presume de hablar inglés» (1943: 9). Su comportamiento excéntrico con Chanita, la chica canaria con quien comienza una relación amorosa, resalta el carácter humorístico del personaje. En una escena la abraza de pronto, desesperado, con un español muy pobre: «¡Oh, yo preti...! ¡Mi love you!» (1943: 30). Pero Mr. Perico se ha integrado bien en la sociedad insular y conoce su folclore, como demuestra la copla que le canta a Chanita (1943: 65).

### 9.8. Recursos cinematográficos

En el guion de *Bajo el sol de Canarias* se alude a los distintos tipos de plano con las iniciales de los términos técnicos en inglés. V.L.S. corresponde a *very long shot*, es decir, un gran plano general, al que se alude para mostrar el barco frutero de Bolaños mientras navega por el mar (1943: 1). M.S. significa *medium shot* –plano medio–. Se emplea, sobre todo, en las conversaciones, como la que Bolaños mantiene con el capitán del barco (1943: 3-4). Las iniciales S.L.S. se refieren a un *short long shot*, esto es, un plano general corto. Por tanto, equivale a un plano medio largo. En el guion de *Bajo el sol de Canarias* también se señala en las conversaciones. Basta con indicar las iniciales y nombrar a los personajes que se incluyen en la escena para evocar ese encuadre: «25-S.L.S. Mr. Perico y tres tripulantes rodeándole» (1943: 9). Asimismo, L.S. significa *long shot* –plano general–. Se menciona cuando los tripulantes del barco frutero de Bolaños tocan música folclórica de Canarias: «L.S. El grupo de los tripulantes con las guitarras» (1943: 12). Del mismo modo, se alude al primer plano con las iniciales C.S. (*close shot*). Se advierte cuando el protagonista toma agua de una acequia: «Juan Cristóbal mete una mano en el agua, luego la saca y la contempla sonriendo» (1943: 20). Así, con este detalle visual, se sugiere la importancia del agua para el personaje y para el desarrollo la trama.

Además de estos términos en inglés, que Claudio de la Torre ya había usado en el guion de *La Blanca Paloma*, en *Bajo el sol de Canarias* se emplean las expresiones *shooting down* y *shooting up* para aludir a ángulos picados y contrapicados. El guionista los utilizó también en *Misterio en la marisma*. Se escriben entre paréntesis junto a las iniciales de los planos en los que se debe apreciar cierta inclinación de la cámara. De este modo, el siguiente plano medio de Ma Juana en el almacén de empaquetado constituye, a su vez, un plano picado: «M.S. (*Shooting down*). Ma Juana se dirige a su marido, sin respeto para el orador» (1943: 75). En él, Ma Juana habla a Tío Tomillo, que se encuentra encima de una mesa. Por eso, el plano picado reproduce la perspectiva desde la que Tío Tomillo le observa. De la misma manera, cuando Tío Tomillo responde se indica un plano contrapicado para reproducir cómo le ve Ma Juana desde su posición: «M.S. (*Shooting up*). Tío Tomillo responde a su mujer» (1943: 76). Por tanto, estos ángulos evocan la ocularización interna, que da lugar a planos subjetivos.

En ocasiones, la ocularización interna se explicita cuando se señala que una imagen concreta se observa desde la mirada de un personaje. Así ocurre cuando Bolaños advierte la presencia del protagonista en la bodega del barco frutero: «Desde el punto de vista de Bolaños se ve a Juan Cristóbal, medio oculto por unos bultos» (1943: 6). La misma expresión se emplea en la escena en la que Oramas ve el jardín de su casa en el monte a través de una ventana de la vivienda. El ángulo picado revela que se halla en un piso superior: «L.S. (*Shooting down*). Vista del jardín, desde el punto de vista de don Antonio» (1943: 47). En la escena que transcurre en el café del Pacífico en la que Juan Cristóbal se enfrenta al intruso, el ángulo contrapicado coincide con la mirada del protagonista. A través de su mirada, a ras del suelo, se observa cómo Estela se deshace del arma homicida con la que mata al desconocido: «M.S. (*Shooting up*). Desde el punto de vista de Juan Cristóbal. Estela tira el cuchillo ensangrentado fuera del plano» (1943: 91).

De la misma manera que en el texto se evoca qué ven los personajes, también se menciona qué escuchan. Así, en determinadas escenas se evoca la auricularización interna. Se sugiere esta técnica en la escena en la que Estela, después de haber cometido el asesinato, escucha cómo el amigo marinero de Juan Cristóbal se acerca a la habitación donde se encuentran: «Estela escucha los pasos del Segundo» (1943: 93). También se plantea la auricularización interna en la escena en la que Tío Tomillo habla con Rosendo García junto al pozo seco. Juan Cristóbal «oye lo que dice García» (1943:

31) desde una sala de máquinas cercana. Por este motivo, descubre que el hombre de confianza de Bolaños amenaza con quedarse con la finca porque cree que no existe posibilidad alguna de encontrar agua en el pozo.

La precisión de los términos con los que se nombran los planos se aprecia también en el vocabulario que se refiere a movimientos de cámara. En dos ocasiones se emplea la palabra *travelling*: la primera, para seguir a Juan Cristóbal mientras pasa por las mesas donde trabajan las mujeres del almacén de empaquetado (1943: 20-21); la segunda, para mostrar las huellas que el protagonista ha dejado en la arena de la playa de Maspalomas (1943: 96-97). No obstante, en otras escenas también se sugiere el *travelling*, aunque sin emplear el término en inglés. Así, en el guion se indica que la cámara retrocede cuando Bolaños y el capitán del barco frutero llegan a la bodega (1943: 5). El movimiento inverso se aprecia cuando, en el campo de lucha canaria, se indica que la cámara avanza «hasta que la camisa [de Juan Cristóbal] cubre toda la pantalla» (1943: 59). De esta manera, el *travelling* hacia delante da lugar a un plano detalle de la vestimenta del protagonista. Además de estos movimientos, también se indica el de la panorámica. En una de las escenas que transcurren en el reservado del café a donde Juan Cristóbal va con Estela, se recurre tres veces a la panorámica (1943: 89). La repetición de este movimiento responde al pequeño tamaño del cuarto donde se encuentran los personajes. Las limitaciones espaciales no resultan adecuadas para que la cámara se desplace por la habitación.

A diferencia del resto de guiones de Claudio de la Torre, en *Bajo el sol de Canarias* no se recurre a ningún fundido para las transiciones entre escenas. Solo se indican al comienzo del guion, cuando terminan los créditos iniciales (1943: 1). Para cambiar de escena se señalan, sobre todo, encadenados. Así, la imagen final de una escena y la primera de la siguiente se solapan unos instantes. Su uso se aprecia cuando Juan Cristóbal y Tío Tomillo realizan distintas actividades propias de la tradición isleña. Entre la escena de la gallera, la de la carrera de burros y la del campo de lucha canaria se indica un encadenado (1943: 58-59). Sin embargo, estos efectos visuales no siempre se emplean para las transiciones entre escenas, sino también para las que existen entre algunos planos. Cuando Juan Cristóbal y Tío Tomillo se lanzan al mar en un bote, se indica que en ese momento se insertan «diversos momentos encadenados de una regata» (1943: 60). Asimismo, para presentar el carguero de Bolaños, se alude a «detalles sucesivos del barco, encadenados, hasta llegar a la puerta de la cámara del capitán»

(1943: 1). Con estos solapamientos entre imágenes se transmite mayor continuidad entre ellas y, por tanto, más rapidez en su sucesión. Junto con este efecto, también se emplean en dos ocasiones las cortinillas para las transiciones entre escenas. La primera vez se incluye entre la escena en la que Chanita habla con Mr. Perico en la casa en el monte de Oramas y la escena en la que Tío Tomillo conversa con Rosendo García junto a un pozo seco (1943: 30). La segunda vez se inserta entre una escena que transcurre en la vivienda de Tío Tomillo y otra que sucede en la casa en el monte de Oramas (1943: 37-38).

### 9.9. Diálogos y música en el guion

Claudio de la Torre aclaró que, para *Bajo el sol de Canarias*, solo había escogido a Julio Peña como el único actor de fuera del archipiélago. El cineasta explicó en una entrevista que quería que el resto de intérpretes hablaran con acento canario (Pastor García, 1943: 3). El escritor señala que resulta complicado adquirirlo a quien proviene de fuera de las islas. Así, el acento isleño forma parte de los rasgos de los personajes insulares y contribuye a su verosimilitud. En el guion no se reflejan fenómenos como el seseo o las aspiraciones de consonantes implosivas. Pero la intención de presentar el habla de las islas en la película se refleja en el texto a través de indicaciones entre paréntesis que se incluyen en algunas intervenciones: «acentuando su acento canario» (1943: 17); «recuperando su acento canario» (1943: 49); «en canario» (67); «en puro canario» (1943: 82). Esta pronunciación se asocia en el texto al mundo rural, como revela el siguiente paréntesis en una de las intervenciones de María del Pino: «A Juan Cristóbal, remendando su anterior acento campesino» (1943: 52). De este modo, el acento se convierte en otro rasgo más de la identidad insular que se manifiesta con claridad en los personajes rurales.

El habla canaria no se refleja solo en el acento, sino también en el léxico propio del archipiélago, como se aprecia en la siguiente intervención de Tío Tomillo: «Entodavía no ha nacido quien sorroballe al hijo de mi madre. Una cosa es que te aguante a ti una inconveniencia y otra que cualquier bagañete quiera echarme las patas fuera de la escudilla» (1943: 25). En esta cita se observan vulgarismos como «entodavía» o «cualquier», que muestran la escasa formación académica del personaje. Pero también se aprecia léxico popular grancanario. El verbo «sorroballar» significa «ensuciarse por arrastre, roce o mescolanza» (Guerra Navarro, 1965: 397); y



«bagañete» se usa para llamar a alguien tonto, cobarde o imbécil (1965: 28). Chanita usa también léxico canario en sus intervenciones. A Mr. Perico le pide que no se comporte como un «bardago»<sup>102</sup> (1943: 82) y comenta que Bolaños no puede ser un «belillo»<sup>103</sup> (1943: 56) si planea su boda con María del Pino. Del mismo modo, Ma Juana habla con términos característicos del habla de Gran Canaria, como «arrepollinado»<sup>104</sup> (1943: 35), «pírgano»<sup>105</sup> (1943: 68), «tollo»<sup>106</sup> (1943: 99), «jinojo»<sup>107</sup> (1943: 25) y «rebumbio»<sup>108</sup> (1943: 25).

Las intervenciones de Mr. Perico concuerdan con su aspecto excéntrico, ya que comete constantes errores gramaticales cuando habla en español. Así se expresa cuando pide que le sujeten para no pegarle a Juan Cristóbal, quien le ha dado un puñetazo a Bolaños: «¡Sujetarme yu! Mi tener que pegarse con ese. Pero es que mi conocerlo. [...] Hemos hecho un viaje juntos» (1943: 67). Estas incorrecciones forman parte de su carácter histriónico y le convierten en una caricatura de los ingleses. Pero, en realidad, sabe hablar bien español, como demuestra en algunas intervenciones: «¡Despacito, cristiana! Eso sí que no. Ahora mismo me marchó y dejó a don Andrés. Antes que verte a ti disgustada, dejó de remplón<sup>109</sup> todas las Inglaterra con sus púdines y rosbifes» (1943: 82). Incluso se indica que, a veces, habla con acento canario (1943: 11).

Al igual que el habla insular, la música de las islas se presenta en *Bajo el sol de Canarias* como parte de la identidad del archipiélago. La banda sonora se encargó al compositor canario Juan Álvarez García, tal como figura en el permiso de rodaje (*Bajo el sol de Canarias*, 1943). Claudio de la Torre declaró en una entrevista que lo había escogido porque conocía a la perfección los cantos regionales canarios (Pastor García, 1943: 3). De hecho, Álvarez García se encargó de la banda sonora de la película *Alma canaria* (José Fernández Hernández, 1945), en la que se reproduce música folclórica de las islas. Además, figuraba como el compositor de la banda sonora de la película que Conchita Montenegro iba a dirigir sobre Canarias, pero que nunca se rodó («Conchita Montenegro va a dirigir», 1942: s.p.). De la misma manera, en prensa se nombró a

---

<sup>102</sup> Este sustantivo se emplea para aludir a un «hombre rudo y bruto» (Guerra Navarro, 1965: 75).

<sup>103</sup> «Brivón, pícaro, golfo» (1965: 83).

<sup>104</sup> El verbo «arrepollinarse» significa «repantigarse, sentarse cómodamente» (1965: 518).

<sup>105</sup> «Caña de la hoja de palma» (1965: 730).

<sup>106</sup> «Tira en forma de látigo que resulta de cortar a lo largo el cazón» (1965: 416).

<sup>107</sup> «¡A la porra!» (1965: 673).

<sup>108</sup> «Es jolgorio con mescolanza de actitudes y personas» (1965: 358).

<sup>109</sup> «Remplón», según Guerra Navarro, es una expresión popular de Gran Canaria que significa «de repente» (1965: 363). Su uso por parte de Mr. Perico demuestra que conoce bien el habla de la isla.

Álvarez García como compositor de la película *El collar de caracoles*, que tampoco se rodó (T. Montes de Oca, 1945: 4).

Claudio de la Torre también explicó que buscaba grupos locales para que interpretaran música folclórica en determinadas escenas (Pastor García, 1943: 3). Por este motivo, toda la banda sonora y los números musicales del guion pertenecen a las tradiciones insulares. Solo el «son negro» (1943: 92), al que se alude en las escenas que transcurren en un puerto del Pacífico, se aleja del folclore canario. El son se incluye entre los géneros musicales populares de América Latina y, sobre todo, de Cuba. Su uso como banda sonora en esas escenas sirve para crear una atmósfera exótica que se diferencie con claridad de la que evoca el folclore canario.

En el guion se señalan, en varias escenas, composiciones musicales del archipiélago como banda sonora. Ya en la primera secuencia, en el barco carguero de Bolaños, los tripulantes celebran, mientras tocan la guitarra, la llegada a las islas «con isas alusivas a la tierra» (1943: 9). En la escena en la que se presentan, encadenados, diversos paisajes del archipiélago, se señala que suenan isas<sup>110</sup> (1943: 12). Asimismo, en la primera escena que transcurre en la playa de Maspalomas se indica que en un grupo que se ha reunido sobre la arena «se cantan seguidillas canarias» (1943: 48). Se trata de una composición musical que se baila y se canta con guitarras y castañuelas y que se toca en Canarias desde el siglo XVIII (Delgado Díaz, 2004: 42).

La música folclórica cobra especial relevancia en las fiestas populares, como la que se desarrolla en el Pueblo Canario. Esta escena costumbrista, en la que se observa cómo se divierten los habitantes de Gran Canaria, sirve para mostrar canciones y danzas regionales: «Rondallas, cantos y bailes populares. Se mezclan las músicas con la algarabía de las voces» (1943: 61). Además, se precisa que un grupo baila la «malagueña canaria» (1943: 61). Se trata un género de origen andaluz que se acompaña de cantos sobre temas melancólicos y que, al instalarse en Canarias, adoptó ritmos propios del folclore del archipiélago (Delgado Díaz, 2004: 41-42). En la fiesta del Pueblo Canario se desarrolla también el intercambio de coplas en el que participan Mr. Perico, Chanita, Bolaños, María del Pino y Juan Cristóbal.

---

<sup>110</sup> Delgado Díaz (2004: 37) define este género musical como una versión canaria de la jota peninsular, aunque afirma que en la isa se le da mayor importancia al baile que al canto.

En la resolución de la Sección de Cinematografía y Teatro, fechada el 5 de junio de 1943, se requiere, para su censura, el envío de las letras de las canciones de la página 65. Corresponden a las que se interpretan en la fiesta en el Pueblo Canario. En realidad, en el guion no se incluye la letra de ninguna canción. Pero se conservan en el expediente de censura previa. Luis Díaz-Amado –el productor– las envió a la censura, mecanuscritas, el 26 de agosto de 1943.

En estas páginas se incluyen las letras de siete composiciones. La primera de ellas corresponde a unas seguidillas, aunque no se indica a qué escena del guion pertenecen. El texto consta de cuatro. Como exige esta estrofa, cada una posee cuatro versos: los impares son heptasílabos; los pares, pentasílabos, presentan rima asonante en la segunda y la tercera estrofa y consonante en la primera y la cuarta. No obstante, la letra no trata sobre Canarias. En estas seguidillas el sujeto poético expresa penas de amor e inquietudes sentimentales, como se advierte en la cuarta estrofa: «Por los filos del monte / viene bajando / una niña que el sueño / me está quitando». El empleo de esta forma poética se justifica por su estrecho vínculo con el folclore canario.

La segunda composición corresponde a la letra de las isas que, con guitarras, canta la tripulación del carguero de Bolaños cuando se acerca a Gran Canaria. Se trata de dos coplas que, con octosílabos, siguen el esquema de una copla. Por tanto, las estrofas poseen cuatro versos de arte menor en las que el segundo rima en asonante con el cuarto, mientras que los otros dos versos quedan libres. La letra de estas coplas presenta un tema marinero y la alegría del sujeto poético por llegar al destino: «Que cante alegre mi canto / suene mi voz cantanera, / que estoy llegando a la orilla / de mi tierra marinera». Por tanto, la canción guarda un estrecho vínculo con el paisaje isleño.

La tercera letra pertenece a las escenas en las que, cuando el carguero de Bolaños se acerca a su destino, se suceden paisajes de Canarias y se celebra una isa corrida en la que bailan unas doscientas parejas (1943: 11). En el texto se indica que una copla la canta una voz de mujer y otra de hombre. Mientras que la primera estrofa consiste en una cuarteta, la segunda corresponde a una copla. La voz de la mujer exalta la «tierra de mis embelesos». La de hombre, en cambio, se dirige al Marinero de las Nieves para que despierte porque «entre la mar y el celaje / la tierra mía amanece». Así, las dos estrofas celebran la llegada a las islas, en consonancia con la alegría de la tripulación que ha cantado antes que ellos.

La cuarta composición lleva por título «Santo Domingo», pero no se señala a qué escena corresponde. Consta de diez coplas en las que los versos pares riman en asonante entre sí, mientras que los impares quedan libres. Se combinan trisílabos, cuatr sílabos y pentasílabos. El sujeto poético, que se dirige a Santo Domingo, expresa una pena amorosa por el desdén de una mujer a pesar de las atenciones que le dedica: «Ella / es la molinera / de aquel molino / que me da penas». No obstante, una mujer también se convierte en sujeto poético en dos de las estrofas. En una que revela que siente atracción hacia el hombre: «tengo un deseo, / es morenito, / huele a romero». En la otra se lamenta de no ser el objeto de los amores de él: «soy lavandera / y yo deseo / ser molinera». Así, tanto el tema como la forma poética guardan un estrecho vínculo con el folclore canario y con los conflictos sentimentales que sufren los personajes.

Para la quinta letra del documento se han escrito seguidillas, aunque no se indica a qué escena corresponden. Al igual que las otras canciones, se trata un tema amoroso, en el que el sujeto poético –una mujer– explica el afecto que siente por cuatro hombres que la cortejan. Esta situación le provoca dudas: «No quiero escoger, madre. / Los cuatro quiero». De nuevo, una forma métrica propia de la cultura popular de las islas sirve para expresar complicaciones sentimentales que evocan las que sufren los personajes de *Bajo el sol de Canarias*.

En la sexta composición se presentan las coplas que se intercambian Mr. Perico, Chanita, María del Pino, Bolaños y Juan Cristóbal en la fiesta del Pueblo Canario. Estas letras revisten importancia no solo porque con ellas se refleja una tradición insular, sino también porque afectan al desarrollo de la trama. Con ellas los personajes se halagan, pero, al mismo tiempo, se atacan. De hecho, las coplas crean una tensión que deriva en la pelea entre Bolaños y Juan Cristóbal, que propina un puñetazo al empresario. Sin embargo, el primero que canta es Mr. Perico, que declara su amor a Chanita. Las expresiones canarias que emplea revelan que se ha adaptado a la sociedad insular: «En cristiano, maguita, / te digo, digo». Ella le responde, con otra copla, que no le importa su origen si él la quiere. Después de Chanita, interviene Bolaños, que elogia a María del Pino al llamarla «flor de guindero». Ella sugiere que ambos llegarán a un entendimiento. Pero Juan Cristóbal, que canta en último lugar, se ofende con estas coplas. Con la suya ataca a María del Pino y la acusa de sucumbir a la riqueza del empresario. Por eso, la llama «guinda rastrera, fruta comprada». Después de un silencio incómodo, Bolaños se acerca al protagonista y se produce el altercado entre ellos.

La séptima canción consiste en unas folías, que en el guion se señalan en las escenas finales, que transcurren en la finca de Oramas (1943: 97-100). En el texto se indica que un corro de parejas las baila, aunque no se precisa quién las canta. No obstante, con estas composiciones se manifiesta la alegría de los trabajadores y de los Oramas, que han conseguido agua y, así, han frustrado la venganza de Bolaños. Estas folías constan de dos coplas. Con ellas se exalta el archipiélago canario: «No hay tierra como mi tierra / ni vino como el del Monte / [...] así es mi tierra florida, / así es mi isla que canto». Estos versos sintetizan la visión idealizada de Canarias que se ha reflejado a lo largo del texto y suponen unas canciones adecuadas para el desenlace. De esta manera, el reencuentro feliz entre la pareja protagonista con el que termina el guion se acompaña de alabanzas al espacio insular.

### 9.10. Conclusiones

Claudio de la Torre, con colaboraciones de su hermana Josefina y del periodista Adolfo Luján, desarrolló en el guion de *Bajo el sol de Canarias* una trama en la que se da una imagen idílica del archipiélago que ya se había desarrollado en la poesía de autores isleños como Tomás Morales, Saulo Torón y la propia Josefina de la Torre. Junto con las canciones folclóricas, los deportes insulares, los trajes típicos de las islas y las escenas costumbristas, se aspira a reflejar una imagen completa de la cultura canaria. No obstante, la presencia constante de la tradición a lo largo de todo el texto, al igual que en cine folclórico español, distorsiona su importancia hasta el punto de exagerar su presencia en la vida diaria de los personajes. También la mayoría de ellos representan arquetipos –como los magos– que encarnan valores asociados a la cultura de las islas, como el trabajo rural, las costumbres isleñas y el léxico y el acento canarios.

Por este motivo, Claudio y Josefina de la Torre y Adolfo Luján crearon en *Bajo el sol de Canarias* un texto valioso para comprender la revalorización de las tradiciones del archipiélago en el cine de los años 40 –tal como ocurre con la película *Alma canaria* (1945)–. A pesar de que el proyecto nunca se rodó, se halla entre los primeros intentos de crear un largometraje sonoro de ficción en el que se presente el folclore de las islas. Si bien las dificultades económicas frustraron el rodaje, los guionistas se situaron con este texto entre los cineastas que intentaron representar en sus películas territorios no peninsulares. Los documentos oficiales de censura y las entrevistas revelan que, para

conseguir el objetivo de reflejar Canarias en el cine, Claudio de la Torre no solo imaginó una trama que se desarrollara en las islas. También pensó en compositores que conocieran la tradición musical insular, en intérpretes canarios –excepto el protagonista, Julio Peña– y en localizaciones del archipiélago. Por tanto, se preocupó de que cada detalle sirviera para que el público conociera mejor las tradiciones y el espacio isleño. Aunque la presencia de zonas urbanas queda limitada a escasas escenas, las rurales se exaltan por su belleza natural y por la claridad con la que se advierte en ellas la supuesta identidad canaria a través de sus habitantes.

#### 10. *Dora la espía*: coproducción hispano-italiana en los años cuarenta

Claudio de la Torre trabajó como guionista en la película *Dora la espía*<sup>111</sup> (1943), que dirigió Raffaello Matarazzo<sup>112</sup>. Se trató de una coproducción entre España e Italia. Según Cabrerizo (2007: 122), la productora Sociedad Anónima Films Españoles (S.A.F.E.) concibió este proyecto cinematográfico con la esperanza de subsanar el fracaso que había supuesto para la empresa *Madrid de mis sueños* (1942), de Max Neufeld. Con la intención de ganar cierto prestigio en la industria fílmica española, S.A.F.E. contactó con la productora romana Scalera Film, que ya planeaba la adaptación de la pieza teatral *Dora* (1877), del escritor francés Victorien Sardou (Cabrerizo, 2007: 122). Esta obra, según Calvet Lora (1995: 165), se estrenó en el Teatro del Vaudeville, en París, en 1877, aunque no se representó en España hasta 1880 en el Teatro de la Zarzuela. Asimismo, Hart (1913: 82) explica que Sardou, para crear la trama, se inspiró en un escándalo de espionaje real que afectó a la baronesa austríaca Kaulla, una supuesta espía.

Al tratarse de una coproducción, el reparto del filme incluye intérpretes españoles e italianos. Entre ellos destaca Francesca Bertini, uno de los principales reclamos de la película, aunque interpretaba un papel secundario –el de la princesa Bariatini–. En una entrevista que se publicó en *Primer Plano* en mayo de 1943, la

---

<sup>111</sup> La única copia que se ha localizado de la película se halla en la Filmoteca Española. Sin embargo, aunque se solicitó su visionado en junio de 2021, se trata de un material de conservación al que no se puede acceder.

<sup>112</sup> Claudio de la Torre colaboró de nuevo con este cineasta italiano en 1945, cuando, junto con su hermana Josefina, adaptó al español, bajo el pseudónimo de Alberto Alar, la obra teatral *Una mujer entre los brazos*, de Raffaello Matarazzo (Roma, 1909-1966). Se estrenó en el Teatro Calderón de Madrid en noviembre de 1945 bajo la dirección del director italiano (Marquerié, 1945: 27). El texto de Claudio y Josefina de la Torre se publicó en 1956 en la editorial Alfíl.

actriz, que se hallaba en España para rodar la película, declaró que la había contratado la productora Scalera Film (Abizanda, 1943a: s.p.). El 30 de noviembre de 1943 *Dora la espía* se estrenó en el cine Rialto de Madrid. Gómez Tello (1943b: s.p.) elogió a los intérpretes, sobre todo a Maruchi Fresno –la protagonista–, y afirmó que Matarazzo había adaptado bien la obra de Sardou, a pesar de las dificultades que planteaba el texto para el cine. En el periódico *Imperio* (Zamora, 1936-1963), Virginia (1944: 5) publicó una crítica en la que también elogió la dirección de Matarazzo y las actuaciones. Aunque expresó ciertos reparos a algunos aspectos no hispanos de la película, señaló que «muy español es lo mejor de ella» (1944: 5). No precisó a qué se refería, pero quizás aludía a que los intérpretes españoles destacaban sobre los italianos.

Juanes (1944: 145), en cambio, ofreció una opinión negativa del film. La incluyó entre los estrenos del año 1943 que adaptaban obras teatrales sin pensar en las posibilidades cinematográficas del texto original. Por ello, la menciona como una de las adaptaciones fallidas de la temporada. No obstante, en el Concurso Nacional de Cinematografía de 1944, que organizó el Sindicato Nacional del Espectáculo, *Dora la espía* obtuvo un accésit de cien mil pesetas por la calidad que el jurado vio en ella («Fallo del jurado», 1944: 14). En *Primer Plano* se publicó el acta del fallo. Según este documento, Manuel Augusto García Viñolas<sup>113</sup> recibió el 5 por ciento del accésit por el guion y otro cinco por ciento por los diálogos; Matarazzo, por la dirección, recibió el diez por ciento («Cómo han sido repartidos», 1944: s.p.). No consta que Claudio de la Torre participara en el reparto del dinero que correspondía al accésit.

Con la adaptación de *Dora la espía*, De la Torre se suma a los cineastas españoles de la década de 1940 que trabajaron en coproducciones entre Italia y España. Estas colaboraciones entre los dos países se acordaron, según Checa (2007: 17), en octubre de 1938. Ese mes Dionisio Ridruejo –entonces director general de Propaganda– viajó a Roma y se reunió con Dino Alfieri, el ministro italiano de Cultura Popular. Tras este encuentro, se sucedieron las coproducciones entre ambos países, sobre todo entre 1939 y 1943, como Cabrerizo (2007) ha estudiado con detenimiento. Asimismo, Diez Puertas (2003: 109) señala que en abril de 1942, en Madrid, los ministros de Asuntos

---

<sup>113</sup> Manuel Augusto García Viñolas (Murcia, 1911 – Madrid, 2010) mantuvo un estrecho vínculo profesional con el cine a lo largo de su vida. Comenzó su trayectoria como director de cine en 1938 con el cortometraje *Prisioneros de guerra*, en la dictadura fue jefe de la Sección de Cinematografía del Sindicato Nacional del Espectáculo y fundó la revista cinematográfica *Primer Plano*. Rodríguez Conde (1998: 400-401) ofrece una breve semblanza de la labor fílmica de García Viñolas.

Exteriores de estos países firmaron el Acuerdo Cinematográfico Hispano-Italiano. En él se establece el fomento de las coproducciones, de un mayor intercambio de equipos técnicos y artísticos y de las exportaciones al extranjero de estas películas (2003: 112). En este periodo se produjo *Dora la espía*.

La serie de coproducciones hispano-italianas comenzó con *Los hijos de la noche* (1939), que dirigió Benito Perojo y que obtuvo buenos resultados de taquilla –a pesar de las críticas desfavorables desde los sectores falangistas– (Cabrerizo, 2007: 35). Además de esta coproducción, Perojo también dirigió *La última falla* (1940), en la que unos estafadores obtienen dinero con la excusa de producir una revista musical. Al igual que este cineasta, Edgar Neville dirigió dos coproducciones: *Frente de Madrid*, que se estrenó en 1940 en esa ciudad; y *La muchacha de Moscú*, estrenada también en Madrid en 1942. En *Frente de Madrid* los personajes expresan una evidente adhesión al bando sublevado durante la Guerra Civil. En ella, un militar del ejército rebelde se adentra en la capital, aún bajo el dominio republicano, para entregar un mensaje a un jefe de la resistencia y visitar a su novia. Del mismo modo, en *La muchacha de Moscú*, aunque la acción no transcurre durante la Guerra Civil, el desenlace supone una defensa de la fe católica. En este filme una periodista atea y comunista se convierte al catolicismo cuando se da cuenta de que los rezos a Dios sirven para curar la lepra que sufre su amado.

Bajo la dirección de Luis Marquina se realizaron dos coproducciones hispano-italianas: *El último húsar* (1941) y la versión española de *Yo soy mi rival*, que, aunque se produjo en 1941, se estrenó en España en 1947 (Cabrerizo, 2007: 159). Aunque Checa (2007: 21) señala que Primo Zeglio dirigió *Sucedió en Damasco*, Cabrerizo (2007: 155) precisa que este cineasta se encargó de la versión italiana del filme, mientras que López Rubio dirigió la española. Julio de Flechner dirigió la coproducción *Su mayor aventura*. Se trata de una comedia policiaca que se produjo en 1939 y que se estrenó en España en 1943 (Cabrerizo, 2007: 148).

El guion de *Dora la espía* supone, después de *Primer amor*, el segundo que escribió De la Torre con una trama que se sitúa en el siglo XIX. Sin embargo, aunque también desarrolla un asunto amoroso, el argumento de *Dora la espía* guarda relación con el cine criminal, al igual que otros dos guiones que escribió De la Torre: el de *Misterio en la marisma* (1943) y, desde un punto de vista cómico, *Rápteme usted*



(1940). En *Dora la espía* el delito consiste en el robo de un documento secreto que la condesa Zicka sustrae al aristócrata Andrea de Maurillac. Aunque ella trabaja como espía para el barón Van der Kraft, se deja llevar por sus sentimientos hacia Andrea, a quien aún ama. Por ello, crea un engaño para que las sospechas de espionaje recaigan sobre Dora, la esposa de él. Así, se ofrece una historia de intrigas y conflictos sentimentales entre personajes de alta clase social.

Aunque en los años cuarenta apenas se rodó cine de espionaje en España, Luque Carreras (2015: 222) menciona como ejemplos *El 13-13* (Luis Lucia, 1943) y *Yo no soy la Mata-Hari* (Benito Perojo, 1949). En el filme que dirigió Lucia se cuenta cómo evoluciona la relación amorosa entre dos espías que trabajan en el mismo servicio secreto, aunque, al principio, desconocen el oficio del otro. Perojo, en cambio, parodia en *Yo no soy la Mata-Hari* el cine de espionaje. La protagonista, una bailarina, recibe el encargo de envenenar a su novio, un peligroso espía que ha huido a Polonia. Pero, cuando lo encuentra, en lugar de asesinarlo, se somete a sus órdenes y emprende la búsqueda de los planos de un submarino útil para la batalla en la Primera Guerra Mundial. A estas dos películas se suma *Pacto de silencio* (Antonio Román, 1948). En ella, una mujer encubre a su esposo, un espía británico que ha asesinado a un nazi durante la Segunda Guerra Mundial. También el protagonista de *Frente de Madrid* (Edgar Neville, 1939) se comporta como un espía, aunque desempeña su función durante la Guerra Civil española. Desde el frente del bando sublevado, lleva el código para descifrar mensajes oficiales a una autoridad falangista que se halla en Madrid. Tanto para este recorrido como para su regreso, en el que lleva documentos secretos, oculta su identidad y se viste como un miliciano para no levantar sospechas en el bando republicano.

*Dora la espía*, como otras películas en las que colaboró De la Torre, contó con una novelización que se publicó en 1943 en el número 44 de la «Colección Cine», de Ediciones Rialto. No consta el nombre del autor del texto, pero su publicación responde a una estrategia promocional de la película. Para explicitar el vínculo del libro con el filme, en la portada, con un diseño que remite al cartel de *Dora la espía*, figuran los nombres de los principales intérpretes. Asimismo, a lo largo de la novela se insertan numerosos fotogramas de distintas escenas de la película (*Dora la espía*, 1943c).

### 10.1. Versiones del guion

Del guion de *Dora la espía* se han localizado dos copias, ambas mecanuscritas: una se conserva en la Filmoteca Española bajo la signatura G-7521 (Matarazzo, García Viñolas y Torre, 1943a); la otra, en el AGA bajo la signatura 21/05965 (Matarazzo, García Viñolas y Torre, 1943b). Los dos mecanuscritos reproducen el mismo texto, sin ninguna variante. Ambos se dividen en 503 planos e incluyen 82 cambios de escena. Cada línea de encabezamiento de escena indica el lugar donde transcurre la acción, aunque solo en algunas de ellas se especifica, entre paréntesis, el momento del día en que sucede. No obstante, el mecanuscrito que se halla en el AGA presenta varias tachaduras que corresponden a los cambios que se exigían en los informes de censura. Por este motivo, para el análisis del guion se ha elegido la copia que se conserva en la Filmoteca Española, ya que en ella no se advierte la intervención de la censura.

### 10.2. Censura

De acuerdo con el expediente de censura previa del guion, el texto se presentó el 14 de abril de 1943 y se aprobó tres días después (*Dora la espía*, 1943a). En el permiso de rodaje, fechado el 8 de mayo de 1943, figuran Rafael Matarazzo como director, Manuel de Lara como jefe de producción y Jesús Guridi<sup>114</sup> como compositor. Asimismo, se señala que la película se rodará en los Estudios Cinematográficos de Aranjuez y que contará con un presupuesto de 2.500.000 pesetas. Aunque no se incluye la fecha aproximada de comienzo del rodaje, en el cuadro técnico se señala que se iniciará el 5 de mayo de 1943 y que terminará el 30 de junio. No obstante, en un documento con membrete de la S.A.F.E., fechado el 5 de octubre de 1943, se informa de que comenzó el 10 de mayo y finalizó el 19 de agosto de ese año. Asimismo, en la solicitud de censura de la película, fechada el 9 de noviembre de 1943, se indican las fechas producción: comenzó el 28 de marzo de 1943 y terminó el 30 de septiembre de 1943 (*Dora la espía*, 1943b).

---

<sup>114</sup> Aunque Jesús Guridi (Vitoria-Gasteiz, 1886 – Madrid, 1961) no desarrolló una prolífica carrera como compositor cinematográfico, obtuvo numerosos reconocimientos por sus bandas sonoras. Lluís y Falco (1998: 439), en el breve recorrido por la trayectoria en el cine de Guridi, destaca sus composiciones para la película *Un traje blanco* (Rafael Gil, 1956), por las que recibió un premio del Sindicato Nacional del Espectáculo, y su obra sinfónica *Homenaje a Walt Disney*, de 1956.

Sobre la autoría del texto se aportan los siguientes datos en el permiso de rodaje: «Adaptación de la obra de Vittoriano [sic] Sardou (*Dora*) por Claudio de la Torre» (*Dora la espía*, 1943a). También la resolución de censura del guion, fechada el 17 de abril de 1943, presenta a De la Torre como adaptador y dialoguista. Uno de los informes de censura, sin fecha, confirma que el escritor desempeñó estas funciones en el desarrollo del texto. Sin embargo, otros documentos que se hallan en el mismo expediente contradicen estos datos. En el cuadro técnico de la película, De la Torre figura como autor del guion técnico, mientras que Manuel Augusto García Viñolas aparece como responsable de los diálogos. En cambio, en un documento con membrete de la productora S.A.F.E., fechado el 5 de octubre de 1943, consta que De la Torre trabajó como traductor y adaptador de la obra original de Sardou y que recibió 4.000 pesetas por esta labor. Pero también figuran García Viñolas como dialoguista y director de los diálogos (con una retribución de 4.000 pesetas) y Rafael Matarazzo como autor del guion técnico y como director (con una retribución de 102.240 pesetas). Asimismo, en la solicitud de censura de la película, fechada el 9 de noviembre de 1943 y firmada por Enrique Songel Mullor –representante de CIFESA, la distribuidora–, solo aparece Matarazzo como autor del guion (*Dora la espía*, 1943b).

En el expediente de censura del guion también se incluyen recortes de prensa en los que no se nombra a De la Torre como autor del texto. En el ejemplar del 21 de diciembre de 1943 de *Levante* (Valencia, 1939-actualidad), en una crítica titulada «*Dora la espía*» y firmada por B., se explica que Matarazzo ha adaptado la obra de Sardou. El 1 de diciembre de 1943, en *La Voz de Asturias* (Oviedo, 1923-actualidad), en una crítica titulada «La última realización del cine español. *Dora la espía*» y firmada por J. G. J., se presenta a Matarazzo como adaptador y como autor del guion técnico. En otro recorte que se publicó el 2 de noviembre de 1943 en *Pueblo* (Madrid, 1940-1984), con el título de «*Dora, la espía*, de Rafael Matarazzo» y con la firma de Ardilla, se explica que los diálogos los escribió García Viñolas. Aunque estas contradicciones dificultan determinar cómo colaboró De la Torre en el guion, los documentos oficiales demuestran que participó en su escritura y que compartió su autoría con Matarazzo y García Viñolas.

Un documento sin firma, fechado el 12 de noviembre de 1943, indica que la película se autorizó solo para mayores de 16 años y sin cortes. No obstante, en el expediente de censura previa del guion se incluyen cuatro resoluciones. La primera de

ellas, fechada el 17 de abril de 1943, exige presentar los diálogos en correcto castellano (*Dora la espía*, 1943a). Además, pide que se cuide la realización de las páginas 7, 8, 64, 70 y 99 del guion. La segunda resolución, fechada también el 17 de abril de 1943, advierte que esas mismas páginas ofrecen reparos. En la página 7, de acuerdo con la numeración de los guiones que se conservan en la Filmoteca Española y en el AGA (Matarazzo, García Viñolas y Torre, 1943a; 1943b), se desarrolla un diálogo entre el barón Van der Kraft y Zicka. En la página 8 se produce un baile entre Dora y Andrea. En la 64 él abandona la casa de su tío, el ministro. En la 70, que se desarrolla en casa de Andrea, Zicka se encuentra con él. Y en la 99, también en casa de Andrea, Favrolle conversa con él sobre los documentos robados.

En la segunda resolución de censura, aunque se reconoce que el texto contiene un «asunto muy cinematográfico y puede realizarse una buena película» (*Dora la espía*, 1943a), no se autoriza hasta que se corrijan los diálogos. Según el documento, parecen escritos por un mal traductor o por un extranjero. En esta crítica coincide el tercer informe, fechado el 7 de mayo de 1943 y firmado por Joaquín Soriano. En él no solo se exige corregir los diálogos. También se indica que el guion, por sí solo, no posee calidad suficiente para dar lugar a una buena película, salvo si la realización y las interpretaciones resultan magníficas.

El cuarto informe, con firma ilegible y fechado el 8 de mayo de 1943, considera que se trata de un guion excelente «en el que la intriga, el interés y la emoción mantienen en suspenso el ánimo del lector hasta el final» (*Dora la espía*, 1943a). Sin embargo, pide que se cuide el vestuario y las actuaciones de bailarinas de las páginas 127-128 y 129, así como la realización de las páginas 35 y 51. En la 35, donde solo se describe un plano, Dora termina de vestirse. En la 51, en casa de la protagonista, Andrea le pide matrimonio a Dora. Este cuarto informe también indica que se han realizado tachaduras en las páginas 6, 69, 111, 112, 168 y 191. No figuran en el guion que se halla en la Filmoteca Española, pero sí en el que se conserva en el AGA (Matarazzo, García Viñolas y Torre, 1943b). Se han tachado con un lápiz azul y, en general, eliminan cualquier expresión de erotismo. En la página 6 aparecen tachadas las siguientes intervenciones de una anciana: «Yo no recuerdo haberme sentido nunca tan cerca de un hombre»; «¡En nuestros tiempos se abrazaba peor!» (1943b: 6). De igual modo, se ha tachado la siguiente intervención de Dora, que dirige a Andrea mientras bailan juntos:

«No se acerque tanto» (1943b: 6). En la página 69 se ha tachado este diálogo entre la princesa y la marquesa, que hablan sobre Dora y Andrea:

MARQUESA: [...] ¿Usted cree que debo explicarle a Dora algo sobre el matrimonio? Es tan joven...

PRINCESA: Déjelos tranquilos... Ya verá cómo se explican muy bien ellos solos (1943b: 69).

En las páginas 111 y 112 se ha tachado la siguiente intervención, que la princesa dirige a la marquesa: «Amiga mía, todos los grandes políticos han comenzado por faltar a sus deberes conyugales. Álvaro también era un gran político...» (1943b: 111-112). En la página 168 se ha tachado esta oración, que dice el ministro a Andrea: «y tú recobrarás tu libertad» (1943b: 168). Desde el punto de vista de la censura, resulta inadecuada porque se refiere a la posible separación entre Andrea y Dora. En la página 191 el censor elimina cualquier alusión al supuesto suicidio de Zicka. Por eso, tacha la pregunta de la princesa, que plantea esa posibilidad, y la respuesta ambigua de Favrolle: «No sé» (1943b: 191). Pero, a pesar de estos cambios que exigía la censura, la película se autorizó para mayores de 16 años. No se suprimieron escenas, tal como indica el informe fechado 11 de noviembre de 1943 (*Dora la espía*, 1943b).

### 10.3. Resumen argumental

En un hotel de la Riviera francesa, de noche, bailan invitados que pertenecen a la alta clase política y a la aristocracia. Dora, hija de la marquesa de Río Zarés, baila con Andrea, quien le declara su amor. Él le pide que acuda a las once de esa noche al jardín para tratar con ella un asunto importante. Al mismo tiempo, el barón Van der Kraft habla con la condesa Zicka. El aristócrata le pregunta si ella mantuvo una relación amorosa con Andrea el año pasado. Zicka lo confirma, y ambos coinciden en que comparten el mismo interés: separar a Andrea de Dora.

La marquesa de Río Zarés encuentra a Favrolle junto a la princesa Bariatini. Le pide al diputado que intervenga para conseguir una indemnización considerable. La marquesa explica que su difunto marido, el general Álvaro Esteban y Tortosa, organizó un pronunciamiento militar en América para alzarse como presidente. Pero, seis semanas después, un rival llamado Morales se rebeló. Aunque Álvaro Esteban murió en

combate, había comprado doce mil fusiles para reorganizar el ejército. Como el Gobierno no ha indemnizado a la familia por la compra de estas armas, la marquesa ruega a Favrolle que use su posición política para conseguir que paguen a los herederos de Álvaro Esteban la cantidad correspondiente. Mientras ella busca los documentos sobre estas gestiones, Favrolle se encuentra con Andrea, quien le confirma que se ha enamorado de la hija de la marquesa.

Miguel Tekli, enamorado de Dora, entra en la habitación de ella. Le entrega una fotografía de él con la intención de que no lo olvide mientras viaja el extranjero. Pero, cuando luego entra Zicka en el cuarto, Dora le confiesa que no siente nada por Tekli. Mientras tanto, Andrea espera en el jardín a su amada, que no llega. Después de una hora, sube a la habitación de ella, donde le pide matrimonio. Dora acepta entusiasmada y se casan. En la boda, Zicka se desmaya y el barón la socorre. Al irse los dos juntos en carruaje, ella le explica que una vez, en Viena, estuvo detenida como cómplice de un falsificador, aunque aclara que se trató de una injusticia. Según cuenta, le ofrecieron la libertad a cambio de ciertos servicios. No precisa en qué consistían, pero se sugiere que guardaban relación con el espionaje.

Zicka odia a Dora por haberse casado con Andrea, el hombre que la condesa aún ama. Aprovechando esta circunstancia, el barón le propone que, antes de que el matrimonio viaje de luna de miel, robe un documento que le interesa. Para cumplir con el plan, Zicka acude a la casa de Andrea en París, donde Dora, la marquesa y una camarera preparan el equipaje para el viaje. Él llega de casa de su tío, el ministro, que le ha entregado el documento que el barón desea y que Andrea debe llevar a Bucarest. Como él no se ha percatado de la presencia de la condesa en el salón, lo guarda en un escritorio que cierra con llave. Pero Zicka, que espera sentada, observa este escondite. Entonces Andrea la ve, se saludan y, sin que nadie se dé cuenta, Zicka roba el documento. No obstante, antes de marcharse, le pide a Dora que escriba una carta al barón porque el aristócrata se siente decepcionado al no haberle nombrado testigo de la boda. Dora acepta y la escribe, pero, a escondidas, Zicka mete esa carta junto con el documento secreto en el mismo sobre, que deja en la casa. Antes de irse, recuerda a la marquesa que no se olvide de enviar la carta al barón.

Al llegar a la casa de Andrea, Tekli habla con él y con Favrolle sobre sus sospechas: cree que Dora y la marquesa trabajan como espías para el barón. Como

desconoce que Andrea se ha casado con Dora, lanza la acusación. Pero, cuando se entera del nuevo matrimonio, retira sus palabras ante el enfado de Andrea, quien, sin embargo, le pide que cuente todo cuanto sabe para averiguar la verdad. Entonces Tekli cuenta que, al dirigirse a la ciudad de Monastir, pasó por Viena de incógnito, ya que sobre él pesa la prohibición de permanecer en Austria. Pero una hora después de llegar, de noche, le detuvo la policía imperial. El jefe de este cuerpo, amigo de su padre, le enseñó la prueba que había provocado su detención: la fotografía que Tekli le había regalado a Dora antes de emprender el viaje. En el reverso de la imagen, con letra de mujer, se había escrito: «Camino de Viena». Así, Tekli concluye que Dora y su madre conspiraron para que la policía lo arrestara.

Favrolle, para calmar a Andrea, le dice que quizás Dora es inocente y que la culpa recae sobre la marquesa. Pero deben hallar las pruebas para convencerse de ello. Aunque Andrea se tranquiliza, sus dudas se reavivan cuando abre su escritorio y comprueba que el documento que le había entregado el ministro ha desaparecido. De inmediato, piensa que lo han robado Dora y la marquesa. Entonces, para conocer la verdad, él y Favrolle buscan al barón por todo París, sin encontrarlo. De nuevo en casa, Gustavo, el criado, explica a Andrea que el barón no regresará a su domicilio hasta después de la medianoche. Se enteró de ello cuando fue a llevarle una carta de la marquesa.

Con esta revelación, Andrea se convence de que en esa carta se encuentra el documento secreto. Él y Favrolle acuden al teatro, en el que el barón disfruta de un espectáculo de baile. Entran en su palco y le exigen que les devuelva la carta. El barón accede a sus deseos y, en su casa, se la entrega. Como conoce las calumnias que circulan sobre él, se la da sin abrir y asegura que nada en ella resulta comprometedor. Pero, al marcharse del domicilio del barón, Andrea se da cuenta de que la letra del sobre es la de Dora. Al abrirlo, comprueba que la carta también la firma ella. En el escrito, Dora le explica al barón que no lo ha elegido como testigo de la boda porque esa decisión correspondió a la marquesa. Además, indica que, como muestra de agradecimiento y de fidelidad, le entrega esa «prueba». Aunque la palabra «prueba» se refiere aquí a la carta, Andrea interpreta que Dora le ha enviado al barón el documento secreto, que se encuentra en el mismo sobre —porque ahí lo había metido Zicka—.

Al hablar con Dora y presentarle los indicios que la inculpan, ella afirma que alguien le ha preparado una infamia. Él insiste en que confiese, ya que la querrá igual. Pero Dora mantiene su inocencia, aunque Andrea no la cree. De hecho, acude después a la casa de su tío, le entrega los documentos y le explica que Dora ha traicionado su confianza. Favrolle, en cambio, sí piensa que ella no ha cometido ningún robo. De repente, se le ocurre que quizás Zicka se halla tras el complot cuando Dora le cuenta que la condesa le pidió que escribiera la carta al barón. Asimismo, también comenta que Zicka llegó a su habitación de hotel justo después de que Tekli le entregara su fotografía. Entonces Favrolle, junto con la princesa Bariatini, sale en busca de la condesa. Deben hallarla con rapidez, pues el ministro ha ordenado que expulsen a Dora y a su madre de Francia para evitar un escándalo. Por eso, la policía las detiene y les da diez horas para abandonar el país. Pero, cuando Andrea se entera de la orden que ha dado su tío, corre a la estación de tren para hablar con Dora.

Cuando Favrolle encuentra a la condesa Zicka, ella sube a un carruaje que escapa de ellos. El barón, que se ha enfadado con ella por haberse dejado llevar por cuestiones sentimentales, le ha dado un pasaporte falso para huir del país. No obstante, Favrolle la descubre en la estación de tren, adonde también han llegado Dora y la marquesa escoltadas por un agente de policía. A Zicka, al intentar huir, la arrolla un tren que le causa heridas mortales. Pero, antes de fallecer, confiesa sus delitos a Andrea. Él, con esta información esclarecedora, sube al tren en el que se hallan Dora y la marquesa para abandonar Francia. Le pide perdón a su esposa y ambos se abrazan con pasión mientras el tren se aleja a través del campo.

#### **10.4. Tiempo**

En el primer plano que se presenta en el guion se indica el año en el que transcurre la historia: 1875. Esta fecha explicita desde el comienzo la intención de los guionistas de mantener la historia en el siglo XIX (época en la que transcurre la obra de Sardou que se adapta). Aunque no se advierten saltos temporales, sí existe una elipsis significativa de dos meses entre que Tekli se despide de Dora en el hotel de la Riviera francesa y regresa de su viaje al extranjero. Cuando a su vuelta se reencuentra con Andrea, Tekli explica que ha pasado dos meses en la prisión de Olmutz porque una



espía había informado de su viaje a la policía austríaca (Matarazzo, García Viñolas, Torre, 1943a: 83).

A pesar de que no existen indicios textuales suficientes para determinar con exactitud cuánto dura la acción, tras esa elipsis el resto de la historia se desarrolla en menos de un día. Como explica Dora (1943a: 116), la boda entre ella y Andrea se celebra por la mañana y, por la noche, su esposo y Favrolle recorren París para descubrir quién ha trabajado como espía para el barón Van der Kraft. Al concentrar la segunda mitad de la acción en poco tiempo, aumenta la tensión dramática, sobre todo después de que el ministro dé diez horas para que Dora y su madre, acusadas de espionaje, abandonen Francia. En ese tiempo, los amigos de Dora deben encontrar a Van der Kraft y a Zicka para probar de la protagonista inocencia y evitar su destierro.

### **10.5. La voz narrativa**

El carácter técnico de este guion exige una escritura objetiva que facilite su uso durante el rodaje. Por ello, en los pasajes que corresponden al modo informativo se evitan expresiones que planteen ambigüedades. Así, para presentar la diégesis, se narran las acciones de los personajes de manera que no den lugar a interpretaciones subjetivas, tal como se advierte en la siguiente cita: «Cuando Zicka lleva unos momentos sentada, aparece Andrea ante la puerta del salón. Lleva bajo el brazo la cartera con los documentos que le ha dado el Ministro» (1943a: 70). La voz narrativa del texto se centra en los aspectos visuales y sonoros. Pero también introduce comentarios sobre las sensaciones o los pensamientos de los personajes cuando resultan relevantes para las actuaciones o para el desarrollo de la trama. Por este motivo, cuando Andrea llega a su casa con los documentos, se indica que «no ha advertido la presencia de Zicka» (1943a: 70). Gracias a que la condesa pasa desapercibida, el protagonista no toma precauciones al guardar los documentos y ella ve dónde los esconde. Este descuido provoca las acusaciones falsas que luego recaen sobre Dora y que crean un conflicto en su matrimonio.

En ocasiones, las breves introspecciones facilitan que los actores interpreten a los personajes de la manera adecuada. Se advierte cuando Favrolle, para aliviar a Andrea, le explica que la marquesa de Ríos Zarés se cartea con el barón Van der Kraft y que, a pesar de las pruebas, quizás Dora no ha robado los documentos. La voz narrativa

explicita cómo esta posibilidad cambia el ánimo de Andrea: «reanimado por esta idea, más esperanzado» (1943a: 94). Aunque se trata de información que no se explicitará en la película, sí guía en su trabajo al intérprete que encarna a Andrea. Sin embargo, en algunas escenas las alusiones a estados anímicos se reducen a un adjetivo, como en la boda de Dora. En esta secuencia se indica que la marquesa se siente «muy conmovida» y que la «expresión sombría [de Zicka] delata una emoción interna» (1943a: 54). Asimismo, se señala que Dora se halla «desesperada» (1943a: 149) cuando, al discutir con Andrea, él no cree en su inocencia.

En uno de los pasajes se advierte cómo la voz narrativa explica el vestuario de los personajes para que quede claro su significado. Ocurre cuando Lisa, la criada de Andrea, despide a Favrolle antes de que él vaya en busca de pruebas que demuestren la inocencia de Dora. Así se aclara por qué Lisa lleva una prenda concreta: «La doncella tiene un chal por la espalda como para significar que, dado lo insólito de la hora y de los acontecimientos ocurridos, puede abrigarse de este modo sin tener en cuenta la etiqueta» (1943a: 161). Se trata, por tanto, de un pasaje que corresponde al *comment mode*, ya que facilita a los lectores del texto la comprensión de la diégesis. Este comentario sobre el chal incide en la importancia de la prenda para entender las circunstancias apremiantes en las que se ven envueltos los personajes. De esta manera, se sugiere que no se puede prescindir del chal en el vestuario de la escena.

En el texto la voz narrativa solo se expresa una sola vez en primera persona del plural. Sin embargo, esta forma verbal resulta significativa, pues, como explica Sternberg (1997: 75), favorece un vínculo abstracto entre los lectores del guion y sus autores. Se emplea en la escena en la que el barón Van der Kraft busca entre sus cartas la que le ha enviado la marquesa de Río Zarés. Cuando la encuentra, se señala que saca un sobre «que ya hemos visto» (1943a: 130). De este modo, no solo se indica que se trata del que Zicka sustrajo en casa de Andrea. También se sugiere que el sobre debe aparecer en pantalla de manera que el espectador, al verlo, recuerde que es el que había enviado la marquesa.

## **10.6. La representación del lugar**

El alto estatus social de los personajes implica que sus vidas se desenvuelven en espacios vinculados a la aristocracia, a la alta política, a la nobleza y, en definitiva, a la

riqueza. Por tanto, la acción se desarrolla en lugares en los que se advierte el elevado poder adquisitivo de los personajes. Así, la primera escena corresponde a un baile que se celebra en el Gran Hotel de la Riviera francesa, en Niza. De hecho, al principio del texto se alude a una vista de la maqueta de la ciudad y a un rótulo en el que se mostrará su nombre. Del establecimiento hotelero se menciona el salón, la terraza, el jardín y uno de sus pasillos. El lujo del hotel, por tanto, no se deduce de su aspecto –que en el guion no se describe–, sino de sus huéspedes, que pertenecen a la clase alta.

Del mismo modo, tampoco se describe la vivienda de Andrea, en París, ni el teatro en el que el barón Van der Kraft disfruta de un número de baile. Una indicación en el texto revela que de este espacio solo «se verán uno o dos palcos» (1943a: 126). Del gabinete del ministro solo se señala que cuenta con una chimenea en la que crepita el fuego (1943a: 63). La predominancia de espacios interiores en el guion responde al carácter teatral de la obra de Sardou que se adapta. No obstante, parte de la acción se desarrolla en las calles de París, sobre todo la persecución en la que Favrolle trata de atrapar a Zicka. Este raudo recorrido por la ciudad termina en la estación de trenes, en la que se aprecia «una ligera niebla» (1943a: 183) que lo envuelve todo. Aunque se alude a una fila de vagones parados y a dos locomotoras que maniobran, también se indica que en este lugar se advierte un «ambiente de estación de época» (1943a: 183). Se trata, junto con el rótulo inicial con el año «1875», de la única referencia explícita en el texto al siglo XIX y a las intenciones de los guionistas de que en la película se consiga una atmósfera decimonónica.

La iglesia en la que se casan Dora y Andrea solo se describe como «llena de cestos de flores y de invitados» (1943a: 53). Pero varias indicaciones revelan que, desde la escritura del guion, se pensó en el rodaje de una versión alemana. Por este motivo, se explica que, en esa versión, la iglesia se sustituirá por «la sala del Municipio y el sacerdote, por el síndico» (1943a: 53). Asimismo, se indica que la ceremonia, en lugar del cura, la celebrará el alcalde (1943a: 56). De esta manera, en la versión alemana se presentaría una boda civil en vez de una religiosa, aunque no se han hallado documentos que expliquen las razones de este cambio. No obstante, resulta evidente que los guionistas han considerado que esa modificación se adapta mejor al contexto sociocultural alemán.

## 10.7. Caracterización de los personajes

Al igual que sucede en *Misterio en la marisma*, en *Dora la espía* los personajes que se ven envueltos en intrigas y misterios pertenecen a sectores privilegiados de la sociedad. Entre ellos se hallan altos representantes políticos, como diputados –Favrolle– y ministros –el tío de Andrea–. También intervienen nobles como el barón Van der Kraft, la condesa Zicka, la princesa Bariatini y la marquesa de Río Zarés. Asimismo, cuando Dora se casa con Andrea adquiere el título de marquesa de Maurillac. Dado que se trata de los personajes principales de la historia, en el guion se ofrecen breves descripciones de ellos. En ocasiones, se limitan a la edad, tal como ocurre cuando interviene Zicka por primera vez: «joven de unos veinticinco años» (1943a: 7). Igual sucede cuando se presenta a Favrolle: «hombre elegante de unos treinta y cinco años» (1943a: 10). Del barón también se aportan datos ambiguos sobre su físico: «hombre de unos cincuenta años, de aspecto distinguido, pero con algo equívoco en la expresión» (1943a: 7). De la princesa, en cambio, solo se menciona su edad y atractivo: «bellísima mujer de poco más de treinta años» (1943a: 10). Estas descripciones poco precisas sirven para indicar la edad aproximada de los actores que interpreten a los personajes –o que la aparenten– y la impresión que deben causar sus físicos.

De Dora no se menciona la edad, pero los adjetivos con los que se la caracteriza revelan un físico atractivo y una personalidad agradable: «mujer joven, guapa y sonriente» (1943a: 2). Del mismo modo, de Tekli, que baila con ella en la primera escena, solo se señala su «aspecto simpático» (1943a: 2). También a Andrea se le presenta como un muchacho «simpático y audaz» (1943a: 4). Por ello, en el guion las presentaciones indirectas predominan sobre las definiciones directas. Las acciones o incluso los gestos que cada uno realiza a lo largo de la historia revelan su personalidad. Así se advierte en la boda de Andrea y Dora. Durante la ceremonia, el carácter manipulador del barón se manifiesta cuando «se seca diplomáticamente una lágrima fingida» (1943a: 54). De la misma manera, «la mirada fija en el altar» (1943a: 54) de Zicka expresa su descontento con la boda. Por tanto, el lenguaje kinésico se emplea para revelar las emociones de los personajes.

Así se advierte en la escena en la que el ministro, después de haber dado la orden de expulsión del país de Dora y de la marquesa de Río Zarés, llega a su casa y encuentra a Andrea, que duerme en una butaca. El ministro muestra su preocupación por su

sobrino con sus gestos: «lo contempla un momento y después le coge suavemente la mano que tiene apoyada en el brazo de la butaca y se la acaricia afectuosamente» (1943a: 167). Con ello, expresa la inquietud que le han producido las acusaciones de espionaje que Andrea ha realizado contra Dora.

También Andrea revela su determinación por conocer la verdad sobre el robo cuando, al llegar junto con Favrolle al teatro donde se encuentra Van der Kraft, habla con el barón. Aunque Favrolle comienza las explicaciones de la visita, los gestos de Andrea evidencian su animadversión hacia Van der Kraft: «apartando ligeramente, pero con gesto decidido, a Favrolle, contesta al barón en tono cortés pero frío» (1943a: 128). En esta escena, las interrelaciones espaciales manifiestan las tensiones que existen entre el protagonista y Van der Kraft, ya que ambos se sitúan en posiciones enfrentadas por el futuro de Dora.

Además de estos personajes, en las primeras seis páginas del mecanuscrito del guion se ofrece un detallado *dramatis personae* en el que figura una lista de los secundarios, que en ocasiones solo intervienen en una escena. Entre ellos se encuentra el director del baile del Gran Hotel, el sacerdote que oficia la boda de Dora y Andrea, el servidor del ministerio, el camarero de Andrea, el criado de Van der Kraft, el agente de policía que detiene a Dora y la bailarina principal del número que ve el barón en un teatro. Además, se nombra a los extras que hablan –como dos caballeros, dos señoras, un ferroviario y un camarero– y a los que no hablan –como los cocheros, algunos camareros, un agente de policía y el farolero–. Se enumera incluso la figuración necesaria para rodar el texto, que incluye una orquesta de baile, criados del Gran Hotel, clientes, invitados a la boda, curiosos por fuera de la iglesia, viajeros en la estación de tren, empleados y peatones por las calles. Los detalles con los que se enumera a todos los personajes en este *dramatis personae* indican que los guionistas lo concibieron para facilitar las previsiones sobre el número de personas involucradas en el rodaje. Asimismo, la importancia de estos secundarios radica en su oficio, que determina la intervención de cada uno en la trama. Por ello, no se ofrece ninguna descripción de estos personajes, pero sí se alude a ellos por sus profesiones.

## 10.8. Recursos cinematográficos

Dado que se trata de un guion técnico, en el de *Dora la espía* se explicitan los recursos cinematográficos. No obstante, solo se indican, con las iniciales «P.P.», los primeros planos. Su uso resulta relevante en las escenas sentimentales, como la boda de Andrea y Dora (1943a: 53). Con el primer plano se muestran de cerca los rostros de los contrayentes y las emociones que les embargan. Asimismo, en la escena de la boda se emplean las iniciales «M.C.L.». Aunque no queda claro a qué término fílmico corresponden, ya que no se emplean en otros guiones de Claudio de la Torre y no se ha hallado su significado en otros textos, aluden a un plano medio. Así se deduce porque, en ese plano, Dora y Andrea se hallan arrodillados frente al sacerdote que oficia su boda (1943a: 53).

En algunas escenas, aunque no se emplean términos cinematográficos, se sugieren planos detalles. Así se observa en la siguiente cita, en la que se describe cómo los criados de Andrea preparan su equipaje para su luna de miel con Dora: «Una sucesión rápida de encadenados. Se verán manos de hombre y de mujer (Gustavo-Lisa) que cierran, rápidamente, una tras otra, varias maletas, baúles, sombrereras, sacos de viaje, etc....» (1943a: 67). Para reflejar la alegría del matrimonio por viajar juntos cuanto antes, en el texto se indica también cómo montar la escena. Entre las imágenes de los planos de los criados, según el guion, se intercalarán otros de la protagonista y de la marquesa «de manera que vaya aumentando el ritmo vertiginoso» (1943a: 67). De igual modo, se sugiere un plano detalle cuando, en su despacho, Van der Kraft busca la carta que Andrea y Favrolle le han pedido: «Detalle de un paquete de cartas en manos del barón» (1943a: 130).

También se evoca en el texto el recurso de la ocularización interna, con el que se crean planos subjetivos. Se aprecia cuando Andrea espera a Dora en el jardín del Gran Hotel para pedirle matrimonio. En esa secuencia se indica una serie de planos y contraplanos que revelan la inquietud del protagonista. Mientras él pasea, ella se prepara para dormir. Así, se suceden planos en los que se presenta a Andrea «como visto por Dora» (1943a: 45) desde su habitación. Para mostrar el nerviosismo del protagonista, los contraplanos corresponden a la visión que él posee de las ventanas del cuarto de Dora desde el jardín: «Andrea mirando hacia arriba. Se advierte que Dora ha cerrado la ventana» (1943a: 47). La importancia de este contraplano radica en que, al ver que ella

se prepara para acostarse, Andrea decide acudir al cuarto de Dora para confesarle su amor.

Otra serie de planos y contraplanos se aprecia en la escena en la que el barón disfruta de un número de variedades en un teatro. Tal como se señala en el texto, una panorámica sigue a una bailarina que sonríe y mira hacia el palco de Van der Kraft. Desde su asiento, él responde «con un gesto de inteligencia» (1943a: 127). De esta manera, los gestos que se intercambian muestran la complicidad que existe entre ellos. No obstante, la supuesta relación entre la bailarina y Van der Kraft no se desarrolla, ya que ella solo interviene en esta escena. Además, la sucesión de miradas se interrumpe cuando Andrea y Favrolle entran en el palco para preguntar a Van der Kraft por la carta que le ha enviado la marquesa de Río Zarés.

Aunque no se emplea con frecuencia, en algunas escenas se sugiere la auricularización interna. Su uso resulta relevante cuando los sonidos provocan un cambio emocional en los personajes. Así ocurre cuando Dora se desviste para acostarse, oye que alguien toca en su puerta: «Queda un momento en suspenso. Luego, oyendo que llaman de nuevo, se dirige hacia el saloncito» (1943a: 48). Aunque ella queda intranquila, porque desconoce quién llama, abre la puerta a Andrea. Él aprovecha este encuentro para pedirle matrimonio. Por este motivo, resulta significativo señalar en el guion que ella oye ese sonido que vaticina un acontecimiento importante. También reviste relevancia el momento en el que la princesa toca el timbre de la casa de Andrea, en la que se encuentra Favrolle. El diputado sospecha que alguien ha tramado un complot contra Dora, a quien la policía ya ha detenido. Él, el camarero y la criada oyen una campanilla. Entonces «los tres se detienen y se miran sobrecogidos» (1943a: 161). Al igual que en la escena en la que Andrea propone matrimonio a Dora, los sonidos de alguien que toca en la puerta suscitan cierta inquietud en los que se hallan en el interior. De hecho, cuando la criada abre, entra la princesa y da una noticia lamentable: la policía ha detenido a la marquesa de Río Zarés.

Entre los movimientos de cámara se explicitan las panorámicas y los *travellings*. En el guion se señalan panorámicas para seguir a personajes por distintos espacios, como en la escena en la que la protagonista se prepara para dormir: «La cámara –en panorámica– encuadra a Dora, que ha acabado su *toilette* nocturna y se levanta y va hacia la ventana para cerrarla, cuando con curiosidad se dirige al saloncito» (1943a: 44).

También se menciona una panorámica para seguir a Dora cuando, en casa de Andrea, se despierta en la cama, se levanta y va hacia la ventana (1943a: 110). Sin embargo, estos movimientos también se emplean para presentar espacios y a los personajes que se encuentran en ellos. Así se advierte en la escena en la que el ministro le entrega los documentos secretos a Andrea: «La cámara, en panorámica, pasa del criado, que está arrodillado junto a la chimenea, al Ministro, que está en pie tras el escritorio, y a Andrea, que se encuentra ante él» (1943a: 63).

Al igual que las panorámicas, los *travellings* se emplean en este texto, sobre todo, para seguir a personajes. De hecho, este procedimiento se usa en la secuencia inicial en el Gran Hotel para mostrar cómo el barón y la marquesa caminan juntos, mientras conversan, por el salón del establecimiento (1943a: 21). Con el mismo fin se recurre al *travelling* en la escena en la que, en la estación de tren, Favrolle toma del brazo a la princesa (1943a: 189). No obstante, este movimiento se usa también para pasar de planos cerrados a otros abiertos o viceversa. Cuando Van der Kraft busca la carta de la marquesa para entregársela a Andrea, el *travelling* permite que un plano detalle dé lugar a otro más abierto en el que se observa a los personajes: «Mientras se ven las manos del barón, que repasan rápidamente las cartas, se oirá su voz [...]. La cámara se para en *travelling* descubriendo al barón de pie» (1943a: 130). De la misma manera, cuando, en otra escena, el barón da un pasaporte falso a Zicka, el *travelling* facilita el cambio de un plano en el que se ve a ambos personajes a otro en el que se aprecia el documento en plano detalle: «La cámara encuadra rápidamente en *travelling* el texto del pasaporte, que dice: “Ivonne Dupont, camarera”» (1943a: 160).

Junto con estos movimientos de cámara, en el texto se indican numerosos fundidos encadenados. Se trata del único efecto visual que se explicita en el guion para las transiciones entre escenas. Con ellos se evitan cambios repentinos de lugar. Así se aprecia cuando Andrea se entera de que la marquesa de Río Zarés ha enviado una carta a Van der Kraft y abandona su casa para buscarlo. Tras el plano de Dora, que ve cómo se marcha su esposo, se señala un fundido encadenado que introduce las imágenes del escenario del teatro en el que se halla el barón y donde Andrea y Favrolle lo encuentran (1943a: 126-127).



## 10.9. Diálogos y música en el guion

Los informes de censura previa del guion advertían que los diálogos no se habían escrito bien y que, incluso, parecían una mala traducción (*Dora la espía*, 1943a). Sin embargo, no se aprecian errores expresivos o gramaticales en los mecanuscritos que se conservan. De estas contradicciones entre el análisis del texto y las opiniones de los censores se deduce que la primera versión que se entregó a la censura presentaba diálogos diferentes respecto a los que se leen en los textos que se conservan en la Filmoteca Española y en el AGA. Monguilot Benzal (2015: 485) menciona la posibilidad de que Matarazzo escribiera un guion preliminar. Aunque no se ha localizado dicho texto, quizás el cineasta italiano cometiera esos errores a los que aluden los informes de censura en esa versión inicial.

Aunque la acción transcurre en Francia y varios personajes provienen de otros países –como Tekli, de origen húngaro–, apenas se hallan en los diálogos expresiones extranjeras que revelen sus nacionalidades. Solo al comienzo, durante el baile en el hotel de la Riviera gala, el director de la cuadrilla se dirige en francés a los participantes para guiarlos: «Les dames à droit et les chevaliers à gauche» (1943a: 2). Del mismo modo, tampoco se alude a acentos de distintas regiones. Como explica Fernando Fernán-Gómez (1998: 320) en sus memorias, en los años cuarenta algunos cineastas, como Gonzalo Delgrás, en ocasiones reservaban el acento marcado para los personajes cómicos. Así se observa en la película *La chica del gato* (Ramón Quadreny, 1943), donde Juan Espantaleón interpreta a un extranjero con acento alemán. También se emplea el mismo recurso humorístico en *La muchacha de Moscú* (Edgar Neville, 1941) cuando una turista, que viaja en el mismo barco que la protagonista, habla con pronunciación francesa. Por ello, la ausencia de este rasgo en los diálogos de *Dora la espía* responde a que ninguno de los personajes se ha concebido para crear momentos cómicos con sus rasgos de habla.

Aunque en el permiso de rodaje que se conserva en el expediente de censura previa del guion figura Jesús Guridi como compositor, en el texto existen escasas referencias musicales en el guion de *Dora la espía* y ninguna alude a piezas concretas. Al comienzo, se describe un baile en el hotel de la Riviera francesa, pero solo se indica que suena una «música de cuadrilla» (1943a: 2). Las parejas se acercan hasta el centro para luego separarse. Aunque se señala que, después de estos movimientos iniciales, la

orquesta toca un vals, después empieza una mazurca (1943a: 11). Con ello, la sucesión de distintos bailes evoca el ambiente de jolgorio que impera en el establecimiento en el que se hospeda Dora la noche en la que Andrea le pide matrimonio. Asimismo, durante la boda se señala que suenan campanas y música de órgano que resaltan la solemnidad de la ceremonia (1943a: 52). La siguiente escena musical sucede en el teatro al que Favrolle y Andrea acuden para encontrarse con Van der Kraft. En escena, varias bailarinas ejecutan un número de variedades. Dado que solo se indica que suena «música de baile» (1943a: 127), se ofrece libertad creativa para escoger el acompañamiento musical que prefiera el cineasta que rueda la escena.

### 10.10. Conclusiones

A pesar de que los documentos oficiales y las noticias en prensa no aclaran qué labor en concreto desempeñó De la Torre en el guion de *Dora la espía*, sí confirman que participó en su escritura. Por eso, el texto supone, después de *Primer amor*, su segundo guion que transcurre en el siglo XIX. Además, ambas obras constituyen adaptaciones de obras de autores extranjeros. Con ello, De la Torre demuestra su interés por llevar al cine español de los años cuarenta literatura decimonónica que, si bien no entra en conflicto con los postulados ideológicos de la dictadura, tampoco los sigue. Aunque no resulta frecuente la adaptación de literatura extranjera en el cine español de la década de 1940, el autor demuestra con este texto que explora vías creativas poco exploradas en la filmografía nacional de esos años.

De igual manera, el argumento constituye, junto con *Misterio en la marisma*, una manifestación más de tramas criminales en la carrera como guionista del escritor. En *Dora la espía* se produce un delito en ámbitos aristocráticos, vinculados también a la alta clase política. El robo de un documento secreto, con implicaciones diplomáticas, requiere que los personajes perjudicados realicen las pesquisas necesarias para hallar al culpable. Los equívocos, las falsas apariencias y las pruebas confusas crean tensiones dramáticas que se desarrollan en paralelo a la historia de amor entre la protagonista y su esposo. Así, a partir de la obra teatral de Sardou, De la Torre crea un guion ambientado en el siglo XIX que, con una trama de espionaje que combina conflictos sentimentales, favorece la evasión del público de los años cuarenta.

## 11. *Creando riqueza: el cortometraje industrial como propaganda*

La película *Creando riqueza*, que se ha perdido, constituye la única incursión en el cortometraje documental de Claudio de la Torre. La produjo Manuel de Lara Padín<sup>115</sup>, quien también solicitó la censura de la película el 7 de diciembre de 1944, tal como figura en el expediente que se conserva en el AGA, donde también se halla el guion (*Creando riqueza*, 1944a). Este corto mostraba el funcionamiento de la fábrica de la Sociedad Nacional Industrias Aplicación Celulosa Española, S.A. (S.N.I.A.C.E.), en Torrelavega (Santander). En el texto se explica cómo, a partir de la planta del algodón, se crean nuevos productos textiles. Por este motivo, *Creando riqueza* pertenece al conjunto de cortos industriales que se realizaron en la posguerra española. Torán (1996: 474) incluye en este género las películas que, desde una perspectiva didáctica, presentan cómo funcionan distintos tipos de industria y sus progresos tecnológicos.

Los cortos documentales existen en España casi desde los comienzos del cine. Fructuoso Gelabert rodó en 1906 *Bilbao, Portugalete y los altos hornos*, donde mostraba la industria siderúrgica de la ciudad vasca (Elezcano Roqueñi, 2015: 46). En la década siguiente se hallan cortos como los de *La gran industria pesquera de Galicia* (1910), de José Gil; y *La botadura del acorazado España* (1913) y *Cómo se hace un diario* (1913), de Enrique Blanco (Torán, 1996: 475). En la década de 1920, el proyecto cinematográfico de *El mundo por diez céntimos*, de Luis Buñuel, se concibió, según Gubern (1999: 23), como un filme que incluiría imágenes documentales sobre la confección de periódicos. Pero en los guiones vinculados a este proyecto que publicó Ramón Gómez de la Serna (1930: 29-63) no se advierten intenciones documentales, sino argumentos vanguardistas.

En los años treinta destaca Francisco González de la Riva y Vidiella –marqués de Villa Alcázar– como realizador de documentales agrarios. En varios de ellos, además de presentar el funcionamiento del sector primario, se explica cómo ciertas empresas desarrollan diferentes actividades agrícolas. Camarero Rioja (2014), en su catálogo de documentales agrarios en España, incluye varios de los cortos de este cineasta. Entre ellos se hallan *El barbecho* (1934), sobre cómo cultivar la tierra para obtener buenas cosechas (2014: 48), y *Charla cinematográfica sobre abonos* (1935), en el que se

---

<sup>115</sup> Manuel de Lara Padín también trabajó como jefe de producción en la película *Dora la espía* (1943), en cuyo guion intervino Claudio de la Torre.

aborda la utilidad del abono para mejorar los cultivos (2014: 54). También se realizaron documentales como *La puesta en marcha de las grandes zonas regables* (Leopoldo Ridruejo, 1931), sobre los cultivos de regadío (2014: 32), y *Almadrabas* (Fernando G. Mantilla y Carlos Velo, 1934), sobre la pesca del atún y la elaboración de conservas (2014: 46).

Tras la Guerra Civil surgieron cortos que mostraban los avances del país y su reconstrucción. Así, José Luis Sáenz de Heredia dirigió en 1940 los dos cortos de la serie *España en marcha: Hierro de Vizcaya*, que trataba sobre la industria metalúrgica, y *Ganadería en la zona Sur*, centrado en la riqueza ganadera de España (Castro de Paz, 2011: 308). También existen cortos en los que se presentan las posibilidades industriales del campo. Entre estas películas se encuentra *El corcho* (1941), del Marqués de Villa Alcázar, donde se explica cómo se produce este material y sus múltiples usos (Camarero Rioja, 2014: 71). Este cineasta también realizó *Seda en España* (1941), donde se explica cómo criar gusanos de seda, producir la tela y comerciar con ella (2014: 74).

También pertenecen al conjunto de cortos industriales las películas de animación que presentaban diversos temas con fines educativos y propagandísticos. Rosa (1996: 401) nombra a Carlos Tauler, José María Maortua y Antonio Bellón como algunos de los que realizaron este tipo de dibujos animados en la posguerra. En ocasiones, al igual que sucede en *Creando riqueza*, las animaciones se insertan en cortos de imagen real. Como ejemplo de ellos, Rosa (1996: 402) menciona *Artesanía española* (1940), de Arturo Ruiz Castillo, que no se ha conservado. También en el corto *Bosques amigos* (1941), del Marqués de Villa Alcázar, se incluyen dibujos animados para ilustrar explicaciones sobre la repoblación forestal (Camarero Rioja, 2014: 72).

No obstante, durante el franquismo se difundieron los avances de la industria española, sobre todo, a través de los documentales de NO-DO (Noticiarios y Documentales). Este organismo oficial, que creó el Gobierno de la dictadura en septiembre de 1942, produjo el Noticiario Español, que se debía exhibir en todas las salas de cine del país (Matud Juristo, 2008: 516). Los documentales de esta entidad se concebían, en gran medida, para presentar España como un lugar con numerosos avances tecnológicos. Matud Juristo (2008: 108) señala que, además, servían para mostrar las bondades y las riquezas del país en el extranjero. Así, se convertían en una propaganda que ofrecía una imagen favorable de la industria española. Entre los

acontecimientos que se incluían en estos noticiarios se encontraban las inauguraciones a las que asistía Franco, que incluían pantanos, fábricas y obras públicas (Torán, 1996: 481).

### 11.1. Censura

El permiso para rodar *Creando riqueza* se autorizó el 18 de octubre de 1944, tal como figura en el expediente de rodaje (*Creando riqueza*, 1944b). En la misma carpeta se adjunta el guion del corto, que consta de trece páginas mecanuscritas. Asimismo, un certificado, fechado el 14 de noviembre de 1944 y enviado al Delegado Nacional de Propaganda, indica que el rodaje comenzó el 28 de octubre. De acuerdo con este expediente, los exteriores se grabaron en Torrelavega entre el 28 de octubre y el 4 de noviembre de 1944. Estas mismas fechas de inicio y de finalización del rodaje aparecen en el expediente de censura de la película (*Creando riqueza*, 1944a). El 7 de diciembre de ese año la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica aprobó el filme sin cortes y la calificó como «recomendable para menores de 16 años». Sin embargo, el permiso de exhibición se emitió al año siguiente, el 15 de junio de 1945.

La Comisión Nacional de Censura Cinematográfica, a pesar de que no consideró que el guion revistiera especial interés, concluyó que el director podría realizar una película aceptable. Por ello, autorizó el rodaje en un informe fechado el 4 de diciembre de 1944 (*Creando riqueza*, 1944a). Pero, a pesar de esta opinión, *Creando riqueza* se encuentra entre las producciones en las que colaboró Claudio de la Torre más reconocidas por las instituciones oficiales de los años cuarenta. Una resolución del 3 de mayo de 1945, que se incorpora al expediente de rodaje, declaró el corto «película de interés nacional» (*Creando riqueza*, 1944b). Esta categoría se creó mediante una Orden del 15 de junio de 1944 de la Vicesecretaría de Educación Popular que se publicó en el Boletín Oficial del Estado del 23 de junio de 1944, número 175 (Arias-Salgado, 1944: 4926). Se trata de un reconocimiento que en la década de 1940, según Rodríguez Fuentes (2001: 29), solo recibieron 37 cortos. Para alcanzar esta categoría se exigía que el filme presentara rasgos ideológicos que complacieran a las instituciones franquistas. La orden precisaba que la película debía contener exaltaciones inequívocas de valores raciales o enseñar los principios morales y políticos del franquismo (Arias-Salgado, 1944: 4926). Con esta nueva ley se otorgaba un trato privilegiado a las películas

calificadas de «interés nacional», como el estreno en las fechas más convenientes, la preferencia en los contratos de proyecciones y la prioridad en los reestrenos (1944: 4926). Sin embargo, Izquierdo Castillo (2009: 303) explica que esta norma no significó que las películas de «interés nacional» obtuvieran siempre prioridad en las proyecciones.

Tanto en el expediente de rodaje como en el de censura de *Creando riqueza*, Claudio de la Torre figura como responsable del argumento, como autor del guion y como director de la película. No se incluye a ningún colaborador en estos apartados. También en la portada del mecanuscrito del guion solo figura Claudio de la Torre como autor (Torre, 1944: 1). No obstante, como realizador de los dibujos animados que aparecen en el corto figura el «Sr. Pérez Arroyo» en el expediente de rodaje. Estos apellidos corresponden a Joaquín Pérez Arroyo (Córdoba, 1895 – Valencia, 1966), uno de los animadores cinematográficos más relevantes de la posguerra española. González Monaj (2017: 10) explica que trabajó en la sección documental de los Estudios CEA, en Madrid, desde el fin de la Guerra Civil hasta que realizó el corto de dibujos animados *De la raza calé* (1942) en esa compañía. Asimismo, entre las animaciones que creó Pérez Arroyo destaca Quinito, que protagonizó varios cortos (2017: 16). Esta experiencia justifica que Claudio de la Torre lo escogiera para encargarse de los dibujos animados de *Creando riqueza*.

## **11.2. Resumen argumental**

Como introducción, se presentan escenas de dibujos animados en las que un locutor explica el descubrimiento de las plantas de algodón. Mercurio, el dios de la mitología romana, las dispersa por el mundo. La voz en *off* aclara que el uso de esta planta en la industria textil se remonta al siglo XVI, aunque se ha convertido en uno de los materiales más relevantes para este sector. Tras la secuencia de dibujos animados, se muestran imágenes reales de Torrelavega y de sus alrededores, aunque se insertan también nuevas animaciones que explican el funcionamiento de las máquinas en las que se produce celulosa textil.

En el resto del guion se aclara cómo se creó la fábrica de la S.N.I.A.C.E. y se ofrecen datos precisos sobre qué materiales se emplearon al construirla y cuánto espacio ocupa. Tras presentar la inauguración, se detalla, paso por paso, cómo se crean las telas

a partir del algodón desde que llega a la fábrica hasta que se preparan para su almacenaje. Al final se resalta la importancia de la floca, una fibra textil que se utiliza para una amplia variedad de productos y que supondrá una fuente relevante de ingresos para el país. Un número musical en el que varias bailarinas danzan con telas estampadas sirve para exhibir las múltiples utilidades de ese material.

### 11.3. Tiempo

Aunque el guion de *Creando riqueza* corresponde a un documental, las escenas de dibujos animados pertenecen al ámbito de la ficción didáctica. Cuando comienzan, se explicita la época en la que se inicia la historia del descubrimiento del algodón: en el siglo V d.C. (Torre, 1944: 2). En ese periodo se sitúa –en la diégesis– al alquimista Zósimo, quien explica cómo el dios Mercurio descubrió la piedra filosofal. En realidad, ese objeto mágico encierra las semillas del algodón, que en el texto se presentan como una fuente constante de riqueza. Así, las intervenciones del locutor aportan nuevas referencias temporales que se representan a través de dibujos animados. Su voz en *off* explica que Plinio, el historiador, descubrió la planta en Egipto en torno al año 60 d.C. (1944: 6). La historia de este material avanza hasta el siglo XVI, en concreto al año 1641, cuando se monta la primera fábrica textil en Mánchester, según el locutor (1944: 6-7).

Tras una elipsis considerable, de cientos de años, comienzan las imágenes documentales del entorno de las edificaciones de la S.N.I.A.C.E. en Torrelavega. Aunque en el texto no se precisa en qué momento se grabaron, pertenecen al año 1944, cuando, como señala Ruiz Gómez (1998: 148), se inauguró la fábrica. Asimismo, se describe un gráfico con información sobre la importancia de las fibras textiles para la industria de ese momento (1944: 7). Tanto la historia de la S.N.I.A.C.E. como las explicaciones sobre cómo se producen tejidos a partir de la planta del algodón se exponen de manera lineal. De esta manera, se facilita que los lectores comprendan bien el tema que se aborda. La sencilla estructura temporal responde al objetivo de divulgar con claridad la importancia del algodón en la industria textil española.

#### 11.4. La voz narrativa

Las escenas que se describen en las primeras siete páginas corresponden a la secuencia de dibujos animados, tal como se indica antes de que comiencen (1944: 2). La voz narrativa sigue el modo informativo al describirlas, como se observa en la siguiente cita: «Aterrizaje de Mercurio al pie de la Esfinge. Deposita la piedra en el suelo y hace un hoyo en la tierra en el que coloca unos granos de la bolsa» (1944: 4). La misma tendencia a la objetividad existe en las descripciones de escenas de carácter fantástico, donde no se busca una representación realista del mundo ficticio. Por este motivo, el siguiente fragmento, en el que el alquimista griego Zósimo pasea por un jardín, se ha concebido para que se reproduzca de manera literal en el corto: «Los pensamientos le fluyen de la cabeza en forma de nubecillas, que en vano pretende atrapar. Las nubecillas se transforman en pájaros que se burlan del filósofo» (1944: 2). Ocurre igual con la escena en la que el dios Mercurio, que vuela con granos misteriosos en su bolsa, se transforma en un avión (1944: 4).

Dado que las explicaciones didácticas corresponden al locutor, la voz narrativa del guion solo alude al contenido de los gráficos. Ni siquiera indica los porcentajes que se muestran en ellos, ya que esa información se añadirá al realizar el corto. Así se deduce a partir de esta cita: «Gráfico demostrativo de la importancia, en la actualidad, de la fabricación de fibras textiles en el mundo. Su producción en España antes de la S.N.I.A.C.E. y el volumen de la importación de fibras» (Torre, 1944: 7). La voz narrativa tampoco aporta datos sobre las edificaciones de la fábrica, pues el locutor ya las indica. Por eso, mientras que la voz en *off* detalla la extensión de las vías ferroviarias que comunican con la fábrica, en la columna de la izquierda solo se menciona la imagen que corresponde a dicha explicación: «Vista general de la maqueta» (1944: 10).

Asimismo, en las escenas en las que se enseña cómo el algodón se transforma en telas, la voz narrativa solo alude a las imágenes con breves sintagmas nominales. A veces contienen un solo sustantivo. Así se refiere a parte de este proceso industrial:

46 y 47.-Almacén de celulosa.

48.-L.S.

Transporte de la celulosa en carretillas.

49 y 50.-Desintegradores.



51.-L.S.

Ascensor.

52.-L.S.

Cámara de previa maduración.

53.-L.S.

Sulfuradores.

54.-L.S.

Mezcladores.

55.-L.S.

Depósitos de maduración de viscosa (1944: 11-12).

El laconismo con el que la voz narrativa presenta la transformación del algodón en telas responde a dos motivos. En primer lugar, se evocan imágenes documentales de la fábrica de la S.N.I.A.C.E. Por tanto, no se usan decorados ni se necesitan descripciones para recrear los espacios, pues estos ya existen. En segundo lugar, el locutor explica cada paso del proceso técnico para que se comprendan las imágenes a las que se refiere. De esta manera, no se requieren aclaraciones adicionales por parte de la voz narrativa del guion.

### **11.5. La representación del lugar**

El estudio de un guion de cine documental exige distinciones entre la realidad afílmica y la diégesis. En *Creando riqueza*, sin embargo, se advierten los dos ámbitos. Las secuencias de dibujos animados, que corresponden a un relato de ficción con fines didácticos, presentan espacios diegéticos. En cambio, en el resto de escenas –salvo el número final de las bailarinas (1944: 13)–, se muestra una realidad afílmica, ya que existe fuera de la película y se halla en Torrelavega, en concreto, en su fábrica textil. Por eso, a diferencia del resto de guiones de Claudio de la Torre, en el de *Creando riqueza* no existen encabezamientos de escenas. La ausencia de esta información se debe al carácter documental del texto. Dado que se alude a dibujos animados, a gráficos y a imágenes reales de la fábrica de la S.N.I.A.C.E. y de sus alrededores, no se contempla el uso de decorados. Por ello, los encabezamientos de escena que expliciten cambios de lugar no resultan necesarios.

Los pasajes de las escenas de dibujos animados transcurren en distintos lugares: en Grecia, donde Zósimo medita sobre la piedra filosofal (1944: 2); en el laboratorio del dios Mercurio, quien descubre ese mineral mágico (1944: 3); y en las pirámides egipcias (1944: 5). Asimismo, se incluye un mapamundi en el que se muestra cómo la planta del algodón se ha expandido por el planeta (1944: 6). De Inglaterra solo se presenta una fábrica antigua con la que comienza la industria textil (1944: 6). Sin embargo, ninguno de estos espacios se describe. Así, Joaquín Pérez Arroyo, que realiza los dibujos animados, posee libertad creativa para diseñarlos.

Las imágenes documentales de Torrelavega y de la S.N.I.A.C.E. idealizan estos lugares. Se resaltan los paisajes naturales que rodean la fábrica, en los que se ven el río Besaya y los terrenos próximos, aún sin construcciones (Torre, 1944: 8). También se destacan las infraestructuras que comunican con la fábrica, como el puente de cien metros sobre el río y algunas vías ferroviarias (1944: 9-10). Aunque la voz narrativa del guion no describe las edificaciones que conforman la fábrica, el locutor ofrece datos precisos sobre ellas. Indica que, en su construcción, se emplearon unas 4.000 toneladas de acero y 25.000 de cemento y que ocupa más de 500.000 metros cuadrados (1944: 10). La exaltación de esta industria lleva a que el locutor incluso clasifique la fábrica como «una de las más bellas factorías nacionales» (1944: 9). De esta manera, ensalza el progreso industrial –y, en concreto, el de la S.N.I.A.C.E.– para ofrecer una imagen positiva de los avances tecnológicos en el país.

### **11.6. Caracterización de los personajes**

En las imágenes documentales a las que se alude en el guion de *Creando riqueza* no intervienen personas –exceptuando la voz en *off* del locutor–. De hecho, cuando se describe el acto de inauguración de la fábrica, el locutor menciona que han acudido numerosas personalidades, pero no nombra a ninguna (1944: 11). Esta particularidad se debe a que ninguna de ellas pertenece a la diégesis y no existe ningún reparto. No obstante, en las escenas de dibujos animados sí intervienen dos personajes: Zósimo, el alquimista griego, y el dios Mercurio, que dispersa las semillas de la planta del algodón por todo el mundo. Pero no se describe a ninguno de ellos. Sobre Zósimo la voz narrativa solo indica que es un «filósofo griego del siglo V» (1944: 2); sobre Mercurio, que posee «alas en la cabeza y en los pies» (1944: 3). Por tanto, Claudio de la Torre,

como guionista, renuncia a detallar el aspecto de estos personajes y le deja esta responsabilidad a Joaquín Pérez Arroyo, el realizador de los dibujos animados.

### 11.7. Recursos cinematográficos

Al igual que en el guion de *Bajo el sol de Canarias*, en el de *Creando riqueza* Claudio de la Torre se refiere a los distintos tipos de plano con las iniciales correspondientes a los términos técnicos en inglés. Estas indicaciones existen tanto en las escenas de dibujos animados como en las de imagen real. Sin embargo, en este guion existen solo los primeros planos, los medios y los generales. Al primer plano –*close shot*– corresponden las iniciales C.S. Estas letras preceden al pasaje en el que la mano de Zósimo traza caracteres griegos sobre una piedra (1944: 3). El primer plano que sigue a este constituye, a su vez, un inserto. Aunque se trata de una escena de dibujos animados, el fragmento indica un plano cercano de las letras sobre la piedra. Después de que el filósofo haya escrito las palabras, un primer plano las mostraría de cerca: «Se lee sobre la piedra: “Yo, el filósofo Zósimo, declaro tener noticia de LA PIEDRA FILOSOFAL [...]”» (1944: 3).

Las iniciales M.S. se refieren a un plano medio –*medium shot*–. En el guion de *Creando riqueza* solo se usa en una escena: cuando el dios Mercurio experimenta en su laboratorio para encontrar la piedra filosofal y sus instrumentos de trabajo estallan. Así, con ese plano, se ve de cerca el rostro del personaje cuando se produce el hallazgo: «Mercurio ante una redoma que explota y le tiñe la cara de negro con el humo» (1944: 3). Las iniciales L.S. corresponden a un plano general –*long shot*–. Se trata del más frecuente en el guion. Resulta de especial relevancia en las escenas que pertenecen a la realidad afílmica. Dada la finalidad didáctica de *Creando riqueza*, este tipo de plano permite enseñar el entorno de la fábrica, sus edificaciones, la maquinaria y, en definitiva, el proceso en el que el algodón se transforma en telas desde que llega a la fábrica hasta que se comercializa el producto. Como no existen personajes en estas escenas, no se requieren imágenes que muestren de cerca las expresiones de los visitantes de la S.N.I.A.C.E. y sus trabajadores. De esta manera, todos los planos entre los números 44 y 63 poseen un encuadre general (1944: 10-13). En ellos se evocan las máquinas con las que se crean las telas a partir del algodón.

También en las escenas de dibujos animados existen planos generales para mostrar el espacio en el que se hallan los personajes. En el siguiente fragmento se emplean para situar a Mercurio en su laboratorio: «L.S.- El dios Mercurio [...] trabaja afanoso en su laboratorio de alquimista» (1944: 3). Además de que en el guion se señalan planos con las iniciales, algunos se especifican en los párrafos que describen con brevedad el contenido de las escenas. Así se aprecia en los siguientes fragmentos: «Plano general desde la otra orilla del río» (1944: 9); «Plano general desde alguna colina de los alrededores» (1944: 10).

Del mismo modo, los movimientos de cámara se detallan en los párrafos narrativos, aunque solo se mencionan las panorámicas y los *travellings*. Las tres panorámicas que se explicitan en el guion sirven para recorrer paisajes, sobre todo los naturales que rodean la fábrica: «Panorámica del río Besaya» (1944: 8); «Panorámica lenta sobre el río y el puente» (1944: 9). Con ellos se presenta la S.N.I.A.C.E. como una industria situada en un enclave privilegiado. No obstante, también se usa este movimiento para mostrar distintas partes de la fábrica: «Panorámica, desde el depósito de agua, hasta encuadrar la nave de fabricación de fibras» (1944: 9). Asimismo, solo se señalan tres *travellings*, todos en las escenas de dibujos animados. Dos de ellos siguen al dios Mercurio mientras vuela y reparte semillas de algodón por el planeta (1944: 3). También se menciona este movimiento en la escena en la que varios barcos se convierten en vehículos que continúan el recorrido por la costa: «Las naves de Plinio llegan a las playas de Egipto. [...] avanzan por la tierra, en *travelling*, hasta las pirámides» (1944: 5).

Aunque no se incluye ningún fundido en el guion, para las transiciones entre escenas y planos se recurre a encadenados. Solo se indica un desvanecido entre el final de los créditos iniciales y el comienzo de las escenas de los dibujos animados (1944: 2). Al comienzo, los encadenados dividen cada uno de los rótulos que conforman los créditos iniciales (1944: 1). Su empleo para separar escenas se observa entre el primer plano de los caracteres que Zósimo escribe sobre una piedra y el plano medio en el que el dios Mercurio trabaja en su laboratorio (1944: 3). La breve superposición de las imágenes evocadas indica un cambio de lugar y, por tanto, de escena. No obstante, los encadenados también sirven para dividir planos. Así ocurre cuando el personaje de Zósimo traza unas letras sobre una piedra y, tras el encadenado, se indica el primer plano de los caracteres escritos (1944: 4).

### 11.8. El locutor y los comentarios didácticos

En el guion de *Creando riqueza* se indica que existe una banda sonora desde el comienzo hasta el final, ya que la palabra «música» se repite diecinueve veces en la columna de la derecha. No se detalla qué piezas suenan ni a qué género pertenecen, pero el carácter didáctico del cortometraje exige un acompañamiento musical que amenice el documental. Aunque tampoco existen diálogos, sí se incluyen las intervenciones de un locutor que explica el origen del algodón, sus usos industriales y el funcionamiento de la fábrica de la S.N.I.A.C.E. Se trata de una voz en *off*<sup>116</sup>, ya que no pertenece a ninguna instancia intradiegética: el locutor jamás se visibiliza. Sin embargo, solo interviene a partir del final de la introducción de dibujos animados, cuando la planta del algodón ya se ha extendido por el mundo.

Las intervenciones del locutor, que aparecen en la columna derecha, coinciden con las imágenes que se describen en la de la izquierda y las aclaran. Por tanto, sus intervenciones corresponden a los «comentarios cinematográficos», que Konigsberg (2004: 128) define como las explicaciones que, en general, pronuncia una voz en *off* sobre la acción y los personajes. El locutor desempeña esta labor pedagógica a lo largo de todo el texto. Así, cuando aparece el gráfico que demuestra la importancia de la industria textil, expone las implicaciones de los números que se muestran: «Ante las cifras de este gráfico, bien elocuentes, se decidió un grupo financiero e industriales españoles a montar en nuestra patria una gran industria para la fabricación de fibras textiles [...]. Y así nació la S.N.I.A.C.E.» (Torre, 1944: 7).

Konigsberg (2004: 128) señala también que, en los comentarios cinematográficos, el comentarista, en general, habla como una autoridad imparcial sobre el asunto del que trata la película. Sin embargo, el locutor de *Creando riqueza* expresa un evidente entusiasmo por la industria textil y la elogia en varias ocasiones. Así, el guion se convierte en propaganda sobre la industria textil que continúa con el tono vehemente de los comentaristas de los documentales del NO-DO. Por eso, el locutor de este guion habla de los rendimientos de la S.N.I.A.C.E. como de una «riqueza insospechada» (1944: 8). Su última intervención recuerda incluso a un anuncio publicitario. En ella, valora las cualidades de la floca y la clasifica como «una nueva

---

<sup>116</sup> Konigsberg (2004: 578) define la voz en *off* como la que se escucha en una escena, pero no pertenece a ningún personaje que hable en pantalla en ese momento.

fuerza inestimable de riqueza nacional» (1944: 13). Además, presenta este material textil como un producto dócil que obedece a cualquier capricho (1944: 13). Estas palabras aparecen acompañadas por imágenes de unas bailarinas que surgen tras un primer plano de la floca y realizan un breve número musical, aunque no se precisa la coreografía (1944: 13). Con ellas se cierra el documental. Así, se exaltan las aportaciones de la industria textil y, sobre todo, de la S.N.I.A.C.E. a los progresos económicos y técnicos del país.

### **11.9. Conclusiones**

Aunque el corto *Creando riqueza* se haya perdido, su guion demuestra que Claudio de la Torre cumplió el objetivo de crear un documental didáctico que exaltara la actividad de la industria textil española, sus avances técnicos y la fábrica de la S.N.I.A.C.E. Para que resultara ameno, imaginó varias secuencias de dibujos animados, aunque para su realización se eligió a Joaquín Pérez Arroyo. Además, con el mismo propósito, concibió un número musical con el que, en la última escena, se publicita la floca y sus propiedades.

Así, De la Torre continuó con el género de los cortos documentales que, en los años cuarenta, servía para ensalzar la actividad agrícola, industrial y artesanal de las empresas españolas. De hecho, el reconocimiento de «interés nacional» que recibió *Creando riqueza* revela que las instituciones oficiales vieron en este filme una propaganda beneficiosa para la industria textil del país. Por tanto, el cineasta, desde una perspectiva didáctica y, al mismo tiempo, promocional, realizó un corto que favorecía la imagen de las fábricas en España.

### **12. Los tratamientos no rodados de Claudio de la Torre: *Una razón de Estado* (1933) y *Sombras en la ría* (1944)**

Además del tratamiento de *Primer amor* (1942), Claudio de la Torre publicó dos más que, sin embargo, no se rodaron: *Una razón de Estado* (1933), de catorce páginas, y *Sombras en la ría* (1944), de doce páginas. Ambos aportan información valiosa sobre estos proyectos frustrados. En la portadilla se los califica como «argumentos» (Torre, 1933: 1; 1944: 1). Toledo (1943: 103), en su manual de escritura de guiones, emplea

este término para referirse al texto intermedio entre la sinopsis y el guion. Asimismo, recuerda que en inglés recibe el nombre de «tratamiento» –*treatment*–. Tanto *Una razón de Estado* como *Sombras en la ría* son relatos breves en los que se resumen argumentos concebidos para el cine. De este modo, constituyen los textos previos antes de desarrollar los guiones –que no consta que se escribieran–.

### 12.1. Análisis de *Una razón de Estado* (1933)

De acuerdo con Reverón Alfonso (2007: 213), Claudio de la Torre recibió el encargo de escribir un guion para una película que dirigiría Benito Perojo y que llevaba por título *Una razón de Estado*. Sin embargo, el investigador aclara que de esta película nunca rodada solo quedó el argumento, que se publicó en 1933 en Madrid. En realidad, el desarrollo del proyecto resultó más complejo. Aunque sí se publicó el tratamiento (Torre, 1933), esta misma historia se tituló con posterioridad *Escándalo en palacio*. Existen varios indicios que corroboran esta afirmación.

Reverón Alfonso (2007: 369) menciona el título de *Escándalo en palacio* como uno de los argumentos cinematográficos no editados de Claudio de la Torre, aunque no aporta más datos sobre este texto. En cambio, Gubern (1994: 431) explica que, en enero de 1949, Benito Perojo planeaba la producción de una película titulada así y escrita por Claudio de la Torre, pero nunca se rodó<sup>117</sup>. De hecho, este investigador (1994: 465) incluye el proyecto entre los que Perojo nunca realizó. Por este motivo, Medina Peralta (1991: 745) se confunde cuando indica que el cineasta dirigió en 1946 un guion de Claudio de la Torre titulado *Escándalo en palacio*.

No se han encontrado documentos que indiquen por qué surgió el argumento de *Una razón de Estado*. Pero sí se conserva en el AGA un expediente de censura fechado en 1949 que contiene una sinopsis mecanuscrita, de trece páginas, titulada *Escándalo en palacio*. La primera referencia a este título se halla en una carta que Miguel Tudela, representante de la productora Ares Film, envió a la Dirección General de Cinematografía y Teatro. En ella incluyó la sinopsis del proyecto. A este documento se ha adjuntado una primera página, fechada el 16 de diciembre de 1949, con la petición de Tudela de informar si existe en el argumento algún inconveniente para la censura (*Escándalo en palacio*, 1949). Además, indica que el texto de *Escándalo en palacio* es

---

<sup>117</sup> Reverón Alfonso (2005: 6) precisa que se iba a rodar en Argentina.

original de Claudio de la Torre. Por tanto, aunque no figura ninguna firma en la sinopsis, esta carta demuestra que él la escribió.

También se incluye en la carpeta una carta que la Dirección General de Cinematografía y Teatro dirigió a Tudela. Se fecha el 19 de diciembre de 1949 y en ella se le explica que la sinopsis no plantea problemas de censura, aunque se requiere el guion completo para tomar una decisión definitiva. En el documento se insiste en que la revisión resulta necesaria para comprobar que no existen críticas a ningún sistema político ni inconvenientes morales (*Escándalo en palacio*, 1949).

El guion, sin embargo, no se conserva. Ni siquiera consta que se redactara. La ausencia de documentos sugiere, incluso, que este proyecto nunca pasó a una siguiente etapa y que solo se elaboró el argumento. No obstante, la sinopsis de *Escándalo en palacio*, de 1949, y el tratamiento de *Una razón de Estado*, de 1933, recogen una historia con numerosas similitudes. De ello se deduce que, a pesar de que el proyecto de 1933 no se rodó, De la Torre lo reescribió dieciséis años después para que llegara al cine. Para comparar ambos textos se ofrecerá un resumen argumental de ambos, se determinarán sus diferencias y coincidencias y se analizarán los recursos cinematográficos que se sugieren en ellos.

#### **12.1.1. Resumen argumental de *Una razón de Estado* (1933)**

Cuando nació Fabiana, hija de un rey, el Consejo de Estado la declaró niño y, de esa manera, heredero legítimo del reino. Con esta táctica evitaban problemas de sucesión. A los diez años la trasladaron al extranjero con la excusa de educarla y, a los veinte, se convirtió en la esposa del vizconde Leopoldo. La pareja lleva una vida tranquila. Pero un día llaman a su puerta dos ancianos que informan a Fabiana de que el pueblo de su reino reclama la presencia del príncipe heredero. Una revolución en su país ha provocado problemas serios para la monarquía.

Fabiana regresa disfrazada de hombre a su patria, con Leopoldo como su secretario particular. Su llegada provoca el regocijo del pueblo, que incluso celebra fiestas. Sin embargo, un oficial ve cómo el falso príncipe se besa con su supuesto secretario. El escándalo recorre rápido el palacio hasta el punto de que, al día siguiente, todos lo conocen. Para acabar con los rumores, se decide que el príncipe se case. Como



solo el rey y los dos ancianos que han visitado a Fabiana conocen su verdadera identidad, urge limpiar su honor. La candidata a esposa es Alberta, prima del falso príncipe.

El rey abdica y le sucede Fabiana con el nombre de Fabián II. Aunque también se celebra la boda entre ella y Alberta, en la primera noche juntas la nueva monarca confiesa a su prima su verdadera identidad. Alberta, a su vez, le informa de que mantiene relaciones con el príncipe Eugenio. De este modo, como cada una ya posee pareja, Fabiana sigue viendo a Leopoldo; y Alberta, a Eugenio. Sin embargo, este estilo de vida se trunca cuando la monarca queda embarazada. Para evitar un escándalo en todo el reino, se declara la enfermedad repentina del rey hasta que Fabiana dé a luz, aunque Alberta se presentará como la madre del bebé.

Cuando su hijo nace, este se convierte en el nuevo príncipe heredero. Alberta, para recuperar su libertad y vivir junto a su amado Eugenio, propone fingir que ella ha muerto durante el parto. Pero Fabiana piensa en otro plan: ella, como padre enfermo, fingirá su muerte. Entonces regresará a su apacible vida con Leopoldo y Alberta, ya viuda, podrá casarse con Eugenio. Así, Fabiana y Leopoldo abandonan el país, aunque ordena que marche con ellos su hijo con la excusa de que viva en el sano ambiente del campo. Sin embargo, antes de que el bebé se vaya con sus verdaderos padres, lo enseñan a sus súbditos desde un balcón. El pueblo, entusiasmado, expresa su alborozo al grito de «¡Viva el rey!».

### **12.1.2. Resumen argumental de *Escándalo en palacio***

Una revuelta popular contra el rey Fabián I comienza en Cortina, una nación remota de los Balcanes. El pueblo, cansado de que el monarca no tenga descendientes herederos, se rebela y provoca graves disturbios cuando se les informa de que la reina espera un hijo. Los súbditos piensan que, al igual que otros anuncios anteriores, se trata de una falsa noticia.

En uno de los momentos más tensos de la revuelta, el rey sale al balcón y asegura que la reina ha dado a luz a Fabián, el príncipe heredero. El pueblo estalla de júbilo. Sin embargo, poco después, el rey se entera de que su mujer ha tenido una niña, a la que llaman Fabiana. Para que el país no descubra el engaño, la educan y la visten

como un chico. Aunque durante su infancia y su adolescencia queda al cuidado de una niñera autoritaria, cuando cumple dieciocho años el rey nombra a un joven militar, llamado Leopoldo, hombre de confianza del príncipe heredero, que supervisará sus estudios.

Tanto Leopoldo como Fabiana congenian desde que se conocen en la fiesta de cumpleaños del falso príncipe. No obstante, Leopoldo también se siente atraído por Alberta, la prima de Fabiana. Esta joven, a su vez, acepta con agrado el juego de seducción que surge entre ellos. Pero los sentimientos de Leopoldo cambian varios días después cuando, en una fiesta de disfraces en palacio, ve a una joven rubia de la que queda enamorado de inmediato. En realidad, esta mujer es Fabiana, que se ha despojado de su uniforme masculino. Gracias al secretismo en torno a su verdadera identidad, nadie la reconoce.

Esta circunstancia produce varios escándalos, pues el personal que trabaja en palacio se sorprende de que esta mujer desconocida vaya a la habitación del príncipe y pase la noche ahí. A la mañana siguiente, Fabiana piensa en revelar su secreto a todo el mundo, pero su padre la convence para que no lo desvele. Ella comparte la preocupación del rey y, de nuevo, se viste como un hombre. Sin embargo, al reencontrarse con Leopoldo en palacio, tanto él como Fabiana se sienten apesadumbrados: Leopoldo se ha enamorado de la mujer rubia, mientras que Fabiana se siente desgraciada ante la imposibilidad de vivir como quisiera. Pero ella aprovecha los sentimientos de su hombre de confianza –que no sospecha nada sobre la verdadera identidad del príncipe– y le deja una nota en la chaqueta en la que la misteriosa mujer rubia le cita en un restaurante vienés a las afueras de la ciudad. Allí, Fabiana, sin revelar aún su secreto, le pregunta a Leopoldo si le seguiría allá a donde fuese. Él asegura que sí.

Esa noche, en palacio, Fabiana llama a Leopoldo a su habitación, se viste como la mujer rubia y, así, le cuenta la verdad a su amado. Ambos huyen juntos del país, aunque esta desaparición inquieta al rey y a todas las personas que trabajan para él. El monarca, un doctor y el primer ministro viajan a París, donde encuentran a la pareja en un restaurante. Ellos convencen a los enamorados de que, por el bien de su patria, conviene que vuelvan a Cortina para que cesen las grandes revueltas en el país. Fabiana acepta, aunque, al regresar, se debe casar con su prima Alberta para acallar el escándalo

de su huida. Por este motivo, Alberta debe saber la verdad sobre el príncipe heredero. Cuando Fabiana le cuenta su secreto, su prima le dice que se ha enamorado de un hombre. La princesa, a su vez, también reconoce su deseo de reunirse con Leopoldo. Así, ambas acuerdan irse con sus respectivos amados después de celebrar la falsa boda.

Meses después, el pueblo espera el nacimiento de otro nuevo heredero, pero sin revueltas. Fabiana está embarazada, y cada vez se nota más su estado. Asimismo, después de que algunas camareras de palacio la hayan visto abrazada a Leopoldo, corre el rumor de que el príncipe mantiene un idilio con su hombre de confianza. Para evitar más problemas, el doctor propone la siguiente solución: cuando nazca el hijo, Alberta debe fingir que ella ha dado a luz. El engaño funciona y el pueblo celebra la buena noticia. Al final, Fabiana y Leopoldo marchan al extranjero.

### **12.1.3. Diferencias y similitudes entre *Una razón de Estado* y *Escándalo en palacio***

A pesar de que en *Una razón de Estado* y en *Escándalo en palacio* se narran acciones distintas, los puntos en común entre ambos textos revelan que parten del mismo asunto argumental: el engaño de una monarca a su pueblo, ante quien se presenta como un hombre. Además, las numerosas similitudes entre los dos tratamientos evidencian que *Escándalo en palacio* supone una reescritura de *Una razón de Estado*. De hecho, algunos personajes mantienen el mismo nombre y se presentan conflictos parecidos: el secreto sobre la identidad del príncipe, la relación entre Leopoldo y Fabiana, su problemático embarazo, la boda con Alberta y las protestas populares en las que se exige a un heredero. Así, los equívocos remiten al género de la comedia extravagante, en la que se suscita la risa del público a través de estas situaciones disparatadas.

No obstante, el supuesto romance homosexual entre el falso príncipe y Leopoldo se atenúa en la sinopsis de 1949. En el tratamiento de 1933 los rumores surgen cuando un oficial ve que el heredero real –en realidad, Fabiana– besa a su hombre de confianza. Sin embargo, en la reescritura de los años cuarenta esta expresión sensual del amor de la pareja se sustituye por un abrazo que observan unas camareras de palacio. Este cambio responde al posible rechazo de la censura a un beso entre dos aparentes hombres. Pero, a pesar de que el argumento de 1949 mantiene el escándalo que provoca esta relación, el

informe de censura muestra que el equívoco cómico no suscitó reparos. De hecho, las inquietudes del censor se centraban en las posibles críticas políticas que se sugirieran en el guion posterior. No obstante, aunque resulta razonable que el falso idilio homosexual creara el rechazo de algún censor, equívocos similares vinculados con el travestismo se remontan a la tradición literaria española del Siglo de Oro. La comedia *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, estrenada en Toledo en 1615, plantea situaciones en las que una mujer se disfraza de caballero y corteja a otra dama para que esta se case con el prometido de la protagonista (Molina, 2009).

Además de la atenuación del supuesto romance del príncipe con su hombre de confianza, entre los textos existen otras diferencias notables. *Una razón de Estado* se centra en las peripecias de Fabiana desde que vuelve al país balcánico para acallar las revueltas, pero no se detiene en su adolescencia ni en las circunstancias en las que conoce a su esposo. Asimismo, este texto comienza con una visión idílica de la vida de Leopoldo y Fabiana, que se han instalado en un pueblo inglés alejado de todo. En cambio, en *Escándalo en palacio* la acción se remonta al nacimiento de Fabiana y a las circunstancias en las que se produjo. Aunque el argumento, a partir del regreso de Fabiana, se desarrolla de un modo similar en los dos tratamientos, en *Escándalo en palacio* ella nunca se convierte en rey, pues su padre no abdica –como sí ocurre en *Una razón de Estado*–. Pero, a pesar de estas diferencias, las semejanzas revelan que Claudio de la Torre retomó en *Escándalo en palacio* la historia que ya había imaginado en 1933 y cambió varios acontecimientos para que resultara más atractiva.

#### **12.1.4. Recursos cinematográficos en *Una razón de Estado* y *Escándalo en palacio***

Los tratamientos cinematográficos no se conciben para el rodaje, sino para resumir el contenido de un proyecto fílmico. Por eso, en estos textos se emplean, con mayor frecuencia que en un guion, adjetivos y expresiones literarias, como metáforas o comparaciones, que huyen del lenguaje meramente denotativo. Así se comprueba en la siguiente cita, en la que el narrador describe cómo Fabiana, disfrazada como príncipe, llega a su reino con una suntuosa comitiva: «Abren marcha los lanceros –las puntas de sus lanzas amenazando hacia las nubes, como dispuestas a vengar un nuevo agravio de la Naturaleza–. Pero la mañana ha derramado el sol, todos sus bienes, sobre la carroza

abierta de Fabiana» (Torre, 1933: 9). En *Escándalo en palacio*, en cambio, no se aprecian tantas metáforas o comparaciones. Acaso porque el texto nunca se publicó y solo se escribió para recibir la aprobación de la censura, la sinopsis evoca imágenes a través de expresiones que solo aluden a aspectos visuales o sonoros.

A pesar de que las descripciones se reducen a los rasgos indispensables para sugerir el aspecto y el carácter de los personajes, en los dos tratamientos se leen definiciones directas de algunos ellos. En *Una razón de Estado* se presenta así a los ancianos que informan a la princesa sobre las revueltas en el reino: «El uno, alto, fuerte, de protocolarias maneras. El otro más sencillo, más humano, más pequeño» (1933: 6). En este texto al monarca solo se le clasifica como «decrépito» (1933: 9), pero en *Escándalo en palacio* se le describe como «débil de carácter» (*Escándalo en palacio*, 1949). De esta manera, se sugiere qué aspectos concretos se deben considerar al buscar a intérpretes que encarnen a los personajes.

En el tratamiento de *Una razón de Estado* existe una intervención en estilo directo. Corresponde a los ancianos que visitan a Fabiana para explicarle la situación política del reino: «Su Alteza nos perdonará, seguramente, cuando conozca el motivo de nuestro viaje» (Torre, 1933: 7). Sin embargo, el resto del texto se limita a recoger el resumen argumental de la historia y apenas contiene indicaciones técnicas. Solo se explicitan recursos cinematográficos en el primer párrafo, en el que se describe cómo los títulos de crédito iniciales se acompañan de sonidos de armas y de efectos ópticos como los fundidos de las letras, que se desvanecen poco a poco:

Con los primeros títulos de la película comienzan a fundirse las imágenes sucesivas de atributos guerreros en acción: fusiles, cañones, ametralladoras, sables en alto, etc. Cada título cambiará al sonar un cañonazo, como si lo anunciara, surgiendo las letras al desvanecerse el humo de la pólvora en la pantalla. Ha de darse, de este modo, la sensación real, sin caricatura, de que vamos a presenciar una película de guerra, de fuertes emociones, para disolver la última imagen, terminados los títulos, en el rincón apacible de un condado de Inglaterra, por ejemplo, residencia pacífica de Fabiana y Leopoldo (Torre, 1933: 5-6).

Asimismo, en el texto también se sugieren imágenes sobreimpresas para marcar una transición entre escenas. Un plano general del cielo al atardecer da paso a la imagen de los visitantes que llevan a Fabiana noticias de su reino: «Aquella nube rosa del horizonte se ha oscurecido un poco y se disuelve en dos levitas negras» (1933: 6). Estas citas, por tanto, demuestran que Claudio de la Torre ya pensaba en el rodaje de

este tratamiento en 1933. La sinopsis que se envió a la censura dieciséis años después con el título de *Escándalo en palacio* indica que no abandonó el proyecto. Este texto de 1949, sin embargo, apenas contiene indicaciones técnicas. Solo se sugiere un montaje en *flashes*. Así se advierte en la siguiente cita, en la que se resume en pocas líneas el crecimiento de la princesa desde su nacimiento hasta su juventud. En el fragmento se observa cómo los puntos suspensivos sugieren cambios de escena:

En una sucesión rápida de escenas se ven: una canción cantada por la *nurse*... vemos la infancia de la pobre Fabiana... le quitan sus muñecas y le fuerzan a jugar con soldados de plomo... viste de militar, a pesar de que ella quisiera llevar bonitas *toilettes*... la enseñan a tocar el tambor, cuando a ella le gustaría tocar el piano o el arpa... le obligan a jugar con niños y le prohíben jugar a la comba con la princesa Alberta... (*Escándalo en palacio*, 1949).

El texto tampoco presenta diálogos, pero sí incluye pocas intervenciones en estilo directo, como la del rey cuando se dirige a súbditos por primera vez: «Voy a hablar a mi pueblo» (*Escándalo en palacio*, 1949). De este modo, se aprecia que Claudio de la Torre concibió la sinopsis para que sirviera para desarrollar un guion. Pero los intentos de llevarla a la pantalla no fructificaron. Dado que en 1933, el año en que se publicó *Una razón de Estado*, el escritor trabajaba en la sede de Paramount en Francia, existe la posibilidad de que creara la historia para su rodaje en esta compañía. También Benito Perojo, quien, en principio, iba a dirigir el proyecto en 1949, rodó ahí la primera película en español de estos estudios, *Un hombre de suerte* (1930) (Waldman, 1998: 137). No obstante, los dieciséis años que transcurrieron entre la publicación del tratamiento de *Una razón de Estado* en 1933 y la presentación a la censura de *Escándalo en palacio* en 1949 indican que De la Torre pensaba que el argumento poseía grandes posibilidades cinematográficas. Por este motivo, en los años cuarenta la reescribió para una nueva película que, por causas desconocidas, no se realizó.

## **12.2. Análisis de *Sombras en la ría* (1944)**

El tratamiento de *Sombras en la ría* (1944) recoge una historia que, según Reverón Alfonso (2007: 240-241), Claudio de la Torre desarrolló en un guion que, en vano, intentó rodar en mayo de 1944. Sin embargo, no aporta más datos sobre este proyecto ni tampoco se ha localizado ese guion. De hecho, Reverón Alfonso (2007:

369), en una lista que ha elaborado con los textos cinematográficos de Claudio de la Torre, solo recoge el tratamiento de *Sombras en la ría*, no el supuesto guion homónimo. Asimismo, tampoco se han encontrado noticias o documentos que revelen hasta qué punto avanzó el proyecto. Como indica el subtítulo, se trata de un «argumento cinematográfico original» (Torre, 1944: 1). Por tanto, De la Torre no adapta ninguna obra previa.

### **12.2.1. Resumen argumental de *Sombras en la ría***

Dos hombres se pelean en la plaza del pueblo. Pedro Baldaura separa entonces a Jerónimo, uno de los involucrados, y se lo lleva al embarcadero del río para aconsejarle que controle sus impulsos violentos. Mientras tanto, en la plaza, varias mujeres insultan a Jerónimo y conminan a Isabel a que no se case con él, ya que, además de pendenciero, no suscita simpatía en el pueblo.

Sin embargo, Pedro Baldaura, el padre de Isabel, le habla con cariño a Jerónimo, porque quiere que se case con su hija para evitar que ella se quede sola en el futuro. Entonces, cuando Isabel se une a la conversación, Pedro los deja solos. En un paseo junto al río, Jerónimo habla sobre sus deseos de abandonar el pueblo con ella como esposa y comenzar una nueva vida en alguna zona con un gran puerto y más posibilidades comerciales. Isabel calla: se casará con él solo porque su padre así lo quiere. Sin embargo, los planes de Jerónimo se truncan cuando, al regresar a su pueblo para arreglar unos papeles para la boda, se encuentra con Ana, su antigua prometida. Ante la negativa de Jerónimo de casarse con ella, Ana le amenaza con impedir la boda entre él e Isabel.

Las dificultades para celebrar la ceremonia aumentan a medida que pasan los días. Cuando Jerónimo explica que abandonará el pueblo tras casarse, Pedro se opone. Además, Ana consigue relatarle a Pedro, a solas, las relaciones que ha mantenido con Jerónimo. El padre de Isabel, tras esta noticia, decide deshacer la boda. Por eso, se lleva a su futuro yerno en barca hasta una parte del río en el que el agua fluye con fuerza. Ahí, en una violenta discusión que ambos mantienen, Pedro cae al agua y su cuerpo desaparece. Jerónimo, en cambio, permanece impassible en la barca y no le ofrece ninguna ayuda.

Isabel guarda luto por la muerte de su padre, mientras que Jerónimo cuenta una versión diferente de lo que en realidad ocurrió para no involucrarse en la muerte de Pedro. Pero un día, paseando por un paraje solitario, Jerónimo ve el espectro del difunto en un acantilado. Aterrado, convence a Isabel para mudarse a una barcaza y habitar en ella. Así viven con tranquilidad un tiempo hasta que se encuentran con un grupo de tres amigos, conformado por Ricardo y Paulina –una joven pareja– y Álvaro. A Ricardo le atrae la vida en el barco, de modo que, a cambio de dinero, convence a Jerónimo para que les permita vivir un tiempo con ellos en el río.

Al principio, la convivencia se desarrolla con normalidad, hasta que surgen complicaciones: Ricardo se enamora de Isabel y Paulina, celosa, abandona la barca. Pero antes le comenta a Jerónimo sus sospechas sobre los verdaderos sentimientos de Ricardo. Asimismo, la aparición de Ana trastoca la vida del protagonista, pues le acusa de haber matado a Pedro para que no existieran obstáculos en su boda. Ricardo, que ha escuchado la conversación, le revela a Isabel su amor hacia ella. A partir de ese momento, Jerónimo, borracho, regresa a su comportamiento violento. Tras un tenso diálogo con él, ambos se pelean. Isabel socorre a Ricardo cuando este cae al suelo y Jerónimo se dispone a saltar sobre ella. Sin embargo, justo antes del desenlace fatal, el fantasma de Pedro Baldaura aparece en cubierta y aterroriza a Jerónimo, quien cae al agua cuando se dirige hacia el espectro. Nadie le ayuda. Pedro desaparece y la barca continúa su ruta por el río mientras Isabel abraza a Ricardo.

### **12.2.2. Recursos cinematográficos en *Sombras en la ría***

La voz narrativa del tratamiento de *Sombras en la ría* se centra en los aspectos visuales y sonoros de la diégesis. Por ello, en el texto predomina el lenguaje denotativo. De hecho, al comienzo se prescinde de verbos para narrar la pelea que revela el carácter violento del protagonista. Salvo una oración, solo se emplean sintagmas nominales para presentar el conflicto y el ambiente tenso que surge alrededor: «Pequeña plazoleta de pueblo. Gran tumulto. Jerónimo se pega con otro hombre a puñetazo limpio. Amigos que intervienen afanosos por separarlos. Chillería ensordecedora de mujeres y chiquillos» (Torre, 1944: 4). Con este estilo, que persigue la objetividad al describir las escenas, se imita la escritura guionística para evocar imágenes cinematográficas.



Aunque apenas existen descripciones en el texto, al principio se enumera a los personajes y se aporta una breve semblanza de cada uno que oscila entre las dos y las cuatro líneas. Resulta llamativo que De la Torre se centre en el carácter de los personajes y apenas aporte información sobre sus físicos, a pesar de que se han concebido para aparecer en pantalla. Solo se explicita el aspecto de Pedro Baldaura, envejecido, con unos cincuenta años y con un «rostro franco y ojos de visionario» (Torre, 1944: 3); y el de Álvaro, muy elegante y con «60 años bien llevados» (1944: 3). No obstante, sí se indica la edad de Ana, entre 27 y 30 años, y la de Jerónimo Viosca, entre 35 y 40 años. Además, se señala que Paulina y Ricardo son jóvenes. De este *dramatis personae* se deduce que De la Torre se preocupaba, sobre todo, por cómo los intérpretes reflejarían el carácter de los personajes. Por este motivo, varios de ellos se clasifican con adjetivos como «huraño», «tímido», «humilde», «frívolo», «alegre», «extraño», «jovial» y «risueño».

El tratamiento de *Sombras en la ría* guarda ciertas similitudes con el guion de *Misterio en la marisma* (1943). En ambos textos una presencia fantasmal perturba la vida del protagonista. En *Misterio en la marisma* José Luis Almenares ve en un paraje solitario el fantasma de una mujer. Por este motivo, se marcha a Sevilla, donde, en una fiesta, conoce a su futuro amor. En *Sombras en la ría* el fantasma de Pedro se presenta ante Jerónimo dos veces. En la primera ocasión, en la que aparece en el acantilado, provoca su decisión de instalarse en una barca con Isabel. En la segunda, el fantasma salva a su hija de que Jerónimo la ataque. No obstante, la presencia de fantasmas se reduce a pocas escenas tanto en *Misterio en la marisma* –solo se observa una vez– como en *Sombras en la ría*. Por tanto, aunque este tratamiento posee rasgos propios del género de terror, no pertenece a él ni pretende suscitar miedo en el público. Los fantasmas, en realidad, intervienen en estas historias para intensificar los aspectos sentimentales de la trama.

El tratamiento de *Sombras en la ría* no contiene indicaciones técnicas ni diálogos, aunque evoca la composición de algunos planos. Así se advierte en la siguiente cita, donde se sugiere un primer plano: «El rostro del padre ha vuelto a verse tras los cristales de la ventana en un momento culminante de la escena» (Torre, 1944: 8). También se señala en el texto la peculiar iluminación que desprende el espectro de Pedro: «Le rodea una luz espectral» (1944: 11). Con ello, se evidencia que De la Torre concibió este tratamiento para desarrollar un guion y, por tanto, un futuro rodaje. Pero la

escasez de información técnica demuestra que el autor solo se interesó en este texto por presentar el resumen argumental.

### 12.3. Conclusiones

A pesar de que ni *Una razón de Estado* (1933) ni *Sombras en la ría* (1944) dieron lugar a películas, demuestran que, entre los proyectos cinematográficos frustrados de Claudio de la Torre, se hallan diversos géneros. En *Una razón de Estado* propone una comedia de equívocos que remite a la comedia extravagante, con enredos disparatados y situaciones absurdas. Las posibilidades fílmicas que el autor vio en esta historia le llevaron a su reescritura en 1949 bajo el título de *Escándalo en palacio*. Si bien introduce cambios en el argumento original, mantiene conflictos extraños en el cine español de los años cuarenta, como un falso romance homosexual. En realidad, esta relación surge entre el supuesto monarca –una reina– y su hombre de confianza. Pero los disfraces y las identidades ocultas suscitan rumores en palacio sobre un noviazgo prohibido. De este modo, aunque tanto el tratamiento de *Una razón de Estado* como el de *Escándalo en palacio* poseen poca extensión, evidencian que los intereses de Claudio de la Torre por la comedia extravagante se remontan a los años treinta.

En cambio, en *Sombras en la ría* se presenta un argumento propio de los melodramas románticos. En este texto la historia se desarrolla en un ambiente rural y con rasgos que remiten al cine de terror, aunque no pertenezca a él. Así, De la Torre continúa con la combinación de géneros que, como guionista y como director, ya había practicado en *Misterio en la marisma*. No se han localizado documentos que aporten datos sobre cómo surgió el proyecto de *Sombras en la ría* o por qué se abandonó. Pero las sugerencias de recursos cinematográficos que se hallan en el tratamiento revelan que el escritor pensó en su rodaje. De hecho, su publicación en 1944 también indica que no lo concibió como una mera propuesta fílmica, sino como un argumento definitivo con el que desarrollar un guion.

## **Parte 4.**

### **Josefina de la Torre, guionista**



You've never heard of me, I'm a writer.

*Café Society* (2016), Woody Allen



## 1. Escritoras cinematográficas: las guionistas españolas desde los años veinte hasta los cincuenta

El trabajo como guionista de Josefina de la Torre se desarrolló en los años cuarenta de la dictadura franquista, pero su trayectoria creativa guarda similitudes con las de las escritoras de la Edad de Plata vinculadas al cine. Para Gómez Blesa (2009: 63), las precursoras de estas mujeres se encuentran en las coetáneas a la llamada Generación del 98, como Blanca de los Ríos, Carmen de Burgos, María Goyri y Concha Espina. Se trata de autoras que defendían la igualdad y un rol femenino que no quedara reducido al ámbito doméstico. Ellas rompen con los arquetipos del «ángel del hogar» y de la «perfecta casada», que correspondían a una mujer en la que, según Kebabze (2009: 38), predominaban valores como la modestia, la castidad, el sacrificio y el deseo de satisfacer a los demás. Estos modelos femeninos alentaban a las mujeres a ocuparse solo de las tareas del hogar y a mostrarse sumisas con los maridos. Su objetivo en la vida, por tanto, consistía en casarse con un hombre con una buena posición social y formar una familia de la que cuidar. Por eso, numerosas jóvenes sentían que, desde niñas, se las educaba para contraer matrimonio. Así lo reflejó Constanca de la Mora en su autobiografía, donde afirmaba que sus padres suponían que, alrededor de los veinte años, se casaría con alguien que le asegurara una situación económica holgada (Mora, 2017: 65)<sup>118</sup>.

Dado que la sociedad esperaba que las jóvenes se casaran con un marido bien posicionado, el trabajo femenino fuera del hogar se consideraba una labor innecesaria e, incluso, vergonzante. Se entendía que las familias donde las mujeres trabajaban por un sueldo pasaban por problemas económicos. Como recuerda García Expósito (2016: 138), profesiones como las de viajera, fotógrafa, antropóloga y periodista resultaban novedosas para las mujeres aún a comienzos del siglo XX. Por este motivo, Margarita Nelken (1975: 36) pensaba que el camino hacia la emancipación femenina radicaba en un mundo laboral igualitario para hombres y mujeres: de la libertad económica femenina surgiría su libertad social. No obstante, en una sociedad que rechazaba a la mujer trabajadora, luchar por los derechos laborales femeninos suponía enfrentarse a prejuicios morales.

---

<sup>118</sup> La primera edición de la autobiografía de Constanca de la Mora, *Doble esplendor*, se publicó en 1939 en inglés, con el título *In Place of Splendor. The Autobiography of a Spanish Woman*. Sin embargo, la primera edición en español apareció en 1944.

A pesar de esta dependencia económica, tras la Primera Guerra Mundial comenzó en Europa una relajación de las costumbres que permitió a las mujeres disfrutar de nuevas actividades de ocio. Entre ellas se hallan el deporte, las vacaciones en balnearios, los cines y los espectáculos de cabaret (Castillo Martín, 2001: 35). Estos cambios sociales traen consigo un nuevo concepto de feminidad que tiende a la emancipación de la mujer. Para expresar estos nuevos modelos femeninos se emplearon términos como «mujer moderna», *flapper* y *garçonne*. Con ellos se resaltaba la ruptura que se había producido respecto al «ángel del hogar» decimonónico, aunque la palabra *garçonne* poseía, en el primer tercio del siglo XX, connotaciones negativas. La feminización del vocablo francés *garçon* aludía, en su origen, a las mujeres con hábitos que se consideraban propios de un hombre. Por ello, despertaban la misoginia de los sectores más conservadores. La apariencia en ocasiones andrógina de la *garçonne* se asoció, como explica Expósito García (2016: 156), con la esterilidad, el celibato y, en general, un estilo de vida que no se dedicaba al cuidado de los demás.

En este cambio en el comportamiento femenino desempeñó un papel fundamental la moda, sobre todo gracias a la diseñadora Coco Chanel. Frente al lujo decorativo de los vestidos del siglo XIX, Chanel optó por una ropa que favorecía la comodidad y la movilidad. La sobriedad de sus diseños ofrecía una nueva imagen femenina, en la que se favorecen las líneas rectas y se prescinde de adornos innecesarios. Al suprimir los corsés y las faldas largas, Chanel otorgó mayor libertad de movimientos. De hecho, el uso en sus diseños de pantalones se debió, al menos en parte, al nuevo interés de las mujeres en el deporte. Expósito García (2006: 136) señala que el deporte femenino, en las primeras cuatro décadas del XX, servía no solo para fortalecer la salud, sino también para reivindicar la igualdad de derechos. Además, el pelo corto característico de la *garçonne* se vinculaba al nuevo rol femenino en la sociedad por su semejanza con el peinado masculino.

Parte del cine estadounidense contribuyó a difundir estas modas que se extendían por Europa, tal como explica Mangini:

Era del cine de donde la moderna adquirió el hábito de fumar, de maquillarse y de broncearse como las hollywoodenses, cosas bastante escandalosas en aquel tiempo. El atuendo decimonónico (faldas y mangas largas, corsé) dejó paso a una mujer moderna que prefería aparentar la delgadez –como las estrellas de cine– y no mostrar sus curvas. Para estar de moda había que llevar el pelo corto –preferentemente ondulado como en Hollywood– y la falda más corta (2001: 31).



En España, Concha Méndez, entre otras, ejemplificó a la mujer moderna que se vestía con ropa propia de un hombre, como pantalones y monos de trabajo. La androginia de la escritora respondía, según Capdevila-Argüelles (2009: 42), a su necesidad de alejarse de las convenciones de la feminidad y de erigirse como igual que los varones. Méndez encarnaba, por tanto, a la mujer que, como señala Kirkpatrick (2003: 9), ya no aceptaba su exclusión de instituciones culturales o del mundo laboral. También Josefina de la Torre, con su presencia constante en los círculos literarios, teatrales y musicales de España y, sobre todo, de Canarias, encarnó a una mujer moderna que no se conformaba con quedarse en el hogar.

Junto con la expansión de este modelo femenino, en España también se crearon diversas asociaciones e instituciones que, desde la década de 1910, colaboraron para promover la actividad intelectual femenina. La Residencia de Señoritas, en Madrid, supuso un avance significativo para favorecer la incorporación de la mujer al ámbito cultural. María de Maeztu, que la fundó en 1915, se inspiró en la Residencia de Estudiantes que dirigió Alberto Jiménez Fraud (García Jaramillo, 2017: 106). El objetivo de la Residencia consistía en proporcionar a las mujeres una cultura sólida y facilitarles el contacto con los círculos intelectuales. Del mismo modo, el Lyceum Club Femenino de Madrid se inspiró en los que ya se habían fundado en Londres y París. Esta institución, que se creó en noviembre de 1926, contó entre sus miembros con nombres tan relevantes como los de Victoria Kent, Ernestina de Champourcin, Zenobia Camprubí, Carmen Baroja y María Teresa León (Alonso Valero, 2016: 81). También Josefina de la Torre, como ha estudiado Monmeneu González (2021: 55-57), participó en algunos actos poéticos y musicales que se celebraron en el Lyceum Club.

La paulatina incorporación femenina al trabajo se advirtió también en la industria cinematográfica española, donde la mujer ya no solo ejercía como actriz. López Martín (2009: 88) explica que, antes de la Guerra Civil, las mujeres ejercían como secretarías de rodaje, o *scripts*, que se encargaban de la continuidad de las imágenes, las lentes que se usaban, la duración de la toma y las entradas y las salidas de los intérpretes. Con frecuencia, las mujeres también colaboraban en la elaboración del vestuario de las películas. No obstante, apenas existía presencia femenina en puestos de máxima responsabilidad. Además, sobre todo en el franquismo, se restó importancia a las aportaciones femeninas al cine e incluso se ignoraron.

Zecchi (2014: 19-20) considera que, entre las pioneras del cine español, se distinguen dos grupos. Al primero pertenecen las que, después de haberse dedicado a la fotografía o a espectáculos de imágenes en movimiento, trabajaron en el cine como exhibidoras. Aquí se encuentran Anaïs Napoleon, Beatriz Azpiazu y Carmen Pisano, que a finales del siglo XIX poseían cámaras cinematográficas que grababan y proyectaban fotogramas. En el segundo grupo se hallan las mujeres que habían trabajado en el teatro y la danza y que sí realizaron películas, como Helena Cortesina y Elena Jordi.

En el cine mudo español, Andújar Olvido (2014: 133) menciona solo a Helena Cortesina como una cineasta pionera. En realidad, ella se había dedicado a la danza y, después, a la actuación cinematográfica y teatral. Aunque protagonizó el filme *La inaccesible* (José Buchs, 1920), Cortesina dirigió una sola película, *Flor de España o La leyenda de un torero* (1921), que se estrenó en 1922 en Barcelona y en 1923 en Madrid (Zecchi, 2014: 37). Molina (2003: 77) explica que Cortesina realizó esa película porque un sacerdote llamado José María Martín López –conocido como José María Granada– abandonó la dirección del filme por motivos desconocidos. Aunque Martínez Tejedor (2007-2008: 334) ha afirmado que Cortesina y Granada codirigieron la película, en una publicación posterior expresó dudas sobre la labor como directora de esta mujer (2016: 49). Sin embargo, Zecchi (2014: 37) explica que, antes de la Guerra Civil, todas las referencias sobre *Flor de España* presentaban a Cortesina como única directora de la película y solo en la posguerra surgieron las dudas. No obstante, no existen evidencias para considerar a Cortesina como directora o codirectora de *Flor de España*.

Barrera Velasco (2019: 149) también nombra como directora pionera a Elena Jordi. Esta mujer había desarrollado una carrera como actriz teatral desde 1909 y dirigía su propia compañía de vodevil en Barcelona, pero no incursionó en el cine hasta 1916 con un papel en la película *La loca del monasterio* (1916), de Domènec Ceret, Joan Solà y Alfred Fontanals, que trabajaban en la productora Studio Films (Zecchi, 2014: 32). En esta misma compañía, según Barrera Velasco (2019: 149), se supone que Jordi dirigió una película titulada *Thais* en 1918. No obstante, como se ha perdido y apenas existe información sobre ella, no queda claro hasta qué punto intervino en su realización. Por este motivo, ni Barrera Velasco (2019: 149) ni Zecchi (2014: 35) afirman con certeza que Jordi la dirigiera, aunque creen que sí.

Junto con Cortesina y Jordi, resulta interesante la aportación de la actriz francesa Musidora al cine mudo español. De acuerdo con Gubern Garriga-Nogués (2015: 20), esta mujer dirigió y protagonizó tres películas que se realizaron en Andalucía: *Una aventura de Musidora en España* (1922), *Sol y sombra* (1922) y *La tierra de los toros* (1924). Pero, entre las escasas cineastas que desarrollaron su carrera antes del franquismo, destaca Rosario Pi, a pesar de que su figura aún permanece relegada a un segundo plano respecto a directores coetáneos, como Florián Rey, Benito Perojo y Edgar Neville. Además, su trayectoria cinematográfica no se limitó a una sola película. A diferencia de Helena Cortesina y Elena Jordi, Pi comenzó su carrera en el cine sonoro. En 1931 fundó, junto con el español Pedro Ladrón de Guevara y el mexicano Emilio Gutiérrez Bringas, la productora Star Film, que Pi presidió (Navarrete-Galiano Rodríguez, 2016: 136). Barrera Velasco (2019: 144) interpreta la creación de esta empresa como una manera de evitar los obstáculos que se les presentaban a las mujeres en los años treinta para realizar películas. Pero, según Navarrete-Galiano Rodríguez (2016: 61), Star Films se creó para apoyar a Edgar Neville como director, que hasta entonces solo había colaborado en Hollywood como adaptador de las versiones en español de diversas películas. Así, Neville incursionó, gracias a Star Film, en la dirección cinematográfica con *Yo quiero que me lleven a Hollywood* (1931), que se ha perdido.

Antes de rodar sus propias películas, Pi escribió el guion de *Doce hombres y una mujer* (Fernando Delgado, 1935), en el que desarrolla un argumento original (Navarrete-Galiano Rodríguez, 2016: 255). Como directora comenzó con *El gato montés* (1936). En este filme también se encargó del guion, que adapta la ópera homónima de 1917 que compuso el músico español Manuel Penella. Sin embargo, el segundo filme que Pi dirigió, *Molinos de viento* (1937), contó con un guion de Pedro Ladrón de Guevara, basado a su vez en la zarzuela homónima compuesta por Pascual Frutos en 1910 (Navarrete-Galiano Rodríguez, 2016: 326). Tras abandonar España al comienzo de la Guerra Civil, Pi regresó en 1942 a Madrid, pero no realizó ninguna otra película.

Del mismo modo que existen pocas directoras en el cine español del primer tercio del siglo XX, apenas se encuentran mujeres guionistas en este periodo. Esta situación contrasta con la de Hollywood, donde, en la década de 1930, la productora Metro Goldwyn Mayer contaba con una extensa nómina de mujeres guionistas, entre las

que destacaban Anita Loos, Frances Marion y Dorothy Parker (Francke, 1996: 66). En cambio, en el cine mudo español resulta complicado hallar a mujeres que firmaran los guiones.

Zecchi (2014: 19) menciona a María Comendador como una de las primeras guionistas del cine español, pues escribió los argumentos de tres películas que dirigió José Buchs: *Expiación* (1919), *La venganza del marino* (1920) y *Víctima del odio* (1921). Pero no se ha conservado ninguno de ellos. Comendador compaginó esta faceta de escritora cinematográfica con su trabajo de actriz en películas de José Buchs –entre las que se encuentran *La verbena de la Paloma* (1921) y *Carceleras* (1922)– y de Fernando Delgado –como *Cabrita que tira al monte* (1925)– (Cánovas Belchi, 1998: 245). No obstante, Comendador abandonó su actividad artística en 1929.

También Concha Méndez trabajó como guionista en los años veinte. En una entrevista declaró que el cine formaba parte de sus aficiones junto con la literatura y el deporte –en concreto, la natación– (Iturralde, 2001: 36). Así, se presentaba a sí misma como una escritora que correspondía al arquetipo de la mujer moderna de los años veinte y treinta. También Josefina de la Torre, en la breve semblanza autobiográfica que escribió para la *Antología (Contemporáneos)* de Gerardo Diego, destacó que ella había ocupado durante dos años el puesto de presidenta del Club de Natación de su tierra (en Diego, 1934: 553-554). En efecto, en el FJT, bajo la signatura JMSL-19-bis, se conserva un documento con membrete del Club de Natación de Las Canteras (Las Palmas de Gran Canaria), fechado el 2 de octubre de 1928, en el que se indica que la Junta General la ha elegido presidenta.

Gracias a esta actitud y a su interés por el cine, Méndez colaboró en la incipiente industria audiovisual española de los años veinte, dominada, como el resto, por la presencia masculina. La escritora advertía de este problema en una entrevista realizada en 1927, cuando criticó que las mujeres encontraban más dificultades que los hombres al buscar financiación para realizar películas (Txibirisko, 2001: 24)<sup>119</sup>. Esta situación entraba en conflicto con sus deseos de convertirse en argumentista y directora. Según Pérez de Ayala (2001: 138), la pasión de Méndez por el cine surgió a partir de su noviazgo con Luis Buñuel a mediados de la década de 1920. No obstante, ella recuerda

---

<sup>119</sup> Valender (2001: 26) señala que el texto pertenece a un recorte de un periódico no identificado, aunque Concha Méndez anotó en ese papel el año 1927 para indicar la fecha.

en sus memorias que, antes de conocerlo, asistía a proyecciones de películas al aire libre (Ulacia Altolaguirre, 2018: 30). Además, aclara que, aunque a veces ella y él iban juntos al cine, entonces no conocía la verdadera pasión de Buñuel por este medio (2018: 38). Por tanto, aunque quizás su relación con el cineasta renovó este interés, Méndez se sintió atraída por las películas desde los comienzos de su juventud. Sanz Arias (2021: 49-51), que ha estudiado con detalle la trayectoria como guionista de Méndez, cuestiona también el posible origen de la cinefilia de la autora a partir de su noviazgo con Buñuel.

En 1928 la escritora publicó en *La Gaceta Literaria* un artículo en el que expuso su visión de la industria cinematográfica en España. Además de criticar en él las preocupaciones lucrativas y no artísticas de las productoras, Méndez opinó sobre los guiones, a los que les restaba importancia. Los clasificó como el simple nexo que organiza las ideas (1928: 5). Incluso, al ordenar las prioridades al realizar una película, situó en primer lugar la dirección, en segundo las actuaciones actorales, en tercero la fotografía y, en cuarto, los guiones (1928: 5).

Estas reflexiones contrastan con su trayectoria cinematográfica, que comenzó con el guion de *Historia de un taxi*, que se proyectó en 1927 (Utrera Macías, 2000: 75). Aunque tanto este texto como la película se han perdido, sí se publicó el tratamiento –de doce páginas– ese mismo año (Méndez, 1927). En *Historia de un taxi* se presenta una comedia amorosa entre los personajes de Carmen y Fernando, con la particularidad de que el taxi donde coinciden por primera vez narra el desarrollo de la relación. La personificación del vehículo como testigo del noviazgo supone el rasgo más vanguardista del texto y refleja el interés que, en los años veinte, los coches despertaron en los escritores como símbolo de la modernidad. La animación de materiales inertes que Méndez desarrolla en el texto constituye una búsqueda de nuevas posibilidades creativas en el cine con las que Hans Richter experimentó en su cortometraje vanguardista *Fantasma antes del desayuno* (1928). En él, el director alemán presenta imágenes en las que objetos como sombreros, pajaritas, pistolas y mangueras cobran vida propia y se mueven a su antojo.

El tratamiento de *Historia de un taxi* demuestra que Méndez concebía los tratamientos cinematográficos como literatura que evoca tanto las imágenes del filme como las sensaciones que transmiten. Así lo demuestra al principio, cuando se expresa una reflexión poética sobre la noche y los objetos que no se destina a su rodaje:

Como un sueño que sustenta indirectamente la vida orgánica, todos los objetos inanimados tienen un impulso de vida, una vida oculta, que vive como una fantasía de nuestra idea, tan ilógica, pero tan racional, y valga la paradoja, como tan irracionalmente e ilógicos son los sueños. En la noche, cualquier misterio es asequible y franqueable a la imaginación (Méndez, 1927: 3).

Por causas que se desconocen, la película nunca se estrenó. No obstante, Méndez continuó con su carrera cinematográfica. Según Bruña Bragado (2017: 47), su siguiente guion fílmico es la obra *El personaje presentido* (1931) –publicado en un volumen junto con *El ángel cartero*–. Esta investigadora se basa en cuatro aspectos para afirmar que el texto se escribió para el cine (2017: 47-48). En primer lugar, contiene treinta y cinco personajes, un número demasiado elevado para un espectáculo teatral. En segundo lugar, existe una amplia variedad de espacios que evocan tanto ámbitos realistas como surrealistas. En tercer lugar, un ritmo vertiginoso en la sucesión de escenas, entre las que se alternan interiores y exteriores. En cuarto lugar, advierte que en el texto existe una combinación de todos los subgéneros cinematográficos posibles.

En efecto, la obra presenta un elevado número de personajes y de espacios, así como frecuentes cambios entre interiores y exteriores y una mescolanza de subgéneros. Sin embargo, ninguno de estos rasgos convierte el texto en un guion cinematográfico, a pesar de que resulte complicado trasladarlos a un escenario. *El personaje presentido*, en realidad, es un guion teatral con sus correspondientes acotaciones para la escena. Existe la posibilidad de que Méndez pensara en un principio en darle a la obra el formato de un guion. Asimismo, como explica Utrera Macías (2000: 83), la rápida sucesión de decorados sugiere la influencia del lenguaje fílmico. Pero el texto publicado corresponde a un guion teatral.

A pesar de que Méndez no obtuvo éxito en el cine español, en torno a 1930 mostró su interés por este medio en un artículo en el que contaba su visita a los estudios de British International Pictures en Elstree (Reino Unido)<sup>120</sup>. En el texto demuestra su admiración hacia el cine mudo, pues los diálogos hablados en las películas resultan prescindibles para la autora. De hecho, afirma que ninguna palabra posee la expresividad de un primer plano (Méndez, 2001: 42). De esta manera, Méndez se alineó

---

<sup>120</sup> Valender (2001: 46) explica que ha encontrado el artículo en un recorte sin fechar del periódico bonaerense *La Nación*, pero que su publicación puede haber coincidido con la estancia de la autora en Argentina entre 1930 y 1931.

con los intelectuales que rechazaban el cine sonoro, entre los que se encontraban Antonio Machado y Agustín Espinosa.

Sin embargo, Méndez no abandonó el cine. Tras la Guerra Civil, la autora escribió nuevos guiones en su exilio en México, adonde llegó en 1943 tras haber vivido desde 1939 en La Habana. Sanz Arias (2021: 58-66), al analizar la labor cinematográfica de la escritora en el exilio, ha estudiado los argumentos fílmicos que Méndez escribió en México: *Fiesta a bordo* (1943), *El porfiado* (1944) y *Telas estampadas* (1949) –que se modificó en *Esclava del recuerdo* en 1952, el año de su estreno–. Esta película la rodó Eduardo Ugarte en 1952 para Producciones Isla, la compañía cinematográfica en México de Manuel Altolaguirre, que entonces ya se había convertido en el exmarido de Méndez.

Junto con Méndez, María Teresa León también destacó como una guionista española de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, en su peculiar autobiografía *Memorias de la melancolía* (1970), no abundan las referencias fílmicas. En este texto se refleja el interés de la autora por el cine en anécdotas como la de su encuentro con el director ruso Serguéi Eisenstein en las escaleras donde se rodó la matanza de *El acorazado Potemkin* (León, 1998: 210). La escritora también alude al origen de la película *La dama duende* (1945), que dirigió Luis Saslavsky y en la que ella participó como guionista (1998: 437-439). Pero, a pesar de las escasas menciones al cine, León había mostrado su curiosidad por este medio en una representación teatral de *La tragedia optimista*, de Vsevolov Vischniewsky, que dirigió en 1937 en el Teatro de Arte y Propaganda de la Zarzuela. En esta obra León incluyó proyecciones cinematográficas de las que se encargó el escenógrafo Santiago Ontañón (Utrera Macías, 2008: 231).

Al igual que Méndez, León desarrolló su carrera cinematográfica fuera de España, durante su exilio en Argentina, adonde llegó con Rafael Alberti en 1940. Su primera incursión cinematográfica la debió al director argentino Luis Saslavsky, con quien León colaboró como guionista en *Los ojos más lindos del mundo* (1943) y en *La dama duende* (1945), una adaptación libre de la obra homónima de Pedro Calderón de la Barca. En *Los ojos más lindos del mundo* León se encargó de adaptar la obra *Les plus beaux yeux du monde* (1926), de Jean Sarmant, y de escribir los diálogos. El guion, según Utrera Macías (2006: 286), lo firmaron Carlos Adén y Luis Saslavsky. En cambio, Pucciarelli (2019: 97) confirma que, en los créditos de la película, Adén

aparece como guionista y León como responsable de los diálogos y de haber adaptado la obra original.

Sin embargo, *La dama duende* contó con un guion que firmaron León y Alberti y que respetaba numerosos temas y personajes de la obra calderoniana (Iglesia, 2003: 328-329). Sánchez (2003: 352) sugiere, además, la posibilidad de que Carlos Adén realizara un primer tratamiento de la historia a partir del cual trabajaron Alberti y León junto con Saslavsky. No obstante, la labor de León predominó sobre la de su marido, tal como él reconoció en una entrevista (en Bayo, 1974: 61). Pero Emiliozzi (2003a: 80) cree que el matrimonio intercambió opiniones y que algunas escenas las imaginó Alberti. Como *La dama duende* se basa en una obra teatral española, Saslavsky animó a León a que llamara a actores españoles para participar en la película. De esta manera, como explica Balcells (2003: 312), *La dama duende* se convirtió en una oportunidad para reunir a los actores españoles que vivían exiliados en Argentina. Entre ellos se encontraban Enrique Diosdado, Andrés Mejuto y Antonia Herrero (Torres Nebrera, 1996: 51). Aunque la obra calderoniana se desarrolla en el siglo XVII, Saslavsky optó por ambientarla en el XVIII. Esta decisión responde, según Estébanez Gil (2003: 361), al deseo del director de conseguir una plasticidad y un colorido inspirados en las pinturas costumbristas que Goya pintó en ese siglo.

El guion de *El gran amor de Bécquer* (1946)<sup>121</sup>, que dirigió el argentino Alberto de Zavalía, también lo firmaron León y Alberti. No obstante, dado que ella publicó en Buenos Aires la biografía *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer* (1946) el mismo año del estreno de la película, su trabajo en el guion debió de predominar sobre el de Alberti<sup>122</sup>. Tanto este libro como el filme se centran en la relación de Bécquer con Julia Espín, aunque, según Prada (2003: 339), la historia sentimental que cuentan no guarda numerosas similitudes con la realidad. Con esta película León finalizó sus contribuciones al cine argentino a causa, de acuerdo con Mateos Miera (2003: 307), de su fracaso comercial, que distanció a la autora de esta industria. Sin embargo, León se despidió del cine con el guion del filme uruguayo *Pupila al viento* (Enrico Grass, 1949), que también firmó con Alberti.

---

<sup>121</sup> En esta película María Teresa León interpretó un breve papel secundario. Se trata de su único trabajo como actriz cinematográfica que se ha confirmado, aunque Emiliozzi (2005: 135) también cree que la escritora aparece bailando en un balcón en *La dama duende* (1945).

<sup>122</sup> Según Emiliozzi (2003b: 89-90), esta biografía de Bécquer se publicó después de la película.



Margarita Nelken, al igual que Concha Méndez, trabajó como guionista en su exilio en México, adonde llegó en diciembre de 1939. Su primer trabajo en esta industria se remonta a 1943 y consiste en la adaptación de la novela *Margot* (1838), de Alfred de Musset (Barbero Reviejo, 2003: 375). Aunque esta película no se rodó, en los años cincuenta Nelken escribió nuevos guiones. Entre ellos, Serrano de Haro Soriano (2009: 163) incluye *El Santo Duque* (1950), sobre la vida de San Francisco de Borja, que se desarrolla en la España del siglo XVI, y *Cada quien su vida*, que se registró en febrero de 1952. En ese mismo año se fechó el guion de Nelken titulado *Leoncia* (Barbero Reviejo, 2003: 379-380).

A pesar de que no consta que ninguno de estos guiones se rodara, Nelken participó en 1952 en un nuevo proyecto cinematográfico que le propuso el productor mexicano Juan Francisco Azcárate: la escritura de guiones para cortometrajes de unos dos minutos. Barbero Reviejo (2003: 383) aporta los siguientes títulos de estos textos: *Biografía en cera*, *El abanico*, *Mano a mano de oro*, *La peineta española*, *Leyenda de la Tzaráracua* y *Caracoles y caracolas*. Serrano de Haro Soriano (2009: 164) añade también el de *Psicología fácil*. Al igual que el resto de los guiones de Nelken, se desconoce si se filmaron. Tras esta frustrada trayectoria en el cine mexicano, la autora abandonó la industria audiovisual.

Aunque Méndez, León y Nelken desarrollaron la mayor parte de su actividad cinematográfica en el exilio, algunas mujeres que se quedaron en España durante la Dictadura también trabajaron como guionistas. No obstante, ya no disfrutaban de algunos derechos legales que se habían declarado durante la Segunda República. Estos cambios legislativos, al menos desde una perspectiva jurídica (y no siempre social), acercaron a la mujer a una situación más igualitaria respecto a los hombres. Capdevila-Argüelles (2018: 52-53) destaca, entre otros, la Ley de Contrato de Trabajo aprobada el 21 de noviembre 1931. En ella se prohibía el despido de las madres que acababan de dar a luz. Sin embargo, con el franquismo desaparecieron los avances en las reivindicaciones feministas y se derogaron leyes de la Segunda República que favorecían la igualdad entre hombres y mujeres. A partir de entonces, desde las instituciones oficiales –como la Sección Femenina de la Falange– se promovió la idea de que el objetivo de las mujeres consistía en dedicarse a las tareas domésticas y convertirse en madres.

Pero, a pesar de estas imposiciones ideológicas, mujeres como Margarita Robles colaboraron en guiones que sí se rodaron. Su labor como guionista se centró en los años cuarenta y cincuenta, aunque como actriz también trabajó en cine desde los años cuarenta hasta los setenta (Torreiro Gómez, 1998: 757). No obstante, como guionista solo colaboró con su marido, el actor y director Gonzalo Pardo Delgrás. Con él adaptó obras literarias, sobre todo novelas rosas. Entre los guiones que el matrimonio escribió en la década de 1940 se encuentran *La tonta del bote* (1939), que adapta la novela homónima de Pilar Millán Astray; *Un marido a precio fijo* (1942), basada en la obra de Luisa-María Linares; *Altar mayor* (1943), una adaptación de la novela homónima de Concha Espina; *La boda de Quinita Flores* (1943), que adapta la obra de los hermanos Álvarez Quintero; y *Cristina Guzmán* (1943), a partir de la novela de Carmen de Icaza (Torreiro Gómez, 1998: 757).

Mercedes Ballesteros, esposa de Claudio de la Torre, participó por primera vez como guionista en *Me acuerdo de Arturo*, un guion que escribió con su marido y que se presentó a la censura en 1946 (*Me acuerdo de Arturo*, 1946). El texto se basaba en su novela homónima, publicada en 1945. Aunque el guion no se ha localizado y nunca se rodó, se trata de una de las pocas ocasiones en las que la escritora incursionó en el cine. Como actriz, Ballesteros solo aparece en el reparto de la película *La moza del cántaro* (1954), de Florián Rey (Aguilar y Cabrerizo, 2019: 212). No obstante, consta otro trabajo guionístico de Ballesteros: en 1956 una noticia en *ABC* informó de que ella y los guionistas José Santugini y Margarita Robles habían quedado finalistas en el concurso de guiones cinematográficos del Sindicato Nacional del Espectáculo por una colaboración entre los tres («Fallo del concurso de guiones», 1956: 59). También el periódico zamorano *Imperio* dio la misma noticia («Setenta y cinco mil pesetas», 1956: 5). En ninguna de estas publicaciones se menciona el título del guion. Sin embargo, el *Anuario del cine español* de 1962 aporta datos distintos. En la convocatoria de 1955 del concurso –que se resolvió en 1956– José Santugini figura entre los finalistas con el guion *De tren a tren* (Valle Fernández, 1962: 1076). No consta ningún colaborador. Pero entre las menciones también aparecen Mercedes Ballesteros y Margarita Robles como autoras del guion titulado *Eclipse de tierra*<sup>123</sup> (1962: 1076). Por tanto, la

---

<sup>123</sup> Mercedes Ballesteros publicó su novela *Eclipse de tierra* (1954) en la colección «La Novela del Sábado», de la Editorial Cid. Con esta obra ganó el primer premio del concurso de novelas cortas que había convocado la editorial, tal como figura en el acta del fallo que se incluye en el libro (en Ballesteros, 1954: 1).

información que contiene este anuario sugiere que en las noticias que se publicaron en la prensa se indicó, por error, que Santugini, Ballesteros y Robles habían colaborado juntos.

A este texto se suma otro guion de Ballesteros, titulado *La banda azul*, que se conserva en el FJT bajo la signatura JML-127. Se trata de un mecanuscrito de once páginas. Debajo del título se precisa la autoría de la obra y su origen: «Guion de Mercedes Ballesteros basado en una leyenda de Gustavo Adolfo Bécquer». En efecto, el texto adapta el relato becqueriano «El Monte de las Ánimas» (1861). Aunque el guion no se ha fechado, presenta el formato guionístico en dos columnas que imperaba en los años cuarenta. No consta que se negociara su producción, pero las precisas indicaciones técnicas que contiene el texto evidencian que Ballesteros lo concibió para su rodaje.

A diferencia de Claudio de la Torre, Ballesteros no desarrolló una carrera cinematográfica. Pero sí le atrajo el oficio de guionista, al que dedicó dos textos en *La Codorniz* (Madrid, 1941-1978), donde escribió con el pseudónimo de Baronesa Alberta desde el 18 de febrero de 1945 (Aguilar y Cabrerizo, 2019: 210). En esta revista publicó «Mi guión» (1948: 5) y «Guiones de cine» (1951: 7). En ellos presenta visiones satíricas de la profesión de guionista. En «Mi guión», escrito en primera persona, se describe cómo la industria modifica estos textos según su conveniencia. Así lo comprueba el narrador cuando, al ver la proyección de una película que escribió, descubre que apenas queda nada de su texto. En «Guiones de cine» la autora plantea una idea similar, pues se cuenta cómo un prometedor guionista corrige su mecanuscrito para agradar a un público amplio y, de esa manera, conseguir que alguna compañía lo produzca. Con estos relatos humorísticos, Ballesteros demuestra que, aunque apenas trabajó en el cine, conocía las dinámicas empresariales que afectaban a los guionistas.

Desde la década de 1950, Ana Mariscal comenzó su carrera como directora y guionista, aunque ya había destacado como actriz desde su interpretación en *El último húsar* (Luis Marquina, 1940) y *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941) (Karoubi, 1998: 544). El éxito de esta película, según Fonseca (2002: 31), lanzó a Mariscal al estrellato del cine español de los años cuarenta. No obstante, la labor como directora de Mariscal se desarrolló a partir de 1952, cuando fundó con su marido –el fotógrafo Valentín Javier– la productora Dom Bosco (Fonseca, 2002: 40). En esta compañía Mariscal dirigió once películas, de modo que se convirtió en la primera cineasta

española que había realizado tantas películas antes de la década de 1970. Asimismo, incursionó en la escritura de guiones en el primer largometraje que dirigió, *Segundo López, aventurero urbano* (1952), que escribió con el novelista español Leocadio Mejías (Fonseca, 2002: 53). Tras algo más de quince años, la trayectoria de Mariscal como directora terminó en 1968 con *El paseílo*, su último largometraje.

También Margarita Alexandre desarrolló una carrera cinematográfica cercana en el tiempo a la de Ana Mariscal. Trabajó como actriz, con solo dieciocho años, en *Tierra y cielo* (Eusebio Fernández Ardavín, 1941), pero comenzó su trayectoria como directora en la década de 1950 y desarrolló su faceta como productora en la de 1960 (Zecchi, 2015b: 30-31). Codirigió tres películas, todas con Rafael Torrecilla: *Cristo* (1953), *La ciudad perdida* (1954) y *La gata* (1956). Aunque la cineasta coescribió con Torrecilla los guiones de *Cristo* y de *La ciudad perdida* –donde también colaboró José Luis Barbero–, del guion de *La gata* se encargó César Fernández Ardavín (Zecchi, 2015b: 44-45).

Josefina de la Torre, coetánea a estas cineastas, contó con una trayectoria fílmica distinta a la de otras escritoras de la Edad de Plata. Si bien Concha Méndez ya había escrito guiones antes de la Guerra Civil, De la Torre, en el periodo prebélico, solo trabajó como actriz de doblaje en los estudios franceses de Paramount en Joinville-le-Pont. En cambio, concentró su actividad como guionista en la década de 1940, sobre todo en la primera mitad. Además, a diferencia de María Teresa León o Margarita Nelken, la desarrolló en España, ya que no se marchó al exilio. Aunque solo se rodó su guion de *Una herencia en París* (1944), se han conservado otros en los que se adaptan sus novelas. No obstante, para comprender en profundidad su labor guionística, resulta necesario estudiar cómo se manifestó el cine en los distintos ámbitos creativos en los que trabajó. Por ello, en los siguientes epígrafes se analiza su trayectoria como actriz, sus reportajes cinematográficos y la presencia del cine en su poesía y en sus novelas.

## 2. Josefina de la Torre y el cine

### 2.1. Josefina de la Torre como actriz de cine

Josefina de la Torre compartió el mismo ambiente familiar que su hermano Claudio. Así, su cercanía con personas relevantes para la cultura en Canarias suscitó en la escritora diversas inquietudes artísticas. Desde niña sintió un gran interés por la música, que también se reflejó en sus actuaciones cinematográficas. Según Siemens Hernández (2008: 217), en la formación musical de la escritora, que sabía tocar el piano y cantar, intervino su tío Néstor de la Torre, barítono profesional. María Rosa de la Torre Millares, hermana de Josefina, recuerda el talento musical que la actriz mostraba desde niña:

¡Qué criatura tan dotada! Con tan pocos años, 13 ó 14 o acaso 15, cantaba desde las frases finales de la ópera *Madame Butterfly*, el adiós a su hijo apretándolo entre sus brazos [...], hasta los tangos de moda, *El zorro gris*, *La cumparsita*, *Esta noche me emborracho* (y también lloraba el público) (2007: 209).

Junto con esta inclinación musical, a Josefina de la Torre también le atrajo el teatro desde su adolescencia. Su hermano Claudio y otros familiares crearon el denominado Teatro Mínimo<sup>124</sup>. Al igual que El Mirlo Blanco de la familia Baroja, consistía en una experiencia que, aunque se celebraba en la casa familiar frente a la playa de Las Canteras, ofrecía un teatro independiente destinado a un público que buscaba espectáculos distintos a los comerciales (Fernández Hernández, 2008: 90).

El origen del Teatro Mínimo cuenta con varios antecedentes familiares. En la segunda mitad del siglo XIX Agustín Millares Torres montó un teatro doméstico en su vivienda de Las Palmas, donde se representaron obras teatrales, se interpretaron piezas musicales, se impartieron conferencias y se celebraron tertulias (García de Mesa, 2012: 64). Claudio de la Torre (2020: 35) ha explicado que, como entonces apenas existía repertorio de autores canarios, Millares Torres compuso óperas y zarzuelas para que se estrenaran en este espacio. Asimismo, el 29 de enero de 1909 se inauguró en casa de Luis Millares Cubas, también en Las Palmas, el pequeño teatro de los hermanos Millares Cubas (Reverón Alfonso, 2007: 164). A lo largo de ese año se representaron obras de teatro de Maurice Maeterlinck, Henrik Ibsen, Jacinto Benavente y Miguel de

---

<sup>124</sup> Ríos (2008: 42-44) aporta datos sobre algunas representaciones en el Teatro Mínimo.

Unamuno, entre otros. Tras una pausa en 1910, las sesiones continuaron en 1911, aunque cada vez más espaciadas (García de Mesa, 2012: 65-66).

Según Reverón Alfonso (2007: 166), a causa de la considerable afluencia de público y a la débil salud de Luis Millares Cubas en torno a 1922, este teatro se trasladó a la casa familiar frente a la playa de Las Canteras. Así nació el Teatro Mínimo. García de Mesa (2012: 67) considera que se inauguró el 10 de agosto de 1927, a las diez de la noche, con la representación de *El viajero*, de Claudio de la Torre. A partir de entonces se representaron otras obras del joven dramaturgo y de autores extranjeros relevantes, aunque también se organizaron actos culturales de distinta índole<sup>125</sup>. Dado el afán de innovación que poseían los espectáculos del Teatro Mínimo, Fernández Hernández (2011: 515) lo define como un banco de pruebas donde Claudio de la Torre llevó a escena varias de sus piezas. En efecto, el escritor, desde esta primera etapa, mostró interés por las nuevas corrientes artísticas de los años veinte y encontró en el Teatro Mínimo un espacio de experimentación. El interés de Claudio de la Torre por las vanguardias se demuestra, además, en su participación en el efímero grupo vanguardista SIC, fundado en Madrid en 1926 y conformado por autores como Mariano Brull, Gustavo Durán, Fernández Almagro, García Lorca y Antonio Espina (Bonet, 1999: 572).

Josefina de la Torre participó en varias representaciones del Teatro Mínimo, aunque sus primeros contactos con el cine no surgieron hasta la década de 1930. Su hermano Claudio, cuando se encontraba en los estudios de Paramount en Francia, la llamó para que trabajara como actriz de doblaje en español. Una carta que alguien de la compañía –que solo firma como Juan– envió a Josefina de la Torre indica que ella aún no había llegado a los estudios el 10 de febrero de 1932, cuando se fecha el documento, que se encuentra en el FJT. Quien la firma elogia la voz de Josefina de la Torre tal como la ha escuchado en una prueba y le pide que trabaje en Paramount:

La voz resulta estupendamente bien y, como de costumbre, he aprovechado la ocasión para volver a decirle a Claudio que es necesario que tú vengas a trabajar con nosotros. [...] Creo sinceramente que sería una tontería que te «aplatanaras» en Canarias, teniendo condiciones para ocupar un puesto primerísimo en la constelación Paramount. Es necesario convencer a tu madre. Yo supongo que, de todas maneras, vendréis a París a principios de marzo.

---

<sup>125</sup> García Martín (1998: 119-121) ha estudiado cómo un personaje tan relevante para la cultura gran Canaria como el intelectual Domingo Doreste Rodríguez (1868-1940) destacó la profesionalidad de las representaciones del Teatro Mínimo y sus propuestas novedosas.

No obstante, la actriz ya había mantenido contactos con los estudios franceses de Paramount, al menos, desde agosto de 1931. El día 10 de ese mes Dick Blumenthal, el director general de la producción española, le envió a Josefina de la Torre una carta mecanuscrita que se halla en el FJT bajo la signatura JMSL-19-bis. En ella, Blumenthal le agradece un encuentro que han mantenido ambos y afirma que desea verla pronto. Además, le pide que le dé recuerdos suyos a «Mrs. De la Torre» –es decir, a Francisca Millares, la madre de Josefina–. De esta alusión se deduce que tanto la actriz como su madre visitaron a Claudio de la Torre en estos estudios en el verano de 1931 y aprovecharon el viaje para conocer a Blumenthal, acaso con la esperanza de que le ofreciera algún trabajo a la joven.

Según Ramírez Guedes (2008: 128), Josefina de la Torre comenzó los doblajes en Paramount en 1934. En el FJT se conserva también un contrato en francés que ella firmó con estos estudios para doblar en español la película *Miss Fane's Baby Is Stolen* (Alexander Hall, 1934) desde el 19 de marzo de 1934 hasta la finalización del trabajo. Según consta en el documento, De la Torre recibiría 325 francos por cada día de doblaje. Aunque no se indica qué papel doblaría, se encargó de la voz de Dorothea Wieck<sup>126</sup>. Además, en el doblaje de esta película De la Torre coincidió con Luis Buñuel, quien dobló a un secuestrador (Gibson, 2013: 570). El cineasta aragonés también había conseguido trabajo en Paramount gracias a Claudio de la Torre. De acuerdo con los datos que aporta Gibson (2013: 498), Buñuel firmó su contrato con Paramount entre enero y marzo de 1932 y realizó doblajes hasta 1934. Ese año surgió un romance entre Josefina de la Torre y Buñuel. Aub (2013: 137) comenta que la relación no revistió importancia, aunque Mederos (2001: 55) afirma que hubo planes de boda. Sin embargo, no consta que el noviazgo entre Buñuel y Josefina de la Torre se alargara más allá de 1934<sup>127</sup>. Ese año, tras dejar Paramount, Buñuel (1982: 140), según sus memorias, comenzó su trabajo en Madrid como supervisor de doblajes de las películas de Warner Brothers. Josefina de la Torre, en cambio, no continuó su carrera cinematográfica hasta después de la Guerra Civil española, cuando incursionó como actriz ante la cámara.

---

<sup>126</sup> En Paramount, también dobló a Marlene Dietrich, como la propia De la Torre explicó en una entrevista (Puente, 2000: 45).

<sup>127</sup> Con anterioridad a este noviazgo, Josefina de la Torre mantuvo una relación sentimental con el escritor español Juan Chabás entre 1929 y 1930 (Hatry, 2016: 88).

De esta relación entre la actriz y el cineasta surgió un texto mecanuscrito de catorce páginas que se conserva en el FJT bajo la signatura JSL-08-15. En el sobre donde se halla se ha escrito a mano «Pequeño romance mío con Luis Buñuel». La narración se estructura como un diario que comienza el 1 de abril de 1934. En ella, la autora explica sus vivencias en Paramount, aunque se centra en su noviazgo con el cineasta y sus sentimientos hacia él desde que lo conoce hasta que se separan. En el texto aclara que su hermano Claudio la llamó alrededor del 15 de marzo de ese año para pedirle que trabajara como actriz de doblaje. Confirma también que dobló a Dorothea Wieck en la película *Miss Fane's Baby Is Stolen*. Asimismo, explica que el 18 de marzo la contrataron en los estudios como secretaria particular para traducir diálogos del inglés.

No obstante, antes de retomar la actuación en la posguerra, durante los años treinta Josefina de la Torre también desarrolló labores como traductora de diálogos de películas en España. Así lo demuestra un contrato de trabajo que se conserva en el FJT. Se firmó un 3 de septiembre, con validez hasta el 7 de octubre, pero no consta el año. Sin embargo, se debió de firmar en la década de 1930, ya que se indica que sus cláusulas se rigen por la Ley de Contrato de Trabajo del 21 de noviembre de 1931. Por su labor como traductora cobraría un total de 1.750 pesetas –350 por semana–, aunque no se especifica el título de ningún filme.

Sus dotes musicales, que había desarrollado desde su infancia, también le sirvieron en diversos papeles, tal como se aprecia en el primer largometraje en el que actuó: *Primer amor* (Claudio de la Torre, 1941). En los créditos iniciales Josefina de la Torre figura como cantante. En realidad, interpreta un breve personaje que toca el arpa y canta en una velada en el hotel de un balneario. Asimismo, toca el piano durante el baile de unos clientes. Aunque la actriz solo posee dos líneas de diálogo, su intervención guarda un estrecho vínculo con su formación musical. Además, aunque no figura en los créditos como ayudante de dirección, en esta película Josefina de la Torre ejerció también esta labor al sustituir a su hermano Bernardo, que la había abandonado a causa de un accidente (Luján, 1941a: s.p.). Sin embargo, en los créditos iniciales de la película, en ese puesto figuran el nombre de él y el de José Martín (no el de Josefina).

En la década de 1940 la figura del ayudante de dirección correspondía casi siempre a un hombre. Dejar a una mujer un puesto de responsabilidad como ese causó



sorpresa a periodistas como Adolfo Luján (1941a: s.p.), quien, en una entrevista en *Primer Plano*, preguntó a Josefina de la Torre si ella consideraba que ese trabajo se adecuaba a una mujer. Ella no encontraba motivos para excluirla de este oficio. Al contrario, veía ventajas en que las mujeres desempeñaran ese trabajo, ya que, según explicó, la sensibilidad femenina percibía mejor los tonos y los matices de ciertas situaciones (Luján, 1941a: s.p.).

De la misma manera que De la Torre defendía que las mujeres trabajaran como ayudantes de dirección, también insistía en que poseían potencial para convertirse en directoras relevantes:

Todo sería que se prepararan para ello. ¿Es que en la mujer existe incapacidad para las artes? De ningún modo. Nombres femeninos tienen prestigio universal en la literatura, la pintura, la escritura, etc. De igual modo podrían ganarlo en la cinematografía (Luján, 1941a: s.p.).

En esta entrevista, Luján (1941a: s.p.) también preguntó a Josefina de la Torre si desearía dirigir películas, pero ella rechazó esa posibilidad porque no le atraía. No obstante, en una crónica que se publicó en *Primer Plano*, se informó de que la actriz supervisó el vestuario de la película *Ángela es así* (1945), de Ramón Quadreny (Torrella, 1945: s.p.). Sin embargo, ni en el expediente de censura previa del guion ni en el de censura cinematográfica de la película, que se conservan en el AGA, se menciona a Josefina de la Torre (*Ángela es así*, 1944a; 1944b). De hecho, en el expediente de censura del filme figura el nombre de Josefina Peña como supervisora del vestuario. Esta misma información figura en los créditos iniciales de la película, donde no se menciona a la escritora.

En realidad, Josefina de la Torre prefería actuar, aunque nunca le surgieron papeles protagonistas. Su presencia en *Rápteme usted* (1940), de Julio de Flechner, se limitó a un cameo de pocos segundos: en una escena musical ella aparece, junto con otras personas, sentada en la mesa de un restaurante. Al hablar de *Primer Amor*, Josefina de la Torre se lamentó de que su hermano Claudio solo le diera un papel que se limitaba a que cantase un vals mientras tocaba el arpa (Luján, 1941a: s.p.). En otras declaraciones para *Primer Plano*, la actriz criticó que por su trabajo en esta película no cobró nada, aunque se lo habían prometido (Castán Palomar, 1944: s.p.).

Sin embargo, a pesar de esta experiencia negativa, Josefina de la Torre continuó en la industria cinematográfica. En 1942 trabajó de nuevo bajo las órdenes de su hermano Claudio en *La Blanca Paloma* (1942), donde interpretó a una enfermera que, en una escena, atiende al protagonista tras haber sufrido heridas en un incendio. Aunque se trata de un papel breve, su intervención se elogió en *Primer Plano*: «Josefina de la Torre hace una exquisita enfermera en *La Blanca Paloma*, que dirige su hermano Claudio con Juanita Reina y Tony D'Algy de protagonistas» (García Viñolas, 1942: s.p.). Solo intervino en una escena del filme, pero a partir de 1942 Josefina de la Torre comenzó su trayectoria actoral con otros directores de cine.

En *El frente de los suspiros*<sup>128</sup> (Juan de Orduña, 1942) interpreta un breve papel no acreditado: el de la mujer de Cristóbal Marbella, el dueño de la finca El Rincón de los Lirios, donde se instala el protagonista durante unos días. En realidad, este personaje solo aparece en pantalla durante unos segundos y con apenas un par de líneas de diálogo. De hecho, ni siquiera se menciona a De la Torre en el expediente de censura del filme (*El frente de los suspiros*, 1942). Asimismo, en *Y tú ¿quién eres...?* (Julio de Flechner, 1942), al igual que en *Primer amor*, Josefina de la Torre interpreta un papel con un estrecho vínculo con la música: una monja conocida como Madre Sacramento, tal como figura en los créditos iniciales del filme. Según Ramírez Guedes (2008: 130), este personaje consolidó su estatus como actriz cinematográfica. La Madre Sacramento no canta, aunque dirige un coro de niñas en un internado y las acompaña al piano cuando ensayan. Su intervención más relevante transcurre durante el número musical que las niñas interpretan ante el público mientras ella las dirige. Se trata de un papel secundario que no se menciona en el expediente de censura de la película (*Y tú quién eres*, 1943).

Como explican Aguilar y Cabrerizo (2013: 124), la carrera actoral en el cine de Josefina de la Torre posee dos registros: los papeles en los que expone su talento como cantante y los que la encasillan como la mujer que solo busca dinero. Pero en su personaje de *Misterio en la marisma* (1943), el de mayor protagonismo que interpretó en el cine, se aúnan ambas facetas. Bajo la dirección de su hermano Claudio, Josefina de la Torre encarnó a Arlette, una ladrona de guante blanco que, junto con su pareja, trata

---

<sup>128</sup> En *Primer Plano* se informó de que, en los Estudios Roptence, debido a retrasos, el rodaje de *El frente de los suspiros* se interrumpió para sustituir sus decorados por los de *La Blanca Paloma*, de Claudio de la Torre, que se rodó en el mismo lugar («*El frente de los suspiros* sale», 1942: s.p.).

de robar un valioso collar en una fiesta que se celebra en un coto andaluz. En distintas escenas de la película la actriz canta y toca el piano. Incluso, al principio, dirige a unas niñas que forman un cuarteto de jazz. Como señala Utrera Macías (2008: 237), sus actuaciones musicales en *Misterio en la marisma*, que simbolizan la modernidad, contrastan con los bailes flamencos de Lola Flores y de Terremoto de Jerez, con los que se exalta el folclore andaluz. Pero las aspiraciones de Max y Arlette de ascender en el escalafón social a través de delitos fracasan cuando un policía les descubre. En ese momento Arlette se convierte en una antiheroína, tal como la denomina Arroyo Fernández (2008: 154). Así, la joya simboliza el error que ha cometido y su derrota.

En 1943 Josefina de la Torre recibió una nueva oferta para trabajar en el cine que, sin embargo, no se desarrolló. En el FJT, bajo la signatura JSL-08-60, se conserva una carta fechada en Barcelona el 28 de julio de 1943 que firma la actriz Lys Valois. El documento lleva el membrete «Juan Parellada. Producción y dirección de películas»<sup>129</sup>. En ella, Valois le explica a Josefina de la Torre que Parellada trabajará a partir del 1 de septiembre en el rodaje de una película en la que existe un papel para ella. Aunque la actriz se muestra ilusionada con la posibilidad de que De la Torre acepte el papel, no menciona el título del filme. No obstante, en otra carta fechada en Barcelona el 20 de agosto de 1943, que también se halla en el FJT bajo la signatura JSL-08-60, Valois escribe de nuevo a su amiga para ofrecerle un papel. Se trata del personaje de Elsa en una película de «argumento policíaco humorístico» que se titula *Es un hombre de miedo*. Según Valois, el rodaje comenzaría a finales de septiembre o a comienzos de octubre.

Aunque el filme no se rodó, en el AGA se conserva su guion en el expediente de censura previa (*Es un hombre de miedo*, 1945). Su lectura demuestra que el personaje de Elsa que Valois le propuso a De la Torre posee relevancia en la trama. El argumento desarrolla una peculiar historia de amor entre un ladrón y una joven aficionada a la literatura policíaca que lo confunde con un enigmático delincuente internacional. Elsa es la novia Emilio, tras quien algunos sospechan que se oculta el famoso ladrón. A lo largo del texto el personaje de Elsa posee 51 intervenciones. Su importancia radica en que, a

---

<sup>129</sup> La trayectoria como director cinematográfico de Juan Parellada (Barcelona, 1909 – París, 2000) comenzó en los años treinta, aunque abandonó este oficio en 1942 tras rodar cinco películas (Crusells, 2009: 190).

causa de su padre, ella cree que su pareja, en secreto, actúa como el ladrón sobre quienes todos hablan. Sin embargo, Emilio no guarda ningún vínculo con los robos.

En este expediente de censura también figura Juan Parellada como director, él y Joaquín Romero Marchent<sup>130</sup> como autores del guion técnico y Juan López de Hera como autor del guion literario. Asimismo, se indica que Parellada pertenece al Consejo de Administración de HIF (Hispano Imperial Films), la empresa que produciría la película. Se señala, además de un presupuesto de 1.662.374,56 pesetas, que el rodaje se autorizó el 12 de junio de 1945. Entre los intérpretes se incluye a Lys Valois, pero no a Josefina de la Torre. De hecho, el personaje de Elsa se adjudicó a dos actrices diferentes en documentos distintos. En un cuadro artístico fechado el 12 de septiembre de 1945 figura Consuelo de Nieva como la actriz que interpretará a Elsa. Sin embargo, en la solicitud de permiso de rodaje, fechada el 22 de mayo de 1945, se indica que María Dolores Pradera la encarnará por un sueldo de 20.000 pesetas. Por tanto, aunque no se conservan respuestas de Josefina de la Torre a la oferta de Lys Valois, estos documentos demuestran que rechazó el papel, aunque se desconocen los motivos.

A pesar de que este proyecto no se llevó a cabo, en 1943 De la Torre sí actuó en *El camino del amor* (1943), de José María Castellví. Dada la importancia que las actuaciones musicales alcanzan en esta película, Aguilar y Cabrerizo (2013: 124) la definen como un melodrama rural con números musicales que siguen la tradición corodancística. Josefina de la Torre interpretó a Tomasa, una criada que trata de casarse con Pedro, el acaudalado viudo al que sirve, para conseguir sus riquezas. Cuando se entera de que él piensa en contraer matrimonio con una joven del pueblo, Dolores, Tomasa critica a esta mujer con otros vecinos y, sobre todo, con los hijos de Pedro. Sin embargo, la criada fracasa en su empeño de crear rechazo hacia Dolores, quien se casa con Pedro. Ante esta derrota, deja su trabajo. Pero, antes de irse, les insiste a los hijos de Pedro en la maldad que albergan las madrastas. Aunque al final la familia se reconcilia, Tomasa ha conseguido su objetivo de perturbar la vida de Dolores durante un tiempo.

El contrato de trabajo que firmó Josefina de la Torre para interpretar el personaje de Tomasa se conserva en el FJT. Como representante de la productora, R. Soriano-

---

<sup>130</sup> En la BNE, bajo la signatura MSS/23313/62, se conserva una carta manuscrita, fechada en Madrid el 8 de diciembre de 1959, que Claudio de la Torre envió a Joaquín Romero Marchent. En ella, el escritor le expresa su pésame. No aclara a qué se refiere, pero se deduce que alude al fallecimiento de la esposa de Romero Marchent, la actriz Ángela Caballero. Aunque este documento no contiene información cinematográfica, revela que entre De la Torre y el cineasta existía una relación de amistad.

Films, lo firma Francisco-Mario Bistagne. En este documento, fechado en Madrid el 24 de mayo de 1943 y válido hasta el 31 de julio de ese año, consta que Josefina de la Torre recibiría seis mil pesetas por su trabajo. Asimismo, se especifica el nombre del personaje y la obligación de doblar las escenas que requieran una nueva banda de sonido tras el rodaje.

Aunque Josefina de la Torre interpretó en *El camino del amor* un personaje secundario, se trata, junto con su actuación en *Misterio en la marisma*, de su papel más relevante. Los dos personajes encarnan mujeres que rechazan ciertas convenciones morales: Arlette, por ladrona; Tomasa, por egoísta y manipuladora. Ambas desaparecen también del lugar donde han actuado para dar lugar a un desenlace satisfactorio. Con la detención de Arlette se impone la ley sobre el crimen, mientras que, con el abandono de Tomasa de su puesto de trabajo, se produce la reconciliación familiar.

La siguiente actuación cinematográfica de Josefina de la Torre corresponde al filme *Una herencia en París* (1944), del director Miguel Pereyra. Esta película adapta la novela *Tú eres él* (1942), que De la Torre publicó bajo el pseudónimo de Laura de Cominges. La trama gira en torno a Delia Ocampo –interpretada por Florencia Bécquer–, que viaja a París para heredar una suma considerable de dinero, y a Carlos –interpretado por Tony D’Algy–, un hermano gemelo de su difunto marido sobre quien Delia no sabe nada. Las confusiones cómicas que generan el parecido físico entre el fallecido y el protagonista se extienden a lo largo de la toda película y originan una peculiar historia de amor entre Delia y Carlos. Josefina de la Torre interpreta un papel breve, el de Olga, la amante del marido de Delia. Pero su personaje sirve para mostrar los escasos valores morales que guían al difunto. El contrato de trabajo en el que se fijaron las condiciones laborales de la actriz se conserva en el Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver. Según consta en el documento, fechado el 17 de septiembre de 1943 y con el membrete de la productora Hércules Films, De la Torre cobró 2.000 pesetas: mil por la actuación y otras mil por gastos de estancia.

El comportamiento de Olga se acerca al del arquetipo de la *femme fatale*. Manipula a su amante para que sucumba a sus caprichos y actúe como ella desee, incluso si eso supone la ruina de él. En su primera aparición llama al marido de Delia para que acuda a la finca de Cotoviejo, donde siempre se encuentran. Cuando se ven, ella le pide que vaya a París para cobrar la herencia de un familiar de él. En su segunda

intervención, durante una llamada telefónica a Carlos cerca del final de la película, le reprocha que no le haya enviado mensajes ni haya hablado con ella durante varios días. Asimismo, al creer que habla con el marido de Delia, le recrimina que haya dejado que su esposa cobre la herencia. Por tanto, al igual que en *Misterio en la marisma* y en *El camino del amor*, Josefina de la Torre encarna a una mujer a la que solo le interesa el dinero y que no siente reparos para conseguirlo.

El contrato por el que Josefina de la Torre cede los derechos de adaptación al cine de su novela *Tú eres él* a la productora Hércules Films se conserva en el FJT. Se firmó el 16 de septiembre de 1943. En él consta que se pagarán 16.000 por la cesión de los derechos. Se precisa que Josefina de la Torre interpretará el papel de Olga y que el actor Tony D'Algy, que también firma el documento, interpretará a los dos personajes gemelos, Horacio y Carlos.

Aunque ninguna de las interpretaciones en el cine de Josefina de la Torre correspondió a un papel protagonista, sus apariciones en la gran pantalla le otorgaron cierto renombre como actriz. De hecho, ocupó en dos ocasiones la portada de *Primer Plano*: el 25 de abril de 1943 (número 132) y el 16 de abril de 1944 (número 183). Se trata de un reconocimiento importante, pues, como explica Ramírez Guedes (2008: 130), las portadas de *Primer Plano* mostraban a los intérpretes más famosos del momento. Por ello, estas publicaciones formaban parte del proceso publicitario por el que, según Comas (2004: 16), se acrecentaba el prestigio de los actores.

Sin embargo, a pesar de este reconocimiento en *Primer Plano*, Josefina de la Torre no se convirtió en una estrella de cine. De hecho, entre sus papeles figuran algunos poco relevantes que no le otorgaron notoriedad. En *La vida en un hilo* (Edgar Neville, 1945) De la Torre intervino como vecina acomodada de la protagonista – interpretada por Conchita Montes–, con quien intercambia unas breves palabras durante un almuerzo con otros personajes. Ramírez Guedes (1998: 208) señala que De la Torre cobró 250 pesetas diarias por este trabajo. En efecto, así consta en el cuadro artístico, fechado el 15 de enero de 1945 y con la firma de Neville, que se incluye en el expediente de rodaje de la película que se halla en el AGA<sup>131</sup> (*La vida en un hilo*, 1945). Hueso (1998: 43) indica que De la Torre también participó en *Antes de entrar, dejen*

---

<sup>131</sup> En este mismo expediente de rodaje figura que Bernardo de la Torre trabajó como ayudante de montador en *La vida en un hilo* y cobró 250 pesetas semanales.

*salir* (Julio de Flechner, 1943). Aunque se solicitó el visionado de esta película a la Filmoteca Española en diciembre de 2021, desde el Centro de Conservación y Restauración (CCR) se comunicó que la copia que poseen no se halla en buenas condiciones y no pasa por la moviola. Dado que no se han localizado otras copias del filme, no ha resultado posible verlo. No obstante, el nombre de Josefina de la Torre no figura en ninguno de los documentos, ni siquiera en el expediente de censura cinematográfica ni en los cuadros artísticos que se conservan en el expediente de censura previa del guion (*Antes de entrar dejen salir*, 1943a; 1943b). Tampoco se indica en el guion de la película, sin fechar y sin firma, que se halla en la Filmoteca Española bajo la signatura G-3460 (*¡¡Antes de entrar dejen salir!!*, s.f.). De ello se deduce que su personaje apenas revestía importancia en la trama.

La actriz figura también en el reparto de *Espronceda* (1945), de Fernando Alonso Casares. Así consta en el programa de mano de la película, que se conserva en la Biblioteca de la Universidad de La Laguna bajo la signatura CPM 11/166, y en el cartel promocional que se publicó en *Primer Plano* en abril de 1945 («Nueva Films S.A. presentará», 1945: s.p.). También aparece su nombre entre los intérpretes que se nombran en el expediente de censura cinematográfica del filme, que se autorizó para mayores de 16 años el 27 de abril de 1945 (*Espronceda*, 1945). En estos documentos aparece el nombre de Josefina de la Torre, aunque no se indica qué personaje interpreta. Pero sí se explicita en el expediente de rodaje del filme, que se conserva en el AGA. En este documento se adjunta un cuadro artístico, fechado el 2 de diciembre de 1944 y firmado por el inspector de rodaje (que no incluye su nombre), donde se indica que De la Torre interpreta a Gina (*Espronceda*, 1944).

Dado que el filme se ha perdido, no resulta posible visionar su actuación. Además, en los dos guiones de la película que se conservan en la Filmoteca Española bajo las signaturas G-3509 y G-3496 (Fernán, s.f.a; s.f.b) no se incluye ninguna mención al personaje de Gina. Tampoco se nombra en el mecanuscrito del texto que se halla en el AGA bajo la signatura 21/05938 (Alonso Casares, 1944a). Pero sí figuran sus diálogos en el guion que se encuentra en el AGA bajo la signatura 21/05959 (Alonso Casares, 1944b). Gina pertenece al círculo de amistades de Lady Blesington, amiga también de Espronceda. Se trata de un personaje femenino secundario, pues solo posee siete intervenciones. Además, salvo las dos últimas, que corresponden a las páginas 24 y 25 y que se producen en un restaurante, el resto aparece en páginas

tachadas con lápiz rojo. Por tanto, existe la posibilidad de que se descartaran para el rodaje. Así, se concluye que el personaje de Gina no afecta al desarrollo de la trama. De hecho, el director, en una entrevista, no nombró a Josefina de la Torre entre los intérpretes más relevantes que actuarían en *Espronceda* (Sanz Rubio, 1944: s.p.).

En 1945, a la actriz le surgió la posibilidad de actuar en una película titulada *El alcalde de Zalamea*. La información sobre esta propuesta se lee en una carta, fechada el 22 de enero de 1945 en Barcelona, con el membrete de la productora Hispania Artis Films S.A. Se conserva en el FJT bajo la signatura JEL-02-24. Aunque el documento presenta una firma manuscrita con el nombre de «Juana», no se entiende bien el apellido. Pero el remitente informa a De la Torre de que la empresa prepara ese filme y que hará lo posible para que forme parte del reparto. Sin embargo, la película no se rodó.

Además de actuar ante la cámara, en la década de 1940 De la Torre también se dedicó al doblaje. En diciembre de 1947 firmó un contrato con las empresas Voz de España, S.A., Acústica S.A., Parlo Films, S.A. y Fono Barcelona S.A., situadas en Barcelona, para trabajar como actriz de doblaje durante tres meses. Este contrato, que se halla en el FJT, entraba en vigor el 10 de diciembre de 1947. En él se indica que De la Torre recibiría treinta pesetas diarias y un mínimo de tres mil pesetas mensuales, pero no especifica ningún título cinematográfico ni el nombre de ninguna actriz a la que doblar.

La formalización de su actividad como actriz de doblaje en diciembre de 1947 supone la culminación de las negociaciones que De la Torre había comenzado, como mínimo, desde octubre de ese año. El día 18 de ese mes ella recibió una carta, fechada en Madrid, que le envió Tomás de Bordegaray<sup>132</sup> sobre este asunto. El documento se conserva en el FJT bajo la signatura JEL 02-03. En el texto, él le explica que existen dificultades para incluir nuevo personal en la Sección de Doblaje de los Estudios Chamartín. Ya se había doblado casi todo el material de la temporada y existían proyectos relevantes que podrían obligar a la empresa a trasladar la Sección de Doblaje a otros locales y paralizar unos meses la actividad. Sin embargo, recomienda a De la

---

<sup>132</sup> Tomás de Bordegaray, además de director del Banco de Vizcaya, fue presidente del consejo de administración de la empresa que controlaba los estudios de Industrias Cinematográficas Españolas, S.A., que, a su vez, guardaba un estrecho vínculo con los Estudios Chamartín.



Torre que mantenga el contacto con el jefe de la Sección para que, en el futuro, piense en ella para otros proyectos.

Asimismo, la actividad como dobladora de Josefina de la Torre continuó en los años cincuenta. Según Mederos (2001: 58), a comienzos de esa década dobló a la intérprete francesa Martine Carol. En efecto, esta información se publicó en *Primer Plano* en una breve nota en la que se indica que De la Torre había doblado a Carol en las canciones de la película *Mujeres sonadas* (1952), de René Clair («Josefina de la Torre canta», 1953: s.p.).

Los casi veinte años que transcurrieron entre estos trabajos y su siguiente actuación en el cine sugieren que el interés de Josefina de la Torre en esta industria había disminuido. La actriz interpretó de nuevo un personaje secundario en *La vida es magnífica* (1964), de Maurice Ronet. Según consta en el expediente de rodaje, el filme consistió en una coproducción entre la empresa francesa Nouvelles Éditions de Films S.A., que se ocupó del 60% de los gastos de producción; y la española Jet Films-Alfredo Matas, que pagó el 40% restante (*La vida es magnífica*, 1964). Asimismo, en la solicitud del permiso de rodaje, fechado el 18 de mayo de 1964 en Madrid, se indica que el escritor Juan Marsé se encargó de los diálogos en español. De acuerdo con el expediente de censura cinematográfica número 34.832, la película se autorizó para todos los públicos el 10 de abril de 1965 (*La vida es magnífica*, 1965b). Sin embargo, en el expediente de censura cinematográfica número 34.081 se incluye una resolución de la Junta de Clasificación y Censura, fechada el 4 de marzo de 1965 en Madrid, en la que se autoriza la película «únicamente para mayores de 18 años» (*La vida es magnífica*, 1965a).

En este filme Josefina de la Torre interpretó a la acaudalada madre de la protagonista (Anna Karina), una joven extranjera que se enamora de un ladrón barcelonés. Sin embargo, la madre no aprueba la relación de su hija con el delincuente. En el expediente de rodaje de *La vida es magnífica* se adjunta un documento, fechado en Madrid el 23 de enero de 1965, en el que se indica que De la Torre recibió 8.000 pesetas por el papel de «Madre»<sup>133</sup> (*La vida es magnífica*, 1964). Con este personaje, que apenas interviene en la película, la actriz se despidió de la interpretación en el cine.

---

<sup>133</sup> En este documento también se señala que Ramón Corroto –futuro esposo de Josefina de la Torre– recibió 25.000 pesetas por interpretar el papel de «Policía 1».

Sin embargo, nunca ha quedado claro por qué Josefina de la Torre abandonó esta industria. Ramírez Guedes (2008: 132) apunta como posibles motivos la falta de papeles protagonistas y su mayor interés en el teatro que en el cine<sup>134</sup>. Millares Alonso (2008: 167), en cambio, piensa que el físico de la actriz resultaba exótico para el cine español del franquismo. Dado que De la Torre no aclara esta decisión suya, resulta complicado precisar los motivos por los que no rodó más películas. Pero unas declaraciones suyas de 1950 que se publicaron en *Primer Plano* ofrecen una posible respuesta:

En realidad, yo no he interpretado todavía en el cine un personaje que constituya para mí una prueba definitiva; sinceramente, creo que se puede hablar muy poco de mi personalidad en el cine. [...] Confío, sin embargo, en hacer un día la interpretación cinematográfica que yo denominaría determinante (Castán Palomar, 1950: 6).

De estas palabras se deduce que Josefina de la Torre sentía que en la industria del cine no se la había valorado lo suficiente. De hecho, ese papel «determinante» que ella esperaba nunca llegó. Así, sus declaraciones sugieren que se distanció del cine porque no le ofrecían personajes relevantes. Esta situación contrasta con su actividad teatral. De hecho, De la Torre declaró en una entrevista que se había sentido cómoda en los escenarios (Castán Palomar, 1950: 6). Por este motivo, entre los casi veinte años que transcurren entre *La vida en un hilo* (1945) y *La vida es magnífica* (1964) la actriz nunca abandonó el teatro. Fernández Hernández (2008) y Coello Hernández (2021) han investigado su intensa trayectoria teatral desde los años cuarenta.

En 1944 entró en la Compañía de Artistas Cinematográficos, que estrenó el 15 de enero de ese año *Hotel Términus*, de Claudio de la Torre, en el Teatro Beatriz de Madrid. En esta obra Josefina de la Torre interpretó a una mujer con un niño en los brazos que busca refugio de la guerra, tal como consta en el *dramatis personae* (Torre, 1950: 121). En mayo de 1946 retomó con más intensidad su pasión por los escenarios con la creación de la Compañía de Comedias Josefina de la Torre, con Claudio de la Torre como director artístico. El periodista Pío García (1946: 16) anunció la noticia en *Primer Plano*. Así, se evidencia el interés que suscitaba en los años cuarenta la actividad teatral de la actriz en los medios cinematográficos. Aunque este proyecto contó con una corta trayectoria, en los años cuarenta De la Torre también actuó en obras

---

<sup>134</sup> Ramírez Guedes ha explicado que Josefina de la Torre, en unas entrevistas realizadas entre los días 16 de junio y 8 de julio de 1995, le declaró que tanto ella como su hermano Claudio eran «más de teatro que de cine» (2008: 132).

radiofónicas. En 1944 se incorporó al reparto del Teatro Invisible de Radio Nacional de España<sup>135</sup>, que dirigía su hermano Claudio. Este programa, en el que se realizaban adaptaciones radiofónicas de obras literarias, comenzó el 26 de febrero de 1945 con *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca (Fernández Hernández, 2008: 97)<sup>136</sup>.

En la década de los cincuenta Josefina de la Torre participó en el montaje de *Compás* (1952), de su hermano Claudio, que se estrenó el 16 de junio de 1952 en el Teatro Español de Madrid. Además, se incorporó al grupo madrileño de vanguardia Pequeño Teatro Dido, en activo desde 1954 hasta 1963. Ahí coincidió con el actor Ramón Corroto<sup>137</sup>, con quien Josefina de la Torre se casó en 1977<sup>138</sup>. Como dramaturga, De la Torre adaptó, con su hermano Claudio, *Una mujer entre los brazos*, de Rafael Matarazzo. La adaptación se publicó en la editorial Alfil en 1956, pero ya la había estrenado la Compañía de Irene López Heredia en el Teatro Calderón de Madrid el 22 de noviembre de 1945. Asimismo, Coello Hernández (2021: 135) señala que Josefina de la Torre, para su Compañía de Comedias, adaptó con su hermano Claudio *Noche de lluvia*, de Paola Riccora, y, con Mercedes Ballesteros, *En busca de marido*, de Giovanni Cenzatto.

Además, Coello Hernández (2021: 136) ha hallado otros dos textos dramáticos de la autora: en el FJT se conserva una versión teatral de *La agenda*, de Jean-Claude Carrière; y, en el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM), la adaptación de *Nunca llueve*, de Lynne Reid Banks, que realizó con Luis Saénz de la Calzada en los años cincuenta. Entre los textos dramáticos que Josefina de la Torre coescribió destaca *El enigma* (Torre, 2021a). En esta obra ella y Claudio de la Torre adaptaron la novela policiaca *El enigma de los ojos grises* (1938), que la autora publicó bajo el pseudónimo de Laura de Cominges. Aunque el texto permaneció inédito

---

<sup>135</sup> Según una entrevista realizada a Josefina de la Torre que se publicó en 1962 en *Primer Plano*, ella trabajó en Radio Nacional durante doce años (J. F., 1962: 7).

<sup>136</sup> Munsó Cabús (1988: 60) señala que en el Teatro Invisible se representaron más de cien obras. De acuerdo con García Rodríguez y Borges (2008: 240), Josefina de la Torre y el actor Manuel Luna protagonizaron la mayoría de estas retransmisiones radiofónicas.

<sup>137</sup> Ramón Corroto, que nació en Toledo en 1930, inició su carrera como actor en el Teatro Universitario Español (TEU) y, a lo largo de su vida, trabajó tanto en televisión como en teatro (Gómez García, 1997: 218). Tras su muerte en junio de 1980, Josefina de la Torre comenzó el poemario *Mi dolor*, en el que evoca desde la tristeza a su marido. El texto permaneció inédito hasta 2020, cuando lo editó Garcerá, quien lo considera inacabado (2020c: 26).

<sup>138</sup> Josefina de la Torre ya se había casado en 1954, en Madrid, con el pianista y compositor canario Braulio Pérez (Linhoff, 1954: s.p.). Según Ryker (2008: 245), este matrimonio solo duró unos meses.

hasta 2021, se estrenó el 18 de marzo de 1939 en el Cine Cuyás de las Palmas de Gran Canaria.

En los años sesenta Josefina de la Torre trasladó sus inquietudes actorales a la televisión, donde intervino por primera vez en 1966 con el primer capítulo de la serie de TVE *Historias para no dormir* (1964-1982), que dirigió Narciso Ibáñez Serrador. Se trata de *El cumpleaños*, que adapta el cuento «Nightmare in Yellow» (1961), del estadounidense Fredric Brown, y que se emitió en TVE el 3 de febrero de 1966. En ese episodio la actriz interpretó a una mujer a quien su marido asesina. De la Torre también trabajó en la serie *David Copperfield* (1969-1970), de TVE, en la que intervino por primera vez en el capítulo segundo<sup>139</sup>. Asimismo, en estrecho vínculo con su faceta teatral, actuó en tres obras emitidas en el programa *Teatro de siempre* (1966-1972): en *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, el 30 de octubre de 1969; en *Los verdes campos del Edén*, de Antonio Gala, el 24 de abril de 1969; y en *Ajax*, de Sófocles, el 1 de junio de 1970 (Fernández Hernández, 2008: 100). Este último año De la Torre apareció también en los episodios «Nora», de la serie *Personajes a trasluz* (1970), y «Un futuro imposible», de la serie *Páginas sueltas* (1970), ambas de TVE (Fernández Hernández, 2008: 100). A estas actuaciones en series televisivas se suma el capítulo «Constante pesadilla», de *Palabras cruzadas*, que se emitió en TVE el 30 de septiembre de 1977. En él solo interviene en la primera escena como amiga de la protagonista, una escritora francesa que sufre pesadillas<sup>140</sup>.

Mederos (2019: 106) afirma que, para Josefina de la Torre, la experiencia televisiva resultó más gratificante que la cinematográfica porque actuó en series y programas desde los años sesenta hasta 1983. Ese año participó en tres capítulos de la serie de TVE *Anillos de oro* (1983), protagonizada por Imanol Arias y Ana Diosdado: «¿Por qué has tenido que hacerme esto?», «Dejad que vuelen los pájaros» y «Cuestión de principios» (Fernández Hernández, 2008: 100). Con este papel secundario, que corresponde a la madre de un abogado que se especializa en divorcios, De la Torre abandonó el mundo de la interpretación en los medios audiovisuales hasta su fallecimiento el 12 de julio de 2002.

---

<sup>139</sup> Ambos capítulos televisivos se hallan en la web de RTVE y se incluyen en la filmografía (Ibáñez Serrador, 1966; Guerrero Zamora, 1969).

<sup>140</sup> El capítulo se halla en la web de RTVE y se incluye en la filmografía (Ripoll, 1977).

## 2.2. Josefina de la Torre, periodista: sus artículos sobre cine

El interés de Josefina de la Torre por el cine no solo se expresó en sus trabajos como actriz, sino también en los artículos con los que colaboró en *Primer Plano* (Madrid, 1940-1963) y en *Cámara* (Madrid, 1941-1952)<sup>141</sup>. Estas revistas se suman a las que, durante la década de 1940 en España, se centraron en el cine. Nieto Ferrando (2018: 186-601) recoge información sobre ellas. Entre estas publicaciones se hallan *Radiocinema* (La Coruña / Madrid, 1938-1963), *Espectáculo* (Madrid, 1942-1962), *Cine experimental* (Madrid, 1944-1946), *Imágenes* (Barcelona, 1945-1961), *Cinema* (Barcelona, 1946-1948), *Junior Films* (Barcelona, 1946-1948), *Triunfo* (Valencia / Madrid, 1946-1980) y *Fotogramas* (Barcelona, 1946-actualidad).

*Primer Plano* sobresalió como una de las principales revistas cinematográficas del franquismo. De hecho, según Nieto Ferrando (2009: 83), se convirtió en el portavoz oficial del régimen sobre cine. El vínculo estrecho de la publicación con las instituciones oficiales ya se refleja en el puesto de Manuel Augusto García Viñolas, director de la revista, como jefe del Departamento Nacional de Cinematografía. Minguet Batllori (1998: 197) considera que, bajo su dirección, en *Primer Plano* predominaron los textos en los que se expresaban preocupaciones por el estado del cine español. Sin embargo, el 12 de abril de 1942 Carlos Fernández Cuenca, jefe de la Delegación Nacional de Cinematografía de la Delegación Nacional de Propaganda, sustituyó a García Viñolas (Monterde, 2001: 59). Con este cambio, según Minguet Batllori (1998: 198), la revista abandonó debates culturales sobre el arte y la industria para llenar sus páginas con noticias sobre rodajes y entrevistas a actores. No obstante, este tipo de textos ya existía bajo la dirección de García Viñolas. El primer artículo de Josefina de la Torre en la revista, titulado «Bodas en pantalla. ¿Cuántas veces se ha casado usted?», pertenece a este grupo de colaboraciones. Se publicó el 7 de septiembre de 1941. En él, la autora pregunta a diversas estrellas del cine español sobre los matrimonios que han contraído sus personajes (Torre, 1941e: s.p.). Se trata de uno de los artículos que, junto con otros que publicó con posterioridad, se interesan por aspectos amorosos de los personajes que han interpretado los actores. En octubre de 1941 publicó «¿Qué pecados ha cometido usted en la pantalla?», donde pregunta a

---

<sup>141</sup> El vínculo profesional de Josefina de la Torre con la prensa se remonta, al menos, a diciembre de 1931, cuando la Junta General de la Asociación de la Prensa de Las Palmas de Gran Canaria la nombró vocal de la Junta Directiva («Nueva Junta Directiva», 1931: 2).

actores como Jesús Tordesillas, José Nieto, Ana Mariscal y Consuelo Nieva por el comportamiento reprobable de algunos de sus personajes (Torre, 1941a: s.p.). Asimismo, en 1942 De la Torre publicó un artículo de tema sentimental: «El amor en la pantalla. ¿Cuándo, dónde, cómo, con quién y por qué le gustaría a usted interpretar una escena de amor?» (1942e: s.p.). Como señala Elduque (2017: 58), las respuestas no pasan de una broma inocente. De hecho, De la Torre (1942e: s.p.) reconoce que algunos de los actores –como Josita Hernán, Luis Peña, Luchy Soto y José Nieto, entre otros– recurren a la ironía al responder.

Las preguntas sobre el número de bodas que las actrices han representado, los «pecados» que han cometido en la pantalla y con quién protagonizarían una escena de amor presentan el oficio de actriz como un trabajo donde existe un moderado *libertinaje*. Sin embargo, este supuesto «peligro» de la profesión se contrarresta con una imagen también tradicional de estas mujeres. Por este motivo, De la Torre publicó un artículo donde se interesa por los papeles maternos de varias actrices: «Las madres del cine. ¿A cuál de sus hijos ha querido usted más en la pantalla?» (1942c: s.p.). Como explica Coutel (2019: 127), el interés por la maternidad cinematográfica responde a la necesidad de suavizar la imagen subversiva que, en ocasiones, transmite el oficio de actriz a comienzos del franquismo. En su texto, De la Torre pregunta a las intérpretes Ana de Siria, Rosario Royo, Guadalupe Muñoz Sampedro, Julia Lajos, Irene Caba Alba y Rosina Mendía por los hijos que han tenido sus personajes. Tanto Royo como Lajos remiten a dos películas en las que trabajó Claudio de la Torre: *Primer amor* y *Rápteme usted*.

De la Torre también publicó en *Primer Plano* otros artículos más cercanos a la prensa rosa que a la información cinematográfica. En «Presénteme usted a su perro» (1941b: s.p.), la escritora, a través de preguntas a personas relevantes del cine español, como Conchita Montes, Luis Peña, Ted Pahle<sup>142</sup> y José López Rubio, entre otros, recogió información sobre el carácter y los hábitos de las mascotas de estas figuras. La frivolidad de este texto se combina con el humor, tal como se aprecia en las respuestas de López Rubio. De la Torre, que ha acudido al rodaje del corto *Luna de sangre* para encontrarse con él, le pregunta por un perro que, sin embargo, no pertenece al cineasta,

---

<sup>142</sup> Ted Pahle fue jefe de los operadores de UFISA (Unión de Films Internacionales, S.A.), la productora de Saturnino Ulargui con la que Claudio de la Torre rodó en 1941 sus cortometrajes *Manolo Reyes*, *Chufillitas* y *Pregonas de embrujo*.

quien responde con evasivas. Asimismo, en el artículo «¿Con qué trajes de sus películas se ha encontrado usted más favorecida?» (1941c: s.p.), la periodista trata el tema de la moda en el cine, aunque con superficialidad. Pregunta a las actrices Maruja Tomás, Estrellita Castro, Josita Hernán, Maruchi Fresno, Blanca de Silos y Pastora Peña por los vestidos favoritos con los que han actuado.

En «Psicoanálisis cinematográfico. Lo que ellos sueñan y lo que inventamos nosotros» (Torre, 1943g: s.p.), la autora elabora una pequeña broma en la que, a partir de preguntas aleatorias a distintos intérpretes, los psicoanaliza y adivina la personalidad de cada uno. Así, tras preguntarle a Rosita Yarza sobre si esperaría a un novio que llega tarde al cine, De la Torre deduce los siguientes rasgos de personalidad cuando la actriz responde que prefiere que la esperen a ella: «carácter infantil, un poco caprichoso. Inseguridad en sus propios actos. Bondad consecuente» (1943g: s.p.).

En «Ellas y ellos en el espejo de la autocrítica» (Torre, 1944d: s.p.), la autora se centra no solo en los defectos de personalidad de cada intérprete, sino también en los físicos. Sobre este tema pregunta a actores como Conchita Montes, Manuel Luna, Antonio Casal, Tony D'Algy, Julio Peña, y Florencia Bécquer. Las respuestas de los intérpretes no poseen interés para comprender sus trabajos en el cine, aunque algunas muestran cierto humor, como la de Antonio Casal, que declara que no posee ningún defecto.

No obstante, De la Torre publicó en *Primer Plano* artículos en los que explicaba diversos aspectos del cine. En el artículo «3 instantes memorables en la vida de...» (1942a: s.p.) se aprecia interés por la trayectoria fílmica de los actores Fernando Fernández de Córdoba, Tony D'Algy, Roberto Rey, Gabriel Algara, Jesús Tordesillas y Antonio Vico. La periodista les pregunta por el momento más emocionante de su carrera, por el más difícil y por el más penoso. Los intérpretes responden con anécdotas, como los reconocimientos que han recibido, sus primeros trabajos o los obstáculos que han encontrado en diversos rodajes. En otro artículo, De la Torre también entrevistó a varios actores –como Jesús Tordesillas, Juan Calvo, Fernando Fresno, Manuel Arbó y Luis Peña– sobre papeles históricos que les gustaría interpretar (Torre, 1942b: s.p.). Así, se nombra a personajes como Lope de Vega, Séneca, San Ignacio de Loyola, Cristóbal Colón y Felipe I de Castilla.

En «Ayudantes de dirección» (1944c: s.p.), De la Torre elogia este oficio. Se trata de una labor que, según explica la autora, no recibe el reconocimiento que merece. En el texto ejemplificó la importancia de este trabajo resumiendo la trayectoria de Enrique Fernández Sagaseta, el más veterano de la profesión. También destaca el artículo «¡Aquellos tiempos en Joinville!» (1943b: s.p.), donde la autora describe los estudios de Paramount en Francia. Si bien recoge anécdotas poco significativas que le han contado distintos intérpretes y no explica el funcionamiento de los estudios, sí homenajea a los actores españoles que trabajaron allí:

Pepe Nieto, Julio Peña, Manuel Soto, Luis de Arnedillo, Rufino Inglés, Juanita Montenegro, Pepe Agüeras, Pepe Brujó, Javier Millán Astray, Margarita Robles, Ramón Martori, Félix Fernández, Manuel de Juan... ¡Cuántos nombres desfilaron por aquellos Estudios de Joinville! Algunos continúan en la pantalla. Otros han optado por seguir diferentes aficiones, distinto rumbo en la vida... Pero los que quedan, que están en la memoria de todos, junto con aquellos nombres de los primeros repartos de las producciones de Joinville, ¡qué bien mantienen el decoro de nuestras películas actuales con su aire firme, seguro, de guerrilleros de los tiempos difíciles! (Torre, 1943b: s.p.).

De la Torre también habló en otro artículo de la película portuguesa *La garza y la serpiente* (1952) y de los futuros proyectos de su director, el lisboeta Arturo Duarte. La autora transcribe parte de la conversación que mantiene con el cineasta durante una velada para celebrar el éxito del filme. La escritora, aunque no ha visto la película (porque solo se ha estrenado en Portugal), ensalza a Duarte (Torre, 1952: s.p.). A pesar de que el artículo no aporta demasiada información sobre el cine portugués, revela la curiosidad de la autora por las producciones extranjeras.

Tres de los artículos que publicó De la Torre en *Primer Plano* repiten a los entrevistados una pregunta similar: a qué intérprete extranjero se parece un cineasta o un actor español. El primero de estos textos apareció en 1941 con el título «Preguntando a los directores. ¿A qué actor extranjero corresponde la personalidad de...?»<sup>143</sup> (Torre, 1941d: s.p.). En él se pregunta a Edgar Neville, José Luis Sáenz de Heredia, Luis Marquina, Eduardo García Maroto, Eusebio Fernández Ardavín y Adolfo Aznar por los parecidos entre actores extranjeros y españoles, entre los que se nombra a Rafael Rivelles, Luis Arroyo y Ricardo Merino. El segundo artículo se publicó en 1944 con un título similar: «Preguntando a los directores. ¿A qué actriz extranjera corresponde la personalidad de...?» (Torre, 1944a: s.p.). La diferencia respecto al primer texto radica en

---

<sup>143</sup> Este artículo se transcribió en la revista *Comparative Cinema* (Torre, 2017: 73-76) con las erratas originales.



que ahora se compara a actrices. Aunque Miguel Pereyra evita comparar a Florencia Bécquer con intérpretes extranjeras, Florián Rey sí afirma que Blanca de Silos se parece a Binnie Barnes. También Carlos Arévalo compara a Silvia Morgan con Veronica Lake<sup>144</sup>. Sin embargo, Claudio de la Torre no establece ninguna relación clara entre Ana Mariscal y otras actrices. El tercer artículo se publicó en 1945 con el mismo título que el anterior (Torre, 1945b: s.p.). En él, directores como Miguel Pereyra, Fernando Mignoni y Juan de Orduña también encuentran parecidos entre actrices extranjeras y españolas (como Isabel de Pomés, Maruchi Fresno y Marta Santaolalla).

Sin embargo, la labor más relevante que desarrolló De la Torre en *Primer Plano* consistió en las entrevistas que realizó a varias estrellas del cine español de los años cuarenta en la sección «La biografía en el diálogo». La primera de ellas, publicada el 9 de mayo de 1943, se centró en la actriz Maruchi Fresno. Aunque la periodista se interesa por cuestiones no vinculadas con el cine, como sus aficiones, algunas preguntas tratan sobre el trabajo de Fresno en la pantalla. Así, la autora conoce cómo consiguió Fresno su primer papel protagonista gracias a los hermanos Álvarez Quintero: ellos le propusieron actuar en el papel protagonista de un guion que escribieron (Torre, 1943h: s.p.). Aunque no la menciona, se trata de la película *El agua en el suelo* (Eusebio Fernández Ardavín, 1934).

De la Torre entrevistó en su siguiente entrega de «La biografía en el diálogo» a Ana Mariscal. Al igual que a Fresno, la autora le pregunta por sus aficiones y se interesa por sus preferencias como actriz, entre las que destaca lo dramático (Torre, 1943d: s.p.). No obstante, la pregunta que la periodista realiza a Mariscal sobre sus cualidades como ama de casa y como costurera indica que De la Torre desea presentar a la actriz como una mujer tradicional. Mariscal, tras declarar que cose bien, sugiere con humor no hablar de este tema porque le llegarán propuestas de matrimonio.

La entrevista a la actriz Florencia Bécquer, publicada el 11 de julio de 1943, demuestra que el objetivo de la sección «La biografía en el diálogo» no consistía en conocer en profundidad el trabajo cinematográfico de los entrevistados, sino en acercar su figura a los lectores. En realidad, De la Torre pregunta sobre todo por las aficiones de los intérpretes y por anécdotas que agraden al lector. Respecto a su oficio de actriz, la

---

<sup>144</sup> Carlos Arévalo envió su respuesta a Josefina de la Torre en una carta fechada en Madrid el 31 de agosto de 1944 que se conserva en el FJT bajo la signatura JEL 02-03.

escritora solo pregunta a Bécquer por sus comienzos en la industria, que surgieron por casualidad al acompañar a una amiga a ver al director Benito Perojo, quien la contrató para su película *Malvaloca*, de 1926 (Torre, 1943f: s.p.). El resto de la entrevista se centra en la afición de Bécquer por la arqueología desde niña, en sus hábitos de lectura, en sus ambiciones y en los deportes que practica. Se trata, por tanto, de un texto propio de la conocida como «prensa del corazón».

Las entrevistas que De la Torre realiza en «La biografía en el diálogo» a los intérpretes masculinos mantienen preguntas similares a las formuladas a las actrices. El actor Luis Prendes habla de facetas poco conocidas de su actividad creativa, como la escritura de obras teatrales, y de sus preferencias interpretativas («Luis Prendes» (1943e: s.p.). A José Nieto la autora le pregunta por su pasión por la caza y por los toros, aunque también informa sobre sus comienzos en el cine junto con el director Florián Rey y sobre un proyecto fílmico que consiste en rodar un guion que él ha escrito (Torre, 1943a: s.p.). Del mismo modo, en la entrevista a Tony D'Algy, amigo de Josefina de la Torre, se observa el mismo interés de la autora por las aficiones del actor desligadas del mundo del cine, como la pintura. D'Algy, al igual que otros entrevistados, comenta cómo se incorporó a la industria cinematográfica en los estudios de Paramount en Nueva York (Torre, 1943c: s.p.).

Josefina de la Torre no solo colaboró con *Primer Plano* como reportera. Ella, en esta misma publicación, protagonizó cinco entrevistas<sup>145</sup>. La primera se incluyó el 4 de mayo de 1941 en el reportaje «Mujeres detrás de la cámara», de Adolfo Luján. Tal como le declaró al periodista, De la Torre confirmó que trabajaba como ayudante de dirección en *Primer amor* (1942), bajo las órdenes de su hermano Claudio, y que las mujeres podrían dirigir películas si se forman para ello (Luján, 1941a: 20). Gracias a este trabajo como ayudante de dirección, su nombre aparece en un reportaje de Jesús Alsina entre las mujeres españolas que, en el futuro, quizás destaquen como cineastas. El periodista nombra también a Magda Pulido y Sara Ontañón (Alsina, 1941: s.p.). Así, este reportaje, que defiende el trabajo femenino en puestos técnicos de la industria del cine, coloca a la escritora junto a figuras relevantes como estas mujeres que trabajaron en el franquismo como montadoras cinematográficas (Lázaro-Reboll *et al.*, 2016:

---

<sup>145</sup> Josefina de la Torre también apareció, junto con Serafín Ballesteros (director general de los Estudios Ballesteros, S.A.) y Pío García, redactor de *Primer Plano*, en una fotografía que se publicó en 1947 en esta revista y que se tomó en el estreno de la película española *Mariona Rebull* (José Luis Sáenz de Heredia, 1947) en el cine de Gran Vía de Madrid («Clamoroso éxito», 1947: s.p.).

185)<sup>146</sup>. Sin embargo, no consta que De la Torre ocupara de nuevo un puesto técnico en la producción de una película.

La siguiente entrevista en la que participó Josefina de la Torre se publicó el 14 de febrero de 1943 y formaba parte de un reportaje en el que se resaltaban las habilidades de varias estrellas del cine en distintos ámbitos culturales. Las preguntas del periodista, J. Sanz Rubio, se centraron en presentar a De la Torre como una mujer polifacética que destaca no solo como actriz, sino como escritora, tal como revela su respuesta:

He publicado dos libros de versos [...]. *Versos y estampas* y *Poemas de la isla*. Además, con el pseudónimo de Laura de Cominges, he dado a la imprenta nueve novelas. De algunas de ellas hice adaptaciones para el teatro. Aún tengo inédito un tercer libro de poesías: *Marzo incompleto*; soy colaboradora de *Primer Plano*, con reportajes cinematográficos. Escribo guiones... (Sanz Rubio, 1943: s.p.).

Sin embargo, de la entrevista más extensa que se realizó a Josefina de la Torre en *Primer Plano* se encargó Sofía Morales y se publicó el 17 de octubre de 1943. Aunque el texto consta de dos páginas, la periodista se centra en describir la casa de la actriz, a quien ha visitado, y algunos objetos curiosos que guarda, como una foto de Marlene Dietrich dedicada por la actriz (Morales, 1943: s.p.). Tras un recorrido por las estancias de su hogar, De la Torre habla de las novelas que ha escrito y de su afición a la guitarra, pero no profundiza en estas actividades. La entrevista, que guarda interés por presentar el hogar de Josefina de la Torre, no se detiene en sus distintas facetas creativas.

La siguiente entrevista a Josefina de la Torre en *Primer Plano* se publicó el 10 de septiembre de 1950. La importancia de sus respuestas radica, en esta ocasión, no solo en que restó importancia a su trabajo como actriz de cine, pues, según declaró, no había interpretado aún un personaje relevante (Castán Palomar, 1950: s.p.). También se lamentó de los criterios de los directores para elegir a las protagonistas de las películas, a quienes escogen por su belleza.

Como una suerte de homenaje a su trayectoria, la última entrevista a Josefina de la Torre en *Primer Plano* se publicó el 19 de octubre de 1962. Al menos en esta revista,

---

<sup>146</sup> Entre las mujeres que trabajaron como montadoras cinematográficas en el franquismo se encuentran también Teresa Alcocer López, Rosa, G. Salgado, Petra Rodríguez García y Pilar Serrano García, aunque existieron más de cincuenta (Lázaro-Reboll *et al.*, 2016: 185).

se trata de la publicación que más profundiza en su trayectoria artística en distintos ámbitos creativos. Además, presenta una peculiaridad: Ramón Corroto le realiza las preguntas<sup>147</sup>. A su vez, en la página anterior, De la Torre entrevista a Corroto. El actor pregunta por distintos trabajos que reflejan el carácter polifacético de Josefina de la Torre: un recital junto con la Orquesta Sinfónica de Madrid, una conferencia sobre Gustavo Adolfo Bécquer que acompañó con canciones, su trabajo como primera actriz en el Teatro María Guerrero, las publicaciones de sus poemarios, sus colaboraciones en *Primer Plano* y sus actuaciones en Radio Nacional (J. F., 1962: s.p.). A pesar de que las breves respuestas no ofrecen demasiada información sobre estas actividades, presentan un panorama general de la trayectoria de Josefina de la Torre. De sus incursiones en el cine, la actriz destaca tres películas donde disfrutó de un mayor protagonismo: *Misterio en la marisma* (1943), *El camino del amor* (1943) y *Una herencia en París* (1944).

Además de colaborar en *Primer Plano*, Josefina de la Torre también publicó artículos sobre cine en *Cámara*. El escritor Tono (Antonio de Lara Gavilán) la fundó en 1941 y también la dirigió. Aunque Nieto Ferrando (2018: 246) incluye a De la Torre entre los autores que participaron en la revista, estas publicaciones han pasado desapercibidas en los estudios sobre la escritora. Ella misma señaló que colaboraba como reportera con *Cámara* en un documento que se halla en el FJT bajo la signatura JSL-08-50. Se trata de una breve semblanza biográfica, mecanografiada y sin fechar, que parece que se escribió para figurar en alguna publicación.

Frente a su prolífica labor en *Primer Plano*, en *Cámara* solo colaboró con tres artículos. El primero de ellos se publicó en marzo de 1943 y se tituló «Fetiches y amuletos». En este texto, la periodista pregunta a diversos intérpretes sobre sus objetos de la buena suerte y sus supersticiones. Con ello, ofrece una imagen cercana de los entrevistados, que incluyen a Rosina Mendía, Luis de Arnedillo, Blanca de Silos, Tony D'Algy, Mary Carillo, Julio Peña, Ana Mariscal, Luis Peña, Pilar Soler y Julio Rey de las Heras. Estos intérpretes dan respuestas que reflejan distintas supersticiones: Mariscal siente simpatía por el número trece; D'Algy cree que le da suerte realizar los actos que, en principio, la quitan; y Luis Peña enseña a la periodista un crucifijo de plata que siempre lleva consigo (Torre, 1943i: 8-9).

---

<sup>147</sup> La transcripción de la entrevista está firmada con las iniciales J. F.

En el segundo artículo de la autora en *Cámara*, publicado en julio de 1944 con el título de «Las voces de nuestra pantalla. Música y estrellas», la periodista les pregunta a varias actrices con dotes de cantante sobre cuestiones musicales. De la Torre entrevista a ocho intérpretes: Estrellita Castro, Antoñita Colomé, Raquel Rodrigo, Matilde Vázquez, Charito Leonís, Celia Gámez, Olvido Guzmán y Juanita Reina (Torre, 1944b: 18-19). Todas expresan su pasión por la música. Así, la escritora les da la oportunidad de expresar sus gustos y también se interesa por las primeras películas de cada actriz. Entre las respuestas destacan las de Reina, que había trabajado bajo la dirección de Claudio de la Torre en *La Blanca Paloma*, la primera película en la que actuó. Además, afirma que *Primer amor*, de este cineasta, se halla entre sus filmes españoles favoritos. De esta manera, al contestar promociona los trabajos cinematográficos de Claudio de la Torre.

El tercer texto con el que Josefina de la Torre colaboró con *Cámara* aborda también un tema artístico que se explicita en el título: «El cine en la pintura». Se publicó en febrero de 1945. La periodista pregunta a varios intérpretes sobre sus pintores preferidos cuando visitan el Museo del Prado. Así, Ana Mariscal elige a Goya como el artista que le hubiera gustado que la retratara; Josita Hernán, a Tintoretto; Armando Calvo, a Velázquez; Rafael Durán, al Greco; Conchita Montes, a Brueghel; Tony D'Algy, a Ribera; José Nieto, a Durero; y Florencia Bécquer, a Van Dyck (Torre, 1945a: 20-21). Algunos intérpretes, como Bécquer, no explican los motivos de su elección. Otros responden con bromas, como D'Algy, que opta por posar acostado en una alfombra y dormir mientras el pintor trabaja. Pero otros muestran su cultura artística, como Durán, quien admira las obras del Greco y de Goya por su composición, su colorido y su técnica. Con estas breves entrevistas, De la Torre presenta las inquietudes intelectuales y artísticas de los actores.

Además de sus entrevistas y reportajes para *Primer Plano* y *Cámara*, en el FJT se halla, bajo la signatura JMSL-9, un sobre en el que se leen las palabras manuscritas «Reportajes de cine (varios)» en el anverso. Contiene diversos textos mecanografiados. Aunque ninguno presenta firmas ni fechas, su hallazgo entre los documentos de Josefina de la Torre sugiere que los escribió ella. Todos tratan sobre cine, pero no consta que se publicaran. El primero de estos textos, de una página, se titula «La muchacha que todo se lo sabía». En realidad, no constituye un reportaje, sino un cuento breve en el que una frívola actriz de cine sorprende a sus acompañantes con su ignorancia al desconocer

datos célebres de la vida de Napoleón. En el segundo texto, «Niño a la barca», se narra una anécdota de la infancia del actor Luis Peña durante el rodaje de una película titulada *Toda una vida*, que se realizó en los estudios de Paramount en Joinville-le-Pont. El padre del niño le ordenó que abandonara la barca en la que se hallaba cuando le informaron de que no se le abonarían los atrasos por su trabajo. Al igual que «La muchacha que todo se lo sabía», no se trata de un reportaje, sino de un breve relato –de dos páginas– que quizás se inspira en anécdotas reales.

Tras estos textos, en el sobre se conserva una página que, bajo el título de «Dos fechas del cine español», elabora una lista con varias preguntas periodísticas. Al comienzo se dan las dos referencias temporales a las que alude el encabezamiento: «La primera película muda. La primera película sonora». Sin embargo, no se indica para quién se escribieron las diecisiete preguntas, entre las que se incluyen: «¿Hizo usted la primera película...?», «¿Cuándo la hizo?», «¿Quién fue el director?», «¿Con qué actores la hizo?», «¿De quién era el diálogo?» y «¿Qué dijo la crítica?». Al final, entre paréntesis, se sugiere la manera con la que acabar la entrevista: «Alguna anécdota relacionada con el rodaje o con la exhibición». De estas preguntas se deduce que De la Torre las concibió para un productor o un empresario involucrado en alguna de las primeras películas sonoras y mudas del cine español, aunque no resulte posible identificarlo.

En otro artículo de seis páginas que contiene el sobre, la autora escribe sobre las familias que cuentan con varios miembros vinculados a la industria del cine. Por eso, se titula «El árbol y las ramas. (Generaciones cinematográficas)». De la Torre se centra en los padres y los hijos que han actuado en películas. Nombra a las familias Peña (Luis padre e hijo y Pastora), Soto-Sampedro (Manuel Soto, Guadalupe Muñoz Sampedro y la hija de ambos, Luchy Soto), Calvo (Juan y Armando), Fresno (Fernando y Maruchi), Galiana (María Teresa y su hijo Fred), De Siria-Infiesta (Ana de Siria y su hijo Julio Infiesta) y De Pomes (Félix e Isabel). Aunque Josefina de la Torre no se extiende en la trayectoria actoral de cada uno, sí aporta los datos necesarios para conocer los comienzos de los padres en el cine mudo y los debuts de los hijos. De esta manera, demuestra sus conocimientos sobre las estirpes de intérpretes de cine en España.

El siguiente reportaje que se halla en el sobre se titula «Prendas de actores» y trata sobre anécdotas relacionadas con piezas de ropa que han usado algunos actores en

sus rodajes. Así, De la Torre expresa de nuevo el interés por la vestimenta de los intérpretes que ya había mostrado en su artículo «¿Con qué traje de sus películas se ha encontrado más favorable?», que publicó en *Primer Plano*. Sin embargo, en el texto que contiene el sobre no se entrevista a los actores, pero sí se narran las anécdotas que han relatado. De Manuel de Diego se cuenta cómo, después de un rodaje en Joinville-le-Pont, un policía le obligó a pasar la noche en comisaría cuando le vio con un frac que, en realidad, le habían prestado. Asimismo, se narra que el escritor Adolfo Torrado le dio al actor Gabriel Algara una corbata que el intérprete siempre lleva consigo a momentos relevantes para que le dé suerte. Por último, se explica que, durante el rodaje de *El sobrino de Buffalo Bill* (Ramón Barreiro, 1944), José Jaspe se vistió como un bandido desgreñado y una mujer que pasó por su lado le dio una moneda al confundirlo con un vagabundo. Con estas anécdotas, De la Torre ofrece una visión desenfadada del oficio de actor para acercar la figura de los intérpretes a sus seguidores.

En el texto titulado «Nostalgia de Circe», de seis páginas, la autora recuerda el Club Cinematográfico CIRCE, situado en el centro de Madrid. Como explica Díez (2008: 50), se trató de una asociación cultural que el crítico de cine Manuel Augusto García Viñolas y el productor Ricardo Soriano inauguraron en diciembre de 1940 y abrieron a los socios en enero de 1941. Existió hasta 1944. El acrónimo CIRCE, que evoca a la hechicera de la mitología griega, corresponde a «Círculo Cinematográfico Español». De la Torre lo recuerda como un lugar de encuentros agradables en los que no solo se hablaba de cine y en el que intérpretes famosos confesaban objetivos y deseos. Además, destaca que en él se proyectaban películas que, por diversos motivos, no llegaban a los circuitos públicos. Por tanto, con este artículo la periodista reivindica la labor de las asociaciones cinematográficas y elogia a CIRCE por su papel en la difusión y el estudio del cine a comienzos de los años cuarenta.

También se halla en el sobre la primera página de un artículo incompleto. Se titula «Estadística matrimonial» y, en él, De la Torre rompe con el tópico de que los hombres rehúyen del matrimonio mientras que las mujeres lo desean. Por eso, da los siguientes datos: en el estrellato del cine español existen nueve hombres solteros contra diecinueve casados; en cambio, ocho mujeres se han casado y veinticinco permanecen solteras. Para averiguar los motivos de sus estados civiles, la autora afirma que elegirá a nueve solteras que preguntarán sobre este asunto a nueve solteros. Aunque no se ha localizado el resto del texto, resulta significativo que la autora defienda un nuevo rol

femenino en la sociedad a través de actrices famosas. Así, recurre al mundo del cine para reivindicar que la mujer no posee como único objetivo el matrimonio y que la soltería también supone una opción de vida válida.

El último artículo que contiene el sobre no lleva título, pero consta de tres páginas con algunas tachaduras y correcciones manuscritas. Por tanto, se trata de un borrador. De la Torre describe en el texto distintas tertulias cinematográficas que se hallan en varios puntos del centro de Madrid. Comienza su recorrido en el Barrio de Salamanca, continúa por la Gran Vía, la Carrera de San Jerónimo, la Avenida de José Antonio y termina en la Puerta del Sol. En el artículo se resalta la importancia de estas tertulias, en las que la autora identifica a numerosos intérpretes, directores de cine, productores y críticos. En ellas se codean las figuras más relevantes del cine español, que, además de pasar un buen rato, se intercambian información y, en ocasiones, toman decisiones sobre proyectos fílmicos. No obstante, el final del texto supone una crítica velada a la proliferación de este tipo de tertulias. La periodista afirma que, en la Puerta del Sol, un local de amplios ventanales y de cómodos divanes espera que todas esas tertulias se fundan en una sola entre sus paredes. Con ello, De la Torre sugiere que los encuentros resultarían más fructíferos si, en lugar de celebrarse en diferentes puntos de la ciudad, se concentraran en un solo sitio donde todas las personas del cine español se reunieran.

Tanto estos textos que se hallan en el FJT como los que publicó en *Primer Plano* y en *Cámara* revelan la intensa actividad de Josefina de la Torre como periodista cinematográfica en los años cuarenta. Su labor consistió, sobre todo, en la de una entrevistadora que trata de acercar las figuras de los intérpretes y de los directores al público. Así, satisface el deseo de los seguidores de conocer detalles de la vida de las estrellas y suscita interés en los que no las conocen. Las anécdotas desenfadadas, las curiosidades y las opiniones que los profesionales del cine dan sobre diversos temas (como arte, música, ropa, historia o películas extranjeras) favorecen una imagen desenfadada de ellos. Por eso, las entrevistas que realizó Josefina de la Torre pertenecen, en numerosas ocasiones, al ámbito de la «prensa del corazón».

Sin embargo, también se encuentran entre su producción periodística artículos que aportan reflexiones relevantes sobre cine o profundizan en temas poco conocidos del mundo audiovisual. En este grupo de textos se hallan sus reportajes para *Primer*



*Plano* sobre los estudios de Paramount en Francia, el oficio de ayudante de producción y la película lusa *La garza y la serpiente*. También en los artículos que se hallan en el FJT se divulga información sobre la industria del cine o sus manifestaciones culturales. En los textos sobre el cineclub CIRCE, las familias de intérpretes y las tertulias, la autora no solo ofrece datos con los que explica estas cuestiones poco difundidas entre los lectores que no pertenecen al ámbito cinematográfico. También expresa su particular visión sobre estos aspectos. Por ello, evoca el cineclub como un lugar de encuentros felices entre cinéfilos y las tertulias como reuniones productivas que traerían más beneficios si se fundieran en una sola. Aunque apenas escribió crítica fílmica, con sus artículos periodísticos De la Torre expresó un intenso interés por la trayectoria de las estrellas, por la historia cinematográfica y, en general, por la presencia del cine en la sociedad.

### **2.3. El cine en la poesía de Josefina de la Torre**

De los múltiples ámbitos creativos en los que incursionó Josefina de la Torre, el de su poesía cuenta con más estudios que ningún otro. Algunos abordan las distintas tradiciones y corrientes literarias que se advierten en sus versos (Santana Henríquez, 2006-2007; Padorno, 2008; Navarro Santos, 2008; Rodríguez Mata, 2018). Otros se centran en la representación del espacio insular en sus poemas (Puente, 2001, 2008; Llarena, 2008). Del mismo modo, se ha examinado la presencia de diversos temas en sus versos, como la ausencia (Bellver, 2001), la vanguardia (Hernández Quintana, 2001; Hernández Adrián, 2007), la memoria (Campos-Herrero, 2008; Patrón Sánchez, 2020), la vejez (Bellver, 2014), el supuesto vínculo con el exilio interior (Patrón Sánchez, 2021a), la infancia (Domínguez Santana, 2021) y el erotismo (Nieto Caballero, 2021). También se han estudiado sus ideas sobre la creación poética (Fernández Menéndez, 2019), el recorrido editorial de sus textos (Martín Fumero, 2019; Garcerá, 2021) y las claves interpretativas de sus poemarios (Martín Fumero, 2021). Incluso se han analizado las posibilidades didácticas de poemas suyos (Ramos Arteaga, 2014; Rodríguez Mata, 2019) y se ha difundido su trayectoria poética en textos divulgativos (Lamar Prieto, 2002). También se han publicado antologías –en libros y en revistas– que difunden la obra lírica de la escritora (Torre, 2000; 2002; 2003; 2004; 2019b; 2020b). Además, Garcerá ha editado la poesía completa de Josefina de la Torre (2020c; 2020d) y su prosa breve, en la que se encuentran textos poéticos (2020e). También en libro *Poemas de la*

*isla. Poems* (2000), con textos que Carlos Reyes ha traducido al inglés, se recoge prosa lírica de la autora.

Esta notable atención crítica hacia la poesía de la autora ha existido desde la década de 1910. Margarita Nelken, en 1917, elogió los versos de Josefina de la Torre, que entonces solo había cumplido nueve años, y la calificó como una verdadera poeta (1917: 6). En 1924, en la revista madrileña *La Esfera* (1914-1931), Nelken (1924: 27) ensalzó de nuevo el talento poético de Josefina de la Torre. Sin embargo, su primer poemario no se publicó hasta 1927. Se trata de *Versos y estampas* (1927), con prólogo de Pedro Salinas, donde combina poemas en verso y en prosa. De acuerdo con Garcerá (2020b: 19), el libro obtuvo una notable acogida desde su publicación que continuó en 1928 con noticias sobre el poemario en periódicos de Santa Cruz de Tenerife, de Madrid e incluso de Chile. No obstante, en este poemario no existen referencias que revelen el interés de la autora por la industria fílmica.

González Hage (2003: 13) apunta la posibilidad de que Josefina de la Torre persiguiera desde los años treinta una carrera en el cine –como su hermano Claudio– porque sus poemarios no habían suscitado demasiada atención crítica. Pero Garcerá (2020b: 23) considera que *Poemas de la isla* (1930), el segundo libro de la autora, asentó la imagen como poeta de Josefina de la Torre. Aunque en sus dos primeros poemarios se advierte la presencia constante del espacio insular, Mainer (1990: 24) observa en *Poemas de la isla* una mayor importancia del amor y más desenvoltura poética.

Con solo dos poemarios, De la Torre recibió un reconocimiento relevante en 1934, cuando Gerardo Diego la incluyó, junto con Ernestina de Champourcín, en *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*. Aquí aparece entre poetas como Rubén Darío, Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Dámaso Alonso, Federico García Lorca y Rafael Alberti. De acuerdo con Soria Olmedo (1991: 52), Diego se preocupó por la presencia femenina, tan poco frecuente en las antologías de la época, al seguir el ejemplo de Federico de Onís en *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* (Madrid, 1934), donde el editor incluyó a varias poetas americanas.

La breve semblanza autobiográfica que Josefina de la Torre escribió para la antología de Diego revela que la autora se identificaba como una mujer moderna. Ella alude a su formación musical en violín, piano y guitarra, a su actividad deportiva, a su

gusto por bailar e, incluso, a que conduce su propio coche (en Diego, 1934: 553-554). Además, como señala Garrote Bernal (2021: 90), se trata de la única poeta de la antología que incluyó el cine entre sus aficiones. De este modo, se manifiesta su interés por el medio audiovisual desde la primera mitad de los años treinta.

Tras la Guerra Civil, Josefina de la Torre continuó con su actividad poética. En 1945, en la revista *Fantasía: Semanario de la Invención Literaria* (Madrid, 1945-1946), publicó *Marzo incompleto*. No obstante, la segunda edición de esta obra apareció en 1968 como libro<sup>148</sup>. Su último poemario, *Medida del tiempo*, se incluyó en la recopilación de su poesía que preparó Lázaro Santana en 1989. Sin embargo, solo se advierte una referencia al cine en los cuatro poemarios que Josefina de la Torre publicó. Se trata de los siguientes versos de *Poemas de la isla*: «Yo no quisiera pensarlo, pero lo llevo prendido / del alto mar de mi frente: / telón de cinematógrafo / para mi anhelo perdido» (Torre, 1930: 8). Así, el pensamiento del sujeto poético se convierte en una pantalla donde se proyectan sus inquietudes creativas. Hernández Quintana (2004: 74) vincula el verso «telón de cinematógrafo» con el trabajo como actriz de Josefina de la Torre. Aunque en 1930 ella no había comenzado su trayectoria en el cine, esta breve alusión fílmica refleja un interés por la gran pantalla anterior a sus incursiones en esta industria.

Sí se hallan más referencias al cine en poemas que, hasta el año 2020, cuando los editó Garcerá, permanecieron inéditos en cuadernos que se conservaban en el FJT. En uno de ellos, con poemas que Garcerá (2020b: 16) fecha entre 1927 y 1930, se incluye un texto en el que De la Torre establece una equivalencia entre su libertad para pensar y una pantalla cinematográfica: «Mi pensamiento ya es mío. / Es libre pantalla de cine» (Torre, 2020b: 305). Así, la tela blanca sobre la que se proyectan las películas se convierte en símbolo de una imaginación liberada.

En otro cuaderno, que Garcerá (2020b: 16) fecha entre 1925 y 1934, De la Torre alude al cine en relación al recuerdo de un amor pasado: «[...] no deseo palabras / ni láminas en mis ojos, / sino aquel cinematográfico / continuo de tu presencia / que le faltaba el final...!» (2020b: 354). En un poema de este cuaderno la mención al cine se vincula con la libertad de realizar un número musical en una película: «Yo quisiera cantar al aire libre. / A la luz peligrosa de los focos, / en los cinematógrafos atentos»

---

<sup>148</sup> Martín Fumero (2019) ha analizado las diferencias entre estas dos ediciones de *Marzo incompleto*.

(Torre, 2020b: 440). La última referencia a este medio que De la Torre incluyó en su poesía se halla también en este cuaderno. El mundo del cine se relaciona con los sueños y, de nuevo, con un recuerdo amoroso: «Cuando vino el sueño / y los ojos se fueron cerrando / y en tu cinematógrafo / doblé los dedos olvidados / el molde de tu ausencia / dejó vacío el hueco de mi mano» (Torre, 2020b: 443). Así, se comprueba que, en general, la autora asocia el cine con sensaciones de libertad y con el disfrute. Como explica Garcerá (2020d: 17), la presencia del cine en los textos de Josefina de la Torre –junto con otras imágenes propias de las vanguardias, como el avión o el jazz– responde a los nuevos gustos literarios que surgieron en los años veinte y que exaltaban los símbolos de la modernidad.

Aunque Josefina de la Torre mostró en su vida un enorme interés por el cine, en su poesía apenas existen referencias a la industria audiovisual. Además, resulta llamativo que las alusiones cinematográficas en su poesía pertenezcan a textos anteriores a sus trabajos como actriz en películas. Asimismo, la única mención a la escritura de guiones se encuentra en un poema humorístico que parodia la famosa «Rima VI» de Gustavo Adolfo Bécquer. Sin embargo, no se refiere al cine, sino al mundo radiofónico: «podrá no haber guiones, pero siempre / habrá melodías» (Torre, 2020b: 293). Aunque el poema no está fechado, el nombre de Radio Nacional, que aparece en el penúltimo verso, sugiere que se escribió en la década de 1940 o en la de 1950, cuando Josefina de la Torre trabajaba en el teatro radiofónico.

#### **2.4. La industria del cine en *Memorias de una estrella* (1954)**

Aunque en la poesía de Josefina de la Torre apenas existen referencias al cine, este medio se convierte en uno de los temas principales de su novela *Memorias de una estrella* (1954)<sup>149</sup>. Narrada en primera persona por una actriz cinematográfica, ofrece una visión agridulce de esta industria. La obra se publicó en el número 87 de la colección «La Novela del Sábado» (Madrid, 1953-1955)<sup>150</sup>, de Ediciones Cid<sup>151</sup>, que

---

<sup>149</sup> En el mismo volumen que esta novela se publicó el cuento de terror «En el umbral», también de Josefina de la Torre.

<sup>150</sup> En 2019 se reeditó *Memorias de una estrella* en la Colección Agustín Espinosa, promovida por el Gobierno de Canarias (Torre, 2019a).

<sup>151</sup> Millares (2008: 63) recuerda que, también en 1954, *Memorias de una estrella* se editó, sin variantes, en la colección «5 novelas» de Ediciones Cid. Este volumen incluye, además de la novela de Josefina de la Torre, *El fantasma de la calle Morgue* y *El gato negro*, de Edgar Allan Poe; *Los emplazados*, de Carmen Laforet; y *Canción de Navidad*, de Charles Dickens.

comenzó el 25 de abril de 1953 (Sánchez Álvarez-Insúa, 2004: 11). Con ediciones baratas, de seis pesetas, esta colección ofrecía a los lectores obras de autores españoles y extranjeros del siglo XIX o XX. Como explica Fernández Gutiérrez (2004: 23), *Memorias de una estrella* se publicó en «La Novela del Sábado» después de que la autora la presentara a un concurso que había convocado la editorial. Si bien Mercedes Ballesteros ganó con *Eclipse tierra* (1954), el jurado recomendó la publicación de *Memorias de una estrella* –entre otros títulos–, tal como figura en el acta del fallo del concurso (en Ballesteros, 1954: 2).

Con *Memorias de una estrella*, la autora continúa la tradición de las biografías literarias de actores del cine, que existe en España desde los años veinte. César M. Arconada se halla entre los primeros escritores que noveló la vida de estrellas fílmicas en sus libros *Vida de Greta Garbo* (1929)<sup>152</sup> y *3 cómicos del cine* (1931), en el que trata las biografías de Charlie Chaplin, Clara Bow y Harold Lloyd. Asimismo, Rafael Porlán Merlo publicó en 1930 *Primera y segunda parte de Olive Borden*, que protagoniza esta actriz del cine mudo. No obstante, se trata de obras en las que los datos reales se combinan con acontecimientos imaginados. Los autores no ofrecen textos históricos o documentales, sino novelas en las que expresan su particular visión de las estrellas del cine. Junto con estas obras sobre actores reales, también se publicaron novelas que protagonizan intérpretes ficticios. Vicente Blasco Ibáñez, en *Piedra de luna*, incluida en el volumen *Novelas de amor y de muerte* (1927), imagina la vida de una actriz de cine llamada Betty Hinston. También J. Calvo Alfaro, en *La Virgen de California* (1929), narra la carrera de una actriz rusa desde su infancia hasta que consigue el éxito en Hollywood.

*Memorias de una estrella* pertenece al grupo de novelas que cuentan la vida de actrices ficticias. Al comienzo de la obra, en un juego metaficcional que remite al antiguo recurso del manuscrito encontrado, una periodista explica en primera persona que una estrella de cine le ha entregado sus memorias inéditas para que vean la luz. Esta actriz se llama Bela Z., aunque, como señala Martín Padilla (2015a: 18), este nombre aparece por primera vez en la novela cuando ya ha alcanzado cierto renombre. Hasta entonces, el personaje permanece innominado. Con la entrega de sus memorias, la actriz quiere que el público conozca la historia de todas las mujeres que han conseguido el

---

<sup>152</sup> Portela Lopa (2014: 514-516) vincula esta obra con las hagiografías cristianas porque, en ella, el autor actúa como un *mitógrafo* –o hagiógrafo– de Greta Garbo.

sueño de actuar en el cine. Tras varios intentos de reescritura para presentarlas como un reportaje o una novela, la periodista publica las memorias sin cambios. Así, con la excepción de las cinco páginas iniciales y el fragmento final, donde la voz narrativa corresponde de nuevo a la periodista, la novela consta de numerosos fragmentos que pertenecen al diario de la actriz.

Las primeras palabras de las memorias revelan el objetivo de la protagonista: «Quiero ser artista de cine. Todos me dicen que tengo grandes cualidades para ello. [...] No soy más guapa ni más fea que Heddy Lamar [*sic*]» (Torre, 1954: 11). El deseo de Bela Z. de convertirse en actriz no entra en conflicto con los postulados conservadores sobre el rol de la mujer en la sociedad que imperaban en el franquismo y que, sobre todo, transmitió la Sección Femenina de la Falange. Esta institución, en general, rechazaba que las mujeres trabajaran fuera del ámbito doméstico (Richmond, 2003, 22). Sin embargo, desde la revista *Y*, vinculada a la Sección Femenina, se animaba a las mujeres a que se convirtieran en actrices, tal como se advierte en el artículo «¿Ha pensado usted en la posibilidad de ser artista de la radio, del teatro o del cine?», sin firmar («¿Ha pensado usted», 1942: 30).

En *Memorias de una estrella*, sin embargo, Bela Z. sabe desde el principio que su éxito en esta industria depende de su físico. Por eso, se compara con la actriz austríaca Hedy Lamarr, que triunfó en Hollywood en los años cuarenta, y afirma que se parece a ella. De hecho, cuando gracias a una amiga la protagonista accede a unos estudios cinematográficos, acepta con resignación los piropos y hasta los toqueteos que recibe de sus superiores. Su miedo a que su sueño de trabajar en esta industria nunca se cumpla supera sus deseos de que el jefe de la productora no la toque. De este modo, se resigna a situaciones como la siguiente: «[...] me cogió la barbilla... Pero yo no podía indignarme, porque a lo peor me quedaba sin trabajo» (Torre, 1954: 14).

Tras realizar una breve prueba en la que dice una línea, Bela Z. sufre pronto abusos sexuales por parte del director de la película, que le toquetea la rodilla (Torre, 1954: 16). Después, un ejecutivo importante la acerca hacia él para besarla, pero ella lo rechaza (Torre, 1954: 16). Entonces sufre las consecuencias de su actitud. Aunque tanto el director como el ejecutivo habían acordado darle el papel de marquesa, de cierta importancia en la próxima película, ella se entera en el decorado de que ahora interpretará un personaje con una sola línea de diálogo (Torre, 1954: 16). Al día

siguiente, ni siquiera la convocan para acudir a los estudios. En otra compañía, en la que busca trabajo, el productor le pide que se suba la falda hasta mostrar la entrepierna, a lo que ella se niega (Torre, 1954: 18). Con estas amargas experiencias se presenta el abusivo sistema que sufren las mujeres en la industria del cine.

Pero el éxito de la protagonista no llega hasta que establece una relación sentimental con un hombre influyente en los estudios. Se trata de Tóto [sic] Vélez, casado con una actriz que también trabaja en la compañía. Después de que él haya roto su matrimonio, la carrera de Bela Z. alcanza el estrellato: protagoniza una película, triunfa entre el público y se codea con la clase alta. Sin embargo, a escondidas de Vélez, comienza una relación con Lorenzo, un escritor de prestigio. De esta manera, la novela sugiere, según Fernández Gutiérrez (2004: 32), que una moral sexual relajada resulta posible si se mantienen las apariencias. Así se constata cuando Bela Z. concibe su noviazgo con Lorenzo como una especie de reto:

No diré que me guste más que Tóto. Eso no. Tóto es un machote encantador, fuerte, moreno, estupendo. Aunque estaba enfadada con él, tuve que reconocerlo así. Pero Lorenzo tiene algo... un atractivo... un aire displicente, casi vicioso... [...] Además tiene una mujer terriblemente celosa. Lo contrario que la de Tóto, que no pinta para nada y parece como si no existiera. Esto no tiene ningún incentivo. En cambio lo otro... el obstáculo, lo difícil... A mí me gusta la lucha (Torre, 1954: 41).

A pesar de que la protagonista lleva una vida de lujos y de admiradores, nada la satisface. Por eso, al final abandona el cine con el deseo de comenzar una nueva etapa alejada de la industria. Aunque las memorias de Bela Z. terminan con este propósito, la periodista que las ha conseguido transcribe en el último fragmento las noticias que ha recibido de ella desde Londres, donde se ha instalado la actriz. En una carta, Bela Z. revela que, además de haber abandonado España, se ha casado con un financiero, ha sido madre de dos hijos y se ha desvinculado del cine para siempre. Fernández Gutiérrez (2004: 107) considera conservador este final, pues la protagonista se ha convertido en una mujer de clase alta que vive rodeada de lujos gracias a su marido. Bela Z., por tanto, ha cambiado la vida frívola que llevaba como actriz por una dedicada a la familia, pero siempre con un elevado nivel económico.

Ramírez Guedes (2008: 132) cree que *Memorias de una estrella* refleja varias de las vivencias de Josefina de la Torre en su trabajo como actriz de cine en los años cuarenta. También Martín Padilla (2015c) señala similitudes entre Josefina de la Torre y

Bela Z.: ambas han actuado en compañías de teatro y poseen una buena dicción y habilidades musicales. De igual manera, en otro trabajo, Martín Padilla (2021) apunta la posibilidad que De la Torre deseara una vida plácida alejada del cine y con hijos, como Bela Z. al final de la obra. Del mismo modo, Mederos (2019a: 13) clasifica la novela como un trasunto de las experiencias de la escritora en el cine, aunque matiza que no se trata de un texto autobiográfico. Sin embargo, Alayón Galindo (2021), que ha realizado el análisis más detallado de la obra y ha cotejado los diferentes mecanuscritos que se conservan de ella, defiende otra postura. Este investigador concluye que la urdimbre literaria del texto evidencia su naturaleza ficticia, pues no responde a ningún rasgo propio de la narrativa autobiográfica (2021: 178). Aunque apunta la posibilidad de que la novela surgiera a partir de sus experiencias en el cine, demuestra que resulta erróneo estudiarla desde una perspectiva autorreferencial.

En efecto, *Memorias de una estrella* no constituye una obra autobiográfica o autoficcional. De hecho, las trayectorias cinematográficas de Josefina de la Torre y de Bela Z. no se asemejan entre sí. Mientras que la escritora jamás obtuvo un papel protagonista en ninguna película, Bela Z. consigue su sueño de interpretar uno. Por tanto, este personaje no encarna un *alter ego* de la autora. Josefina de la Torre tampoco disfrutó de la vida de lujos y de éxitos cinematográficos que corresponde a una estrella como Bela Z.

No obstante, la visión agridulce de la industria audiovisual que se aprecia en *Memorias de una estrella* guarda ciertas similitudes con las que ya ofrecían ciertas obras escritas durante el cine mudo. Ramón Gómez de la Serna, en *Cinelandia* (1923), evoca una ciudad donde este medio domina la vida de sus habitantes. Pero el autor también dedica un capítulo a la violación que, en una fiesta, sufre la joven Carlota, que muere a causa de este delito sexual (1923: 250-251). Así, se reflejan los abusos contra las mujeres que trabajan en la industria. Del mismo modo, J. Calvo Alfaro, en *La Virgen de California* (1925), relata cómo una actriz rusa alcanza el estrellato hollywoodiense. Sin embargo, en este ascenso hacia la fama, la protagonista sufre acoso e, incluso, un intento de violación (1925: 217). Del mismo modo, Rosa Arciniega, en *Vidas de celuloide* (1934), recrea una industria del cine en la que los responsables de los *castings* tratan a las aspirantes a actrices como mercancía. A pesar de las ilusiones de estas jóvenes, los empleados de las productoras no dudan en rechazarlas de inmediato por la



impresión subjetiva que ellas les suscitan, a veces sin explicaciones (Arciniega, 1934: 100-101).

Aunque *Memorias de una estrella* no contiene escenas tan trágicas como las violaciones, sí continúa con las críticas a la situación de la mujer en la industria del cine que ya existían en la literatura española de los años veinte. Los toqueteos, el acoso y los abusos por parte de los dirigentes de las compañías productoras implican para la protagonista un calvario que, por desgracia, debe sufrir para avanzar en su carrera. Aunque al final Bela Z. mantiene un alto poder adquisitivo y un considerable bienestar, supone un desenlace resignado. En lugar de aspirar a un cambio en el rol de las mujeres en la industria, deja que las actitudes machistas determinen su ascenso hacia el estrellato. Por eso, después de haber alcanzado la fama, se desvincula del cine y lleva una vida limitada al ámbito doméstico.

## **2.5. Josefina de la Torre y los subgéneros populares: el cine en las novelas de Laura de Cominges**

Entre 1938 y 1944 Josefina de la Torre publicó once novelas de quiosco. Con este término se alude a los libros que, además de distribuirse sobre todo en estos puntos de venta –en ediciones asequibles–, desarrollan una trama destinada al entretenimiento. Se trata de obras que pertenecen al ámbito de la literatura popular, pues se dirigen a un público amplio que busca lecturas de ocio, alejadas de pretensiones intelectuales. Como explican Álvarez Barrientos y Rodríguez Sánchez de León (1997: 222), esta literatura se dirige a lectores que se preocupan, sobre todo, por los efectos más inmediatos de la lectura. Por este motivo, Díez Borque (1972: 13) incluye la novela de quiosco en la cultura de masas. Así, a partir de 1938, Josefina de la Torre dio a su trayectoria como escritora un rumbo distinto al que había desarrollado hasta entonces e incursionó como novelista en el subgénero rosa y en el policiaco.

Estas narraciones de Josefina de la Torre –excepto *El caserón del órgano* (1944)– aparecieron en la colección «La Novela Ideal» (1938-1944). Este proyecto editorial surgió como un remedio a la delicada situación económica por la que pasaba su familia. Poco después del estallido de la Guerra Civil española, Josefina de la Torre se instaló en la Embajada de México en Madrid junto con parte de su familia, entre quienes se encontraban su madre, su hermano Claudio y Mercedes Ballesteros (Reverón

Alfonso, 2007: 215). Aquí permanecieron, de acuerdo con las fechas que ofrece Reverón Alfonso (2007: 215), desde el 26 de agosto de 1936 hasta el 11 de marzo de 1937, cuando se evacuó a Valencia a los asilados que se encontraban en la embajada<sup>153</sup>. Tras marchar a Marsella, Josefina de la Torre regresó a Gran Canaria.

La Guerra Civil había reducido la actividad comercial y cultural en el país y, por tanto, había perjudicado la economía de la familia De la Torre. La escritora, en una entrevista, declara que se encontraba en una situación difícil (Mederos, 1999: 46). Además, según explica Mederos (2001: 56), la herencia familiar había menguado desde la Primera Guerra Mundial a causa de los bloqueos marítimos que afectaban a la actividad comercial con el extranjero que mantenía Bernardo de la Torre y Cominges, el padre de Claudio y Josefina, a través de sus negocios. Para obtener ingresos, ambos hermanos, con varios familiares, fundaron el 6 de marzo de 1938, en Las Palmas de Gran Canaria, «La Novela Ideal». Así figura en el acta de constitución de la empresa, que se conserva en el FJT. Josefina de la Torre, con Mercedes Ballesteros, ocupaba el puesto de consejera; Claudio, el de director literario; Bernardo de la Torre Millares, el de director gerente; Concepción Barceló de la Torre, el de secretaria; y Francisca Millares –la madre de Josefina y Claudio–, el de presidenta.

«La Novela Ideal» consistió en una colección dedicada, sobre todo, a las narraciones rosas y policíacas y que constó de más de cincuenta títulos. Con ella, pretendían conseguir beneficios económicos aprovechando el éxito que poseían estos subgéneros en la España de finales de los años treinta y comienzos de los cuarenta. Aunque, al principio, los libros de la colección se imprimieron en la imprenta del Diario de Las Palmas de Gran Canaria, en 1939, tras el fin de la Guerra Civil, la sede de «La Novela Ideal» se trasladó a Gráficas Uguina, en Madrid.

La literatura de quiosco de los primeros años de posguerra sirvió como una evasión de las difíciles circunstancias sociales y económicas que sufría España. Como explica Eguidazu (2008: 16), ya en los años treinta la conocida como *dime novel*, que había predominado desde comienzos del siglo XX, perdió importancia respecto a la década anterior. Con ese término en inglés se denomina a un formato de novelas baratas con tramas destinadas al ocio de los lectores. A veces, estas narraciones contenían un episodio completo de una colección que protagonizaba el mismo personaje. A diferencia

---

<sup>153</sup> Matesanz (1999: 210) afirma que esta evacuación se produjo el 12 de marzo de 1937.

de los folletines, la *dime novel* no constituía una entrega de una narración larga. Con el término de novela *pulp*, popularizado sobre todo a partir de los años treinta, también se aludía a libros baratos y con papel de baja calidad destinados al entretenimiento (Eguidazu, 2008: 17). Aunque, en ocasiones, estas obras no guardaban un vínculo argumental con otros textos de la misma colección, por lo general pertenecían al mismo subgénero –o a otros afines– que las novelas con las que compartían catálogo. Así se aprecia en «Biblioteca Oro» (Barcelona, 1940-1956), de la Editorial Molino, que incluía narraciones relacionadas con las aventuras, como las del oeste y las policiacas. Entre las colecciones populares de posguerra que menciona Tarancón Gimeno (2001: 307-359), destacan también la «Colección Molino» (Barcelona, 1934-1950), de Editorial Molino, dedicada sobre todo a novelas de aventuras; «Centauros del oeste» (Barcelona, 1948-1949), de Ediciones Agora, que ofrecía novelas propias del *western*; y «Luchadores del espacio» (Valencia, 1953-1958), de la Editorial Valenciana, centrada en historias de ciencia ficción.

En «La Novela Ideal», Josefina de la Torre y Mercedes Ballesteros destacan como las autoras más prolíficas. Ballesteros firmó como Sylvia Visconti sus novelas rosas: *Mi marido es usted* (1938), *La aventura de una chica audaz* (1939), *La extraña boda de Glori Dunn* (1939), *Una mujer de veinte años* (1939), *¿Quiere usted ser mi viuda?* (1940), *El pecado de ser guapa* (1940), *El viaje de Diana Lynn* (1940), *María Elena, ingeniero de caminos* (1940), *El rapto de Valentina* (1941), *La telefonista del Gran Hotel* (1941), *Despedida de soltera* (1943) y *No te vayas* (1944). En cambio, firmó como Rocq Morris sus novelas policiacas: *City Hotel* (1938), *París-Niza* (1939) y *El cofre de las piedras azules* (1940). Con este mismo pseudónimo publicó en Ediciones Océano su última obra policiaca: *Cena siniestra* (1944).

Mederos (2019: 14) indica que Claudio de la Torre publicó en «La Novela Ideal» bajo el pseudónimo de Rocq Morris. Sin embargo, en el Boletín Oficial del Estado del 24 de mayo de 1955, en el que figuran los libros incluidos en el Registro de la propiedad intelectual hasta 1946, se señala que el pseudónimo de Rocq Morris corresponde a Mercedes Ballesteros (*Boletín Oficial del Estado*, 1955: 117). Asimismo, en el AGA se conserva otro documento que confirma que Ballesteros empleó este pseudónimo. Se trata del prólogo a una edición de la novela *Cena siniestra* en Ediciones Rollán bajo el título de *La cena de la muerte*, aunque nunca se publicó. De acuerdo con el expediente de censura del libro, la solicitud de autorización del texto, firmada por el

editor Manuel Rollán Martín, se realizó el 11 de diciembre de 1947 y se aprobó el 13 de diciembre (*La cena de la muerte*, 1947).

En el sobre que contiene el expediente se ha adjuntado el manuscrito completo de la novela, que incluye un prólogo que no apareció en la edición de 1944 de *Cena siniestra*. Lo firma Santiago de la Cruz y se titula «Una hora con Rocq Morris». Aunque al principio el autor reflexiona sobre la novela policiaca, el resto del prólogo ofrece una entrevista a la escritora. Siempre se refiere a ella como Rocq Morris y con pronombres masculinos, pero algunas respuestas prueban que tras ese pseudónimo se halla Ballesteros. La entrevistada afirma que nació en 1914 y que estudió Filosofía y Letras en la Universidad de Madrid, donde obtuvo la licenciatura. Estos datos, que coinciden con la biografía de Ballesteros, demuestran que ella empleó ese pseudónimo. La entrevistada también confirma que, como Rocq Morris, ha publicado varias novelas. Así, se excluye la posibilidad de que Claudio de la Torre publicara bajo ese pseudónimo.

El frecuente uso de pseudónimos en la literatura popular responde a diversos motivos. Los nombres extranjeros o poco frecuentes en español resultaban más llamativos a los lectores. Además, como explican Sánchez Zapatero y Martín Escribá (2011: 99), firmar con estos pseudónimos unas novelas que transcurrían fuera de España y con protagonistas extranjeros daba verosimilitud a la historia. Sin embargo, en ocasiones los autores usaban pseudónimos para evitar que alguien los reconociera como responsables de obras de las que no se sentían orgullosos (Charlo Ortiz-Repiso, 2013: 62). También, a veces, las mujeres firmaban sus novelas populares con pseudónimos masculinos para no suscitar rechazo cuando escribían historias de subgéneros no asociados a un público femenino, como el policiaco. Mercedes Ballesteros ejemplifica este empleo de los pseudónimos: usa el nombre femenino de Sylvia Visconti en las novelas rosas y el masculino de Rocq Morris en las policiacas.

Josefina de la Torre firmó sus narraciones de «La Novela Ideal» con el pseudónimo de Laura de Cominges. Según le explicó a Mederos (1999: 46) en una entrevista, escogió el nombre de Laura porque le gustaba, mientras que Cominges lo había elegido por ser el segundo apellido de su padre. El uso de este pseudónimo en sus obras policiacas reivindica la autoría femenina en este subgénero. En «La Novela Ideal» Josefina de la Torre publicó siete narraciones rosas: *Idilio bajo el terror* (1938), *María*

*Victoria* (1940), *La rival de Julieta* (1940), *Matrimonio por sorpresa* (1941), *¿Me casaré contigo!* (1941), *Tú eres él* (1942) y *¿Dónde está mi marido?* (1943). En cambio, solo publicó tres novelas policiacas: *El enigma de los ojos grises* (1938), *Alarma en el Distrito Sur* (1939) y *Villa del Mar* (1941). La última obra que Josefina de la Torre firmó como Laura de Cominges constituye su cuarta novela policiaca: *El caserón del órgano* (1944), que apareció en la colección «Inventos, Viajes, Misterios, Aventuras» de Ediciones Océano. A pesar de que la faceta como novelista de Josefina de la Torre ha pasado desapercibida, Garcerá editó estas narraciones en el volumen *Las novelas de Laura de Cominges* (2020a), donde también incluyó el texto inédito *La desconocida*.

La colaboración de Josefina de la Torre y de Mercedes Ballesteros en la colección «Inventos, Viajes, Misterios, Aventuras» de Ediciones Océano, donde cada una publicó una novela, se debe, según Vázquez de Parga (2000: 33), a que la editorial no contaba con originales suficientes. Por eso, recurrió a algunos autores de «La Novela Ideal». De hecho, también en Ediciones Océano se publicó *Locura en la selva* (1944), firmada por B. de la Torre<sup>154</sup>.

Además de Josefina de la Torre y Mercedes Ballesteros, en «La Novela Ideal» también colaboraron otros autores. Luis Sáenz de la Calzada, un médico que también mostró inquietudes por la pintura, el teatro y la poesía, publicó en esta colección dos obras policiacas bajo el pseudónimo de Luis Marco<sup>155</sup>: *El pájaro y el reloj* (1941) y *La carta cifrada* (1943). Su hermana, Consuelo Sáenz de la Calzada, participó con tres novelas: *Casada por poder* (1942), *Un muerto en la casa gris* (1942) y *Una mentira feliz* (1943). La escritora Esperanza Neyra<sup>156</sup> publicó tres narraciones rosas: *Cristina hace una apuesta* (1942), *Tú serás mía* (1943) y *Sencillamente amor* (1944). Cristina Clavijo, pseudónimo que, según Charlo (2005: 122), corresponde a la escritora de novela rosa Mercedes Castelló Cabezón<sup>157</sup>, publicó *Rubí* (1943) y *Un vals en el prado* (1943). Con el pseudónimo de E. Berna se firmaron *El secreto de Eduardo* (1941) y *La sonata encantada* (1942). Con el de Enrique de Silva, *John Doorlay reaparece* (1941), *El visitante misterioso* (1942) y *Un fantasma en el siglo XX* (1943). Este último

---

<sup>154</sup> Charlo (2005: 251) indica que esta firma corresponde a Bernardo de la Torre Barceló (sobrino de Claudio).

<sup>155</sup> El Boletín Oficial del Estado (1955: 102) confirma que el pseudónimo de Luis Marco corresponde a Luis Sáenz de la Calzada.

<sup>156</sup> Charlo (2005: 207) señala que el nombre completo de esta escritora es Esperanza Neyra López-Diéguez.

<sup>157</sup> En el Boletín Oficial del Estado (1955: 102) figura con los apellidos Castells Cabezón.

pseudónimo corresponde a Bernardo de la Torre Barceló, sobrino de Claudio y Josefina de la Torre e hijo de Bernardo de la Torre Millares. Así se indica en el Boletín Oficial del Estado del 24 de mayo de 1955, donde figura como autor de *Un fantasma en el siglo XX* (*Boletín Oficial del Estado*, 1955: 100).

Varios autores, sin embargo, participaron con una sola obra en esta colección. El periodista Rafael García Valdés publicó la novela policiaca *Por unos ojos* (1942); Teresa Largo, pseudónimo de la novelista María Teresa Sánchez Rodríguez (*Boletín Oficial del Estado*, 1955: 105), *¿Inocente?* (1944); Elsa Valdemor (un pseudónimo sin identificar), *Conseguí mi ilusión* (1941); Carola Soler, *El triunfo del amor* (1942); Pilar de Molina<sup>158</sup>, *...Y al fin* (1943); P. Flores Arnaud<sup>159</sup>, *Conflicto matrimonial* (1943); Carmela Ríos, *Tormenta en el paraíso* (1944); Federico Júlvez Herrero<sup>160</sup>, *Del latín salió el amor* (1944); Pilar Tavera, *Águila real* (1944); y Antonio Arias Piedra<sup>161</sup>, *Rival en amores* (1944). Tal como explica Vázquez de Parga (2000: 33), la mayoría de estos autores nunca se profesionalizaron como escritores de novela popular. Además de estas narraciones populares, en la colección también se reeditaron dos obras de Agustín Millares Torres: *Benartemi* (1940) y *Esperanza* (1941)<sup>162</sup>.

Los libros que se publicaron en «La Novela Ideal» poseían una extensión, en general, entre las 80 y las 120 páginas. Cada uno contaba una historia independiente del resto, de modo que el vínculo entre las obras que componían la colección radicaba en que pertenecían al subgénero rosa o al policiaco. Los editores, tal como indicaron en una nota que se incluyó en el primer número –*City Hotel* (1938)–, explicaban que estas novelas se dirigían a un público que buscaba lecturas amenas (en Ballesteros, 1938a: 2). Además, estas novelas se imprimían en ediciones económicas para facilitar su compra. El primer número valía dos pesetas, tal como se indica en el interior de *City Hotel* (1938a). A partir de 1941 el precio se elevó a tres pesetas, según figura en la contraportada de *¡Me casaré contigo!* (1941f). La mayoría de las primeras ediciones no

---

<sup>158</sup> El nombre completo de esta autora es María del Pilar de Molina (*Boletín Oficial del Estado*, 1955: 105).

<sup>159</sup> El nombre completo de la escritora es Primavera Juana Flores Arnaud (*Boletín Oficial del Estado*, 1955: 102).

<sup>160</sup> El nombre completo del autor es Federico Andrés Júlvez Herreros (*Boletín Oficial del Estado*, 1955: 118).

<sup>161</sup> Según Charlo (2005: 107), este escritor también empleó los pseudónimos de Lazy Wess y Weary Lazy en novelas del oeste.

<sup>162</sup> *Benartemi* se publicó por primera vez en 1875 con el título de *El último de los canarios*; *Esperanza*, en 1860.

contenían ilustraciones, aunque algunas, como *¿Dónde está mi marido?* (1943j), incluían tres. Las pocas obras que alcanzaron una segunda edición también presentaban un reducido número de ilustraciones. La segunda edición de *Idilio bajo el terror* (1942d), una novela que se publicó por primera vez en 1938, contó solo con cuatro ilustraciones.

Las publicaciones de Josefina de la Torre en «La Novela Ideal» han recibido escasa atención académica. Soler Gallo (2016; 2021: 191-194) sí ha analizado las narraciones rosas *La rival de Julieta* y *María Victoria*<sup>163</sup>. Las semblanzas biográficas que sobre ella ofrecen Santana (1989: 59), Pérez (1996: 59), Bellver (2001: 84-86) y Gómez Blesa (2009: 178-179)<sup>164</sup> no incluyen referencias a esta colección de quiosco. No obstante, estudios centrados en la poesía de la autora, como los de Martín Fumero (2011: 342-343; 2019: 592) y Hernández Quintana (2001: 48-49), sí mencionan la participación de Josefina de la Torre en «La Novela Ideal». Santiago Mulas (2002: 609) y Godsland (2007: 2) nombran algunas de sus novelas policíacas, mientras que Reyes (2000: 20), Charlo (2005: 251) e Izquierdo (2019: 24-25) solo señalan que empleó el pseudónimo de Laura de Cominges en estas publicaciones. También se menciona esta faceta de Josefina de la Torre en trabajos que ofrecen una visión general de las mujeres de la Edad de Plata, como los de Ollala (2006: 192), Balló (2016: 259) y García Jaramillo (2017: 170). Del mismo modo, el recorrido por la obra y la vida de Josefina de la Torre que realizan Durán (2008: 87), Mederos (1999: 46; 2008: 15; 2019a: 14; 2019b: 104) y Millares (2008: 63) recoge su actividad como novelista popular. Vázquez de Parga (1993: 99-100) y Reverón Alfonso (2007: 216-220) explican con brevedad el origen de «La Novela Ideal».

Aunque el origen de «La Novela Ideal» no guarda relación con el cine, algunos investigadores han clasificado como novelas cinematográficas las obras que Josefina de la Torre publicó en esta colección. Martín, aunque no las denominó así, fue el primero en aludir al supuesto carácter fílmico de estos textos al afirmar que sus títulos «son muy cinematográficos» (1992: 161). También señala que *Alarma en el Distrito Sur* posee deudas con el cine y parece un guion (1992: 161). Seis años después, Ramírez Guedes (1998: 204) clasificó estas obras como «novelas cinematográficas» y afirmó que se

---

<sup>163</sup> Soler Gallo (2017: 13) también alude al trabajo como novelista de Josefina de la Torre al analizar la novela rosa *Una mujer de veinte años* (1939), de Mercedes Ballesteros.

<sup>164</sup> La autora sí alude a esta faceta de la escritora en un trabajo posterior (Gómez-Blesa, 2019: 465).

asemejan a guiones. De hecho, en 2001 realizó de nuevo afirmaciones similares (2001: 45). Sobre la naturaleza de estos textos, Mederos (2001: 56) indica que la autora los consideró útiles para escribir sus guiones, aunque no especifica dónde realizó De la Torre estas afirmaciones. En otra publicación, Mederos (2019a: 14) señala que estas obras supusieron para la autora el origen de guiones posteriores. Díez (2001: 57) también explica que la escritora habló de sí misma como autora de «novelas cinematográficas», aunque no indica dónde figuran esas declaraciones. Además, matiza que, con esa expresión, De la Torre se refería a que sus narraciones presentan un estilo próximo al de un guion. En un libro posterior, Díez Puertas (2003: 347) repitió las mismas afirmaciones. También Martín Padilla (2015a: 13; 2015b) ha indicado que estas novelas de Josefina de la Torre se asemejan a guiones. De igual modo, Patrón Sánchez (2021b: 142) alude al influjo del mundo del cine en estas narraciones.

Sin embargo, no se han realizado análisis que determinen dónde se encuentran los rasgos guionísticos en las novelas de Josefina de la Torre. De hecho, no consta que la autora las equiparara con un guion de cine. De la Torre colaboró en la escritura del guion de la película *Una herencia en París* (Miguel Pereyra, 1944), que adapta su novela rosa *Tú eres él* (1942). Del mismo modo, aunque nunca se rodaron, De la Torre escribió otros guiones basados en novelas que firmó como Laura de Cominges: *El secreto de Villa del Mar* —que adapta la novela *Villa del Mar*—, *Matrimonio por sorpresa*, *Un rostro olvidado*, *La rival de Julieta* y *El caserón del órgano*. No obstante, la existencia de estos textos no implica que las obras en las que se basan posean rasgos fílmicos o que merezcan el calificativo de «cinematográficas». Por tanto, se necesita un estudio que determine la verdadera influencia del cine en las narraciones que Josefina de la Torre publicó en «La Novela Ideal». Para desarrollar este análisis, se deben precisar los distintos sentidos que ha adquirido el término ‘novela cinematográfica’ en España.

### **2.5.1. La novela cinematográfica en España: aproximaciones terminológicas**

El uso de la expresión ‘novela cinematográfica’ en España se remonta, como mínimo, a la década de 1910. Una de las primeras veces que se emplea en la prensa se encuentra en una reseña publicada en 1915 en *Literatura Hispano-Americana*, un suplemento de la revista *España y América* (Madrid, 1903-1927). Al reseñar la novela



*El estilete de oro* (Valladolid, 1914), del español Francisco de Cossío –que la publicó bajo el pseudónimo de Pedro Lacor–, el crítico insiste en las posibilidades fílmicas del texto:

Es *El estilete de oro* una novela cinematográfica. Toda ella se desenvuelve vibrante, trágica, *sugestionadora*, como en la vertiginosa rotación de un *film*. Probable es que el libro pase a película, y que si el autor y los editores conceden la autorización oportuna, los capítulos de *El estilete de oro*, como los de algunas obras de Conan Doyle y de Kellerman, se exhiban, emocionantes, en el *cine* («Bibliografía», 1915: 4).

Como se observa, *El estilete de oro* se califica aquí como una «novela cinematográfica» porque el autor de la reseña considera que posee una trama trepidante y grandes posibilidades de adaptarse al cine. Ni siquiera contempla las intenciones del escritor de llevarla o no a la pantalla o si de verdad presenta recursos estilísticos que se inspiran en técnicas fílmicas. Por tanto, esa expresión se refiere aquí a una obra literaria que, por su argumento y por su ritmo narrativo, resulta apropiada para una adaptación. De este modo, el autor de la reseña expresa las impresiones que la lectura de la obra le ha suscitado.

También desde la década de 1910 se advierte un significado distinto de la expresión ‘novela cinematográfica’, con la que también se alude a las novelizaciones de películas. No obstante, el origen de este tipo de textos se sitúa, según Barrera Velasco (2017: 106-107), en los catálogos que utilizaban las primeras productoras para promocionar sus películas. En estos libros se incluía el título de cada filme, su metraje y el precio, además de, en ocasiones, algunas imágenes y un resumen argumental. Se trata de textos publicitarios con los que se promocionaban las películas y se conseguía que los exhibidores las compraran para sus negocios. Este carácter comercial se mantiene en las novelizaciones posteriores. Sin embargo, estos textos no reflejaban con total fidelidad el argumento de la película en la que se basaban. Baetens (2010: 229) señala que, para ofrecer una experiencia distinta a los lectores, las novelizaciones durante el cine mudo presentaban diálogos más extensos de los que se incluían en los intertítulos.

Estas novelizaciones se publicaban, sobre todo, en colecciones de quiosco, aunque en Estados Unidos también aparecieron en revistas como *Photoplay* (Chicago, 1911-1980) desde sus comienzos (Barrera Velasco, 2017: 115). Del mismo modo, en España, la revista *Arte y Cinematografía* (Barcelona, 1910-1936) publicaba narraciones similares desde su primer número, el 25 de septiembre de 1910 (Barrera Velasco, 2017:

121). Gil González (2012: 221) recuerda también que existieron los folletos de la colección «Grandes films misteriosos» (1916), con novelizaciones de películas de la productora francesa Gaumont, que publicaba la imprenta de R. Velasco, en Madrid, y que se vendían en la entrada de los cines. No obstante, las novelizaciones alcanzaron su mayor éxito gracias a las colecciones de quiosco. La editorial Bistagne destacó sobre el resto por el considerable número de colecciones de novelizaciones que publicó, sobre todo «La Novela Semanal Cinematográfica» (Barcelona, 1922-1932). Martínez Montalbán (2002: 15) afirma que en ella se publicaron más de seiscientos títulos con gran éxito. No obstante, Rodríguez Sánchez (2010: s.p.) señala que solo unas treinta novelizaciones de esta colección corresponden a películas españolas.

Junto con «La Novela Semanal Cinematográfica», Díez Puertas (2003: 338) menciona otras colecciones significativas como «La Novela Film» (Barcelona, 1924-1927), «Biblioteca Films» (Barcelona, 1924-1936) y «La Novela Popular Cinematográfica» (Barcelona, 1922-1926). Pero existieron alrededor de cien desde comienzos de los años veinte hasta finales de los cuarenta, que en conjunto sumaban unos seis mil títulos (Díez, 2001: 48). Aunque la mayoría se publicaba cada semana, algunas poseían periodicidades más amplias, de quince días o un mes (2003: 338). Estas novelas cinematográficas, que contaban la historia de alguna película ya estrenada, servían, en gran medida, para promocionar los filmes. Para que el vínculo entre la novelización y la película resultara evidente a los lectores, se incluían fotogramas llamativos. Tal como explica Barrera Velasco (2017: 175), se elegían por lo general imágenes sentimentales, truculentas o violentas que, al igual que las ilustraciones de los folletines, suscitaban curiosidad por conocer la historia. Sin embargo, en España, el declive de estas novelas cinematográficas comenzó en los años cincuenta, cuando, a pesar de que surgían algunas colecciones nuevas, las imágenes ocupaban más espacio que el texto y no adaptaban con fidelidad el argumento original (Barrera Velasco, 2013: 116). Asimismo, no siempre se indica quién las escribía. Dado que la mayoría de estos textos se basaban en películas estadounidenses, con frecuencia consistían en traducciones autorizadas por las compañías distribuidoras (Sánchez Álvarez-Insúa, 2001: 395).

Estas obras reciben con frecuencia el nombre de «novelas cinematográficas», aunque Barrera Velasco (2017: 182) señala que, sobre todo en prensa, también se han denominado «cuento cinematográfico», «cinenovela», «cinedrama», «argumento-

novela», «argumento de película» o «narración literaria». En otros idiomas se advierte una variedad terminológica más amplia:

En el francés, por ejemplo, nos encontramos con términos como *ciné-roman*<sup>165</sup>, *roman-cinéma*, *film raconté*, *cinétexte*, *roman-film*, *film-roman*, *adaptation romancée de film*, *feuilleton-cinéma*, *roman-feuilleton*, *film romancé*, *conte cinématographique* o *roman cinématographié*. Por su parte, en el anglosajón la variedad es también considerable: *movie tie-in*, *movie story*, *photoplay edition*, *fiction story*, *motion picture story*, *film in story form*, *Hollywood novel*, *film novel* o *novelized film*, mientras que en Italia los términos más empleados son *cineromanzi* y *cineracconti* (Barrera Velasco, 2017: 182).

La expresión ‘novela cinematográfica’, además de referirse a las novelizaciones, también se ha empleado como un sinónimo de ‘película’. Este uso se observa en el prólogo de la obra *El paraíso de las mujeres* (1922), de Vicente Blasco Ibáñez, que el escritor concibió para su adaptación al cine:

Yo creo próximo el nacimiento de muchas novelas cinematográficas que serán al mismo tiempo grandes obras literarias. Pero estas novelas resultan de más difícil producción que una novela en forma de libro, ya que en ellas no es posible lo que en jergonza literaria llamamos el «relleno» (1922: 9).

En esta cita se advierte cómo el escritor, en su afán de reconocer el cine como una manifestación literaria, se refiere a las películas como «novelas cinematográficas». En otros pasajes del prólogo recurre a expresiones como «novela luminosa» (1922: 10) o «novela expresada por el gesto» (1922: 11). Blasco Ibáñez se unía así a los autores que, en los años veinte, con la popularización del cine, buscaron en este medio recursos con los que renovar la narrativa. Aunque el escritor ya había usado el término por primera vez en una entrevista de 1916 al hablar de una posible adaptación fílmica del *Quijote*, no queda claro el significado que le dio entonces: «decidí hacer novelas cinematográficas» (Vinaixa, 1916: 1). Sin embargo, en el prólogo de *El paraíso de las mujeres* Blasco Ibáñez no solo emplea ese término como un sinónimo de película, sino también para aludir a una novela escrita para su adaptación al cine. Por eso, se extraña de que el texto de *El paraíso de las mujeres*, concebido para este fin, se haya publicado, pues jamás pensó que se convertiría en un volumen impreso (1922: 15). El escritor explica que, en realidad, una editorial de Nueva York le había pedido un relato escueto,

---

<sup>165</sup> Viswanathan (1999: 16) explica que el término *ciné-roman* se refiere no solo a novelizaciones, sino también a novelas que presentan algunos rasgos propios de la escritura de guiones.

donde predominara la acción, para que sirviera de guía al director, a los encargados de las tramoyas y a los intérpretes (1922: 15).

Los distintos significados que Blasco Ibáñez otorga el término ‘novela cinematográfica’ corresponden a tres tipos de textos, tal como explica Corbalán (1998: 89). En primer lugar, el argumento de una novela que se había adaptado al cine y que se vendía como una obra literaria –es decir, una novelización–. En segundo lugar, una historia escrita para la gran pantalla. En tercer lugar, una novela que emplea recursos fílmicos y, por tanto, se adapta con facilidad al cine. Sin embargo, en textos que Blasco Ibáñez afirma que escribió para la pantalla, como *El paraíso de las mujeres*, no se observan rasgos cinematográficos. De hecho, la historia que cuenta esta novela, en la que un hombre llega a un país dominado por mujeres diminutas, requería tantos efectos especiales que, con la tecnología disponible en los años veinte, su rodaje resultaba imposible, como reconoce Blasco Ibáñez (1922: 16). El autor no sopesó al escribir la obra las limitaciones materiales que existían en esa década para adaptarla al cine. Por ello, la única relación de la obra con el cine radica en la intención del escritor, que la redactó para que se convirtiera en una película.

Varios autores vanguardistas de los años veinte y treinta también mostraron interés en emplear recursos cinematográficos en la escritura literaria. Morris (1980: 140-163) ha estudiado cómo, entre 1920 y 1936, el medio audiovisual se reflejó en la obra de autores de vanguardia como Rosa Chacel, Francisco Ayala, Benjamín Jarnés y José Díaz Fernández. Guillermo de Torre, en un artículo pionero que publicó en 1921 en la revista *Cosmópolis* (Madrid, 1919-1922), ya había advertido de las constantes relaciones entre literatura y cine en esa década. En ese texto afirmó que ambas artes superponían sus estéticas (1921: 100). Antonio Espina clasificó esta transferencia de técnicas de un medio a otro como «cinegrafía» (1928: 1). Según él, la influencia del cine en la literatura aportaba innovaciones como la sustitución de velocidades literarias por velocidades ópticas y las combinaciones de juegos visuales, distancias, planos y enfoques (1928: 1). A estas novedades que señalaba Espina se sumaba también el montaje cinematográfico, que, junto con el resto de recursos, ayudaba a los escritores a buscar puntos de vista inéditos en la literatura (Pino, 1994: 316). Esta apropiación de técnicas fílmicas por parte de autores literarios supone, tal como lo denominan Bolter y Grusin (2000: 147), una *retrograde remediation*. Con este término se refieren al proceso en el que un medio de expresión antiguo imita e incluso absorbe a otro más moderno.

Benjamín Jarnés, consciente de estas relaciones interartísticas, resaltó la influencia del cine sobre la literatura de los años treinta. Así, en 1936 aseguró que no resultaba posible negar la influencia fílmica en las obras literarias de la época (2018: 14).

En los años veinte también se publicaron novelas de vanguardia que, aunque sus autores no clasifican como cinematográficas, presentaban el mundo del cine desde distintas perspectivas. Ya en 1918 Carmen de Burgos publicó *La mejor film*, donde, en dieciséis páginas, la autora narra un crimen que acontece en un rodaje precario. Se trata, según Palomo (2010: 26), de la primera narración española con el cine como tema principal. En cambio, *Cinelandia* (1923), de Ramón Gómez de la Serna, ofrece una visión de la industria del cine diferente de cuantas se habían publicado hasta entonces en el país. En la urbe que imagina, que satiriza Hollywood, se suceden los rodajes y los habitantes solo se relacionan con personas vinculadas al mundo audiovisual. Sin embargo, Gómez de la Serna también muestra algunos aspectos oscuros, como el racismo y el acoso. De igual modo, ya en la década de 1930, Rosa Arciniega reflejó en *Vidas de celuloide* (1934) una industria del cine frívola en la que la publicidad manipula a la audiencia para que sigan a las grandes estrellas. Tal como explica Magnien (2005: 451), la fascinación por el cine en las novelas de vanguardia no excluye cierta crítica a esta industria.

En Canarias, el escritor tinerfeño Benítez Toledo publicó *Charlestón* (1928). Aunque no la clasificó como una «novela cinematográfica», en el epílogo el autor declaró que consideraba esta obra una expresión literaria del movimiento y de la emoción cinematográficos (1928: 62). Este objetivo se observa en un pasaje en el que el autor trata de emular una rápida sucesión de imágenes en la pantalla con el recorrido que un personaje realiza en un bólido: «El auto saltó, encabritado. Una calle, dos, tres. Un chorro de luz mañanera sobre el parabrisas. [...] Un saludo y otro y otro» (1928: 19). Sin embargo, en los años veinte sí se publicaron en Tenerife dos textos con el subtítulo de «novela cinematográfica»: *La herencia de Augusto Darley* (1927-1928), de Eduardo Díez del Corral, y *Flor de los campos* (1929), de Alfredo Fuentes. *La herencia de Augusto Darley* constituye un guion de cine que contiene divisiones de escenas, intertítulos, indicaciones técnicas sobre planos y movimientos de cámara e incluso un

esquema que señala dónde colocar los muebles (Díez del Corral, 1927: 14)<sup>166</sup>. El término ‘novela cinematográfica’ equivale aquí, por tanto, al de un guion. Alfredo Fuentes, en cambio, lo emplea como subtítulo en *Flor de los campos* (1929) para referirse a una narración concebida para que algún director la adapte al cine, como aclara en el prólogo (1929: 5).

En los años veinte también se encuentran algunas variaciones del sintagma ‘novela cinematográfica’ para clasificar textos escritos como guiones de cine. Pío Baroja, al igual que Vicente Huidobro con su *Cagliostro* (1934), subtuló *El poeta y la princesa o El cabaret de la Cotorra Verde* (1929) como «novela-film». Este término refleja la estrecha relación de la obra con el cine. En realidad, constituye un guion fílmico con divisiones de fragmentos, acotaciones para los actores, indicaciones de movimientos de cámara y diálogos. Del mismo modo, Huidobro (1934: 14) expresa al final del prefacio su intención de crear una «novela visual» a partir de técnicas cinematográficas. Por eso, Albersmeier (2001: 172) afirma que tanto el texto de Baroja como el de Huidobro se escribieron para que la industria del cine trabajara con ellos.

Del mismo modo, en los años cuarenta se publicaron en España novelas que imitaban un guion cinematográfico. *Una muchacha bajo las estrellas* (1942), de la actriz y escritora Josita Hernán, se compone de fragmentos más o menos breves que, aunque no se numeran, corresponden a distintas escenas. A veces, los fragmentos ocupan tres o cuatro páginas, pero, en ocasiones, se limitan a unas pocas líneas. Como se advierte en la siguiente cita, cada párrafo sugiere un plano distinto:

Aquella vendedora de tabaco conocía a un maquinista del Gran Teatro.

El maquinista del Gran Teatro conocía al apuntador.

El apuntador podía recomendarle al *regisseur*...

Pero el *regisseur* sonrió al verla y le pellizcó la barbilla, prometiendo «protegerla».

Y le hicieron limpiar el suelo con un cubo y un estropajo (Hernán, 1942: 60-61).

---

<sup>166</sup> Según Martín y Fernández Arozena (1997: 289-290), Díez del Corral ya había escrito en 1926 un guion titulado *El hombre negro* –del que se desconoce el argumento– para la productora Rivero Film, aunque nunca se rodó ni se ha conservado.

Esta obra surge, según explica Hernán (1942: 9) en el prólogo, de un guion anterior que ella había escrito y que no se rodó. Por ello, el narrador omnisciente del texto describe solo las acciones de los personajes y apenas muestra lo que piensan o lo que sienten. Se centra en aspectos visuales para facilitar su adaptación al cine<sup>167</sup>. De modo similar, Algaba Luque subtituló su obra *El ermitaño* (1944) como una «novela-guion cinematográfico». El autor explica en el prólogo cómo ha influido en el texto el cine y aclara que se ha centrado en la acción (1944: 5). Pero, a pesar de estas declaraciones, el texto contiene pasajes que contradicen estas afirmaciones iniciales. La descripción de la ciudad de Córdoba, donde transcurre la trama, presenta numerosos adjetivos que dificultan que la obra se adapte al cine: «Tenía Córdoba, ciudad de rancias noblezas, de apuestos labradores y dinámicos ganaderos, de pequeños industriales y modestos comerciantes, de artífices geniales y anónimos artistas» (1944: 8). Por ello, aunque el texto contiene divisiones de escena –que, en la obra, se llaman «cuadros»–, no se ha seguido en su escritura el formato estándar de un guion de cine en los años cuarenta.

Díez (2001: 57) incluye *La risa de los tristes* (1941) y *¡Tú amarás!* (1944), de José Jiménez Ferrero, entre las novelas similares a guiones que se centran en los aspectos sonoros y visuales y contienen diálogos extensos. Sin embargo, a pesar de que ambas obras llevan el subtítulo de «novela cinematográfica», no se asemejan a un guion. No contienen divisiones de escenas ni indicaciones técnicas. Tampoco se aprecia en las descripciones ningún intento de limitar la narración a las acciones de los personajes. De hecho, se describen tanto sus pensamientos como sus sensaciones, como se lee en esta cita: «Pancracio entró en el coche verdaderamente sorprendido y lleno de miedo con aquel vahído que le había dado, y que no tenía otra explicación que aquella tremenda sorpresa que le produjo el verse engañado de manera tan vil» (Jiménez Ferrero, 1944: 83). De la misma manera, *La risa de los tristes* (1941) presenta pasajes en los que el narrador omnisciente explica el carácter de los personajes, como se aprecia en el siguiente fragmento: «Era hombre de buenas costumbres y no transigía con el modernismo; no había alterado sus horas de comer, ni su modo de vestir» (Jiménez Ferrero, 1941: 17). Así, el uso del subtítulo «novela cinematográfica» en ambas obras

---

<sup>167</sup> Gómez García (2018: 188-189) ha explicado el recorrido textual de la novela cinematográfica *Una muchacha bajo las estrellas*, que en 1945 se publicó como guion técnico en la revista *Fantasia* (Madrid, 1945-1946) y con el título de *Tanyia*.

sugiere que el autor pensó que resultaban apropiadas para su adaptación. No obstante, ese subtítulo no significa que los textos se asemejen a guiones.

La evolución del término ‘novela cinematográfica’ desde los comienzos del siglo XX hasta el inicio del franquismo –cuando Josefina de la Torre publicó sus obras en «La Novela Ideal»– demuestra que se ha usado, sobre todo, con cinco sentidos diferentes. En primer lugar, como sinónimo de película, tal como se observa en el prólogo de *El paraíso de las mujeres*, de Blasco Ibáñez (1922: 9). En segundo lugar, como un texto que el autor considera que posee un argumento adecuado para su adaptación cinematográfica –aunque no posea rasgos fílmicos ni imite un guion–. Así lo ejemplifican las novelas *Flor de los campos* (1929), de Alfredo Fuentes, o *La risa de los tristes* (1941) y *¡Tú amarás!* (1944), de Jiménez Ferrero. En tercer lugar, como una novelización de una película, por lo general destinada a promocionar el filme, como las publicaciones de «La Novela Semanal Cinematográfica». En cuarto lugar, como una obra literaria que imita en varios aspectos los guiones de cine, como aquellas que contienen divisiones de escenas, indicaciones técnicas sobre planos y movimientos de cámara y un narrador que se centra en aspectos visuales y sonoros. En este grupo se incluyen *La herencia de Augusto Darley* (1927-1928), de Díez del Corral; *Cagliostro* (1934), de Huidobro, y *El poeta y la princesa o El cabaret de la Cotorra Verde* (1929), de Baroja. En quinto lugar, como novelas en las que el cine constituye el tema principal. Con este sentido emplea Albersmeier (2001: 172) la expresión ‘novela cinematográfica’ para referirse a obras como *Cinelandia* (1923), de Gómez de la Serna. Aunque el novelista la clasificó en el subtítulo solo como «Novela grande», la presencia constante del cine en la ciudad donde viven los personajes justifica que se considere como cinematográfica. También en *El incongruente* (1922), de Gómez de la Serna, que presenta el mismo subtítulo el cine posee una importancia evidente en el desenlace. Al final, el protagonista, después de reflexionar sobre este medio audiovisual, se introduce con una mujer en la película que se proyecta ante él (1922: 194-200).

Las narraciones que Josefina de la Torre publicó en «La Novela Ideal», al igual que el resto de obras de esta colección, no llevan prólogos, epílogos, notas o subtítulos que las vinculen con el cine. Tampoco se han localizado declaraciones de la autora o de personas que trabajaran en la editorial que indiquen que estos textos se concibieran como guiones o como libros destinados a su adaptación al cine. Por tanto, determinar o no su condición de novela cinematográfica exige un análisis que establezca las posibles



influencias fílmicas que se advierten en las narraciones que la autora firmó como Laura de Cominges.

### 2.5.2. El cine en las narraciones de Laura de Cominges

El estudio de las técnicas cinematográficas en la literatura plantea numerosos problemas críticos y metodológicos. Sin declaraciones explícitas de los autores o sin indicios textuales claros –como el subtítulo de «novela film» o el uso de vocabulario fílmico–, resulta complicado saber con certeza si una imagen descrita desde una perspectiva particular posee un origen fílmico. Ni siquiera el estrecho vínculo que algunos escritores –como Josefina de la Torre– mostraron en su vida con la industria audiovisual supone una evidencia de que trasladaran técnicas cinematográficas a sus obras literarias. Por este motivo, las investigaciones que se centran en determinar la presencia del cine en la literatura en ocasiones exageran la influencia que ejerce este medio sobre la escritura. Urrutia advierte de estos excesos:

Limitarse a extraer de un texto una determinada construcción y adjetivarla como *cinematográfica* (o *literaria*, en el caso de un texto fílmico), sin considerar la obra, o los códigos correspondientes [...] en su totalidad, motiva afirmaciones tales como que la entrada o salida continuadas de personajes en una escena teatral es cinematográfica (aunque tal fenómeno sólo se produzca en el cine cuando éste imita al teatro) o que el cambio de punto de vista en determinado novelista se debe a influencia del cine (aunque los filmes de su época se elaboraran con encuadres fijos y sin montaje) (1984: 37).

Como explica Peña Ardid (2009: 78), el error de clasificar como fílmicos textos o pasajes que, en realidad, no guardan relación con el cine proviene, sobre todo, de las teorías precinematográficas. Algunas investigaciones que defendían estos postulados críticos observaban técnicas literarias que presagiaban recursos fílmicos en obras escritas antes de la invención del cinematógrafo. Paul Leglise se convirtió en uno de los principales divulgadores de estas teorías con su ensayo *Une œuvre de pré-cinéma: L'Eneide* (1958). En este libro el autor interpreta algunos versos de la *Eneida* de Virgilio como planos generales (1958: 118), *travellings* (1958: 120), panorámicas (1958: 122) y primeros planos (1958: 156). En España, Joaquín de Entrambasaguas (1954), antes incluso de la publicación del ensayo de Leglise, observaba rasgos fílmicos en algunas obras del Siglo de Oro. En su libro *Filmoliteratura* afirmó que, en textos

teatrales de ese periodo, se aprecian cambios escénicos, diversidad de lugares y movimientos que vaticinan el *travelling* y los fundidos fílmicos (1954: 65).

También Gutiérrez Carbajo (2016: 130) considera que existen analogías entre procedimientos fílmicos y recursos literarios de textos anteriores a la invención del cinematógrafo. Un planteamiento similar se encuentra en el discurso de ingreso en la Real Academia Española que Darío Villanueva leyó en 2008. Para este investigador, las películas culminan las experiencias precinematográficas (2008: 56). Villanueva ha ampliado estas reflexiones en su libro *El Quijote antes del cinema: filmoliteratura* (2020), en el que continúa con sus análisis precinematográficos. En él establece una equivalencia entre el *Quijote* y las técnicas del cine sonoro. A su juicio, la vista y el oído destacan como los sentidos que predominan en la narración cervantina. Por ello, afirma que la importancia que dichos sentidos adquieren en el *Quijote* vaticina el cine sonoro (2020: 61).

No obstante, estas aproximaciones teóricas a obras clásicas suscitan la duda de hasta qué punto autores clásicos como Miguel de Cervantes o Virgilio presagiaron, con siglos de antelación, el desarrollo de técnicas fílmicas. Peña-Ardid (2009: 78) reconoce que existen estilos literarios que se centran en los movimientos o en aspectos visuales, pero estos rasgos no convierten el texto en una obra con una estética cinematográfica. También Richardson (1973: 64) advierte de que muchas técnicas que se consideran exclusivas del cine existen, en realidad, desde antes de su invención. Del mismo modo, Company-Ramón (1987: 26-27) ve como un error pensar que se hallan rasgos fílmicos en obras literarias anteriores al cine. Y Francisco Ayala (1996: 87-88), que escribió narraciones con una presencia significativa del cine –como el relato «Polar, estrella», incluido en *El boxeador y un ángel* (1929)–, advertía de que, en ocasiones, se exagera la influencia de este medio en las novelas. Por supuesto, algunas técnicas fílmicas nacieron en la literatura y luego se trasladaron al cine. Las analepsis literarias precedieron a los *flashbacks* audiovisuales. Pero, aunque ambos procedimientos consisten en saltos temporales al pasado, ni las similitudes entre ellos ni el intercambio de recursos entre lenguajes artísticos implican que los *flashbacks* existieran antes de la invención del cine. Sobre este problema, la siguiente pregunta de Urrutia resulta pertinente:

Si ciertas formas de construcción literaria, que consideramos como cinematográficas, se dan no sólo en obras literarias contemporáneas del cine, sino también en otras muy anteriores a él, ¿por qué razón afirmar que los autores actuales, al

utilizarlas, se manifiestan influidos por el cine y no por otra obra literaria? (1984: 36-37).

Las teorías precinematográficas han contribuido a identificar como fílmicos recursos que, en realidad, poseen un origen literario. Como señala Peña-Ardid (2009: 79), estas teorías propiciaron el empleo indiscriminado de vocabulario técnico del cine al analizar textos literarios de todas las épocas. A esta exageración de la presencia del cine en la literatura se une también la dificultad de trasladar las técnicas fílmicas del medio audiovisual al literario. De hecho, Urrutia (1984: 41) no considera posible usar recursos cinematográficos en la literatura sin que pierdan su función original. Para este investigador, constituyen, en realidad, «reflejos deformados» de las verdaderas técnicas del cine (1981: 41). Peña-Ardid (2009: 16) también señala que ni siquiera una actitud distanciada del narrador literario equivale siempre a la objetividad con la que una cámara capta imágenes. De la misma manera, Eidsvik (1978: 155) afirma incluso que resulta casi imposible demostrar que un escritor haya tomado una determinada técnica del cine y no de otra arte.

Por estos motivos, la afirmación de que las novelas de quiosco de Josefina de la Torre se asemejan a guiones no se sustenta cuando se analizan los textos. Ninguno de ellos contiene divisiones de escenas. El capítulo sexto de *El caserón del órgano* (1944) se divide en tres partes que se separan con puntos suspensivos. La primera corresponde a una conversación que Mary Davidson mantiene con Federico, el dueño de la mansión donde se aloja, sobre los peligros de esta vivienda. La segunda, al momento en el que otros invitados miran a través de una cerradura a Mary y a Federico apoyados el uno en el otro. La tercera, a la continuación del diálogo entre Mary y Federico. Sin embargo, estas divisiones responden a una técnica folletinesca y no a una fílmica: se interrumpe una escena en la que se aportan datos relevantes y se sigue con otra que no afecta a esa acción para aumentar la curiosidad de los lectores. La pregunta con la que el narrador comienza la tercera parte de este capítulo revela que De la Torre no pretende realizar un juego cinematográfico de escenas paralelas, sino inquietar al lector y suscitar su interés por el destino de los personajes: «¿Qué había ocurrido entretanto en el despacho de Federico Weldom?» (Torre, 1944e: 23).

Estas novelas no presentan indicaciones que se refieran a movimientos de cámara o a planos. Tampoco los narradores, siempre omniscientes, adoptan una actitud

neutral al contar las historias. De hecho, en las novelas rosas la focalización interna permite al narrador expresar los intensos sentimientos de la protagonista para que el lector se identifique con ella. Así se aprecia con claridad en *¡Me casaré contigo!*: «Eugenia permanecía inmóvil, sintiendo aún la sensación de aquella mano que se había *tragado* la suya, recordando la mirada de aquellos ojos que de vez en cuando se empañaban a impulso de una emoción interior...» (Torre, 1941f: 6). De la misma manera, el narrador realiza descripciones subjetivas del físico de los personajes, como se advierte en *Matrimonio por sorpresa* al aludir a Donald Rander: «en su rostro, tostado por el sol, se destacaban unos ojos intensamente verdes, que daban a su fisonomía una expresión diabólica y simpática a la vez. Tenía una sonrisa franca y un poco insolente» (Torre, 1941g: 6). En la literatura popular estas caracterizaciones, en las que a través del aspecto físico se entrevé la personalidad, sirven para que los lectores identifiquen con facilidad a los personajes bondadosos y los diferencien de los malvados.

Asimismo, en ocasiones, el narrador de estas novelas informa de acontecimientos que algunos personajes ignoran, tal como ocurre en *El enigma de los ojos grises*, donde el detective desconoce que alguien sigue sus pasos: «Lo que Roberto Stanely ignoraba era que, a su vez, estaba perseguido» (Torre, 1938: 84). También se expresa información sobre el pasado de los personajes. Pero los pasajes donde se cuentan estas vivencias no se presentan como *flashbacks*, como se aprecia en la siguiente cita de *Alarma en el Distrito Sur*. En ella, el protagonista recuerda su interés desde niño por el mundo detectivesco: «Desde muy pequeño tenía gran afición a las novelas de intrigas y misterios, y más de una vez le dijo a su padre, al regresar de las películas policíacas, que él quería ser un *detective famoso*» (Torre, 1939: 17).

El estilo indirecto libre, constante a lo largo de los textos, permite conocer los pensamientos de los personajes. Gracias a esta técnica literaria, el lector accede en *María Victoria* a las preocupaciones de Luis Adrián antes de que comience el combate en el frente de batalla: «Ansiaba salir ya a la lucha y enfrentarse con el enemigo. [...] Él pensaba avanzar, avanzar, a pecho descubierto. Y tendrían que seguirle» (Torre, 1940b: 27). En la novela rosa, el estilo indirecto libre reviste especial importancia porque convierte a los lectores en partícipes de los sentimientos amorosos de los personajes. Por eso, en *La rival de Julieta* las preocupaciones amorosas de la joven Irene, enamorada de su primo Mario, se presentan así: «Acaso fuera porque aún no sabía lo

que era el amor... El latido más fuerte de su corazón fue la respuesta a ese pensamiento. ¿Sería posible...? No. *Aquello* era una locura» (Torre, 1940a: 48).

Tampoco existe en estas novelas de Josefina de la Torre ninguna intertextualidad con obras fílmicas. Ni siquiera se nombra a estrellas del cine cuando se establecen ciertas semejanzas entre personajes e intérpretes de la gran pantalla. En *La rival de Julieta* se equipara la vestimenta de la protagonista con las de las actrices cinematográficas, pero no se alude a ninguna en concreto (Torre, 1940a: 16). Si algún personaje, como la protagonista de *¡Me casaré contigo!*, escucha una banda sonora fílmica, no se menciona el título de la película donde se incluye esa música (Torre, 1941f: 8). De la misma manera, ir al cine se presenta como un entretenimiento banal: «Cuando no traía bombones o flores a la casa, invitaba a las cuñadas al cine o a merendar» (Torre, 1943: 71).

En general, las escasas menciones a la industria del cine que se hallan en estas novelas aluden solo a los locales donde se proyectan películas. Se trata de referencias poco significativas que revelan cierta afición al cine en algunos personajes, como se aprecia en un pasaje de *Alarma en el Distrito Sur* en el que el protagonista acude a una sesión continua (Torre, 1939: 34). A veces, también se describen las fachadas de estos locales como parte del paisaje urbano: «Los portales de los cines profusamente iluminados, y con sus grandes carteleras a ambos lados de la entrada, invitaban al transeúnte a detenerse y entrar» (Torre, 1939: 41). También en la obra *La desconocida* existe una mención a una sala de este tipo. Se trata del lugar en el que una mujer vio por primera vez, en la pantalla, al músico del que se enamoraría (Torre, 2020: 799). Sin embargo, a pesar de las escasas alusiones a películas y a cines, la lectura de estas novelas no ofrece ningún indicio sobre la notable actividad cinematográfica que desarrolló Josefina de la Torre antes de la Guerra Civil y después de ella.

El único personaje que guarda alguna relación profesional con la industria audiovisual es Leticia, la protagonista de *Idilio bajo el terror*. Su trabajo presenta algunas similitudes con la actividad periodística de la autora en *Primer Plano*. Aunque la novela se publicó por primera vez en 1938 y Josefina de la Torre no colaboró en esa revista hasta 1941, Leticia participa como crítica cinematográfica en el medio de comunicación en el que trabaja, Radio Mundial. Asimismo, al comienzo de la novela, el narrador explica que Leticia, cuando canta en la radio, se siente como en un rodaje: «A

veces pensaba que filmaba una película y que allí estaban el director y el “cameraman” pendientes de sus gestos» (Torre, 1942d: 7-8). Pero, con la excepción de estas referencias fílmicas, el personaje de Leticia no muestra un especial interés por el cine.

Tampoco existen procedimientos fílmicos en las obras de la autora que se adaptaron a guiones o a sinopsis cinematográficas: *María Victoria*, *Matrimonio por sorpresa*, *Villa del Mar*, *Tú eres él*, *La rival de Julieta*, *El caserón del órgano*, *Un rostro olvidado* y *La desconocida*. La única alusión al cine en *Villa del Mar* consiste en la presencia de salas de proyección en el condado ficticio de Daisy-Vallee (Torre, 1941h: 50). En *Tú eres él* se observa un pasaje que guarda similitudes con la manera en la que la literatura de vanguardia, según García Montero (2000: 391), se inspiraba en las ventanillas de automóviles en movimiento para mostrar imágenes que se suceden con velocidad. Esta rápida sucesión de los paisajes se asocia en los años veinte y treinta con la influencia cinematográfica, ya que así se imita el modo en el que una película se proyecta sobre una superficie. En la siguiente cita de *Tú eres él* la protagonista, desde un coche, observa cómo el paisaje urbano pasa veloz ante ella: «Miraba distraída por la ventanilla y el mismo bullicio la aturdía. Rápidas imágenes se sucedían unas a otras» (Torre, 1942f: 24). Sin embargo, a pesar de que la rapidez con la que pasa el paisaje presenta cierta semejanza con las proyecciones de cine sobre una pantalla, *Tú eres él* no pertenece a la literatura de vanguardia. Por ello, las prácticas literarias a las que alude García Montero (2000: 391) no se aplican al contexto sociocultural en el que se escribió esta novela. Además, dado que no se emplea vocabulario fílmico en el texto, nada en él indica que este pasaje posea un origen fílmico.

Así, en las obras que Josefina de la Torre firmó como Laura de Cominges no se hallan recursos fílmicos que justifiquen su clasificación como «novelas cinematográficas» en ninguno de los sentidos con los que se ha empleado esta expresión en España desde los comienzos del siglo XX. La búsqueda de procedimientos fílmicos en estas novelas revela que la escritora no las concibió como guiones ni como textos en los que se emplean técnicas que provengan del mundo del cine. Tampoco constituyen novelizaciones de películas y las alusiones fílmicas, escasas y poco significativas, no convierten el cine en un tema relevante en ninguna de las obras.

La existencia de los guiones que se basan en las novelas de Josefina de la Torre demuestra que la autora consideraba que los argumentos de estas narraciones se

adecuaban a las exigencias de la industria del cine y darían lugar a películas atractivas para el público. Así lo sugiere el breve periodo de tiempo, cercano a un año, que transcurrió entre la publicación de *Tú eres él* (1942) y el inicio del rodaje de la adaptación, *Una herencia en París* (1944). Sin embargo, no consta que De la Torre escribiera ninguna de estas novelas para su adaptación. No se han localizado declaraciones suyas sobre sus intenciones de llevar sus novelas al cine. Por tanto, no resulta adecuado clasificarlas como «novelas cinematográficas» para referirse a ellas como obras concebidas desde su escritura para su adaptación. Tampoco la pertenencia de los textos a la literatura popular supone un argumento para defender su carácter cinematográfico. Mayor Sánchez (2017: 188) opina que numerosas novelas rosas, policíacas y del oeste, como apenas presentan introspecciones de los personajes, facilitan su adaptación. En efecto, la escasez de descripciones psicológicas en una obra literaria favorece las adaptaciones fílmicas. Sin embargo, la existencia de este rasgo en un texto no implica que su autor lo concibiera para el cine.

En *El paraíso de las mujeres*, Blasco Ibáñez (1922: 15) explicita en el prólogo su deseo de que el texto se adapte al cine. También Alfredo Fuentes expresa el mismo objetivo en el prólogo de *Flor de los campos* (1929: 5). Ferrero Jiménez no explicó sus intenciones con *La risa de los tristes* (1941) o con *¡Tú me amarás!* (1944), pero sugirió que resultarían interesantes como películas al usar en ambas el subtítulo de «novela cinematográfica». Estas evidencias textuales demuestran que los autores habían pensado en posibles adaptaciones de las novelas al escribirlas. En cambio, se desconoce si De la Torre pensó en esta posibilidad antes de publicar cualquiera de sus novelas. Por este motivo, ante la falta de declaraciones explícitas por parte de la autora y de otras evidencias textuales, las narraciones que Josefina de la Torre firmó como Laura de Cominges no constituyen novelas cinematográficas.

La ausencia del mundo audiovisual en su obra poética y narrativa –con la excepción de *Memorias de una estrella*– contrasta con la intensa actividad como actriz de cine que comenzó en los años treinta como dobladora y se concentró en la primera mitad de los años cuarenta. A esta labor se suman sus artículos periodísticos sobre asuntos cinematográficos, en los que muestra un evidente interés por la vida de los intérpretes y por acercar sus figuras al público. Por ello, el recorrido por su trayectoria creativa revela que no continuó con su actividad cinematográfica no por falta de interés

en la industria del cine, sino por las dificultades para conseguir papeles protagonistas y para desarrollar proyectos fílmicos.

### **3. El guion de *Una herencia en París*: la comedia romántica de Josefina de la Torre**

De los guiones en los que se adaptan obras de Josefina de la Torre, solo el de *Una herencia en París* se rodó. La película la dirigió el cineasta Miguel Pereyra. En una entrevista que se publicó en marzo de 1944 en *Primer Plano*, resumió su amplia trayectoria en la industria del cine (Diego, 1944: s.p.). Explicó que en 1927 trabajaba ya como ingeniero electrónico en los laboratorios de Investigación de la General Eléctrica de los Estados Unidos para desarrollar aparatos de grabación sonora. Asimismo, ingresó como ingeniero de sonido en los estudios de Paramount en Joinville-le-Pont, aunque ejerció labores de ayudante de dirección. Por ello, resulta probable que coincidiera ahí con Claudio y Josefina de la Torre. En España fundó los Estudios de la CEA a finales de 1931, en los que trabajó como director y consejero hasta 1935. En la entrevista también afirmó que, de 1936 a 1939, realizó películas sobre la Guerra Civil española. Además, señaló que, como consejero director, dirigió la construcción de los Estudios Chamartín en Madrid y participó como productor en las películas *Fortunato* (Fernando Delgado, 1942) y *La aldea maldita* (Florían Rey, 1942).

Por tanto, *Una herencia en París* constituye el único largometraje que dirigió Miguel Pereyra. También en *Primer Plano* se publicó, en noviembre de 1943, un reportaje en el que se trataba su trabajo como director en el rodaje del filme (Yuste, 1943: s.p.). Aunque en sus respuestas el cineasta no menciona a Josefina de la Torre, sí expresa confianza en la actuación de Florencia Bécquer, la protagonista, de quien espera magníficos resultados. En el resto del reportaje se cuenta cómo Pereyra da órdenes a los técnicos, se recoge su opinión sobre el cine y se describen algunos de los decorados (como el trasatlántico de cartón, las habitaciones y un bar).

El guion de la película se inscribe en el grupo de comedias románticas de los años cuarenta que se inspiran en novelas rosas. Al igual que el guion de *Volver a soñar*, de Claudio de la Torre y José López Rubio, *Una herencia en París* presenta un idilio amoroso propio de ese género literario. Por eso, la relación entre los protagonistas se



desarrolla en ámbitos vinculados a la clase alta y termina con su unión matrimonial. La presencia de Josefina de la Torre entre los autores que firman el guion revela el interés de la escritora por llevar su novela al cine. Así, ella misma se convierte en impulsora de este proyecto transmedial.

### 3.1. Versiones del guion

Se han localizado seis mecanuscritos del guion de *Una herencia en París*. En el FJT se han hallado tres: uno titulado *Tú eres él*, bajo la signatura JML-1007; y dos con el título de *La herencia* bajo las signaturas JML-1034 y JML-1074. El resto de guiones, con el título de *Tú eres él*, se conservan en la Filmoteca Española bajo las signaturas G-4473, G-6100 y G-6099. Los correspondientes a la G-4473 y a la G-6099 constituyen copias del mismo texto.

Ninguno de estos guiones presenta fechas. La ausencia de esta información dificulta saber en qué orden se escribieron. No obstante, existen evidencias textuales que indican que los titulados *La herencia* se escribieron antes que el resto. Las divisiones de planos en el que corresponde a la signatura JML-1034 se han escrito a lápiz. A estas indicaciones se suman numerosas tachaduras y anotaciones, también a lápiz, que se advierten a lo largo de todo el guion. Dado que algunas de estas correcciones manuscritas, así como las divisiones de planos, se incluyen mecanografiadas en los otros guiones, se deduce que esta versión de *La herencia* se escribió antes que la otra. La que se conserva bajo la signatura JML-1074 no presenta anotaciones manuscritas y los números de los planos se han mecanografiado. Por ello, se trata de una versión posterior del texto. Sin embargo, aunque en el mecanuscrito de la signatura JML-1034 se indican 249 planos, en el de la signatura JML-1074 se numeran 251. Además de esta diferencia, entre ambas versiones existen numerosas variantes textuales, que, en ocasiones, reflejan los cambios que se señalaron con lápiz en el mecanuscrito JML-1034, sobre todo en los diálogos. Pero también se advierten variantes poco significativas, como erratas o sustituciones de palabras.

La hipótesis de que *La herencia* constituye la primera versión del texto se apoya también en una sinopsis del mismo título que se conserva en el FJT bajo la signatura JML-370. Así se describe en este documento el comienzo del filme: «Sobre la imagen retrospectiva del año 1900 y mediante las hojas de un diario sobre el que una mano de

mujer escribe, conocemos la historia de Pablo de Santa-Marina». Se trata del mismo inicio que se presenta en los guiones de *La herencia* y en el filme. Sin embargo, el final de la sinopsis difiere del de la película: la reconciliación entre Carlos y Delia no se produce en la estación de tren, sino en la biblioteca de la protagonista –como en los guiones de las signaturas JML-1034 y JML-1074–. De esta diferencia entre la sinopsis y el filme se concluye que el título de *La herencia* fue el primero que se le dio a este proyecto cinematográfico, pues el desenlace original se descartó.

No se han encontrado versiones del texto con el mismo título que la película porque se cambió cuando ya se había autorizado el guion. En el expediente de censura previa que se halla en el AGA se conserva una carta, con membrete de la productora Hércules Films y con fecha del 23 de octubre de 1943, en la que el jefe de producción –Adolfo Mendiri-Tello– solicitó modificar el título original de *Tú eres él* por el de *Una herencia en París* (*Una herencia en París*, 1943). Este cambio se aprobó en otra carta, fechada el 25 de octubre de 1943, que firmó el Delegado Nacional de Propaganda –P. G. Canales– y que se encuentra en el mismo expediente. Este documento demuestra que el guion que se presentó a la censura previa se titulaba *Tú eres él* –aunque en el expediente se escribió la palabra «provisional» al lado del título–. Así, se identifica un nuevo indicio que señala que *La herencia* se escribió con anterioridad al resto de mecanuscritos.

De los guiones que se hallan en la Filmoteca Española, el que corresponde a la signatura G-6100 constituye una versión posterior a *La herencia* pero anterior a los otros tres también titulados *Tú eres él*. Así lo indican las divisiones de planos mecanuscritos en el texto que en *La herencia* solo se habían anotado a lápiz. También contiene una diferencia significativa respecto al guion inicial: aunque comienza con el diario que muestra la vida de Pablo de Santa-Marina, la reconciliación final entre Carlos y Delia ocurre en la estación de tren –como en *Una herencia en París*–.

Los tres guiones restantes que se titulan *Tú eres él* –bajo las signaturas JML-1007, G-4473 y G-6099– presentan el mismo texto. Se trata de la última versión que se ha localizado. Así lo sugiere la supresión de fragmentos y de diálogos que en el guion correspondiente a la signatura G-6100 aparecen tachadas a lápiz. No obstante, a diferencia de este guion y del de *La herencia*, la última versión no comienza con las páginas del diario en las que se cuenta la historia de Pablo de Santa-Marina. Estas

escenas se han situado después de que la protagonista reciba el telegrama que exige su presencia y la de su esposo en París y que da origen al conflicto en torno al que gira la trama. Asimismo, en la última versión del texto Carlos y Delia no se reconcilian en la librería, sino en el andén de la estación (como en el filme). Este desenlace, así como las modificaciones que presentan los manuscritos JML-1007, G-4473 y G-6099 respecto al resto, indica que esta versión constituye la última que se redactó. Por este motivo, aquí se estudiará el manuscrito que se halla en la Filmoteca España bajo la signatura G-6099.

### 3.2. Censura

La censura aprobó la novela *Tú eres él* el 28 de abril de 1942, según figura en el expediente de la obra que se halla en el AGA (*Tú eres él*, 1942). Por tanto, el guion de *Una herencia en París*, que adapta el texto, se escribió entre esa fecha y el 18 de septiembre de 1943. Ese día, según consta en el expediente de censura previa del guion, se solicitó su autorización por parte de la productora Hércules Films (*Una herencia en París*, 1943). De acuerdo con este documento, el texto y el rodaje se aprobaron el 23 de septiembre de 1943, aunque los censores expresaron ciertos reparos a algunos aspectos del guion. En el primer informe, fechado el 24 de septiembre de 1943 y solo firmado con las palabras «el Presidente», se considera vulgar el truco de suplantación entre los gemelos. Además, se indica que se debería explicar con mayor detalle la vida de Carlos y que resultará difícil que la película no «pase de ser vulgar y falta de emoción» (*Una herencia en París*, 1943). En el segundo informe, fechado el 22 de septiembre de 1943 y con firma ilegible, se ofrece una opinión más favorable. El censor considera el argumento convencional, pero cree que existe la posibilidad de rodar un filme interesante y entretenido. No obstante, encuentra extraño que Delia ofrezca a Carlos un cheque de 50.000 francos por su ayuda si sufre problemas económicos. Asimismo, pide que se cuide el baile de Lola Flores, para que no dé lugar a planos censurables, y que se suprima la palabra «querida» en el plano 198.

En el presupuesto de la película, sin fecha y firmado por el jefe de producción de Hércules Films, se señala que la película costará 1.145.200,80 pesetas. También se indica que Josefina de la Torre cobró 2.000 pesetas por su acutación. Tony D'Algy, en cambio, cobró 25.000 pesetas por la suya. Asimismo, se detallan los sueldos vinculados

al guion, aunque no se mencionan los nombres de los que lo han redactado. Por la escritura del argumento se pagó 16.000 pesetas; por la adaptación, 5.000; por los diálogos, 6.000; y por el guion técnico, 12.000. De igual modo, en un documento con el sello de la productora Hércules Films que se halla en el expediente de censura previa y que se fecha el 26 de noviembre de 1957, donde se aprecia el sello de la empresa, figura que el rodaje de la película comenzó el 27 de octubre de 1943 y finalizó el 8 de junio de 1943, de lo que se deduce que existe una errata en las fechas. Los interiores se rodaron en los estudios Roptence, en Madrid; los exteriores, en los alrededores de la ciudad.

Ninguno de los cinco guiones que se han localizado de *Una herencia en París* presenta firmas. Sin embargo, en los créditos iniciales de la película, que se conserva en la Filmoteca Española, Josefina de la Torre figura como responsable de los diálogos, Tony D'Algy como adaptador y Miguel Pereyra como autor del guion técnico. Pero algunos de estos datos no concuerdan con los que se indican en el expediente de censura previa del guion (*Una herencia en París*, 1943). En él Pereyra sí aparece como responsable del guion técnico, aunque Tony D'Algy y Josefina de la Torre figuran como autores del guion literario. No obstante, en el expediente de censura de la película solo se nombra a Laura de Cominges como autora del argumento y a ella y a Pereyra como escritores del guion (*Una herencia en París*, 1944).

Las contradicciones sobre qué labor en concreto desempeñaron De la Torre, Pereyra y D'Algy en el guion persisten en una breve nota que se publicó en *Primer Plano*. En ella se presenta a De la Torre y a D'Algy como autores del guion («Positivos sin revelar», 1943: s.p.). Este mismo dato se reprodujo bajo un fotograma de *Una herencia en París* que se publicó en la misma revista y en el que se ve a De la Torre y a D'Algy. En este pie de imagen se señala que los dos han escrito el argumento de la película (García Viñolas, 1944: s.p.).

Sin embargo, el tratamiento fílmico de *Una herencia en París*, que se publicó en 1944 y que consta de siete páginas, lo firmó Tony D'Algy (Guedes Infante, 1944). Esta información confirma que el actor trabajó en el desarrollo del argumento. De hecho, una carta que se halla en el FJT, bajo la signatura JMSL-205, sugiere que D'Algy impulsó la adaptación desde el comienzo. En el documento, fechado el 25 de junio de 1942 –dos meses después de que la censura aprobara la novela *Tú eres él*–, Josefina de la Torre autoriza a D'Algy a adaptar al cine la narración. No obstante, una carta mecanoscrita

que se halla en el FJT bajo la signatura JEL 02-03 indica que Adolfo Mendiri-Tello fue quien primero propuso el proyecto a Josefina de la Torre. En este documento, fechado en Madrid en mayo de 1943, el productor le comenta a la escritora que posee un ejemplar de *Tú eres él* y existe la posibilidad de adaptarla. Por eso, le pide que le confirme si le autoriza para realizar un guion y si pone condiciones.

De la misma manera, en un contrato de trabajo, fechado el 16 de septiembre de 1943, que se conserva en el Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, se corrobora la participación de D'Algy en el proyecto. En el documento, que se halla en una carpeta con el membrete de Hércules Films, ambos firman que ceden a la productora el permiso para reproducir en cine el argumento de *Tú eres él*. Además, no solo se indica que se les da a los dos 16.000 pesetas por ceder en exclusiva el derecho de reproducción. También se señala que D'Algy se ha encargado de la adaptación cinematográfica y del guion, mientras que De la Torre ha redactado los diálogos. Ella confirma esta información en el documento de cesión a Antonio Lozano Guedes Infante (Tony D'Algy) de los derechos de venta y publicación de su novela *Un rostro olvidado*<sup>168</sup>. Ahí, para identificarse, señala que escribió los diálogos de *Una herencia en París*. Así, a pesar de las contradicciones que existen en torno a la autoría del guion, los documentos localizados demuestran que De la Torre colaboró en la escritura del texto.

La solicitud de censura cinematográfica de la película la firmó Pereyra el 10 de marzo de 1944, tal como consta en el expediente (*Una herencia en París*, 1944). En él se indica que la producción comenzó el 27 de septiembre de 1943 y terminó el 23 de noviembre de 1943. El filme se aprobó sin cortes, aunque se autorizó «únicamente para mayores de 16 años» (*Una herencia en París*, 1944). En el expediente se incluyen tres informes. El correspondiente al vocal eclesiástico, bajo el epígrafe de «Informe Moral y Religioso», indica que «nada hay en esta película contrario al orden moral». En el del vocal militar, bajo el epígrafe de «Informe Militar y Defensa Nacional», se ha escrito: «Nada que señalar». El «Informe técnico, político y educación popular», que realiza un representante de la Vicesecretaría de Educación Popular, califica *Una herencia en París* como una «película española muy bien realizada». No obstante, indica que el filme quedaría perfecto si la voz de la protagonista no fuera tan triste.

---

<sup>168</sup> El documento, fechado en Madrid el 15 de octubre de 1944, se conserva en el FJT bajo la signatura JEL-02-03.

*Una herencia en París* se estrenó el 3 de noviembre de 1944 en el cine Imperial, en Madrid. Ese día, en el *ABC*, se publicó una crítica de la película en la que se elogiaba la dirección de Miguel Pereyra y las interpretaciones de Florencia Bécquer, Tony D'Algy y Josefina de la Torre («Estrenos en los “cines”», 1944: 15). Gómez Tello (1944: s.p.) consideró la película como un filme agradable, aunque sin las virtudes suficientes para que el reparto luciera su talento. Aunque elogió a Josefina de la Torre como autora de los diálogos y como actriz, afirmó que los intérpretes se esforzaron por encarnar a personajes de una novela que carece de vida (1944 [5 de noviembre]: s.p.). El argumento también recibió una crítica negativa dos años después, en el periódico *Yugo* (Almería, 1939-1962). Se presentaba la historia de la película como «un asunto de poca imaginación y de escasa novedad» (J., 1946: 3).

No obstante, la película consiguió un reconocimiento importante: en el Concurso Nacional de Cinematografía que organizó el Sindicato Nacional del Espectáculo en 1944 obtuvo un accésit de 100.000 pesetas («Fallo del jurado», 1944: 14). El acta del fallo se publicó en *Primer Plano*. En ella se explica que el jurado tuvo en cuenta la notable mejoría de las producciones españolas respecto a los años anteriores («Se ha fallado el Concurso», 1944: s.p.). Por ello, concedió tres accésits de 100.000 pesetas cada uno a *Una herencia en París*, *Dora la espía* (Rafaello Matarazzo, 1943) y *Lola Montes* (Antonio Román, 1944). En otra noticia, que también se publicó en *Primer Plano*, se indica que Miguel Pereyra recibió el 8 por ciento del accésit por el guion y el 20 por ciento por la dirección; Josefina de la Torre, el 8 por ciento por los diálogos y el 1 por ciento por su actuación («Cómo han sido repartidos», 1944: s.p.). En cambio, por sus interpretaciones, Tony D'Algy y Florencia Bécquer recibieron el 10 por ciento cada uno.

### **3.3. De la película al libro: negociaciones sobre la novelización de *Una herencia en París***

Para promocionar *Una herencia en París*, se publicó su novelización en el número 35 de la colección «Biblioteca Cine Nacional» de la Editorial Alas. Según consta en el interior del libro, el texto lo escribió Julio Mayor. Al igual que ocurre en otras novelizaciones promocionales, se incluyen numerosos fotogramas de la película. Pero, a diferencia del filme, la vida de Enma Lezica no se presenta al comienzo, sino en

el segundo capítulo, después de que Delia haya recibido el telegrama en el que se pide su presencia en París (Mayor, s.f.: 15). Por tanto, se sigue el orden que existe en la última versión del guion. Asimismo, al final la protagonista y Carlos se reconcilian en la estación de tren. Estas coincidencias con los guiones que corresponden a las firmas JML-1007, G-4473 y G-6099 indican que esta novela cinematográfica se escribió a partir de esas versiones y no a partir de la película.

Sin embargo, las negociaciones sobre la novelización de *Una herencia en París* se alargaron durante unos seis meses, tal como se constata en varias cartas y otros documentos mecanoscritos que se hallan en el FJT bajo la firma JEL-02-03. El primero que refleja este proceso consiste en el borrador de una carta que se fechó en Madrid el 29 de diciembre de 1943. Se dirige a Ramón Sala Verdaguer, propietario de la Editorial Alas. Aunque no presenta ninguna firma, se deduce que la escribieron Josefina de la Torre y Tony D'Algy, pues hablan en primera persona como los autores del guion de *Una herencia en París*. En esta carta ambos ceden al editor los derechos exclusivos para novelar, publicar y vender la novela basada en el guion con el que se rodó la película, incluyendo las letras de las canciones. En concepto de la transferencia de derechos, los guionistas piden 500 pesetas.

En otra carta, fechada en Madrid el 13 de marzo de 1944 y dirigida a De la Torre y a D'Algy, se sugiere que los dos ofrecieron la posibilidad de novelizar el guion a Ediciones Marisal. Así se deduce del membrete del documento, en el que figura el nombre de esta empresa. No obstante, la carta presenta una firma manuscrita ilegible. En ella se explica que se aceptan los derechos exclusivos para publicar la novela en la «Colección Cinema», pero con la condición de pagar 750 pesetas por la primera edición. Si el éxito exigiera nuevas reimpresiones, les pagarían a los autores el diez por ciento del importe bruto de las ventas en concepto de derechos. No se han localizado documentos que indiquen que De la Torre y D'Algy continuaran las negociaciones con Ediciones Marisal. Por tanto, rechazaron las condiciones que les habían propuesto.

Sala Verdaguer contestó al ofrecimiento de los guionistas en una carta fechada en Barcelona el 15 de marzo de 1944. Señala que responde a una carta del 10 de marzo, que no se conserva en el FJT. El editor les pide que le den datos sobre el estreno de la película en Barcelona, de la que no posee ninguna información, y detalles sobre el cuadro técnico y artístico. Asimismo, solicita que le indiquen quién escribiría la novela,

ya que no ha recibido noticias de Pío García Viñolas. La mención a este periodista, crítico de cine y censor, sugiere que el editor esperaba su veredicto para que la novelización no suscitara el rechazo de la censura. Sala Verdaguer asegura que, cuando se hayan realizado estos trámites, les enviará la cantidad estipulada para conseguir los derechos exclusivos.

Sin embargo, el borrador de una carta fechada en Madrid el 12 de junio de 1944 revela que en esos días Sala Verdaguer aún no había abonado las 500 pesetas correspondientes a los guionistas. En respuesta a la misiva, el editor contestó el 15 de junio de 1944. En esta nueva carta afirma que contactó con Pío García Viñolas para que viese la película y la calificara como «apta para menores». Sin ese requisito, Sala Verdaguer no enviará el contrato a los guionistas, ya que en otras ocasiones la censura ha suspendido la publicación de otras novelizaciones.

Por eso, Josefina de la Torre se dirigió a García Viñolas para tratar este asunto. En el borrador de la carta, fechada en Madrid el 4 de julio de 1944, ella pide al censor que insista a Sala Verdaguer en la urgencia de formalizar el contrato de la novelización de *Una herencia en París*. Explica también que no entiende el requisito de que la película se declare «apta para menores». Así, solicita que se formalicen pronto las condiciones de publicación, ya que llevan seis meses tratando el asunto. Incluso le pide a García Viñolas que, como plazo definitivo, le dé a Sala Verdaguer hasta el 20 de julio para que envíe su conformidad sobre las condiciones propuestas y el giro correspondiente. Si el editor no cumple este trámite, los guionistas quedarán desligados de cualquier compromiso con el editor.

En otra carta fechada en Barcelona el 11 de julio de 1944, Sala Verdaguer informa a De la Torre y a D'Algy de que García Viñolas ya le había indicado el plazo del que dispone para formalizar el acuerdo de los derechos de la novelización. No obstante, advierte de que antes desea ver la película, pues, dada la abundancia de producciones nacionales y extranjeras, debe seleccionar con cuidado las que se novelizarán. Explica también que en este procedimiento influye la crisis de la «novela cinematográfica». Si bien mantiene la oferta de las 500 pesetas, señala que no las pagará hasta que haya obtenido el visto bueno de García Viñolas y la censura haya aprobado la novela. Justifica esta cautela porque, si la censura no autoriza la publicación, solo perderán tiempo con estos trámites.



Al final, las negociaciones concluyeron con el recibí fechado en Barcelona el 10 de febrero de 1945. En él se indica que De la Torre y D'Algy transfieren a Sala Verdaguer los derechos exclusivos para novelar, publicar y vender en sus editoriales la novela basada en el guion que sirvió para el rodaje de *Una herencia en París*. También se indica que los guionistas reciben por esta cesión de derechos 500 pesetas. Sin embargo, aunque en el documento se indica que lo suscriben De la Torre y D'Algy, no constan sus firmas. Por lo tanto, ninguno de ellos había aceptado este contrato a comienzos de febrero de 1945. En el documento también se prohíbe ceder los derechos de la novelización a otras editoriales. De hecho, en el borrador de una carta sin firma y sin fecha que se dirige a Nueva Films S.A., los guionistas de *Una herencia en París* informan de que ya han concedido a Sala Verdaguer los derechos exclusivos de la publicación durante dos años. Por eso, no pueden ofrecerlos a otra editorial.

#### **3.4. Una nueva película de *Tú eres él* y la adaptación de *¿Dónde está mi marido?*: el proyecto frustrado de los años 50**

Varias cartas que se conservan en el FJT revelan que, en la década de los cincuenta, surgió una propuesta para realizar una nueva versión cinematográfica de la novela *Tú eres él*, aunque nunca se llevó a cabo. En una de ellas, fechada en La Roda (Albacete) el 8 de julio de 1950, Eduardo Grande Puertas<sup>169</sup> explica que pretende solicitar los derechos de autor de la obra para adaptarla al cine. Aunque como destinatario de la carta solo se indica «Publicación Mensual», se evidencia que ya pensaba comenzar las negociaciones con Josefina de la Torre sobre este tema. En otra carta, fechada también en La Roda el 20 de julio de 1950, Grande Puertas pedía al mismo destinatario la dirección de la autora para comunicarse con ella sobre la posibilidad de escribir un guion de cine basado en *Tú eres él*.

La primera carta de las que Grande Puertas le envió a Josefina de la Torre y que se conservan en el FJT se fechó en La Roda el 4 de agosto de 1950. En ella, el remitente lamenta que la escritora no haya aceptado la propuesta de adaptar *Tú eres él*. Aunque no se ha hallado la respuesta de la escritora a la que alude Grande Puertas, cabe la posibilidad de que De la Torre rechazara esta adaptación porque ya existía la película

---

<sup>169</sup> Eduardo Grande Puertas fue alcalde de La Roda desde 1970 hasta 1977. No consta que participara en proyectos cinematográficos.

*Una herencia en París*. Sin embargo, Grande Puertas le agradece que le haya ofrecido cualquier otra de sus novelas para este propósito y se muestra dispuesto a adaptar la que ella decida.

El 31 de octubre de 1950 Grande Puertas le escribió de nuevo a Josefina de la Torre para indicarle que aún no había recibido ningún libro. El 11 de noviembre le confirma que ya le ha llegado y que cree que la podrá adaptar al cine, aunque no menciona el título de la obra. Pero el 30 de enero de 1951 le anuncia que ya ha terminado de adaptar a un guion la novela, que al fin nombra. Se trata de *¿Dónde está mi marido?* (1943), de la que solicita los derechos de adaptación para iniciar las gestiones pertinentes que exijan las administraciones. Asimismo, explica que también adaptaría otra más de sus novelas si ella le indica qué título prefiere y en qué librería podría conseguirlo.

En el FJT solo se conserva una respuesta de Josefina de la Torre a Grande Puertas. Aunque no presenta fecha, sí se explicita que contesta a la carta que él le envió el 30 de enero. La autora explica que se ha sorprendido de que haya adaptado *¿Dónde está mi marido?* y que no puede conceder los derechos pertinentes hasta que las negociaciones no se hayan consolidado y los dos hayan firmado un contrato. No obstante, le indica que él puede comenzar los trámites relacionados con el guion y comunicarle a ella los resultados para llegar a un acuerdo. También le recuerda que, por conceder los derechos de adaptación de la novela, ella ha de percibir 25.000 pesetas. Del mismo modo, se muestra dispuesta a señalarle qué otras novelas suyas ella considera interesantes para el cine y que, si no las consigue en las librerías, se las enviará. Sin embargo, el 13 de febrero de 1951 Grande Puertas contestó que encontraba algunas de estas condiciones excesivas, aunque le informaría de cualquier novedad sobre las negociaciones. Pero con esta carta termina la correspondencia entre ellos que se halla en el FJT. De la ausencia de más documentos relacionados con este proyecto se deduce que nunca pasó de una simple propuesta.

A pesar de que Josefina de la Torre rechazara una nueva adaptación de *Tú eres él*, su ofrecimiento de que se llevara al cine *¿Dónde está mi marido?* demuestra que, en la década de 1950, aún pensaba en las posibilidades fílmicas de sus novelas. Así, se concluye que, si no se adaptaron más novelas suyas al cine, no se debe a la falta de interés de la autora hacia este medio, que todavía le atraía en esa década. En realidad,

las dificultades materiales para producir películas en España suponían obstáculos desalentadores en los años cuarenta y cincuenta. Pero De la Torre consideraba que las adaptaciones al cine de sus novelas servían para difundir su obra narrativa en filmes de géneros populares. Por eso, desechó la posibilidad de adaptar otra vez *Tú eres él* y propuso otras narraciones sobre las que ella no había escrito ningún guion, como *¿Dónde está mi marido?* De esta manera, se facilitaba que el público, a través de las películas, conociera su faceta como novelista.

### 3.5. Resumen argumental

Delia Ocampo pasea por el jardín con su perro. Horacio de Santamarina, su esposo, se acerca a ella para hablar sobre el viaje a París para cobrar la herencia del difunto tío Pascual Lezica. Aunque Delia insiste en ir, su marido prefiere quedarse para la próxima cacería en Coto-Viejo. Sin embargo, él cambia de idea cuando recibe una llamada de Olga, su amante. Al encontrarse con ella, se evidencia que Horacio no quiere viajar a Europa para no alejarse de esta mujer. Pero Olga le anima a que vaya a París, porque así descubrirá si el fallecido le ha dejado una fortuna.

A la casa del matrimonio llega un telegrama en el que se reclama la presencia de los descendientes de Enma [sic] Lezica Santamarina en la lectura en París del testamento del general Pascual Lezica. Lo envía el notario Alberto Avellaneda. Sara, la criada de Delia, con quien mantiene una estrecha amistad, le da entonces a su señora el diario íntimo de la fallecida hermana del general Pascual, Enma Lezica, es decir, la madre de Horacio. Entonces, al mostrar fotografías de la boda de ella con su marido (Pablo) que se conservan en el diario, Sara explica que Pascual ejerció como padrino. A partir de este momento, su relato oral se transemiotiza y se muestran imágenes de la vida de Enma que ella misma escribió en su diario. En él se sugiere un idilio con el capitán Mendoza, pero también cuenta su distanciamiento con su esposo. Las escenas en las que se presenta la biografía de Enma terminan cuando ella da a luz a un hijo. Horacio interrumpe a Sara y le prohíbe que revele los secretos del diario de su madre.

Más tarde, el administrador de la finca le explica a Delia que su esposo ha hipotecado la vivienda para pagar sus deudas de juego y de mujeriego. Pero, cuando ella acude a su encuentro, Horacio le dice que ha cambiado de idea y que viajará a París. Además, aunque justifica la hipoteca porque no encontró otra solución, le asegura que le

entregará la herencia. Antes de marchar, Sara le entrega a Delia un sobre y le pide que lo lea antes de llegar a Europa. En el trasatlántico que los lleva a Francia, Horacio apuesta de nuevo, bebe y, una noche, al regresar a su camarote, muere de manera súbita frente a Delia.

En el tren, Carlos, que se identifica como inspector, le pide a la protagonista su documentación y le pregunta por sus señas en París. Delia, tras reponerse de la sorpresa que le causa el extraordinario parecido de este hombre con su difunto marido, contesta. Se quedará en el Hotel Central de París. Carlos anota el nombre de la mujer y el lugar donde se hospedarán. Sin embargo, llega un agente de policía que corre tras él, quien huye. Un empleado del tren le advierte a Delia de que se trata de un impostor.

Al llegar a su hotel, la protagonista le oculta al recepcionista que su marido ha muerto. Tampoco se lo comunica al notario Avellaneda cuando habla con él por teléfono. Después, Delia se presenta a la lectura del testamento, donde descubre que Pascual les ha dejado a los descendientes de Enma Lezica doscientas mil libras que se hallan en el Banco Americano. La condición para cobrarlas consiste en que el beneficiario acredite que pertenece a la familia Santamarina y Lezica. Al salir, Delia toma un taxi, pero el chófer atropella, en un supuesto accidente, a Carlos. La protagonista lo recuerda como el impostor del tren cuando se acerca para ayudarlo. Por eso, pide al chófer que continúe.

Delia, con un antifaz, cena en el hotel, donde se celebra una fiesta de carnaval. Sin embargo, junto a ella se sienta Carlos, que, al principio, lleva una máscara. Cuando descubre su identidad, Delia se enfada y se va. Carlos la sigue por los pasillos del hotel y, aunque ella le ignora, él la invita a comer el día siguiente en el restaurante El Refugio a la una. Confía en que ella irá. En efecto, Delia se presenta a la hora acordada en el local, donde ya se encuentra Carlos. Ella le explica su problema: necesita que él, que tanto se parece a su difunto marido, se identifique como Horacio de Santamarina en el Banco Americano para cobrar la herencia. A cambio de su ayuda, ella le ofrece cincuenta mil francos. Aunque Carlos acepta, queda sorprendido por la muerte de Horacio, de la que no se había enterado. No obstante, afirma que no conocía al fallecido y se presenta como Carlos Aceval. Delia le enseña el pasaporte de Horacio para que copie su firma.

Sin embargo, después de este encuentro, Carlos le cuenta al notario Avellaneda que Horacio ha muerto durante el viaje. Por eso, le da instrucciones sobre cómo proceder, aunque no se revela en qué consisten. Al día siguiente, a las doce menos cuarto, Carlos y la protagonista acuden al Banco Americano. Frente al director, él firma como Horacio y pide que la herencia se ingrese en la cuenta de su esposa en Buenos Aires. De nuevo en el restaurante El Refugio, Delia le agradece a Carlos su ayuda, le da el cheque por el valor estipulado y le dice que en pocos días regresará a América. Pero, en el hotel, Avellaneda habla con la protagonista. Le advierte de que ha descubierto la muerte de su esposo y que ha utilizado a un tercero para cobrar la herencia. Como se trata de un delito grave, el notario afirma que se encargará de todo para mantener limpio el nombre de Santamarina y que ella debe marchar a América.

En el trasatlántico de regreso a Argentina, Delia coincide con Carlos, quien ha seguido sus pasos. Ella se enfada otra vez, pero Carlos le revela que le ha dicho a gran parte de la tripulación que viaja con su esposa. Por ello, ambos deben guardar las apariencias para que nadie descubra la muerte de Horacio. Así, los dos ocultan la verdad cuando se encuentran con el matrimonio Olmos, que conocía al difunto. Aunque Delia se retira pronto, al día siguiente la señora Olmos le habla sobre lo mucho que ha cambiado la personalidad de Horacio, mucho más simpático que antes.

La mentira continúa cuando el mayordomo y el administrador de Delia esperan por ella y por su supuesto marido en el puerto de destino. Ella se extraña, porque no ha avisado a nadie, pero Carlos les ha enviado un telegrama comunicándoles su llegada. A pesar de la súplica de Delia, él se presenta como Horacio. En casa, Carlos recibe una llamada de Olga, que también desconoce que su amante ha fallecido. Culpa a su interlocutor de no haberse comunicado con ella durante su viaje. Pero él, antes de colgar, asegura que no irá a Coto-Viejo y que se ha enamorado de su mujer.

Al despedirse de Sara, ella llama a Carlos por su nombre. Aunque él se marcha de inmediato para coger un tren, Delia, que ha escuchado la despedida, no entiende cómo su criada conocía su identidad. Al hablar con ella, Delia reconoce que perdió el sobre que Sara le había entregado. En ese documento se aclaraba la verdad: Pablo, el marido de Enma, no reconoció que los hijos de su mujer fueran también de él. Por ello, exigió a Sara que los alejara, y ella los entregó a unos viejos criados. Aunque Pablo quedó tranquilo, Enma murió del disgusto. Cuando Carlos descubrió su historia, dejó

una carta en la que informaba de que se marchaba para siempre. Sin embargo, Pablo, ya viejo y enfermo, se acordó de sus hijos y quiso verlos, pero solo localizó a Horacio. Sara, en cambio, jamás perdió el contacto con Carlos. De esta manera, le comunicó el asunto de la herencia desde que lo supo para que no la perdiera, ya que él se encontraba entre los descendientes de Enma Lezica. Al saber esta historia, Delia corre a la estación de tren, aunque ve que Carlos se aleja en un vagón. No obstante, él aparece de inmediato detrás de ella, la toma por los hombros, le pide su documentación y le explica que no tendrá que cambiar de nombre. Así, se sugiere que ambos se casarán y que Delia mantendrá el apellido de «Santamarina».

### **3.6. Tiempo**

En el guion no se advierten referencias temporales que revelen en qué año transcurre la historia. Así, sin alusiones al contexto sociocultural o político, se favorece la evasión del público que exige una comedia romántica en la que se adapta una novela rosa. Pero la ausencia de este tipo de indicaciones sugiere que la acción sucede a comienzos de los años cuarenta, cuando se escribió el guion. Del mismo modo, no resulta posible determinar cuántos días dura la acción.

Sin embargo, se aprecian dos *flashbacks* en los que se transemiotiza el discurso oral de Sara cuando explica la vida de Enma Lezica. Al tomar el diario de la fallecida, la criada comienza su relato con la boda de la señora con Pablo de Santamarina. Como se lee en los pasajes en los que se evocan las imágenes del pasado del matrimonio, continúa su narración con el nacimiento de un hijo hasta que Horacio la interrumpe. Si bien no se señala en qué momento transcurren estas escenas, el salto temporal a varias décadas antes responde a la necesidad de aclarar el origen del conflicto familiar entre Horacio y Carlos para que Delia y el público comprendan la trama. Por eso, cerca del final, Sara explica el resto de la historia que el difunto marido de la protagonista no le había permitido terminar. Con ello, revela que Horacio y Carlos, gemelos, crecieron lejos de su padre. Estos *flashbacks* sirven, por tanto, para completar omisiones y, al mismo, para aumentar la tensión narrativa, ya que la interrupción del relato exige un esclarecimiento posterior que no llega hasta el desenlace.

### 3.7. La voz narrativa

A lo largo del guion se advierte cómo la voz narrativa tiende a la objetividad. Por ello, predomina el modo informativo al presentar el mundo diegético. De hecho, apenas se leen en las descripciones adjetivos que supongan juicios de valor. Solo al aludir a los estados de ánimo de los personajes se califican sus actitudes de manera subjetiva. De esta manera, se expresa que Enma se siente «angustiada y desconcertada» (9) cuando Pablo le lanza una mirada severa. También se señala que Sara y Delia contemplan «contrariadas» (15) cómo Horacio trata con autoritarismo a su mayordomo. Asimismo, la protagonista pregunta «alarmada» (50) a Carlos qué quiere decir cuando, al encontrarse con ella en el trasatlántico de regreso a América, él afirma que resulta complicado que no se presente como Horacio.

Pero, a pesar de esta tendencia a la neutralidad, la voz narrativa manifiesta su carácter omnisciente cuando demuestra que accede a la mente de los personajes. Así ocurre cuando señala cómo Delia, al llegar a su hotel y escuchar música de carnaval, «intenta ahuyentar sus pensamientos y preocupación» (35). Incluso se refiere al «dolor moral» (9) que siente Enma a causa de la incomodidad del viaje en coche mientras avanza hacia la cabaña donde dará a luz.

De igual modo, tampoco se observan en el guion pasajes que correspondan al *comment mode*. Así, se evitan imágenes literarias que den lugar a ambigüedades. Solo se recurre al símil cuando Sara ve a Carlos y lo reconoce. La sorpresa de este encuentro provoca que la criada lo mire «como si se tratara de una alucinación» (62). Por tanto, los guionistas han aspirado a la máxima objetividad posible al recurrir casi en exclusiva al modo informativo para mostrar la diégesis. Han optado por una escritura que facilite el rodaje del texto y que no suponga dificultades de comprensión para el personal técnico que se involucre en él.

### 3.8. La representación del lugar

Dado que el guion contiene encabezamientos de escena, resulta sencillo identificar los distintos espacios en los que transcurre la acción. Sin embargo, en estos encabezamientos solo se alude al nombre del lugar. Tal como sucede en las comedias románticas en las que se adaptan novelas rosas, estos espacios reflejan el elevado estatus

social de los personajes. De esta manera, se contribuye a la evasión que el público espera de este subgénero. No obstante, los espacios apenas se describen. De la vivienda de Delia y de Horacio solo se adjetiva el jardín, que se presenta como «frondoso» (1). Pero la acción sucede en diversas estancias de la casa, como la biblioteca y el *hall*.

Tampoco se describen los espacios del trasatlántico en los que se mueve la protagonista, que incluyen su camarote de lujo, el bar, el comedor y la cubierta. El alto poder adquisitivo de Delia se advierte también en el vagón de primera clase en el que se traslada a París y donde conoce a Carlos, y en el Hotel Central en el que se hospeda. Aunque este establecimiento no se describe, la noche en la que se celebra la fiesta de carnaval se presenta el comedor como «brillantísimo» (35), con los asistentes vestidos de etiqueta o disfrazados. A estos lugares se suman otros vinculados a la clase alta, como el despacho del notario, el del director del Banco Americano y el restaurante El Refugio. No se aportan detalles de ninguno de ellos, pero en todos se mueven cantidades relevantes de dinero.

Al igual que en guiones de comedias como *Rápteme usted* o *Volver a soñar*, con tramas sentimentales, en el de *Tú eres él* predominan los interiores. De hecho, entre los exteriores solo se incluyen algunas calles –como en la que se produce el atropello de Carlos– o el muelle en el que desembarca la protagonista al regresar a Argentina. Se trata de lugares de tránsito poco significativos en el desarrollo de la trama. El predominio de interiores responde a que en ellos se refleja mejor el elevado estatus económico de los personajes. Si los exteriores quedan abiertos a cualquier clase social, en los interiores, vinculados al lujo, solo entran los que poseen dinero suficiente para pagar sus comodidades. Por tanto, resultan apropiados para evitar alusiones a problemas socioeconómicos de comienzos de los años cuarenta y, así, favorecer la evasión del público.

### **3.9. Caracterización de los personajes**

Como ocurre en las comedias románticas que adaptan novelas rosas, los personajes pertenecen a la clase alta para presentar al público un mundo que queda lejos de su realidad. Sin embargo, de ninguno de ellos se ofrece una definición directa. Solo a Carlos se le presenta como una «copia exacta» (24) de Horacio, ya que de esta aclaración dependen los equívocos posteriores. En cambio, se conoce la personalidad y



las actitudes de cada uno a través de las presentaciones indirectas. Por ello, el lenguaje no verbal reviste una especial importancia en las caracterizaciones, sobre todo en las escenas que corresponden a los *flashbacks* sobre la vida de Enma. Dado que en ellas se prescinde de los diálogos y solo se muestran fragmentos del diario de la fallecida, el lenguaje kinésico revela las emociones de los personajes. El siguiente fragmento, en el que Enma se encuentra con su querida criada, demuestra cómo las miradas que se intercambian reflejan que conocen bien la situación terrible que ha impuesto Pablo:

Enma, sentada en un sillón frente al escritorio, termina de escribir sobre su diario. Lo guarda, está llorando, mira hacia la puerta y entra Sara, llevando ropa que coloca en una maleta. Sara mira a su señora con pena y cariño (9).

Asimismo, el gesto brusco con el que Pablo, después de permanecer con las mandíbulas contraídas durante el parto, levanta a su hijo cuando nace (10) transmite su desdén hacia el bebé. Este sentimiento, que se evidencia en sus movimientos corporales y en sus expresiones faciales, provoca la separación de Enma y sus hijos, que crecerán separados. Por eso, el rechazo del padre hacia el recién nacido se debe manifestar con claridad.

No obstante, también los gestos de Horacio muestran su carácter violento. No solo engaña a su esposa con una amante, malgasta el dinero en apuestas e hipoteca la casa sin consultarlo con su mujer, sino que también se comporta como un marido autoritario. Cuando se da cuenta de que Sara ha sacado el diario de Enma, levanta una fusta para pegar a la criada, aunque Delia lo detiene antes de que infrinja algún daño (11). Además, al comienzo del texto, se cuenta cómo, con la fusta, aplasta a un escarabajo en la tierra (2-3). El primer plano que se indica en esta escena para ver el insecto de cerca revela la crueldad innata de Horacio, que no sufre ningún remordimiento por los actos reprobables que comete. De igual manera, el comportamiento de Olga corresponde al de una *femme fatale* que embauca a su amante y lo somete a sus caprichos. Solo interviene en dos secuencias: en su encuentro con Horacio en Coto-Viejo y en la llamada que mantiene con Carlos. Pero su presencia en la trama resulta significativa, pues convence a su amante de que viaje a París. Por tanto, Olga comparte el carácter perverso de su amante, ya que lo manipula a su antojo.

Delia y Carlos, en cambio, poseen personalidades bondadosas. Ella, a pesar del matrimonio infeliz que vive con Horacio, lamenta el fallecimiento de su esposo, ya que, cuando él se desvanece en el camarote, en el rostro de ella se «refleja el horror por la muerte de su marido» (23). Si bien Delia rehúye a Carlos al comienzo y solo se encuentra con él para pedirle ayuda y cobrar la herencia, al final reconoce la valía del enamorado y corre en su busca a la estación de tren cuando descubre su identidad. Del mismo modo, aunque Carlos insiste en seguir a Delia, pronto muestra sus buenas intenciones y su carácter amable, que sorprende incluso a unos amigos en el trasatlántico de regreso a Argentina. La señora Olmos, que conocía a Horacio, comenta cómo ha cambiado su carácter y lo describe como «brillante», «magnífico», «animado», «hablador» y fiel a su esposa (51).

También Sara posee un espíritu afable, incluso compasivo. Se preocupa por que Delia conozca la historia familiar de Enma y su intervención resulta imprescindible para que la protagonista y Carlos terminen juntos. Asimismo, en los *flashbacks* se aprecia cómo se preocupa por Enma, sobre todo durante su parto. Sus expresiones de angustia, sus miradas con «ansiedad suplicante» (11) a Pablo, reflejan su estrés por que no haya complicaciones y el señor apoye a su esposa en un momento tan crucial. Además, entre Sara y Carlos existe un estrecho vínculo desde la infancia de él, tal como se observa en el *flashback* final. Cuando ella deja a los gemelos con el matrimonio que cuidará de ellos, Horacio apenas se despide de la criada, pero Carlos le echa los brazos al cuello en un gesto afectuoso (67). El contacto que han mantenido durante el resto de sus vidas evidencia la amistad intensa que los une.

### **3.10. Recursos cinematográficos**

Los planos del guion se indican con las iniciales de los términos técnicos en español. De esta manera, P.P. significa «primer plano». Su uso significativo se advierte en escenas en las que las expresiones faciales de los personajes revisten especial relevancia, como cuando Enma comienza sentir su distanciamiento con Carlos: «angustiada y desconcertada» (9). Las iniciales T.C. corresponden a «tres cuartos». Este tipo de plano resulta adecuado para escenas en las que dos personajes o más interactúan entre ellos, como cuando Delia y Sara se despiden antes del viaje a París (16). El abrazo

que se dan, visto desde la cercanía de un plano de tres cuartos, refleja la estrecha amistad que une a ambas mujeres.

Tanto las iniciales P.M. como M.P. significan «plano medio», ya que ambas se emplean de manera indistinta en el texto, como se advierte en una conversación entre Carlos y Delia:

193.-P.M.- De los dos. Cámara a Delia.

[...]

Delia le lanza una mirada furiosa.

194.-M.P.- De los dos. Cámara a Carlos. Este cambia totalmente de tono (49).

No obstante, las iniciales M.P.G. corresponden a «medio plano general». La relativa lejanía desde que la que presenta a los personajes lo convierte en el plano ideal cuando se juntan varios de ellos en el mismo espacio. Así sucede cuando Enma, en su habitación, teje ropa para su hijo, ve cómo su marido entra y se le acerca con una mirada severa (7-8). En cambio, el plano general —que se indica con las iniciales P.G.— se reserva para evocar imágenes en las que predominan espacios amplios, como el del camino frondoso que se señala al comienzo del texto (1), el salón de música de Pablo (8) y el tren en el campo (27).

Además de estos planos, en el guion también se explicitan los movimientos de cámara, que incluyen el *travelling*, que se indica en diecinueve ocasiones, y la panorámica, que se señala en treinta y tres. Ambos movimientos se incluyen en escenas en las que los personajes se desplazan. Así se advierte cuando Delia, a quien se muestra a través de una panorámica, baja las escaleras de la entrada de su casa y sube al coche con su marido (16). De igual modo, con un *travelling* se sigue el desplazamiento de Delia por el pasillo del Hotel Central mientras Carlos la sigue (37).

En el texto también se emplean varios fundidos, tanto de apertura como de cierre, para marcar las transiciones entre escenas. Uno de los de cierre se indica después de la conversación que Horacio mantiene con Olga en Coto-Viejo (5). Otro de apertura se lee tras la discusión que Delia mantiene con su marido al preguntarle por la hipoteca que pedido sobre la casa (13). Asimismo, se aprecian numerosas sobreimpresiones, sobre todo en las escenas que corresponden a los *flashbacks* en los que se presenta la

vida de Enma. Con este recurso visual se muestran con rapidez imágenes para resumir los momentos más relevantes de la historia familiar de la fallecida, que sirven para comprender trama. Por eso, entre las sobreimpresiones se incluyen encadenados, que agilizan la sucesión de imágenes. Así se lee en el siguiente fragmento:

21.E.-P.P.- De basura. El ramo que cae y se le barre.

Hasta ese plano del álbum del fondo de sobreimpresión han ido pasando sus hojas hasta quedar detenidas y abiertas en este.

ENCADENA

21.F.-P.P.- De una mano fina con alianza, que termina de escribir sobre una hoja de diario sobreimpresionada en el álbum que tiene Sara (9).

Como se observa, la velocidad con la que se suceden las imágenes responde a la rapidez con la que se pasan las páginas del diario de Enma que Sara le enseña a Delia. Incluso se explicita una «triple impresión» (9) en la que se combinan las imágenes de Pablo y Enma en salón, el rostro angustiado de la mujer y la salida del marido de la habitación. De este modo, se comprueba cómo los guionistas emplean con precisión las sobreimpresiones y recurren a ellas cuando este efecto visual evoca el pasado triste de Enma.

### **3.11. Diálogos y música**

Los diálogos del guion, al igual que el lenguaje no verbal, intensifican en numerosas escenas los aspectos sentimentales de la trama, tal como exige el género de la comedia romántica. Así ocurre, sobre todo, cuando Sara le revela a Delia los secretos familiares de Horacio y las desdichas de Enma. Sin embargo, también existen diálogos que acentúan el humor de diversas situaciones. Cuando Carlos ocupa el lugar de Horacio al regresar de París, sus intervenciones, que jamás habría dicho el difunto marido de Delia, provocan la sorpresa de sus criados. Por eso, en el muelle en el que desembarca, el administrador se extraña de que su señor, quien siempre se ha llevado mal con la criada, hable de ella como su «querida Sara» (60) y que, al verla, la salude con un abrazo. Carlos también sorprende a su mayordomo y al administrador cuando afirma que le parece un aburrimiento ir a una cacería en Coto-Viejo, pues se trataba de una de las aficiones favoritas de Horacio (61). Con estas confusiones, que suscitan en

Delia el temor de que todos descubran la identidad de Carlos, se crean equívocos humorísticos.

Tal como consta en el expediente de censura previa del guion, la música de la película la compuso Salvador Ruiz de Luna<sup>170</sup>. Sin embargo, las referencias musicales poseen una presencia reducida en el guion. Una de ellas se halla en la escena en la que una bailaora –que en la película encarna Lola Flores<sup>171</sup>– interpreta un número en el trasatlántico que se dirige a Francia (19). Pero no se especifica ningún género ni se incluye la letra de la canción a la que se alude. De modo similar, en otros pasajes se indica que suena «música de fondo» (1, 6), pero no se aportan detalles sobre el acompañamiento sonoro. Solo en dos escenas se precisa el tipo de música que se requiere: durante un paseo de Delia por la cubierta del trasatlántico, cuando suena una «música descriptiva» (21); y en la fiesta en el hotel parisino en el que se hospeda la protagonista, donde suena «música de carnaval» (35). Por tanto, los guionistas solo han incluido referencias musicales en las escenas en las que el acompañamiento sonoro reviste especial importancia para evocar la atmósfera adecuada. No obstante, no precisan los géneros y dejan que el compositor cree la banda sonora con una amplia libertad creativa.

### 3.12. Conclusiones

Con el guion de *Tú eres él*, Josefina de la Torre logró que su labor como escritora cinematográfica al fin llegara a la pantalla, aunque bajo el título de *Una herencia en París*. Junto con Tony D'Algy y Miguel Pereyra, demostró que conocía bien el género de la comedia romántica. A partir de su propia novela, desarrolló un texto cinematográfico que, con una trama amorosa y personajes de un alto estatus social, ofrecen un entretenimiento de evasión. Gracias al tópico del doble, que se manifiesta en el extraordinario parecido entre los gemelos Horacio y Carlos, se producen equívocos cómicos que terminan en un desenlace feliz en el que la pareja protagonista se expresa su afecto. No obstante, aunque en el guion se evitan las alusiones al contexto sociohistórico, no se rehúyen las situaciones que suscitan tristeza. El carácter violento

---

<sup>170</sup> El compositor Salvador Ruiz de Luna (Talavera de la Reina, 1908-Madrid, 1978) destacó por las bandas sonoras que creó para diversas películas, entre las que se encuentran *Boda en Castilla* (Manuel Augusto García Viñolas, 1941), *Escuadrilla* (Antonio Román, 1941), *Intriga* (Antonio Román, 1943) y *Misterio en la marisma* (Claudio de la Torre, 1943).

<sup>171</sup> En los créditos iniciales del filme se señala que su personaje se llama Lola.

de Pablo, el desprecio hacia sus hijos, la separación de los gemelos y el matrimonio desdichado de Delia, que no encuentra ningún apoyo en su marido, intensifican los rasgos dramáticos de la trama.

Además de conocer bien los arquetipos propios de la comedia romántica, Josefina de la Torre y los coguionistas también demuestran con este guion que dominan los recursos cinematográficos que exige el género y, en concreto, el argumento que desarrollan. Los *flashbacks* en los que se muestra la vida de Enma Lezica, donde se concentran los momentos más dramáticos, no contienen diálogos para que las expresiones corporales de los personajes revelen sus estados anímicos. De la misma manera, los distintos tipos de planos se indican en el texto de modo que reflejen los gestos más significativos para comprender los sentimientos intensos que influyen en el devenir de los acontecimientos.

#### **4. Guiones adaptados de comedias románticas sin rodar: *La rival de Julieta* y *Matrimonio por sorpresa***

Además de *Tú eres él* (1942), Josefina de la Torre adaptó a guiones de cine otros dos de sus narraciones rosas que publicó en «La Novela Ideal»: *La rival de Julieta* (1940) y *Matrimonio por sorpresa* (1941). Sin embargo, ninguno de los dos se rodó. De hecho, tampoco se han localizado documentos en los que conste que se negociara la producción de alguno de ellos. Pero la existencia de estos guiones revela el interés de la autora por llevar sus narraciones rosas a la pantalla. De *La rival de Julieta* se conservan en el FJT dos mecanuscritos: uno corresponde a la signatura JML-1048 y el otro, a la JML-1020. Ambos presentan el mismo texto, sin variantes, y mantienen la misma paginación. En la portada se explicita la autoría de Josefina de la Torre, aunque se presenta como un «guión cinematográfico original». Este dato, en principio, sugiere que la novela homónima adapta el texto fílmico. Sin embargo, existen indicios de que, en realidad, se siguió el proceso inverso: se escribió la novela y, después, el guion.

*La rival de Julieta* se publicó en 1940. Según el expediente S-640 que se halla en la caja 21/6569 en el AGA, se presentó a la censura el 6 de septiembre de 1940 y se autorizó el día 10 de ese mes. El informe que se adjunta califica el valor literario de la obra como «vulgar» y la describe así: «Novela rosa con todas sus convenciones. Nada

digno de censurar». Si el guion se hubiera escrito antes que esta obra, debió de haberse redactado con anterioridad a septiembre de 1940. Pero en el texto se lee una referencia a Sara Montiel que sustenta la hipótesis de que, en realidad, se trata de un guion adaptado. En una escena, la protagonista posa ante el espejo con gestos que remiten a la actriz española: «Así permanecerá durante unos segundos y poniendo caras y posturas a lo Sara Montiel» (34). Pero esta intérprete debutó en el cine en 1943 y no se convirtió en un referente cinematográfico hasta un par de años después. Ya el 10 de febrero de 1946 protagonizó la portada de la revista *Primer Plano*. No obstante, resulta improbable que Josefina de la Torre aludiera a Montiel cuando la actriz no había comenzado su trayectoria en el cine. Por tanto, la alusión a la intérprete indica que el guion se escribió después de 1944, cuando ella ya había conseguido cierto renombre. Así, se deduce que el texto se califica como «original» porque su argumento no ha surgido de la obra de otros autores, sino de la de Josefina de la Torre.

De *Matrimonio por sorpresa* también se conservan dos guiones en el FJT. El mecanuscrito completo se encuentra bajo la signatura JML-1024 en una carpeta de la productora Hércules Films, en la que quizás se pensó para producir la película. En cambio, bajo la signatura JSL-09-23 solo se hallan algunas páginas mecanuscritas, sin firmas ni fechas, que no conforman el texto completo. Además, ambos mecanuscritos presentan numerosas variantes textuales. Por eso, se analizará el que corresponde a la signatura JML-1024. En la portada de este documento se explicita que constituye una adaptación de la novela *Matrimonio por sorpresa*, aunque no se indica la autoría del guion. Sin embargo, en la parte inferior de la página del *dramatis personae* se lee la firma manuscrita de Josefina de la Torre. De ello se deduce que la escritora redactó el texto. No obstante, la ausencia de fechas en el mecanuscrito imposibilita saber cuándo se escribió.

#### **4.1. *La rival de Julieta***

##### **4.1.1. Resumen argumental**

Blanca Barocchi acoge a su ahijada Irene Sandoval tras la muerte de los padres de la joven, de diecisiete años. Al llegar a la casa de los Barocchi, Irene conoce a Mario, hijo de Blanca, viudo, arqueólogo y casi veinte años mayor que la protagonista, y a los hijos de él: Alberto y Myrian [*sic*]. Asimismo, Mario mantiene una relación sentimental

con Julieta Medina, quien ve en él una vida estable. Poco después de instalarse con los Barocchi, Irene comienza un noviazgo con Alfredo, de veintidós años. Pero, un día en que Mario ve que el joven se inclina para besarla, se enfada y se aleja con ella.

El vínculo entre Mario e Irene se intensifica cuando los dos quedan atrapados en el coche durante una tormenta. La protagonista, que se asusta con los rayos y los relámpagos, busca en él consuelo. No obstante, Mario, antes de emprender un viaje al extranjero de varios meses, le propone matrimonio a Julieta, que acepta. A su vez, Irene queda con Alfredo, quien la lleva a un local donde ella no bebe alcohol porque no se ha acostumbrado a ello. Aunque el joven le confiesa su amor, ella sugiere que entre ambos solo existirá una amistad.

Después de enterarse de que Mario, al regresar de su viaje, se casará con Julieta, Irene cambia su comportamiento. Se maquilla para aparentar más edad y, cuando queda con Alfredo, bebe, fuma y baila al ritmo de *rock and roll* para olvidar sus disgustos. Incluso regresa borracha a casa, pero Mario le reprocha su comportamiento y le habla como un padre que se preocupa por su hija. Aunque Irene se enfada con él, se desmaya en la estación de tren cuando Mario se marcha. Hasta ese extremo han llegado sus sentimientos hacia él. No obstante, un personaje llamado Carlos Ruiz de Ludeña ayuda a Irene en su desvanecimiento. La protagonista, por casualidad, escucha una conversación entre este hombre y Julieta y descubre que los dos mantienen una relación sentimental que Mario desconoce. Ambos quedan en una casa en un islote al día siguiente, e Irene convence a Alfredo para que la lleve ahí.

Irene observa cómo Julieta le expresa su amor a Carlos y reconoce que, aunque considera a Mario un hombre estupendo, le interesa el matrimonio con él porque a su lado no se preocupará de las cuestiones económicas. Después de estas confesiones, los amantes se percatan de la presencia de la joven, a quien piden que no cuente nada de lo que ha escuchado. Irene cree que a Julieta solo le interesa el dinero de Mario, pero, al regresar a su casa, no le revela nada, ni siquiera cuando él regresa de su viaje. Sin embargo, la relación entre Mario e Irene se tensa cuando se reencuentran. Admite que le preocupa el novio de ella, Alfredo, aunque Irene le explica que romperá esa relación, que aceptó su noviazgo por despecho y que, en realidad, se ha enamorado de él. Entonces Mario comprende los sentimientos de la joven.



El día de su presentación en sociedad, Mario queda impresionado con la belleza de la joven. Aunque baila un poco con Alfredo, la mayoría de los bailes los realiza con Mario, con quien siente una complicidad especial. Al mismo tiempo, Alejandrina Morly, la madre de Alfredo, habla entusiasmada con Blanca sobre un posible matrimonio de su hijo con Irene. Después, cuando Mario se dirige al jardín, ve que Julieta habla con Carlos, a quien ella le expresa su amor. Pero también insiste en que, con Mario, le espera una vida estable. Por eso, Carlos decide que desaparecerá de su vida. No obstante, Mario ya ha escuchado todo y se siente aliviado.

Al día siguiente, Irene rompe su relación con Alfredo delante de Blanca. La madrina se disgusta, pues Alejandrina se había ilusionado con la boda entre los dos. Justo después, Mario les explica que también ha roto su compromiso con Julieta y que, en realidad, quiere a Irene. Entonces Blanca se desespera y, de inmediato, le pide a su criada que le prepare las maletas para irse cuanto antes a Madrid. Sin embargo, ni siquiera espera por su equipaje y se va en coche. Pero Mario e Irene se suben en otro coche para alcanzarla. Cuando la encuentran parada en una carretera, Blanca se encuentra feliz, pues sabía que vendrían. Le entusiasma que los dos se amen y decide que los tres vayan a Madrid, donde se podrán casar lejos de posibles murmuraciones.

#### **4.1.2. Tiempo**

En el guion de *La rival de Julieta* no existen saltos temporales significativos, salvo una elipsis de varios meses. Se produce entre el momento en el que Irene descubre los verdaderos sentimientos de Julieta hacia Carlos y la llamada de Blanca a Mario, que ya se encuentra en el extranjero. Entre ambas escenas transcurren «unos meses» (77). Aunque Mario ha advertido de que su viaje durará unos seis meses o un año (46), nunca se precisa la duración de la elipsis. Con este salto temporal se consigue que, cuando él regrese al domicilio de los Barocchi, se encuentre con una situación sentimental distinta a la que dejó. Antes de marcharse Irene desconocía que el supuesto amor de Julieta hacia su prometido radicaba en el deseo de estabilidad y no en un genuino cariño hacia él. Esta circunstancia influye en que, después de haber regresado del viaje, la protagonista le revele a Mario que se ha enamorado de él.

De igual modo, tampoco resulta posible saber en qué año transcurre la acción. Dado que se trata de una comedia romántica inspirada en una novela rosa, la ausencia

de referencias temporales concretas favorece la evasión y se evitan alusiones a problemas del contexto socioeconómico en el que vive el público. No obstante, se deduce que la historia se desarrolla en un periodo cercano a la escritura del texto en los años cuarenta. Así se deduce de las referencias a Sara Montiel y a la actriz hollywoodiense Veronica Lake (33-34), pues ambas comenzaron a ganar prestigio en la década de 1940. Con ello, el público de ese periodo, para el que se concibió el guion, reconoce las convenciones sociales, los arquetipos que representan los personajes y sus costumbres como propias de esa época.

#### **4.1.3. La voz narrativa**

A diferencia del resto de guiones de Josefina de la Torre, en el de *La rival de Julieta* se observa un uso frecuente de verbos en la primera persona del plural. De hecho, ya en la primera página del manuscrito se observan dos de ellos, con los que se alude a qué sucede en la casa de los Barocchi:

Nos encontramos en la finca de los Barocchi [...]. Enfocará una ventana abierta del piso bajo, a través de la cual descubriremos el salón de la casa. La cámara entrará en la habitación y veremos en ella a Blanca (1).

Estas formas verbales se leen también en la escena en la que Mario e Irene intercambian miradas mientras Blanca habla sobre una conversación que ha mantenido con Alejandrina Morly: «Volvemos a ver a Irene enfrascada en su lectura. [...] Durante toda esta escena nos iremos dando cuenta de que están en el porche de la casa» (85). Incluso se renuncia a la descripción de una chica poco agraciada que le pide un baile a Alfredo y se alude a ella como «la jovencita más fea que nos podamos imaginar» (114). Por tanto, con la primera persona del plural la voz narrativa establece un vínculo estrecho con el lector, con quien prefigura los puntos de vista desde los que se observa a los personajes. De esta manera, guía la visualización mental que el lector realiza de la historia.

Asimismo, la voz narrativa del texto revela en varios pasajes su carácter omnisciente. Esta particularidad reviste especial importancia en el guion de una comedia romántica como *La rival de Julieta*, donde las cambiantes emociones de los personajes constituyen el principal conflicto entre ellos. Así, al explicitar sus estados

anímicos o sus pensamientos, no solo se ofrece a los intérpretes una pauta clara para desarrollar sus actuaciones. También se da a los lectores las claves necesarias para comprender el comportamiento de los personajes y la manera en que interactúan entre ellos. De este modo, en la escena en la que Mario canturrea en el coche mientras lleva a Irene, se evidencia la complicidad entre ambos cuando la voz narrativa indica que la protagonista «tiene unas ganas enormes de reír» (22).

De la misma manera, se explicita que Irene siente los ojos de Alfredo clavados sobre ella cuando los dos se sientan junto a un acantilado (26). Y en la escena en la que Irene acude por segunda vez al local de fiesta con Alfredo, se señala que ella ha encontrado en el baile la «única válvula de escape» (52) a sus preocupaciones. Con ello, se transmite la inestabilidad sentimental de la protagonista en ese momento. La voz narrativa también expresa las emociones de la protagonista cuando, en la estación de tren, se acerca a Mario con «coraje y vergüenza» (59) para limpiarle una mancha de carmín que ha quedado en sus labios al besar a Julieta. Gracias a la expresión de los sentimientos de los personajes por parte de la voz narrativa, se entiende la verdadera intensidad dramática de la escena en la que Irene le confiesa a Mario que no se ha enamorado de Alfredo, sino de otro hombre. Como no aclara a quién, Mario se altera: «Quiere hablar, pero no puede. [...] Su actitud preocupa enormemente a Mario, por cuya cabeza han pasado en un instante todos los horrores imaginables» (90).

Sin embargo, en el texto escasean los pasajes que correspondan al *comment mode*. Como recurso retórico solo destaca el símil, con el que se evoca con precisión la actitud de los personajes en distintas escenas. Hasta en dos ocasiones se compara la rapidez con la que se mueven con una «exhalación»: por primera vez, cuando Mario, en el bar de una estación, llama a Blanca para preguntar por Irene antes de subirse a otro tren (61-62); por segunda vez, cuando Irene conduce a Alfredo al embarcadero para que reme hasta la casa del islote en la que se encuentran Julieta y Carlos (67). Además, se compara a Mario con una «fiera» cuando Irene llora sobre su pecho y él la coge por los hombros para preguntarle de quién se ha enamorado ella (90). Con ello, se refleja su preocupación por conocer los verdaderos sentimientos de la protagonista.

#### 4.1.5. La representación del lugar

La única referencia al país donde transcurre la acción de *La rival de Julieta* se halla en la primera línea del mecanuscrito, donde se indica que la escena se desarrolla en una playa española. Gracias a ello, se deduce que los personajes viven en España. En ese enclave costero se sitúa la finca de los Barocchi, que consiste en «un hotel de dos plantas con un hermoso jardín, y piscina» (1). Se trata, por tanto, de una vivienda que refleja el elevado poder adquisitivo de la familia. Tal como exige la novela rosa que se adapta en el guion, los personajes se mueven entre lujos para evitar alusiones a problemas socioeconómicos y, así, favorecer la evasión del público. Por eso, el pomposo interior del edificio donde se presenta en sociedad a Irene se describe de la siguiente manera: «Hall amplísimo y señorial, con mármoles, alfombras, lámparas de cristal, etc., etc. Una gran escalera central, al fondo, que conducirá al gran salón de fiestas» (103).

Sin embargo, apenas se ofrecen descripciones del resto de espacios. El local de baile al que acude Irene con Alfredo solo se presenta como un lugar en el que «todo es ambiente de juventud» (39). Así sucede porque ahí los clientes buscan ocio con las bebidas y el baile. La naturaleza que se observa desde el acantilado al que se acercan Alfredo e Irene solo se describe como un «paisaje maravilloso» (25-26). En ocasiones, aunque no se describen los espacios, sí se sugieren las sensaciones que transmiten. De este modo, se indica que en la casa de Mario se aprecian señales de que no ha dormido durante la noche anterior (91). El predominio de los interiores frente a los exteriores responde a que dentro de las viviendas o de edificios se refleja con más claridad el alto nivel económico de los personajes. En ocasiones, ni siquiera se alude a un lugar concreto, sino que se sugieren diferentes espacios para que el director de la película escoja el que considere más apropiado. Así ocurre cuando Mario, ya en el extranjero, llama por teléfono a su madre y en el texto se mencionan diversos sitios apropiados para él: una habitación de hotel, de una fonda típica o un despacho de campamento (77).

Asimismo, al final del mecanuscrito se observa un correlato objetivo, que T. S. Eliot (1921: 92) definió como la única vía con la que expresar emociones de forma artística a partir de objetos, situaciones o acontecimientos que representen los estados emocionales del sujeto poético. Con ello, las experiencias sensoriales evocan los sentimientos. En el guion de *La rival de Julieta* se aprecia cómo, en el desenlace, existe

un correlato objetivo entre la felicidad de la pareja y el espacio que recorren, al que conforman «los más bellos paisajes» (128). Los lugares idílicos que surgen alrededor de ellos, aunque no se describen, reflejan el bienestar anímico que al fin han alcanzado Mario e Irene.

#### **4.1.6. Caracterización de los personajes**

Como en el resto de guiones de Josefina de la Torre, al caracterizar a los personajes las presentaciones indirectas predominan sobre las definiciones directas. Sin embargo, se aprecian algunas descripciones del físico y de la personalidad de algunos de ellos. A Blanca se la describe como «una mujer mayor, pero todavía de buen ver, pizpireta y bastante enloquecida» (1). A Julieta, como una «hermosa mujer de edad aproximada a la de Mario» (11). A Alejandra Morly, como una «señora mayor pero joven aún» (17). Como se observa, se dan detalles básicos para escoger a intérpretes con un físico que se ajuste a estos personajes. Por eso, en las definiciones directas de otros, en cambio, solo se menciona la edad, como la de los hijos de Mario –Alberto, de cinco, y Myrian, de tres (1)–, la de Alfredo –de veintidós (18)–, la de Aurelia Soriano, amiga de él –de veinticinco o veintiséis años (23)– y la de Carlos –en la treintena–. La notable diferencia de edad entre Irene, de diecisiete años, y Mario, casi veinte años mayor, supone uno de los obstáculos en su relación. Se trata de una circunstancia que, como explica Amorós (1968: 17-18), se advierte con frecuencia en la narrativa rosa. Se debe a que, en esta literatura, el hombre actúa como quien introduce a la joven protagonista en nuevas experiencias vitales. Pero, a pesar de que Irene y Mario pertenecen a generaciones distintas, ella le quita importancia a esta circunstancia cuando habla con él: le insiste en que la edad no importa (104-105).

No obstante, a pesar de la brevedad de estas descripciones, a través de las presentaciones indirectas se conoce el complejo carácter de Irene. Cuando interviene por primera vez, solo se señala que viste «como una colegiala» (5). Así, se resalta su juventud y su físico aniñado, que corresponde a una adolescente. Pero su aspecto cambia de modo significativo cuando crece su amor hacia Mario. La escena en la que se maquilla y se viste ante el espejo refleja su deseo de convertirse en una adulta o, al menos, en alguien mayor, pues considera que así conseguiría el afecto de Mario. Incluso

las posturas que adopta en esta escena revelan que desea seducirlo con el aspecto de una «mujer fatal», como se lee en el siguiente fragmento:

De pronto pone cara de vampiresa y con un dedo se sube una ceja, contemplando el efecto. Seguidamente se sube con las dos manos el pelo por detrás. No se encuentra demasiado «fatal» y con el peine que hay en el tocador se coloca toda la melena hacia la cara al estilo de Verónica [*sic*] Lake. De esta manera se encuentra mejor (32-33).

La referencia a Veronica Lake, que destacó como mito erótico en la década de 1940, demuestra que la joven protagonista considera a esta intérprete un modelo femenino al que imitar. También en esta escena se compara a Irene con Sara Montiel, que, en España, se convirtió en otro icono erótico durante los años cuarenta y cincuenta. Después de maquillarse y de vestirse con tacones altos, guantes largos y un traje con el que enseña una pierna y un hombro, se indica en el texto que aparece con una postura «de los años veinte» (34). Con ello, se presenta a la protagonista como una joven con un aspecto que recuerda a la *garçonne* o la *flapper* de las décadas de 1920 y 1930. Se trata de la manera en la que Irene, a través de su apariencia, aspira a una mayor libertad de la que le impone su condición de adolescente y de mujer. Josefina de la Torre no solo conocía este modelo femenino, sino que también lo encarnó, como demuestra su semblanza biográfica que se publicó en la antología *Poesía española* (1934), de Gerardo Diego. En ella, se presenta como una mujer que no limita su actividad al ámbito doméstico y que se interesa por la música, el deporte, el cine y los automóviles.

No obstante, los deseos del personaje de aparentar mayor edad abarcan tanto su aspecto como su comportamiento. Así, cuando acude por segunda vez al local de baile con Alfredo, no solo se pone rímel, se pinta los labios y lleva un peinado «más de mujer» (48). También, al llegar al lugar, bebe *whisky* y fuma, a pesar de que nunca antes lo había hecho. Por este motivo, en gestos cómicos que manifiestan su inexperiencia, tose, se atraganta, se pone colorada e incluso le sale humo por la nariz (50). Su brindis repentino por la libertad aumenta la sorpresa de Alfredo, que no comprende de qué habla (50). Cuando ella aclara que se refiere a los derechos femeninos, que deben ampararse en las leyes, se muestra como una joven que representa a la «mujer moderna»: reivindica un nuevo rol femenino en la sociedad. Sin embargo, en el diálogo solo se alude a los derechos de la mujer y no se desarrollan argumentos sobre este asunto. Su mención, por tanto, no constituye una reflexión profunda y solo sirve para

reflejar la postura ideológica de Irene. Además, su supuesto comportamiento de adulta, en realidad, responde a su deseo de olvidar su pasado, como ella misma reconoce a Alfredo cuando ya se ha emborrachado (53).

Junto con estas caracterizaciones, el lenguaje no verbal de los personajes manifiesta sus estados anímicos y las relaciones que se establecen entre ellos. Gestos como la mano extendida que Irene interpone entre ella y Alfredo cuando él se dispone a darle un beso reflejan el desdén hacia su prometido (84). También en la escena en la que Mario e Irene intercambian miradas mientras Blanca habla, el lenguaje no verbal demuestra la complicidad entre la pareja. Uno se sienta frente al otro, de modo que Mario la observa y recorre su figura con la mirada. Aunque ella lee, levanta los ojos un momento y él desvía la mirada. Pero la protagonista, que se ha percatado de que Mario la contempla, se baja el borde de la falda con un gesto de coquetería (85). De la misma manera, en la escena en la que Mario se encuentra con Irene al entrar en un cuarto, la proxemia revela la tensión romántica que existe entre ellos. Aunque se chocan y se separan, se mueven de tal modo que se chocan varias veces hasta que quedan uno frente al otro. Solo cuando giran con lentitud y casi pegados, mientras se miran a los ojos, se alejan (92).

En ocasiones, también se recurre al humor físico en escenas que recuerdan al *slapstick* del cine mudo. De este modo, a través de golpes y caídas se producen situaciones cómicas, como cuando Irene, que ha descubierto los auténticos sentimientos de Julieta hacia Mario, grita en la barca en la que rema Alfredo hasta que ella cae al agua. Aunque él la ayuda a subir, la protagonista culpa a su prometido y le da una bofetada (76). Asimismo, cerca del final, cuando Irene rompe su relación con Alfredo delante de Blanca, se describe la discusión de la pareja como un combate de boxeo mientras la señora Barocchi comenta la pelea como una locutora. Aunque no se ha escrito esta intervención del personaje, sí se alude a ella:

Blanca va a la ventana que da al jardín. Desde allí se ve cómo Irene se acerca a Alfredo, que la está esperando con cara de pocos amigos. Empiezan a discutir [...]. De pronto, ella le ataca enfurecida, y Blanca lo acusa. Todo este proceso lo recogerá Blanca, que lo irá explicando como un locutor cronista de un partido de boxeo. Con todos sus detalles, con toda rapidez y usando la terminología y nomenclatura del boxeo. Cuando termina esta reseña, Blanca se queda exhausta y se lleva las manos a la cara ante el espectáculo terrible que parece haber presenciado (122).

Al acabar esta discusión, Irene entra alegre a la casa, pero Alfredo presenta el aspecto de alguien que ha recibido una paliza: «un ojo negro, el pelo revuelto, la camisa desabrochada y la corbata caída» (123). Sin embargo, en una situación absurda, saluda con cortesía a Blanca, se inclina ante ella y actúa como si nada hubiera ocurrido. Con unos golpes que, por la reacción de Alfredo, no suponen un daño real, termina el noviazgo de esta pareja. Así, una situación triste se convierte en otra cómica y se suaviza la tensión dramática.

#### **4.1.7. Recursos cinematográficos**

Dado que el guion no se divide en planos –ni en escenas–, apenas se explicitan algunos de ellos en el texto. Solo se indican dos primeros planos: uno del camarero que sirve a Alfredo y a Irene en el local de baile (49) y otro de un periódico que lee Mario (84). Asimismo, se sugiere el mismo tipo de plano para mostrar las manos de Mario, que mantiene cruzadas a la espalda (91). De este modo, junto con el paseo que da por su habitación, se resalta su intranquilidad por la confesión de Irene, que se ha enamorado de él. De igual manera, solo se señala un plano general: cuando la protagonista y Alfredo alquilan una barca para llegar a la casa del islote donde se encuentran Carlos y Julieta (67). Sin embargo, en cuatro ocasiones se indican series de contraplanos. Todas corresponden a conversaciones: la que Julieta mantiene con Mario sobre Irene (8), la llamada telefónica en la que Alfredo invita a Irene al local de baile (37), la que Mario realiza a su madre en una estación de tren (61) y otra en la que él, ya en el extranjero, también habla con Blanca (77). Con los contraplanos se observan las expresiones faciales de los personajes cuando hablan y se comprueban los efectos que las intervenciones del interlocutor causan en ellos, aunque en el texto no se describan. Algunos planos, en cambio, evocan la ocularización interna, de modo que conforman planos subjetivos. Este recurso cinematográfico se evidencia cuando se explicita que la imagen a la que se alude se presenta desde el punto de vista de un personaje. Así sucede cuando Blanca ve cómo Mario baja por la escalera de la casa y sus hijos corren hacia él para saludarle (2). La misma perspectiva visual se repite cuando Alfredo queda con Irene para ir al local de baile y, desde su posición, se observa cómo la protagonista sale de la casa y se encuentra con él (38).



Aunque sí se explicitan algunos movimientos de cámara en el guion, apenas se emplean términos técnicos para referirse a ellos. Solo una vez se usa la palabra *travelling*: para referirse a cómo la cámara avanza con rapidez hasta ofrecer un plano cercano del rostro de Carlos (58). No obstante, en otros pasajes se evocan movimientos similares. En la escena en la que Irene llega a la estación de tren, se señala que la cámara se acerca a ella hasta detenerse (5). También se sugiere un *travelling* vertical cuando la cámara, después de mostrar el campanario de una iglesia, desciende para que se observe cómo la gente sale de misa (17). Incluso se evoca una panorámica en la escena en la que Irene se maquilla ante el espejo y practica diferentes posturas, pues se señala que la cámara gira hasta detenerse en el reflejo de la protagonista (35). Como se advierte, estos movimientos sirven para presentar desde planos cercanos las expresiones corporales o faciales de los personajes.

A pesar de que no se advierten numerosos efectos lumínicos, en ciertos pasajes sí se incide en el contraste entre luces y sombras para recrear ambientes inquietantes. Se advierte cuando Mario e Irene van en coche y, antes de lo que esperan, la noche ha cubierto el paisaje de sombras alrededor de la complicada carretera que recorren. Solo los focos del vehículo y del camión que casi impacta contra ellos iluminan la zona (29). Este conato de accidente provoca que la protagonista lance un grito de terror y que Mario dé un giro violento que termina con el coche al borde de un precipicio. Por eso, la ausencia casi total de luz resalta la atmósfera tétrica de este momento peligroso para la pareja.

No obstante, en varias escenas resulta significativa la representación de imágenes mentales, con las que se accede las preocupaciones y a los estados emocionales de los personajes. Así ocurre cuando, en el espejo frente al que se maquilla Irene, surge un paisaje de ensueño que corresponde a un ambiente portuario. El «cielo surrealista» (35) sobre este lugar idílico funciona como un operador de modalización que evidencia que el paraje solo existe en la mente de la protagonista. Con ello, se transmite la felicidad que siente ella en ese instante, en el que se ve como una mujer seductora en el espejo. En otra escena, en la que Irene mira a Alfredo, ella contempla por un momento el rostro de Mario sobre el de su prometido (99). El joven, que se encuentra con ella en el interior de un coche durante una tormenta, le pregunta si no le gustaría que un hombre la protegiera. Esta intervención, que se asemeja a otra de Mario durante otra tormenta, provoca que la cara de él se sobreimpresione sobre la de Alfredo,

aunque se desvanece enseguida. Así, se resalta el interés de la protagonista por su futuro esposo.

Sin embargo, la representación de imágenes mentales más relevante se produce durante el baile que Irene y Mario mantienen el día en el que ella se presenta en sociedad. Durante un vals que lleva el significativo título de «Felicidad», la pareja comienza a seguir el ritmo de la música (109). Poco a poco, se crea en torno a ellos un mundo irreal, con neblina de color, que los aísla del resto de los asistentes y que equivale a un operador de modalización. Cuando termina el baile, la realidad vuelve a su alrededor y la gente les aplaude. De este modo, se manifiesta que ese paisaje colorido ha surgido de la imaginación de la pareja, que siente plenitud al bailar juntos. Por tanto, estas imágenes mentales reflejan el amor profundo que se profesan el uno al otro.

#### 4.1.8. Diálogos y música

Josefina de la Torre recurre en algunos diálogos de *La rival de Julieta* a un humor verbal que apenas existe en el resto de sus guiones. En el texto se leen numerosas intervenciones que suscitan la risa del público a partir de afirmaciones absurdas o malentendidos. Así, cuando Alfredo da vueltas sobre el mismo punto en la barca en la que lleva a Irene hasta la casa del islote donde se han reunido Carlos y Julieta, justifica la dificultad de llegar hasta allí porque uno de los remos posee más fuerza que el otro (68). Al regresar la orilla, después de que la protagonista haya descubierto las verdaderas intenciones de Julieta, Alfredo no comprende el inmenso enfado de ella. Como Irene le ha explicado que ha ido a comprar pescado, él cree que no encontrado el que quería. Entonces se desarrolla entre ellos un diálogo disparatado en el que Irene se lamenta de que Julieta solo piense en el dinero y Alfredo le recuerda que no compre el pescado a precios altos:

ALFREDO: (*Cogiendo los remos.*) ¿Pero qué te pasa? ¿No había pescado? (*Empieza a remar con dificultad.*)

IRENE: (*Sin hacerle caso, como para sí.*) ¡Sinvergüenzas! ¡Canallas! Y el chico no parece malo... ¡Pero ella...! ¡Ella es la culpable de todo!

ALFREDO: ¿Quién es ella? ¿La pescatera amiga de tu tía?

IRENE: (*Igual que antes.*) Quiere quedarse con el dinero... ¡Quiere aprovecharse de todo!

ALFREDO: ¡Pues que no se lo consienta tu tía, que el pescado está bajando!

IRENE: (*Se pone en pie en la barca y grita hacia la isla.*) ¡Tramposa!  
¡Sinvergüenza! ¡Hipócrita! (75).

También se ofrece un diálogo humorístico en una llamada telefónica entre Mario y Blanca. Como ella no escucha bien, surgen malentendidos cómicos, como cuando ella cree que su hijo le ha preguntado si Alberto ya monta en «bicicleta», pero, en realidad, ha mencionado a «Julieta» (78). Asimismo, se produce una situación cómica cuando Alfredo se lamenta de que Irene pida permiso a Mario para cantar y no se preocupe por las opiniones de su prometido. Ante esta falta de interés, Alfredo se enfada y expresa su malestar: «No, si yo soy un cero a la izquierda. ¡Siempre me toca bailar con la más fea» (114). Entonces, para suscitar la risa a partir de la literalidad de esta expresión popular, la muchacha menos agraciada de la fiesta le toca en el hombro para pedirle un baile.

Con este tipo de diálogos se rebaja la tensión dramática de las escenas más emocionales, en las que los personajes, tal como requiere el género de la comedia romántica, confiesan sus sentimientos. Así sucede cuando Irene escucha cómo Julieta le expresa su amor a Carlos en la casa del islote (70-73). A partir de ese momento, la protagonista se da cuenta de que esa mujer no representa la esposa adecuada para Mario, de quien Irene ya se ha enamorado. De hecho, se lo revela a él después de haber reconocido que no ama a Alfredo (91). La indecisión de Mario se aclara cuando, por casualidad, el día en el que Irene se presenta en sociedad, escucha cómo Julieta insiste en el amor que siente hacia Carlos (118). Gracias a ello, Mario rompe con ella y comienza su noviazgo con Irene, con quien enseguida se casa.

Además de estos diálogos, en el guion resulta determinante la música, sobre todo para reflejar el talento de Irene como cantante. En la portada del manuscrito no solo se explicita la autoría de Josefina de la Torre, sino que también ella ha compuesto las canciones a las que se alude en el texto. Con los datos localizados hasta ahora, se trataría de la primera incursión de la autora como compositora de canciones cinematográficas. Si bien las letras no se incluyen en el guion, en el FJT, en la caja L20, sí se conserva el manuscrito que contiene la de «Mi verdad», de una sola página. Bajo este título se indica, entre paréntesis, que consiste en un bolero. En esta canción, el sujeto poético siente haber revelado una verdad que, ahora, considera ilusoria. Además, pide consejos para olvidarse de la imagen de su interlocutor, con quien se ha obsesionado. En el guion se alude a este bolero en la escena en la que Irene canta frente

a los asistentes a la fiesta de su presentación en sociedad (115). Como se indica en el texto, se dirige la canción a Mario. Así, con aire melancólico, la protagonista le demuestra a su amado que aún piensa en él. La letra consta de una sola estrofa de veintiún versos, aunque presenta una polimetría que incluye desde trisílabos hasta octosílabos. No se sigue ningún esquema clásico, pues numerosos versos quedan libres y otros poseen rima asonante o consonante.

Junto con este bolero, en el guion se alude a cinco canciones más. La primera de ellas, que se titula «La linda mulatita», se señala en la escena en la que Irene canta ante Alberto y Myrian para entretenerlos mientras juegan (10). La felicidad de los niños cuando termina refleja el carácter alegre de la canción. La segunda, que consiste en un vals, se titula «Juventud» y la canta Irene cuando va en un descapotable con Mario mientras recorren paisajes hermosos (22). La orquesta lo toca durante el baile que Mario realiza con Irene en la fiesta de su presentación en sociedad (119) y al final, cuando la pareja y Blanca se dirigen en coche a Madrid para celebrar la boda (128). En esta última escena, Irene la canta otra vez.

La tercera, «Puerto de mar», se indica cuando ella se mira en el espejo al maquillarse como una *femme fatale*. El título responde a que, frente a ella, como en un sueño, surge un paisaje portuario. Si bien se desconoce el contenido de la composición, en el texto se precisa que Irene la canta con seriedad y, al mismo tiempo, con un matiz cómico (35). La cuarta canción, con el título de «Amigo», se incluye en la escena en la que Alfredo e Irene conversan por primera vez en el local de baile. La protagonista la interpreta para que él comprenda que ella solo desea una amistad y no un noviazgo (42). La quinta canción se señala cuando Irene trata de que Myrian se duerma de nuevo después de haberse despertado con miedo. La protagonista interpreta una titulada «Canción de cuna en Navidad» mientras toma a la niña en brazos (57). La emoción de Irene, que se refleja en las lágrimas que le llenan los ojos, evoca una escena que transmite ternura. Como explica Soler Gallo (2016: 137) en su análisis de la novela, la protagonista se entrega a los hijos de Mario. Con ello, muestra su capacidad de sacrificio y su abnegación a la familia de su amado, tal como exigía el modelo de mujer que promovía la Sección Femenina de la Falange. Con este número musical que dedica a Myrian, Irene confirma que se preocupa por los niños. La sexta composición se titula «Felicidad» y también la interpreta Irene el día en el que se presenta en sociedad (109).

La canta mientras baila con Mario. Así, el título alude al sentimiento de bienestar que siente la protagonista al hallarse con su amado.

No obstante, las referencias musicales que se hallan en el texto no se limitan a estos números, pues también se mencionan diferentes géneros. En la excursión al campo a la que van Irene y Mario con amigos de Alfredo, uno de los chicos toca música flamenca con una guitarra (24). Aunque no se especifica ninguna canción, todos canturrean y, cuando notan el talento de Irene, callan para escucharla a ella sola. Con ello, la protagonista muestra de nuevo su aptitud como cantante. Después, el grupo baila un *madison*, es decir, un tipo de baile similar al *twist* que se difundió en Estados Unidos, sobre todo, en las décadas de 1950 y 1960 (Wall, 2009: 191). De igual modo, la segunda vez que Irene acude al local de baile con Alfredo, disfruta del *rock and roll* que toca la orquesta y que facilita que se olvide de sus preocupaciones (52). Con ello, se refleja el interés de los personajes jóvenes por las manifestaciones musicales más modernas.

## **4.2. *Matrimonio por sorpresa***

### **4.2.1. Resumen argumental**

Donald Rander, que pertenece a una familia acomodada, se comporta como un donjuán que disfruta con sus numerosas conquistas entre las mujeres. Sin embargo, un día, después de haber ido de fiesta y de haber bebido con su amiga Tania, se sube a su coche y encuentra en el interior a una joven, que se ha escondido. Se trata de la menor de edad Fanny Duncan, quien huye de la boda que su malvado tío, el librero Jonathan Duncan, ha acordado entre ella y un usurero de aspecto desagradable. Aunque los dos pasan la noche en el piso de Donald, en estancias distintas, al día siguiente llegan a la vivienda Jonathan y un comisario, quienes acusan al protagonista de haber raptado a Fanny. El librero aprovecha la situación para concertar un nuevo matrimonio. Por eso, tiempo después, para evitar escándalos que afecten a la familia Rander, se celebra la boda civil entre Donald y Fanny. No obstante, tanto el protagonista como su padre creen que la joven colaboró en ese chantaje para beneficiarse de la fortuna de ellos.

Más tarde, se celebra la boda religiosa, pero, antes de ese día, Fanny se presenta en sociedad entre las amistades de los Rander. Ahí conoce a Gaston, que, a pesar de ser

el mejor amigo de su Donald, se enamora de ella. Kay, que desea ganarse el afecto del protagonista, sugiere que Fanny y Gaston flirtean entre ellos, sobre todo después de escuchar que personajes cercanos a él hablan de este asunto. De esa manera, el supuesto comportamiento de la joven ensucia el buen nombre de la familia Rander. Además, para acabar con la relación de Donald con Fanny, Kay acude a la librería de Jonathan Duncan y le propone que escriba una carta en la que culpe a la menor de edad de haber colaborado en el chantaje.

Sin embargo, antes de que Donald conozca este documento falso, su vínculo con Fanny se enfría hasta el punto de que ella le pide a Gaston que la ayude a separarse de su marido. Cuando el protagonista ya ha leído la carta de Duncan, confirma sus sospechas y acusa a su esposa de tramposa. Ella niega que conociera el chantaje, aunque afirma que al día siguiente abandonará la casa de los Rander. En efecto, se marcha en tren sin que su marido se despida de ella. Pero, en su vagón, se encuentra con Gaston, que permanecerá a su lado durante parte del recorrido para hablar a solas con ella. Él le ofrece su ayuda para resolver su situación, y Fanny, que lo agradece, le confiesa que está embarazada.

Al conocer esta circunstancia, Gaston llama a Donald y le pide un encuentro urgente para aclarar todo. El amigo explica al protagonista que Fanny ignoraba los planes de su tío. De hecho, ha traído consigo a Kay para que confiese su culpa. Además, ella le entrega al protagonista otra carta firmada por Jonathan en la que el librero reconoce la inocencia de Fanny. Kay justifica sus engaños porque quería ganarse el amor de Donald. Tras expresar su arrepentimiento por el modo en el que ha tratado a su esposa, el protagonista viaja hasta el parador en la montaña en el que se hospeda Fanny. Cuando los dos se encuentran, Donald pide perdón y ambos, con gestos y besos, se expresan su amor.

#### **4.2.2. Tiempo**

La ausencia de referencias temporales impide establecer cuánto dura la acción, que transcurre en orden cronológico, o en qué época se desarrolla. Solo se indica, en una oración manuscrita, el día que aparece en el almanaque después de que se haya celebrado la boda religiosa entre Fanny y Donald: el 19 de junio (54). No obstante, como ocurre con *La rival de Julieta*, la imprecisión temporal facilita que el público se

evada. Asimismo, algunas situaciones –como la presentación en sociedad de Fanny– sugieren que la historia sucede en la década de 1940, cuando se publicó la novela. Así, el público comprende mejor las circunstancias de los personajes y los obstáculos a los que se enfrentan, pues comparten convenciones sociales similares. Pero el desinterés de Josefina de la Torre por explicitar cuándo se desarrolla la acción revela su deseo de evitar que los problemas socioeconómicos de los años cuarenta perturben el mundo idealizado que crea en el guion.

### 4.2.3. La voz narrativa

Aunque en *Matrimonio por sorpresa* no se emplean tantas formas verbales en primera persona del plural como en *La rival de Julieta*, sí se lee en dos ocasiones el verbo «hemos visto»: cuando, en un salón de té, Peggy, Wendy y Milly, amigas de los Rander, hablan de la complicidad entre Fanny y Gaston (57); y en la escena en la que Donald se dirige a su piso para reunirse con su amigo (81). Si bien estas formas verbales favorecen el vínculo abstracto de la voz narrativa con el lector, en este texto no se usan para sugerir perspectivas visuales. En realidad, con estos verbos se recuerda a los lectores, en primer lugar, que el grupo de amistades de los Rander que se halla en el salón de té ya se había reunido en la casa de la familia. En segundo lugar, se resalta la diferencia entre la actitud despreocupada que Donald mostraba al comienzo con la que expresa cuando ya Fanny se ha alejado de él.

A pesar de esta particularidad, apenas se hallan en el guion pasajes que correspondan al *comment mode*. De hecho, no se aprecia, en el texto que la voz narrativa realice juicios de valor que no correspondan a descripciones de personajes o de espacios, pues predomina el modo informativo. Solo se leen algunos símiles que sirven para sugerir la actitud con la que se comportan o se mueven los personajes en determinadas escenas. Así, se compara a Paul con un «perro fiel» (17) que atiende con prestancia las órdenes de Donald y sigue a su amo. Del mismo modo, se indica que el protagonista y Tania, en el restaurante Jardín Tropical, bailan juntos «como un torbellino» (70). Con esta comparación se destaca cómo los animados movimientos de la pareja en la pista constituyen una suerte de venganza que Donald dirige contra Fanny. En ese momento él ya conoce la carta falsa de Duncan y se ha convencido de la maldad de la joven. De igual manera, se advierte una peculiar metáfora, poco frecuente en los

guiones de Claudio y Josefina de la Torre, con la que se evoca el aspecto orondo de un personaje. Así, se alude a la «cara de manzana» (81) del señor Günten, vecino de Donald, cuando mira sorprendido cómo el protagonista recorre la calle.

#### **4.2.4. La representación del lugar**

Salvo la familia Duncan, en la que Jonathan considera los posibles matrimonios de Fanny como una manera de obtener ganancias, los Rander y sus amistades se mueven entre lujos. Su pertenencia a la clase alta determina los espacios en los que transcurre la trama, en la que predominan los interiores, pues en ellos se evidencia su elevado estatus económico. No obstante, de la mayoría de ellos no se ofrece ninguna descripción y, cuando existe alguna, se reduce a unos pocos adjetivos. Con ello, Josefina de la Torre apunta solo la información esencial para recrear los decorados. Así, el barrio en el que vive Donald se califica como «elegante» (1). Después, el protagonista pasa en coche por calles aledañas que corresponden a un barrio acomodado, de «hotelitos con jardín» (9), donde viven sus padres. El único lugar que visita Donald y que no corresponde a su estatus social es el Haway, un local de baile «de dudosa categoría» (20), aunque en él existe una atmósfera animada. Pero el Jardín Tropical, al que también acude el protagonista, sí posee más categoría y se describe como un «pequeño restorán al aire libre con pista de baile» (68).

Sin embargo, no se describen el Hotel Savoy (15), el gabinete de Leonor (42), el de Kay (57) ni el salón de té (57). Del piso de Donald solo se aporta información hacia el final del texto, cuando acude a él para reunirse con Gaston. Al abrir la puerta, se presenta una vivienda medio en sombra, con todo recogido y los muebles cubiertos (81). El aspecto decadente del piso, que evidencia que ya nadie vive ahí, refleja la transformación que experimenta el protagonista desde el comienzo hasta que se separa de Fanny. Aunque al principio disfruta de sus conquistas como mujeriego, tras conocer a la joven cambian sus prioridades. Por ello, el abandono de ese piso, adonde llevaba a sus amantes, sugiere que Donald no encuentra interés en seguir con ese estilo de vida después de haberse enamorado de Fanny.

Estos espacios en los que se aprecia el alto nivel adquisitivo de sus habitantes contrastan con «la habitación modesta» (18) de Jonathan Duncan, donde él discute con Fanny para que se case con el usurero. La estancia se describe como pequeña y con



muchos libros desordenados para reflejar las limitaciones económicas del personaje, de las surgen sus deseos de forzar a la joven a que contraiga matrimonio con quien a él le parezca más beneficioso. Por eso, la alcoba de Fanny se califica como «modesta» (21); su casa, como «económica» (21); y la librería de Jonathan, como un establecimiento «viejo» (56). Pero la situación económica de la joven cambia tras su boda con Donald. Además de acceder a la fortuna de su esposo, acude a lugares que se adecúan a su nuevo estatus financiero. Así se explicita cuando, al alejarse del protagonista con la intención de no volver a él, se hospeda en un parador en la montaña en el que disfruta de una «gran terraza con balaustrada que da sobre un desfiladero» (86).

La única descripción extensa se halla en la escena en la que Donald sale de su piso de noche para disfrutar de distintos locales. Entonces se incluye un párrafo en el que se evoca el ambiente alegre de la ciudad: «Calles animadas por donde cruzan coches sin cesar. Anuncios luminosos que se encienden y se apagan. Fachadas de teatros o *dancings*. Fachadas de casas con luz en las ventanas» (17). De esta manera, se presenta la ciudad –que permanece innominada– como un lugar moderno donde se concentra el ocio y donde Donald encuentra las condiciones adecuadas para llevar su vida de donjuán.

#### **4.2.5. Caracterización de los personajes**

Aunque al comienzo del manuscrito se ofrece un detallado *dramatis personae* con treinta y cuatro personajes, apenas existen en el texto definiciones directas de ellos. De Paul, el ayuda de cámara de Donald, solo se refiere su actitud «muy respetuosa» (3). A Ella, una de las amantes del protagonista, se la describe como «una mujer elegantemente vestida, muy guapa y sonriente» (4). Así, se muestra el tipo de chica con la que Donald mantiene breves aventuras amorosas. De Leonor, la madre del protagonista, solo se alude a su juventud y a su elegancia (10). No obstante, el aspecto de Jonathan Duncan y del usurero con el que concierta la boda con Fanny resulta significativo, pues revela el carácter malévolo de ambos. Al librero se le califica como un «tipo indeseable»; al usurero, como un hombre en la cincuentena y con una apariencia desagradable (18). Estas breves prosopografías, que causan rechazo en el lector, reflejan las intenciones perversas de los dos, como, en efecto, confirma el modo

en que el usurero ignora los sentimientos de Fanny y Duncan usa a su sobrina para chantajear a Donald.

Sin embargo, el carácter de los personajes se conoce a través de las presentaciones indirectas. De esta manera, la lectura del guion revela cómo Donald, al principio, se comporta como un donjuán. Las numerosas mujeres que pasan por su piso reflejan su vida de mujeriego, hasta el punto de que el portero se sorprende de que dos lo hayan visitado en una sola mañana (5-6). De igual modo, su elevado poder adquisitivo se evidencia en diversas conversaciones, como la que mantiene con Paul para escoger el coche apropiado para recoger a una de sus amantes. El protagonista duda entre tres vehículos de alta gama, que incluyen un Mercedes, un Cadillac y un Chrysler (6-7). Además, al hablar con sus padres, Donald revela que también actúa como un calavera que malgasta el dinero y que piensa en la soltería como el estilo de vida ideal (13). Pero, a medida que se estrecha su vínculo con Fanny, cambian sus prioridades. Por eso, en *Matrimonio por sorpresa* se observa la transformación del protagonista, que pasa de comportarse como un donjuán a comprender que su felicidad radica en la unión matrimonial con Fanny. De hecho, después de que Gaston le haya demostrado la inocencia de la joven, Donald confiesa que siempre la ha amado (86). Con ello, se ofrece un modelo de comportamiento masculino que se ajusta a las convenciones sociales de los años cuarenta en España. El periplo vital de Donald junto a Fanny muestra a los lectores que el hombre nunca encontrará su bienestar en una vida de mujeriego, sino en el matrimonio con la que mujer a la que quiere. Así, el protagonista se convierte en un arquetipo del donjuán arrepentido de sus múltiples pero superficiales aventuras amorosas.

Fanny, en cambio, representa a la joven inocente que no pertenece a la alta sociedad. Por eso, después de que el chantaje de su tío haya surtido efecto y se concierte la boda religiosa entre ella y Donald, Leonor se preocupa por la impresión que Fanny causará entre sus amistades. Antes de que las conozca, le pide a la joven que hable poco de sus relaciones con el protagonista y que se muestre amable para que parezca que entre él y Fanny existe un noviazgo formal (43). Aunque ella actúa así, después, ante la actitud distante Donald, decide separarse de su marido, como le confiesa a Gaston (71). Con esta decisión Fanny se revela como una mujer moderna a la que no le importa romper con el rol femenino que la sociedad imponía en los años cuarenta. Luego cambia de opinión y le aclara a Gaston, en el tren, que nunca pedirá la anulación del matrimonio

porque está embarazada (79). Romper con su esposo en esas circunstancias supondría un escándalo mayúsculo. Pero la joven sí está dispuesta a vivir como una madre soltera y a no depender de su marido, pues se aleja de los Rander con la intención de no regresar a ellos jamás.

Así, Fanny reivindica su independencia al igual que otros personajes femeninos de guiones en los que participó Claudio de la Torre, como el de *Rápteme usted* y el de *Volver a soñar*, donde la protagonista también vive un tiempo como madre soltera. No obstante, el desenlace conservador de *Matrimonio por sorpresa* ofrece un modelo de comportamiento femenino que se ajusta al papel de la mujer en la sociedad que se difundía desde las instituciones franquistas, como la Sección Femenina de la Falange. Fanny, ante el arrepentimiento de su marido, lo perdona y le expresa su amor. Con ello, se sugiere que la felicidad de la mujer –al igual que la del hombre– se halla en el matrimonio, sobre todo si espera un hijo.

Junto con las transformaciones vitales de estos dos personajes, el lenguaje no verbal refleja cómo evoluciona la relación entre ambos. Aunque no se indica cuántos años tiene Donald, sí se explicita que Fanny aún no ha cumplido la mayoría de edad. Tal como ocurre en *La rival de Julieta*, la diferencia de años entre ellos supone que Donald actúe como un hombre experimentado que introduce a Fanny en nuevas experiencias vitales. Por eso, al comienzo se aprecia la superioridad del protagonista respecto a la joven. Así se evidencia en la escena en la que ella llega por primera vez al piso de él para pasar la noche y atiende todas las indicaciones de Donald con una actitud sumisa: «Fanny baja la cabeza, intimidada por la mirada de Donald. Luego él se dirige hacia una puerta que abre y hace señas a Fanny para que se acerque. Ella obedece» (27). Sin embargo, después de que él se convenza, con la carta falsa de Jonathan, de que ella le ha chantajeado, muestra una actitud despreocupada que remite a su época de mujeriego. Por eso, en una fiesta en el restaurante Jardín Tropical, ignora a Fanny y baila con Tania, una amiga con la que muestra una evidente complicidad:

Su rostro ha cambiado. Una sonrisa descarada, la suya de otros tiempos, ilumina su cara. Ha descubierto algo que sin duda ha llamado su atención. Levanta un brazo y saluda alegremente fuera de campo. Fanny mira en aquella dirección. De una de las mesas se levanta una mujer (70).

No obstante, cuando la joven ya se ha alejado en tren de los Rander, el comportamiento de Donald revela que se siente apenado por la marcha de Fanny. Por eso, mientras se dirige al encuentro con Gaston, se explicita en el texto que el protagonista presenta «un aire muy distinto» (81) al que poseía al comienzo, cuando disfrutaba de su vida de donjuán. Ahora, en cambio, se muestra serio y no mira ni saluda a nadie. Después de conocer la inocencia de su esposa, cuando se reúne con ella los gestos de amor que le dedica evidencian el afecto que siente hacia Fanny. No solo la cubre de besos en el pelo, en el rostro, en los labios y en las manos, sino que también se abrazan (88). Con ello, a través del lenguaje kinésico se observa cómo ha cambiado el vínculo entre ellos, que comenzó como un trámite para evitar un escándalo y termina en una confesión sincera de amor.

#### **4.2.6. Recursos cinematográficos**

En el guion de *Matrimonio por sorpresa* apenas se emplean términos técnicos para indicar los distintos tipos de plano. No obstante, sí se explicitan planos generales para presentar espacios amplios, como el *hall* del Hotel Savoy (15), o lugares donde se reúnen varios personajes, como cuando Jonathan y el Comisario acuden al piso de Donald para llevarse a Fanny (39). El término «plano medio» solo se señala en tres ocasiones, aunque dos de ellas se hallan en la misma escena: cuando Donald descubre a Fanny en el interior de su coche (24) y cuando Jonathan discute con Cecil Rander, el Comisario y Fanny sobre la supuesta tropelía que Donald ha cometido con la joven (37-38). Con este tipo de plano se ve a varios personajes en el mismo encuadre mientras discuten con intensidad y el librero prepara su chantaje.

Asimismo, también se alude a tres primeros planos con las iniciales «P.P.». Se recurre a ellos en la escena en la que Fanny discute con su tío cuando él no escucha las explicaciones de ella (38). El plano cercano del rostro de la joven sirve para resaltar sus intentos inútiles para que los demás le presten atención. Los otros dos primeros planos, que se han indicado en frases manuscritas, se incluyen en el momento en el que Donald le pide perdón a Fanny y ambos se abrazan (88). Los planos cercanos de ellos destacan las emociones de estos personajes en una de las escenas más sentimentales del texto.

No obstante, en el guion también se usa el término «gran plano» para referirse a primeros planos. Se emplea siempre para mostrar rostros de los personajes, como el de

Jonathan cuando Kay le propone el engaño a Donald (56), aunque en una ocasión se utiliza para presentar, de abajo a arriba, la entrada de la librería de Duncan desde el mostrador (61). Al escoger este plano para presentar la puerta, se intensifica el efecto de contraluz que se produce cuando Kay la abre y una luz repentina cae sobre la cabeza de Jonathan. De este modo, se sugiere la escasa iluminación y, por tanto, el ambiente siniestro que existe en la librería.

Solo en una ocasión se advierte una sobreimpresión de imágenes. Se lee cuando Fanny observa el rostro de Leonor y, sobre esa cara, aparece la de la fotografía que la joven ha visto en la habitación de Donald. Aunque en la foto Leonor sonríe, cuando la imagen del recuerdo de Fanny se desvanece surge ante ella el rostro «hermético y frío» (42) de la mujer. Con este plano subjetivo, que, a través de la ocularización interna, presenta a Leonor desde el punto de vista de Fanny, se presenta una imagen mental de la joven que evidencia la transformación de la actitud de la madre de Donald a lo largo del tiempo.

En el pasaje que sigue al momento en el que Donald discute con su madre sobre su matrimonio con Fanny, se suceden breves escenas que relejan el estado melancólico que invade al protagonista. La joven ya ha expresado su intención de alejarse de él y Donald, a pesar de que la ha desdeñado, pierde el ánimo que le caracterizaba al comienzo. Con párrafos breves se sugiere un montaje en *flashes* para sintetizar en pocas imágenes la profunda tristeza que sufre Donald, que incluso le impide concentrarse en tareas cotidianas:

Escenas sucesivas en rápidas visiones.  
Donald en su oficina mirando el reloj, sin poder trabajar.  
Donald en el bar de un café tomando un sándwich y una cerveza.  
Donald paseando por las calles sin rumbo.  
Donald que mira la fachada de la estación (76).

De la misma manera que apenas se explicitan planos, tampoco se indican movimientos de cámara concretos. Aunque no se señalan *travellings*, sí se sugieren movimientos similares, como cuando se indica que la cámara sigue al cartero mientras avanza en su camino (1). Pero solo se señalan tres panorámicas en el texto. La primera de ellas se lee cuando se presenta el *hall* del Hotel Savoy (15). Después de mostrar el lujo del establecimiento, se vería a Donald y a su amiga Claudina, que toman el té en una mesa mientras flirtean entre ellos. Tanto la segunda como la tercera panorámica se

incluyen en la escena en la que el Comisario discute con Donald, Duncan y Fanny en el piso del protagonista (37, 39). Este movimiento cinematográfico resulta apropiado para reflejar la algarabía y los ánimos exaltados de los personajes, que no se ponen de acuerdo.

El escaso vocabulario técnico que existe en el guion revela que Josefina de la Torre apenas se preocupó por cómo se rodaría el texto. Por tanto, traslada al futuro director la responsabilidad de elegir los planos o los movimientos de cámara más apropiados para cada escena. Los recursos cinematográficos que se explicitan o se sugieren, como los primeros planos o el montaje en *flashes*, sirven para intensificar las escenas más sentimentales. Por ello, De la Torre usa de manera apropiada los diferentes recursos fílmicos, pues su empleo se adecúa a la comedia romántica que se desarrolla en el guion.

#### **4.2.7. Diálogos y música**

A diferencia del guion de *La rival de Julieta*, en el de *Matrimonio por sorpresa* no se advierten diálogos en los que predomine el humor. Esta circunstancia responde a que el protagonista de *Matrimonio por sorpresa* y su joven esposa pasan por una situación más delicada que los personajes de *La rival de Julieta*, incluso delictiva, pues sufren un chantaje para que se casen. Por ello, en los diálogos no solo se aprecian las confesiones de sentimientos propias de la comedia romántica, sino también discusiones intensas en las que determinados personajes revelan su perversidad. Así sucede cuando Jonathan acude al piso de Donald con el Comisario para culpar al protagonista de haber raptado a una menor de edad. El librero ha ignorado las peticiones de Fanny de que no fuerce su boda con el usurero e incluso la ha menospreciado en intervenciones despectivas: «tú no eres nadie para opinar. [...] ¡Tú harás lo que yo te mande!» (19). Pero, ante el Comisario, Duncan habla de la joven como una «criatura inocente, víctima de un engaño» (37), para ganarse la confianza de la policía. De esa manera, consigue que su chantaje surta efecto y Donald, para evitar un escándalo, se case con Fanny.

Asimismo, en la trama desempeñan un papel relevante los diálogos en los que los personajes que se hallan entre las amistades de los Rander hablan con cierto desprecio del comportamiento de Fanny con Gaston. Peggy, Milly, Wendy y otros muchachos sospechan que ese matrimonio terminará en divorcio, pues observan la

evidente complicidad entre la joven y el amigo de Donald (57, 66). Debido a estos rumores, que llegan al protagonista, él pide a su esposa que evite situaciones que den lugar a estas habladurías (64). A pesar de que ella le pide que confíe en su mujer, Donald se distancia cada vez más de Fanny, aunque la joven jamás le engaña.

Si bien existen algunas referencias musicales en el texto, solo aluden al tipo de banda sonora que suena en determinadas escenas. En la mayoría de las veces solo se indica «música de fondo», como se lee en la escena en la que Kay visita por segunda vez a Jonathan en su librería para planear el engaño a Donald (61). A pesar de la ambigüedad de la indicación, se deduce que sugiere un acompañamiento sonoro que evoque el ambiente inquietante del local de Duncan. No obstante, en tres escenas se alude a una «música de fondo descriptiva»: cuando Fanny huye de la casa de su tío para evitar su boda con el usurero (21), cuando Donald se dirige a su piso y cuando entra en él para reunirse con Gaston (81). El adjetivo «descriptiva» explicita que la banda sonora debe ajustarse al ambiente de tristeza que experimentan los personajes y sus movimientos melancólicos. Sin embargo, no se menciona ninguna obra musical, ni siquiera en las escenas en las que una orquesta interpreta varias piezas, como la que toca en el *dancing* Haway (20) y la del Jardín Tropical (70). Por tanto, a pesar de que en *La rival de Julieta* Josefina de la Torre demuestra su formación musical e indicó varias canciones originales, en *Matrimonio por sorpresa* deja esta labor al compositor que se encargue de la banda sonora de la película.

### 4.3. Conclusiones

El análisis de los guiones de *La rival de Julieta* y de *Matrimonio por sorpresa* muestra que Josefina de la Torre indicó los recursos cinematográficos adecuados para resaltar los momentos más sentimentales. Además, en *La rival de Julieta* relaja la tensión dramática con humor físico y verbal. A pesar de que en ambos textos se adaptan novelas suyas y se mantienen arquetipos propios del subgénero, las protagonistas representan modelos femeninos distintos: Irene guarda vínculos de parentesco con la aristocrática familia de los Barocchi, pero Fanny proviene de un ambiente desfavorecido en el que su tío la fuerza a matrimonios de conveniencia. Aunque ambas conocen a sus futuros maridos como menores de edad, solo Irene expresa inquietudes por la diferencia de años entre ella y Mario. Por eso, en *La rival de Julieta* se observa cómo este

personaje femenino se esfuerza en algunas escenas por vestirse como una mujer de más edad y, así, competir con la prometida de su amado. En esta transformación Irene trata de imitar el arquetipo de la *femme fatale* con su vestimenta, su maquillaje y sus posturas y adopta, en vano, hábitos de una *mujer moderna*, como fumar y beber alcohol.

Asimismo, resulta significativa la notable presencia de la música en *La rival de Julieta*, donde se refieren varias canciones originales de Josefina de la Torre –de las que solo se ha localizado la letra del bolero «Mi verdad»–. Tras haber mostrado su formación musical en películas como *Primer amor* (Claudio de la Torre, 1941), *Y tú ¿quién eres?* (Julio de Flechner, 1942) y *Misterio en la marisma* (Claudio de la Torre, 1943), incursionó como compositora cinematográfica, aunque esta labor nunca llegara la pantalla. Sin embargo, en *Matrimonio por sorpresa* apenas existen alusiones a la banda sonora. De ello se deduce que De la Torre pensaba en alguna actriz con aptitudes musicales para protagonizar *La rival de Julieta*.

A pesar de que ninguno de estos guiones se rodara, su existencia demuestra que la autora pergeñó un complejo proyecto transmedia para convertir algunas de sus novelas rosas en películas. Esta idea acaso se originara a partir del accésit que *Una herencia en París* obtuvo en los Premios del Sindicato Nacional del Espectáculo. Además, así aprovechaba el éxito que el género de la comedia romántica consiguió en los años cuarenta en España. Por tanto, con *La rival de Julieta* y *Matrimonio por sorpresa* De la Torre demuestra que su interés por este género no se limitó a la novela, pues también abarcó el ámbito cinematográfico con estos guiones.

## **5. El guion de *Un rostro olvidado*: una comedia romántica en la frontera colonial**

El guion de *Un rostro olvidado* se basa en una novela rosa inédita que, sin embargo, presenta diferencias significativas respecto al resto de las que escribió Josefina de la Torre. En sus narraciones que pertenecen a este subgénero –excepto *Idilio bajo el terror* (1938), que se desarrolla en el frente de batalla de la Guerra Civil española– se cuentan idilios amorosos que transcurren en ambientes aristocráticos, lujosos o, al menos, acomodados. Aunque surgen obstáculos para que la pareja protagonista permanezca unida, tanto el hombre como la mujer pertenecen a clases



sociales similares y a la misma etnia. Sin embargo, aunque en la novela *Un rostro olvidado* –y en el guion– se advierten ambientes lujosos y personajes con un alto nivel adquisitivo, se presenta una historia de amor entre un estadounidense caucásico y una joven indígena de una isla exótica del Pacífico. Mientras que el hombre llega al lugar con un equipo de ingenieros para extraer petróleo, la mujer siempre ha vivido en su aldea.

Así, se desarrolla un idilio amoroso en circunstancias que remiten a la literatura del oeste y al *western* cinematográfico. El noviazgo entre los protagonistas se produce en un espacio de frontera colonial en el que la poderosa empresa de los ingenieros, que explota los recursos naturales de la región, contrasta con el supuesto atraso de los indígenas. De esta manera, se evoca el antiguo conflicto entre civilización y barbarie. Los ingenieros que llegan a la isla, a pesar de que vienen del extranjero, se instalan en el territorio y, en cierto modo, lo conquistan, pues se enriquecen con el petróleo que extraen. Por tanto, los estadounidenses se convierten en colonos que someten a los indígenas para que no interfieran en sus objetivos.

Como explica Pujante Cascales (2011: 111-112), la literatura del oeste se caracteriza por la acción que se sitúa en esa zona de Estados Unidos y por el momento histórico en el que se desarrolla: la conquista de los territorios del oeste del país durante el siglo XIX. La expansión de los colonos por territorios en los que viven los indios americanos provoca tensiones e incluso ataques violentos entre los conquistadores y los indígenas. Sin embargo, en el guion de *Un rostro olvidado* no existe la violencia física que caracteriza al *western*, ya que, al adaptar una novela rosa, se concibe como una comedia romántica. Los enfrentamientos sangrientos no resultarían adecuados a un argumento de este subgénero. Del mismo modo, la acción tampoco se desarrolla en el siglo XIX ni en el oeste de Estados Unidos, aunque parte de ella sí transcurre en la zona continental del país –en concreto, en Boston–. Pero sí se producen tensiones entre el espacio en el que trabajan y viven los ingenieros y el que habitan los indígenas. Se trata de ámbitos que permanecen separados. Por eso, el amor entre una joven de la aldea y un estadounidense supone una transgresión a estos límites fronterizos. Con ello, Josefina de la Torre plantea una historia de amor entre personas de etnias diferentes. Constituye un conflicto sentimental que la autora no había tratado en ninguna de sus novelas.

El origen de la literatura del oeste se encuentra en la conquista de esa parte de Estados Unidos durante el siglo XVIII y, sobre todo, el XIX. En este periodo se publicaron obras que, al igual que *Un rostro olvidado*, narran noviazgos entre personajes de distintas etnias que viven en espacios fronterizos. La obra *Ramona* (1884)<sup>172</sup>, de la autora estadounidense Helen Hunt Jackson, se halla entre las primeras manifestaciones novelísticas de este tipo y entre las más relevantes. En ella se desarrolla un argumento sentimental que protagoniza una joven mestiza, Ramona: su padre es escocés y su madre, nativa americana. La historia transcurre en el sur de California. Aunque esta región ya pertenecía a Estados Unidos a finales del siglo XIX, la mujer que cuida a Ramona aún se siente mexicana. Por eso, rechaza a los estadounidenses que han conquistado su territorio. Incluso recela de Ramona, ya que posee antepasados nativos. Sin embargo, la protagonista comienza una relación con un joven indio y, después, con un mexicano. Por tanto, sus experiencias románticas, y el modo en el que los demás las ven, reflejan las tensiones que existían entre las distintas etnias que habitaban el sur de California en el siglo XIX.

La literatura del oeste española en los años cuarenta –cuando Josefina de la Torre escribe la novela y el guion de *Un rostro olvidado*– imita los modelos estadounidenses. Sin embargo, no se centra en conflictos amorosos, aunque a veces los incluya. En general, se trata de novelas de aventuras que transcurren en espacios de frontera y en las que sí existe violencia física. Por ello, en estas narraciones predomina el dinamismo. Entre las novelas españolas del oeste de los años cuarenta sobresalen las que protagonizó el Coyote, que escribió José Mallorquí. Publicó el primer título de la serie sobre este personaje en 1943, en el número 9 de la colección «Novelas del Oeste» (Barcelona, 1943-1959), de la Editorial Clíper (Charlo, 2013: 71). La valentía del Coyote y los peligros a los que se enfrenta lo convierten en un héroe de aventuras del sur de California.

Junto con José Mallorquí, Marcial Lafuente Estefanía también destacó como autor de novelas del oeste por su prolífica producción. Charlo (2001: 119) indica que publicó por primera vez una novela de este subgénero, titulada *La reina de Yale*, en 1941 en la colección «Aventuras» (Madrid, 1938-1944), de la Editorial Marisal. A partir de ese momento, Charlo (2001: 117) calcula que publicó unas 3.300 obras. Aunque

---

<sup>172</sup> El escritor cubano José Martí tradujo la novela al español en 1887. Esta traducción se reeditó en 2005 en la editorial Alfaguara (Hunt Jackson, 2005).

Lafuente Estefanía no creó ningún personaje de tanto éxito como el Coyote, sus novelas se hallaban entre las más vendidas. El acelerado ritmo con el que escribía no permitía desarrollar tramas innovadoras o un estilo cuidado, pero la ausencia de descripciones extensas y el predominio de los diálogos agilizaban las tramas.

Además de la colección «Novelas del Oeste», durante los años cuarenta también se publicaron otras dedicadas a este subgénero. Tarancón Gimeno (2001: 307-359) ha recogido varias de ellas en un listado sobre novela popular, entre las que se encuentran «Biblioteca X» (Vigo, 1943-1948), «Ases del Colt» (Vigo, 1947-1948) y «Gran Rodeo» (Vigo, 1947-1948), de la Editorial Cíes; la «Serie Oeste» (Barcelona, 1944-1945), «Dos pistolas» (Barcelona, 1945-1945), «Héroes de la pradera» (Barcelona, 1947) y «Colección El Halcón» (Barcelona, 1948), de la Editorial Bruguera; «Búfalo Bill» (Madrid, 1945), de la Editorial Gemas; y «Centaurus del Oeste» (Barcelona, 1948-1949), de Ediciones Agora. Si bien en ellas se publicaban obras tanto de autores extranjeros como de españoles, el considerable número de colecciones dedicadas a la novela del oeste revela el interés por este subgénero que existía en los años cuarenta.

La literatura del oeste tampoco resultaba ajena a la familia De la Torre. En el FJT, bajo la signatura JEL-02-03, se conserva un texto mecanuscrito de siete páginas, con la firma de Bernardo de la Torre Barceló y con el subtítulo de «Estampa radiofónica original», que pertenece a este subgénero. Este guion presenta el título mecanuscrito de *No hay deuda que no se pague*, aunque se ha tachado y, encima, se ha anotado a lápiz *Apuesta en el Oeste*. En el texto se desarrolla una trama en la que un vaquero recuerda una jornada de lluvia en la que un compañero, que perdió todo su dinero contra él en apuestas de naipes, se quitó la vida con su revólver cuando ya no le quedaba nada más con lo que jugar. Sin embargo, no consta que el guion se retransmitiera en la radio.

A pesar del elevado número de colecciones de novelas del oeste, en el cine español de los años cuarenta apenas se hallan manifestaciones del *western*. Entre las escasas películas de este género se encuentran *Oro vil* (Eduardo García Maroto, 1941), que se ha perdido, y *El sobrino de don Buffalo Bill* (Ramón Barreiro, 1944). Pero en ambos filmes se parodia este género cinematográfico. De hecho, Aguilar (1999: 30) plantea la posibilidad de que se concibieran, incluso de forma inconsciente, como una muestra de rechazo hacia la cultura estadounidense, ya que el país americano entonces mantenía relaciones hostiles con España.

Dada la escasa presencia del *western* en el cine español de la década de 1940, el proyecto de rodar *Un rostro olvidado* suponía una inusual aproximación en esa época a diversos aspectos que evoca este género, como la frontera problemática, la conquista de un territorio salvaje y el conflicto entre colonos e indígenas. Aunque parte de la acción transcurre en una isla del Pacífico (quizás estadounidense), las tensiones fronterizas y étnicas convierten este guion en una obra que combina la comedia romántica con arquetipos y situaciones del *western*. Así, Josefina de la Torre se aleja de las historias amorosas entre parejas de estatus social similar y con un mismo origen étnico. Las diferencias raciales, de nacionalidad y de poder adquisitivo entre los protagonistas de *Un rostro olvidado* ofrecen una comedia romántica que se distingue del resto de adaptaciones de novelas rosas de la década de 1940.

### 5.1. Negociaciones de rodaje

Aunque ninguno de los mecanuscritos que se han localizado del guion de *Un rostro olvidado* presenta fecha, Josefina de la Torre registró el texto en la Sociedad General de Autores de España<sup>173</sup> el 25 de enero de 1949<sup>174</sup>. Así lo confirma un documento mecanuscrito que se halla en el FJT bajo la signatura JEL 02-03. Sin embargo, ella ya lo había escrito a mediados de 1948, tal como demuestra una carta que el productor Sergio Newman envió a la autora el 14 de junio de ese año y que se conserva en el FJT bajo la misma signatura. En este texto, Newman le comenta a De la Torre que trabaja en la producción de una película –que no nombra– y que ha recibido una sinopsis que ella le envió, aunque no indica el título. No obstante, Newman también revela que De la Torre ya le ha hablado sobre *Un rostro olvidado*. Explica que, si ella considera que ese guion resulta adecuado para la actriz «Sylvia [Morgan]» –su esposa–, le envíe una sinopsis. Si gusta al resto de sus asociados, procurará que se convierta en la próxima película en la que él trabaje. Pero no se han localizado documentos que indiquen que el proyecto avanzara.

Josefina de la Torre registró *Un rostro olvidado* en la Sociedad General de Autores de España como un «guion original», tal como consta en el documento

---

<sup>173</sup> Un documento fechado en Madrid, que se conserva en el FJT bajo la signatura JEL 02-03, indica que Josefina de la Torre se inscribió como socia de la Sociedad General de Autores de España el 13 de abril de 1945.

<sup>174</sup> A pesar del hallazgo de este documento, en el Archivo de la SGAE no consta la existencia del guion de *Un rostro olvidado*.

correspondiente que se conserva en el FJT. A pesar de que este dato sugiere que la novela adapta el guion, otros documentos indican que, en realidad, la autora siguió el proceso inverso. Las primeras referencias al guion de *Un rostro olvidado* se localizan en 1948, en la carta en la que Sergio Newman apunta la posibilidad de rodarlo en el futuro. Pero la novela se había presentado a la censura en febrero de 1944 con el título de *Amor salvaje*. En el expediente 1387-44, que se halla en la caja 21/7361 en el AGA, consta que Bernardo de la Torre Millares solicitó la autorización de la obra el 26 de febrero de 1944. Pedía que se autorizara una tirada de 4.000 ejemplares. Aunque no se publicó, la novela se aprobó el 8 de marzo de 1944 sin que se señalara ninguna tachadura.

## **5.2. Versiones del guion**

Se han localizado dos versiones mecanuscritas del guion de *Un rostro olvidado*. Ambas se hallan en el FJT. La que se conserva bajo la signatura JML-1019, de 171 páginas, se presenta en la portada como un «guión cinematográfico de Laura de Cominges». En cambio, en la portada de la versión que se encuentra bajo la signatura JML-367, de 175 páginas, se lee «guión cinematográfico original de Josefina de la Torre». Así se explicita la autoría de los guiones. Sin embargo, a pesar de las notables diferencias de extensión entre los dos mecanuscritos y de algunas variantes, ambos presentan el mismo texto. Dado que el guion que la autora registró en la SGAE en 1949 lo firmó como Laura de Cominges, se ha optado por analizar la versión correspondiente a la signatura JML-1019.

## **5.3. Resumen argumental**

En una isla exótica del Pacífico, dentro de un bungalow, se resguardan del calor cuatro ingenieros: Bob Miller —el más joven—, Arturo Pennycut —el mayor, de cincuenta años—, Ralph Wint y Daniel Verona. Trabajan en las obras de un pozo petrolífero. Por la noche, Daniel y Solímar, una joven indígena de diecisiete años, se encuentran cerca de una playa. Existe entre ellos una relación amorosa que aún no se ha consumado. Aunque la mujer se siente molesta con él porque no ha contactado con ella durante varios días, se despiden tras expresarse amor mutuo. Pero, al regresar al bungalow, en la forma en la que Ralph habla a Daniel se entreven sus celos hacia el noviazgo entre él y Solímar.

El jefe de los ingenieros, Smith-Talbot, llega al lugar donde se hospedan sus trabajadores en tren. Aparece acompañado por su esposa, Paulina. De inmediato, la belleza de esta mujer cautiva al resto de los hombres. Incluso Junko, el hermano de Solímar, queda prendado de su presencia cuando la ve. Este joven, también indígena, se gana la vida como buscador de perlas en el agua. Durante una cena, Paulina pregunta por una criada. Ralph, para vengar sus celos, propone a Solímar. Pero Daniel, enfadado, discute con él a solas y le exige que busque a otra candidata, porque no quiere que la joven trabaje como sirvienta. Más tarde, al encontrarse durante una pausa para fumar, se revela la tensión erótica que existe entre Paulina y Daniel. Sin embargo, ella también flirtea con Junko, quien la busca, le ofrece perlas por un precio irrisorio y le besa. Además, en ese momento Solímar se acerca y Paulina la escoge como criada, a lo que la indígena no se opone. Pero, cuando la presenta como su nueva sirvienta ante los ingenieros, Daniel pide a Paulina que escoja a otra mujer. Ella, que conoce su historia amorosa, acepta.

Estos vínculos sentimentales se complican cuando Ralph se enamora de Paulina, a pesar de que Arturo le advierte de que se trata de la novia del jefe. No obstante, se decepciona al ver que, una noche, ella y Daniel se alejan juntos por la orilla del río. Solímar, que también los ve desde lejos, cree que se besan cuando Paulina se desvanece un instante, él la sostiene y ella se abraza a su cuello. Por ello, la indígena intenta suicidarse y se tira al río para que la devoren los cocodrilos. Sin embargo, Daniel se entera de este suceso después, cuando un ajeteo le lleva hasta la choza de ella y Junko. Un hombre del poblado le explica que la rescató después de verla en el agua. Aunque el ingeniero desea ver a la joven herida, Junko, que se ha enfadado con él, lo impide.

Después, Ralph le reprocha a Daniel que se haya interesado por Paulina. Así, se enturbia aún más la relación entre los dos ingenieros. Arturo, que se ha preocupado por el estado de Solímar, visita su choza. Ella pregunta por Daniel y le pide a Arturo que le enseñe a comportarse como una extranjera, pues piensa en Paulina. Además, desea aprender a leer y a escribir. El ingeniero le promete su ayuda, pero también le propone que se vaya con él a América. Dada la diferencia de edad entre ambos, de más de treinta años, él se comportaría como un padre con ella. De hecho, le dice a la joven que ella le recuerda a una hermana que él perdió. Solímar acepta, Arturo pide permiso a Smith-Talbot para llevarse consigo a la joven y el jefe se lo concede.

Tras un lapso de tiempo indefinido, en alguna ciudad de Estados Unidos, Daniel mantiene un noviazgo con Paulina que ya se extiende por varios meses. Se habla de ellos en los círculos de la alta sociedad. Cuando un día se encuentra con Stéfano Gezza, un antiguo compañero de la carrera, se entera de que Arturo se halla en la ciudad, aunque antes pasó una temporada en su mansión en Boston. Gracias a Stéfano, Daniel llama a Arturo y queda con él. En ese encuentro descubre que Smith-Talbot, que aún se encuentra en la isla, sufre una enfermedad mortal. Como su salud ha empeorado, regresará a la ciudad en unos días. Además, Stéfano, que coincide con ellos por casualidad, comenta que Arturo convive con su sobrina. Aunque se trata de Solímar, Daniel desconoce la identidad de la joven. Arturo tampoco la revela, y comenta que, en ese momento, su supuesta sobrina ha ido a un internado para estudiar. Con esta información nueva, Daniel le reprocha a Paulina que no le haya contado lo grave que se encuentra Smith-Talbot. Ella no le da importancia y sugiere que, tras la muerte próxima de su marido, no existirán obstáculos en la relación entre ambos. Pero Daniel, que se siente disgustado con esta situación, se aleja de Paulina durante una temporada.

Smith-Talbot muere poco después de regresar. Entonces, en los círculos sociales se habla de que Paulina se ha marchado al campo para alejarse de la gente. Mientras tanto, Solímar continúa con su formación, que Arturo supervisa. Para su nueva identidad, él la ha bautizado con el nombre anglosajón de Fanny Evans como un homenaje su difunta hermana. No obstante, un día Arturo recibe la visita del profesor Augustus, amigo de Bob Miller. Le entrega una carta de su antiguo compañero, en la que el ingeniero le cuenta que trabaja en la construcción de un puente en Angola. Le informa también sobre la muerte de Junko, que falleció a causa de las heridas que le infligió un tiburón mientras buscaba perlas. Pero, antes de morir, le dio a Miller unas perlas para enviárselas a Arturo. Por eso, Augustus se las entrega. Con ellas, el ingeniero ordena que se cree un collar que luego regalará a Solímar.

Para continuar con su educación, Arturo lleva a la joven a tiendas de ropa elegante, a locales lujosos y a diversos actos culturales. Un día, en un espectáculo de *ballet*, coinciden con Daniel y Stéfano. Aunque los cuatro se saludan y hablan, Daniel no identifica a Solímar como la indígena de la que se enamoró, aunque sí nota su parecido extraordinario con la joven isleña. Otro día, Arturo, que la presenta como su sobrina, invita al ingeniero a la presentación en sociedad de ella, que se celebrará en su residencia en Boston. Sin embargo, Daniel, que se ha enterado de que Arturo ha pedido

diversos retratos de Fanny Evans a distintos artistas, acude al pintor Esteban Jadislai. Tras pedirle que le muestre el cuadro que prepara sobre ella, le ruega que retrate a Solímar como una indígena de los mares del Sur. Como le pagará por ello, Jadislai acepta, pero, cuando se ha quedado solo, le comenta a su gato que Arturo le había pedido lo mismo.

Durante una velada en la residencia de Arturo, Stéfano flirtea con Solímar. Sin embargo, se trata de un engaño para suscitar celos en Daniel y que el ingeniero se dé cuenta de que ama a la joven. De hecho, en una conversación con ella, él reconoce que se enamoró de una indígena y que lamenta haberla abandonado. La noche en la que se presenta a Fanny Evans en sociedad, Arturo expone los numerosos retratos de Solímar, pero muestra el de Jadislai en último lugar. Ella aparece en el cuadro caracterizada como indígena, tal como la conoció Daniel en la isla. Entonces él se da cuenta de la verdadera identidad de ella. Al quedar a solas con la joven, Solímar le reprocha que no se quedara junto a ella. Daniel expresa su arrepentimiento y le dice que se marchará a la isla en el primer barco que encuentre. Sin embargo, mientras él se aleja, Solímar se despoja de las horquillas del pelo, convierte unas ramas en una diadema y en un collar y adorna su traje con flores. Con este aspecto, que evoca su identidad indígena, corre hacia su amado, con quien se besa mientras Arturo, satisfecho, los observa desde lejos.

#### **5.4. Tiempo**

En el guion de *Un rostro olvidado* no se especifica la fecha en la que transcurre la acción, pero la historia comienza el 11 de junio de un año indeterminado. Así lo confirma el personaje de Daniel cuando explica que el jefe llegará el día 19 (3). Además, en la página 80, el médico que atiende a Solímar apunta como fecha el 5 de agosto en el informe que escribe sobre la joven. Dado que, poco después de su intento de suicidio, Daniel abandona la isla, de estas referencias temporales se deduce que la acción que se desarrolla en ese espacio insular se concentra en los meses de verano. No obstante, resulta difícil determinar durante cuánto tiempo se extiende la acción que sucede en el Estados Unidos continental. Si bien Solímar abandona la isla con diecisiete años, cuando Arturo habla con Daniel ella ya ronda los diecinueve. Por tanto, se sugiere que ha pasado una elipsis de algo más de un año entre el regreso de los ingenieros a Estados Unidos y su reencuentro.



Sin embargo, a lo largo del texto se advierten tres *flashbacks*. El primero de ellos se lee en la escena en la que Paulina recuerda la noche anterior, en la que Daniel le encendió un cigarro con un mechero (47). Por tanto, este salto al pasado sirve para comprender el estado de ánimo de la mujer y su afecto hacia el ingeniero. El segundo *flashback* ocurre cuando el indígena que ha salvado a Solímar del ataque de un cocodrilo relata cómo la ayudó. A través de la transemiotización de su relato verbal, se describen en el texto las imágenes en las que la joven se arrojó al río para acabar con su vida (73-74). De esta manera, se aporta información necesaria para comprender qué ha ocurrido con Solímar y cómo se desarrolla la trama. El tercer *flashback* corresponde también a una transemiotización: Arturo y su vieja ama de llaves, Mamy Evans, conversan y recuerdan el bautismo de Solímar, a quien echan de menos porque ha ido a un internado a estudiar (114). Con ello, se manifiesta el amor paternal que siente el ingeniero hacia la joven. Aunque estos breves saltos temporales no dificultan la comprensión de la historia, sí exigen un montaje invertido, pues suponen la ruptura del orden cronológico de los acontecimientos.

### 5.5. La voz narrativa

A pesar del evidente predominio del modo informativo en el guion de *Un rostro olvidado*, se advierten numerosos pasajes que corresponden al *comment mode*. Aunque escasean, se leen en el texto algunos símiles literarios con los que, sin embargo, se evocan imágenes precisas. De esta manera, se indica que los ojos de Solímar «brillan como los de un gato» (64) cuando observa cómo Daniel y Paulina se abrazan. Con ello, se manifiesta la perturbación que siente la indígena ante el afecto que expresa el ingeniero hacia la esposa de Smith-Talbot. De igual modo, durante un sueño agitado de Daniel, se compara la figura de su jefe con la de «un espectro» (67). Su presencia siniestra en la mente del ingeniero revela que constituye un motivo de preocupación para el personaje.

También a través de la adjetivación la voz narrativa manifiesta juicios de valor con los que se alude al contenido de las escenas. Describe la perla que Solímar le entrega a Daniel como «espléndida» (20). Clasifica como «graciosa» (54) la inclinación de Solímar cuando, en una cena en casa en la que sirve a los ingenieros, se agacha para recoger un plato de natillas. Considera «animada» (94) la reunión en la que varias

señoras y caballeros de la alta sociedad hablan sobre el noviazgo de Paulina con Daniel. Incluso presenta el salón de la casa de Arturo como de «buen gusto» (98). Si bien en el texto no abundan los adjetivos, su limitada presencia resulta significativa, pues con ellos se suscitan en la mente del lector imágenes precisas de objetos o de situaciones.

Además de esta adjetivación, en algunas escenas se revela el carácter omnisciente de la voz narrativa. Así se observa cuando expresa los pensamientos de Ralph al ver cómo Paulina busca la complicidad de Daniel. Entonces, reprime «un violento acceso de celos» (30). La voz narrativa también explicita que Ralph halla la posibilidad de molestar a Daniel cuando propone a Solimar como criada de Paulina: «Ha encontrado la venganza a sus celos» (31). Del mismo modo, se narra cómo la indígena, que ya trabaja como criada de Paulina, desea huir de la casa antes de que la presente como doncella de la extranjera ante los ingenieros, pero no sabe cómo salir de esa situación (49). Y se revela que Smith-Talbot se siente «admirado e intrigado» (93) respecto a la decisión de Arturo de llevar consigo a Solimar a Estados Unidos. Con ello, se entienden con facilidad las motivaciones de los personajes o sus estados anímicos y, por tanto, se comprende mejor el desarrollo de la trama.

## **5.6. La representación del lugar**

La isla innominada de los mares del Sur en la que transcurre parte de la acción de *Un rostro olvidado* se presenta como un espacio idílico en el que se producen ciertas tensiones fronterizas entre indígenas y colonos. Se trata de una región aislada, lejos de la metrópolis, a la que no resulta sencillo acceder. De hecho, en la primera línea del manuscrito se califica como un «lugar exótico» (1). Asimismo, Ralph comenta con sus compañeros las difíciles comunicaciones con el exterior: solo una vez al mes llega un tren con víveres que cruza el desierto caluroso en medio del que se encuentran (3).

La empresa extranjera para la que trabajan los ingenieros, que diseñan pozos petrolíferos, explota los recursos naturales del territorio. Sin embargo, para evitar las críticas que perjudiquen la visión idealizada de la isla, no se alude a las consecuencias negativas de esta actividad industrial en la zona. Al contrario, se exalta la naturaleza de la isla, en la que existe una playa con plantas tropicales junto a palmeras y un río rutilante (4-5). Otra playa, con palmeras enanas, se presenta como un paisaje «cálido y tropical» con abundante vegetación, que incluye helechos y otras especies exóticas (19).

En otro pasaje se alude a los pájaros de colores que vuelan de noche sobre esta zona y a las mariposas que revolotean entre los juncos de la orilla del río (23).

Aunque no se describen las viviendas de los indígenas, sí se menciona que habitan chozas cubiertas con telas (8). Así, se sugiere la pobreza en la que viven los isleños y que contrasta con las comodidades de las que disfrutaban los ingenieros en su residencia. Si bien tampoco se describe el lugar en el que ellos viven, disponen de cuartos propios y de un criado mulato que les sirve la comida. Por tanto, se evidencia la diferencia socioeconómica entre estos extranjeros y los nativos. Incluso, ya de regreso a Estados Unidos, los ingenieros se mueven en espacios vinculados a la riqueza. Daniel y Paulina se codean con personas que frecuentan el gran salón de «una casa particular de mucho lujo» (94). Él habita una vivienda de pisos moderna (98). También acude a un teatro elegante para ver un espectáculo de *ballet* (125). Y Arturo posee una mansión en Boston, con un amplio jardín, donde celebra la presentación en sociedad de Fanny Evans, a la que los invitados asisten vestidos de etiqueta (159). Por eso, en la isla predominan los espacios exteriores y en la ciudad, los interiores. En la isla los ingenieros trabajan al aire libre y la vida de los indígenas también se concentra en lugares abiertos. Pero, en el continente, los personajes frecuentan interiores vinculados al lujo y a la alta sociedad.

Sin embargo, a pesar del elevado poder adquisitivo de los ingenieros, los indígenas no se benefician de la presencia de la empresa en la isla. Solímar lo explicita cuando conversa con su amado: «Yo no tengo nada. Vivo aislada de las cosas bonitas del otro lado del mar» (21). Esta situación también se manifiesta cuando Daniel, al hablar con Paulina, se refiere a la isla como una «colonia» (53). Asimismo, el poder de la empresa sobre los indígenas se advierte cuando los isleños no le cuentan a Daniel qué le ha ocurrido a Solímar y él amenaza con tomar medidas e informar a su jefe de esa insubordinación (72).

Por estos motivos, aunque la acción nunca se desarrolla en el oeste de Estados Unidos, en esa isla del Pacífico se aprecian las tensiones fronterizas que caracterizan el *western*. No se observa que la empresa petrolífera recurra a la violencia contra los isleños, pero los ha sometido bajo su poder para que no interfieran en sus actividades. De este modo, se produce el conflicto entre colonos e indígenas en espacios de frontera que también se desarrolla en los *westerns*. Los grupos no se atacan entre sí, pero

mantienen límites y prohibiciones para que entre ellos solo se produzcan relaciones de sumisión de los isleños respecto a los trabajadores extranjeros. De hecho, Daniel explica a Solímar que las indígenas no se pueden acercar a la residencia de los ingenieros (5). Así, el noviazgo entre ambos supone la transgresión de la frontera que han impuesto los colonos, ya que dos personas de sociedades, etnias y clases económicas distintas se unen.

### **5.7. Caracterización de los personajes**

Si bien no se advierten en el guion de *Un rostro olvidado* descripciones extensas de personajes, sí se leen definiciones directas de varios de ellos con las que se conocen su aspecto y su carácter. A los ingenieros, sin embargo, se les presenta con escasos adjetivos en la primera página del mecanuscrito. A Bob Miller solo se le califica como el más joven de los cuatro; a Arturo, como un hombre de «edad indefinida». De Ralph se indica su temperamento «impulsivo y vehemente, de los que ponen pasión en todo». Y de Daniel, que constituye el «galán» del grupo. A Smith-Talbot se le describe como «un hombre de tipo enfermizo y de alguna edad»; a su esposa, como una mujer «joven y atractiva, bastante frívola y más coqueta» (24). Aunque sus personalidades se resumen en pocos adjetivos, resultan significativas para comprender cómo afectarán al desarrollo de los acontecimientos. La enfermedad de Smith-Talbot, que se sugiere desde su primera intervención, favorecerá que el noviazgo entre Daniel y Paulina prospere. También el carácter coqueto y la belleza de su esposa provocan conflictos entre los ingenieros y constituyen uno de los motivos por los que Daniel se aleja de Solímar. A Junko, que encarna los valores de heroicidad de su aldea por su arriesgado trabajo como buscador de perlas, se le presenta solo como «un indígena joven, vestido a la usanza» (14). De modo similar, de Solímar, a pesar de su importancia en la trama, solo se alude a su atavío tradicional de muchacha indígena (5). Su nombre, además, alude a dos de los aspectos más significativos del paisaje isleño: el sol y el mar. Por tanto, la joven representa el estrecho vínculo de su pueblo con el espacio insular que habita.

No obstante, las presentaciones indirectas de los rasgos psicológicos de cada personaje predominan frente a las definiciones directas. De esta manera, aunque Solímar se viste según las costumbres indígenas, se siente inferior respecto a las mujeres extranjeras, sobre todo después de haber visto a Paulina. También Junko

expresa su preferencia por las extranjeras, cuya belleza considera más atractiva. Como le explica a Paulina, no quiere a ninguna mujer de la isla, sino a las de fuera, en las que admira su piel blanca (43). En este rechazo hacia lo indígena por parte de un nativo se manifiesta cómo el poder de la empresa petrolífera y las comodidades de las que disfrutaban sus trabajadores ejerce una atracción intensa en los isleños. De hecho, Solímar pide a Arturo que le enseñe a leer, a escribir y a comportarse como una extranjera y, en concreto, como Paulina (86). Piensa que así, al otro lado del océano, los hombres la querrán más. Incluso explicita el desprecio hacia su propio grupo: «¡Nosotras no servimos para nada!» (88).

A partir de ese momento, Arturo accede las peticiones de la joven y ella comienza sus estudios con la guía del ingeniero. Ya en Estados Unidos su cambio físico supone una auténtica transformación: se ha teñido de rubio y lleva un nuevo peinado (98). Además, ya no usa su verdadero nombre: ahora se llama Fanny Evans. Con ello, se refleja su deseo de abandonar su aspecto y sus costumbres indígenas para incorporarse a su nueva sociedad. Para cumplir este objetivo, Arturo le compra ropa en tiendas londinenses y frecuenta con la joven varios actos culturales (123). Ella acude a todos ellos, incluso cuando, como le explica a Arturo, ese mundo le aburre (123).

No obstante, Arturo no desea que Solímar olvide su origen indígena. Por eso, entre los numerosos retratos que ordena que pinten de ella, el de Esteban Jadislai la representa como una joven de los mares del Sur. Así, pretende que Daniel, al ver el cuadro, reconozca a Solímar y se enamore de ella de nuevo. Sin embargo, Daniel expresa sus dudas sobre su posible relación con la joven, a la que una sola vez se refiere como «una salvaje» (136). Pero, a pesar de que en esta expresión se aprecia desdén hacia lo indígena, al final el ingeniero le reconoce a Solímar que la quiere tal como la conoció en la isla: «sin barniz social, con tu pelo suelto, tus flores, y tus guirnaldas» (168). Por ello, tras algunas dudas, en el desenlace la joven cambia de aspecto cuando Daniel se aleja. Se quita las horquillas del pelo, convierte ramas en diademas y se pone flores en el traje y en su cabeza (170). Cuando le grita «¡Patrón...!» para que la mire, Solímar ya ha abandonado sus pretensiones de convertirse en una extranjera. Con ese vocativo, que refleja la superioridad de Daniel sobre ella, la joven remite a la relación entre colono e indígena que existía entre ellos en la isla.

También la proxemia revela la tensión que existe, a causa de los celos, entre Daniel y Ralph. Cuando discuten, se encaran el uno al otro mientras solo les separan unos pasos de distancia (38). La cercanía y sus posiciones corporales no implican un enfrentamiento físico, pero sí una evidente enemistad a causa del afecto que Paulina y Solímar sienten por Daniel y que Ralph desea para sí. De igual modo, la proxemia expresa la situación de inferioridad de la indígena respecto a Daniel cuando se encuentran por primera vez: «Destáquese bien la pequeñez de ella, en estatura y actitud, junto a él, que domina» (6). Con ello, no solo se aprecia la mayor envergadura física del ingeniero, sino también su poder sobre la joven. De hecho, ella siempre se refiere a él como «patrón». Si bien se expresan cariño, él nunca abandona su actitud de colono frente a los isleños. Por eso, Solímar manifiesta su sumisión a las decisiones de Daniel: «Tú mandas siempre. Yo obedezco» (22).

Asimismo, los gestos de los personajes sirven para comprender las relaciones que se establecen entre ellos. Se aprecia con claridad cuando Ralph pasa ante Solímar y le acaricia la cara. Daniel, que se ha percatado del movimiento, coge a su compañero de un brazo y lo aparta con cierta brusquedad para que no importune a la joven (13). De igual manera, la mirada ensimismada de Arturo a Solímar, que ella contesta con una sonrisa, expresa la complicidad que existe entre ambos (13). Los intercambios de miradas también resultan importantes en la escena en la que Daniel y la joven coinciden en el teatro en un espectáculo de *ballet*. Cuando sus ojos se encuentran, ella se turba (127). De este modo, se explicita cómo la presencia del ingeniero provoca que Solímar pierda la serenidad. Aunque apenas se advierte en el texto, a través del comportamiento háptico se revelan, a veces, los sentimientos entre ciertos personajes. Así ocurre cuando Paulina acaricia el rostro de Daniel: «Paulina, sonriendo, alza una mano y con lento ademán pasa los dedos por las cejas de Daniel, luego por sus mejillas; por último, los detiene en sus labios» (37). Este gesto evidencia la tensión erótica entre los dos.

## **5.8. Recursos cinematográficos**

En el guion de *Un rostro olvidado* no siempre se explicitan los diferentes tipos de planos que requiere cada escena. Además, casi no se emplean términos técnicos del lenguaje del cine. Sí se alude a primeros planos, como cuando el rostro de Solímar expresa su ensimismamiento al encontrarse con el grupo de ingenieros (13). También se

alude al plano general y al gran plano, pero con ellos no se sugieren encuadres similares. Con el plano general se presentan espacios amplios, como el caserío junto a la estación de tren a la que llega Smith-Talbot (23). En cambio, el gran plano, en este guion, equivale a un plano detalle. Así se observa cuando Solímar le entrega una perla valiosa a Daniel y se indica que la mano de la joven aparece en un «gran plano» (20). Asimismo, en ocasiones se señala el plano medio, en especial cuando dos personajes conversan, como cuando Paulina espera un piropo de Daniel (30).

Sin embargo, en la mayoría de los pasajes solo se usa la palabra «plano» seguida del personaje o del espacio que muestra. También resulta impreciso el sintagma «vista general», al que se recurre para presentar diferentes paisajes con un encuadre amplio, tal como se lee cuando Daniel ve por primera vez la playa tropical (5). Además, no se especifican *travellings* o panorámicas. No obstante, a veces se explicita que la cámara bascula. Se advierte en la escena en la que Daniel va al encuentro de Solímar (8). En el texto se señala que la cámara se mueve hasta descubrir el grupo de chozas en el que vive la indígena. Del mismo modo, durante la cena de los ingenieros con Smith-Talbot y Paulina, se especifica que la cámara recorre los rostros de los comensales para reflejar sus estados anímicos (31). Con ello, se sugiere un *travelling* o una panorámica. Un movimiento similar se evoca en la escena en la que Solímar entrega una perla a Daniel. Tras separarse, la cámara asciende para mostrar el paisaje repleto de helechos y de palmeras (23). A veces, en las transiciones entre planos o cambios de escena, se alude a fundidos de apertura. Se aprecia uno cuando la joven indígena, en su choza, se ha reunido con Daniel: «Funde con la imagen de Solímar» (12). De esta manera, se enfatiza la expresividad del rostro de la mujer frente a su amado.

No obstante, las sobreimpresiones destacan como uno de los recursos cinematográficos más significativos que se explicitan en el guion, pues se indican con relativa frecuencia. Con ellas se sugieren imágenes mentales de los personajes. Así se advierte en la escena en la que Daniel sufre una pesadilla mientras duerme: «En sobreimpresión se verá el rostro de Paulina, sumergido entre las aguas del río. Luego la figura de Smith [...] para dejar paso a la fisonomía de Ralph, con expresión de odio» (67). Por tanto, estas sobreimpresiones constituyen operadores de modalización, ya que evocan el origen onírico de las imágenes.

Con el mismo objetivo, se señala otra sobreimpresión cuando Paulina recuerda con afecto el momento en el que Daniel le encendió su cigarro (47). Asimismo, con sobreimpresiones se presentan las imágenes del encuentro de Solimar con el grupo de ingenieros cuando ella reflexiona sobre ese momento. De hecho, se añade que el efecto se acompaña de una nube de humo para que «dé la sensación del pensamiento de la muchacha» (12). Sin embargo, este recurso óptico no siempre se emplea como un operador de modalización. Los diferentes planos que conforman las escenas en las que Daniel visita distintos lugares para descubrir la identidad real de Fanny Evans se suceden, según el texto, en sobreimpresión (137). Así, se transmite el ajeteo de su recorrido por los locales en los que solicita datos sobre la joven, como un banco, las oficinas de correos, algunos comercios y una parroquia.

Por estos motivos, aunque el guion no presenta las precisiones técnicas que se advierten en el de *Una herencia en París*, De la Torre demuestra que conoce bien el lenguaje cinematográfico. A pesar de que no explicita numerosos planos y de que casi no recurre a términos específicos de la industria audiovisual, con el particular uso de las sobreimpresiones, más frecuentes que en el resto de guiones que ella firma, evoca recuerdos o pensamientos que intensifican los aspectos sentimentales de esta comedia romántica.

### **5.9. Diálogos y música**

Resulta significativo que, a pesar de que los indígenas habitan una isla exótica y los ingenieros provienen de Estados Unidos, en el guion no se planteen problemas de comunicación entre ambos grupos. Acaso para evitar complicaciones en un rodaje, De la Torre ha optado por que todos los personajes se expresen en español y no alude a ninguna otra lengua. Tampoco se hallan en el texto referencias a acentos propios de alguna región, a palabras extranjeras que revelen el origen de los personajes o a fenómenos fonéticos o gramaticales que caractericen el habla de alguien. Sí se advierten en los diálogos de *Un rostro olvidado*, tal como exige una comedia romántica, numerosas intervenciones en las que se exaltan los aspectos sentimentales de la trama. Por eso, con frecuencia los personajes confiesan lo que sienten o revelan sus arrepentimientos. Así se aprecia en la última conversación que mantienen Daniel y



Solímar, en la que el ingeniero se muestra culpable por haberla abandonado y le expresa su amor (167-171). De esta manera, aumenta la tensión dramática de la obra.

A pesar de la notable formación como cantante de Josefina de la Torre, apenas existen referencias musicales en el texto. Estas alusiones ofrecen una aproximación imprecisa al tipo de acompañamiento sonoro que requieren algunas escenas. En la que Smith-Talbot regresa enfermo a Estados Unidos, se indica que suena una «música en un tema tormentoso» (109) para resaltar el empeoramiento de su salud. De igual modo, se señala un «tema de amor en tono dolorido» (112) tras la muerte del personaje. Así, se acentúa el carácter dramático de su fallecimiento, que provoca la separación de Daniel y Paulina y el aislamiento de ella, que desaparece de los círculos sociales.

Asimismo, durante el espectáculo en el teatro al que acuden Daniel y Stéfano, se menciona una «música de *ballet*» (125), aunque no se nombra ninguna composición. También cuando Daniel se acerca al poblado indígena para saber el porqué de los rumores que ha escuchado, se ha manuscrito la siguiente oración: «Rompe en un acorde de música agitada» (69). Y al final, cuando Solímar corre hacia Daniel, se alude a una «música [de] tema de amor, exaltada» (170) para que contribuya al clímax dramático, que coincide con la reconciliación de la pareja. Sin embargo, nunca se explicitan géneros musicales y la mayoría de las referencias se limitan a la palabra «música» o al sintagma «música de ambiente» y a la aclaración de si comienza o cesa. Por tanto, De la Torre solo sugiere la atmósfera que debe evocar la banda sonora y los momentos en los que suena.

## 5.10. Conclusiones

Con el guion de *Un rostro olvidado*, Josefina de la Torre ofrece una comedia romántica que se aleja de sus otros textos cinematográficos que pertenecen al mismo subgénero, como los guiones de *Una herencia en París*, *Matrimonio por sorpresa* o *La rival de Julieta*. En el texto se mantienen arquetipos y situaciones propias de la narrativa rosa, como la atractiva pareja principal, los personajes con un alto poder adquisitivo y un desenlace en el que los amados se reúnen y se expresan su amor. Pero las circunstancias en las que ese noviazgo se desarrolla suponen una innovación respecto a sus otras adaptaciones de novelas rosas. En lugar de dos personajes que se mueven entre lujos, la protagonista vive en condiciones de pobreza en una isla exótica de los mares

del Sur. El hombre del que se enamora, en cambio, disfruta de una posición acomodada, aunque conoce a su amada cuando trabaja como ingeniero en un pozo petrolífero en ese espacio insular. Por eso, mientras ambos se hallan en la isla, el paisaje exótico, que evoca enclaves tropicales, posee una presencia constante en el transcurso de la acción. Así, se presentan parajes idílicos repleto de plantas o cercanos a un río rutilante que embellecen las escenas.

No obstante, también se advierte en el guion una crítica velada al colonialismo. Si bien no existe violencia, sí se producen diferencias socioeconómicas evidentes entre los ingenieros y los isleños. Aunque la empresa petrolífera genera beneficios importantes, que permite que sus trabajadores lleven una vida acomodada, los indígenas no participan de esos resultados y sufren las consecuencias de la pobreza. Mientras se explotan los recursos naturales de la isla, la empresa impone su poder y establece una clara separación entre sus trabajadores y los nativos. De esta manera, se crea entre los dos grupos una frontera problemática que remite a la literatura del oeste. Los miembros de la empresa tratan a los nativos como habitantes de una colonia que han sometido bajo su control. Por eso, aunque ningún espacio del guion corresponde al oeste de Estados Unidos, los extranjeros se comportan como conquistadores del territorio insular para defender sus intereses y expandir las zonas que dominan. De este modo, se produce una situación propia del *western* cinematográfico, en la que los colonos buscan lugares en el oeste del país y atacan a los indios americanos para ampliar los límites nacionales.

Pero, a pesar de la sumisión de los isleños respecto a la empresa petrolífera, en *Un rostro olvidado* también se aprecia una defensa de las raíces indígenas. De hecho, el amor que Daniel siente hacia Solimar constituye una transgresión de la frontera colonial. Aunque siempre se observa la superioridad que el ingeniero impone sobre la joven, los dos personajes, de etnias y de clases sociales distintas, se enamoran entre sí. Además, en el desenlace se manifiesta cómo la transformación de Solimar en Fanny Evans no satisface a Daniel. Mientras que la indígena se ha esforzado por abandonar sus costumbres insulares y adaptarse a una nueva sociedad, el ingeniero confiesa que se enamoró de Solimar, no de la chica en la que se ha convertido. Por eso, al final la joven se reconcilia con sus orígenes y adopta un aspecto que revela su pertenencia a un pueblo de los mares del Sur.

## 6. El guion de *El octavo no mentir*: la comedia extravagante de Tony D'Algy y Josefina de la Torre

Además de *Bajo el sol de Canarias*, Josefina de la Torre también participó en otro guion original que tampoco se rodó: *El octavo no mentir*. El mecanuscrito incompleto, de 43 páginas, se halla en el FJT bajo la signatura JML-370. Aunque no presenta firmas ni fechas, su autoría se deduce del tratamiento de este proyecto cinematográfico, de doce páginas, que se publicó en la Imprenta V. Ramos, de Madrid, en 1944. En la portadilla se indica que el argumento y el guion corresponden a Antonio Lozano Guedes Infante (Tony D'Algy), mientras que de los diálogos se encargó Josefina de la Torre. Por tanto, en torno al año 1944, ella coescribió el guion con D'Algy, con quien ya había colaborado en el de *Una herencia en París* (1944).

No se han localizado documentos o noticias que indiquen que existieran negociaciones para el rodaje de *El octavo no mentir*. Pero en el FJT, también bajo la signatura JML-370, se conserva un papel manuscrito en el que se ha apuntado el posible reparto de la película. El personaje de Casta lo interpretaría Luchy Soto, que sustituye al nombre de Antoñita Colomé; el de Luis, Tony D'Algy; el de Pura, María Luisa Gerona; el de Juanito —el protagonista—, Antonio Casal; el de la Sra. Remedios, Camino Garrigó; el de Petra, Juanita Manso; el de María, Mary Lamarr; el de Ruperta, Rosalía Campomanes; el del Sereno, Xan das Bolas; el de la Criada, Isabel Arzola. Asimismo, Josefina de la Torre se ha reservado el papel de Genoveva, esposa de Luis. Junto a algunos nombres de personajes secundarios se leen números de sesiones —entre una y cuatro—. Estas anotaciones sugieren que se trata de las jornadas de rodaje en las que se necesitaba la presencia de los intérpretes que encarnaban a esos personajes. Por tanto, este documento indica que D'Algy y De la Torre pensaron en un posible reparto de la película.

Además, el formato técnico del guion y la publicación del tratamiento revelan que los autores lo concibieron para su rodaje. En ambos textos se presenta la misma historia, que corresponde al género de la comedia extravagante o *screwball comedy*. Los equívocos, las mentiras y las situaciones absurdas suscitan la risa del público y les ofrece un entretenimiento desligado de pretensiones intelectuales. Se trata de la única incursión de Josefina de la Torre en este género. Así, la escritora continúa con la vía creativa que exploró Claudio de la Torre con su guion de *Rápteme usted* (Julio de

Flechner, 1940). Con *El octavo no mentir*, D'Algy y De la Torre se sumaron a este género, aunque el texto nunca llegara la pantalla.

### **6.1. Resumen argumental**

El tratamiento de *El octavo no mentir* (1944) presenta el resumen argumental completo de la historia. En el pueblo de Villa-Apartada vive la familia Rancio. La conforman don Juan, su esposa doña Remedios, su hijo Juanito y María, la sobrina. Sus tíos la cuidan desde que quedó huérfana. Aunque ella y Juanito se aman, un día llega una carta de doña Ruperta –antigua ama del joven– en la que confirma que él puede acudir a su pensión. En la ciudad donde se encuentra este establecimiento, Juanito terminará sus estudios. Al emprender el viaje, en el tren entabla amistad con Luis Mendoza, que vive en la ciudad a la que se dirige, y las hermanas Casta y Pura, bailarinas. Cuando llegan a la estación, se despiden con la promesa de verse de nuevo.

En la pensión de doña Ruperta, Juanito comparte la habitación con otro estudiante que, en realidad, se pasa el día en la cama por perezoso. El protagonista escribe a sus padres, pero les miente y les dice que el viaje en tren ha sido aburrido, pues coincidió con un señor mayor y con dos hermanas solteras en una mala situación económica. Mientras tanto, ellas practican gimnasia en su habitación del hotel y llaman al joven y a Luis Mendoza para que acudan al teatro en el que ambas actúan esa noche. Los dos prometen que irán a verlas. Sin embargo, cuando la mujer de Luis –Genoveva– ve que su esposo habla por teléfono y le pregunta con quién habla, él miente y le explica que cenará con unos amigos. Entonces ella le dice que aprovechará para visitar a sus padres.

Juanito encuentra a Luis en el teatro, pero él le confiesa que no piensa continuar su amistad con las bailarinas porque le ocasionará problemas con su esposa. Tras asistir al espectáculo de las hermanas, Luis se despide y recoge a su mujer en casa de sus suegros. Juanito, en cambio, entra de nuevo en el teatro. Después, en una carta que recibe la familia del protagonista en Villa-Apartada, se descubre que el joven pide dinero para las dos hermanas necesitadas que conoció en el tren.

Genoveva le explica a Luis que, gracias a una invitación, irán a una función benéfica al teatro. Además, les llega un telegrama en el que la tía de Genoveva les

anuncia la próxima llegada de una criada a quien ella ha elegido. Mientras que Juanito espera en su cuarto a Pura para merendar con ella, las hermanas pasean en coche con un señor mayor. Pero Casta pide parar y visita a Luis. Ella se quita un broche de brillantes que deja sobre una consola. Como él se da cuenta, al mirar por la ventana, de que llega su esposa, le pide a la bailarina que se presente como la nueva criada. Casta accede a la petición y Genoveva se cree la mentira, aunque se lleva el broche porque lo ve como un regalo de su marido. Luis le promete a Casta que le devolverá la joya y, además, le comprará una pulsera. El matrimonio se marcha a la función benéfica, pero Genoveva lleva en su vestido el broche. Casta, al quedarse sola, trata de ir al teatro para no llegar tarde. Sin embargo, suena el timbre y, al abrir, se encuentra con la auténtica criada. Para no dar detalles sobre qué ha ocurrido, Casta se identifica como la señora de la vivienda y la invita a que pase a la cocina. Al mismo tiempo, Pura ha visitado a Juanito y le ha dado las entradas para la función.

Cuando Genoveva y Luis ocupan sus asientos en el teatro, él se da cuenta de que, justo delante, se sienta Juanito. Al empezar la función, las hermanas aparecen en escena y Genoveva comenta el extraordinario parecido entre una de ellas y la criada, aunque su esposo lo niega. Mientras actúa, Casta dirige guiños a Juanito y a Luis y realiza gestos que aluden al broche de brillantes. Después de que la función haya finalizado, Juanito acompaña a la pareja a su hogar. Pero Luis le pide a su mujer que suba para conversar con el joven. Como la verdadera criada, al abrir la puerta, ve a Genoveva y no la reconoce, cierra de nuevo. Por eso, la señora piensa que se ha confundido de piso y sube al superior. A su vez, en el teatro, Casta decide que visitará a Luis para recuperar el broche.

Juanito y Luis suben al piso y les abre la criada. Así se identifica ella, pero el dueño la encierra en la cocina. Al mismo tiempo, Casta llega en taxi y Genoveva toca el timbre de una vivienda hasta que le abre un hombre en pijama. Ella se disculpa y baja de nuevo. La bailarina entra en el piso de Luis, pero él le pide que se comporte de nuevo como la criada. Por eso, cuando Genoveva entra malhumorada en su alcoba, Juanito – que ya comprende la situación– baja con Casta por las escaleras cuando la auténtica criada golpea la puerta de la cocina. Para que su esposa no la oiga, Luis la saca a la escalera. Juanito y Casta se meten en un taxi y se alejan. Pero la criada, sentada en un escalón, llora. Al fin tranquilo, Luis se dirige a su habitación para descansar. Sin

embargo, Genoveva sale con un maletín y dice que se marcha a casa de sus padres. Le tira el broche a su esposo y le reprocha sus mentiras.

La familia Rancio lee una carta de Juanito, en la que él les pide dinero. Como ya ha enviado numerosas peticiones similares, sus padres y María viajan a la ciudad para descubrir en qué lo despilfarra. Por eso, le envían un telegrama para avisarle de la visita. Juanito llama entonces a Luis y le solicita ayuda. Cuando la familia del joven llega, él se identifica como médico y explica que Juanito sufre una neurastenia y que el dinero lo ha empleado en obras de caridad. Recomienda que se lo lleven al pueblo, donde el cariño de su prima contribuirá a su mejora. Al ver al falso enfermo, la madre queda consternada, pero el padre y María no caen en el engaño. Don Juan le revela a Luis que no se cree la supuesta enfermedad y que le indique en qué se ha gastado el dinero. El supuesto médico, ante las evidencias, le sugiere que vaya al Casino de Arte para ver el número de las hermanas bailarinas. Don Juan acude a la función, pero se siente atraído por las jóvenes. De hecho, al día siguiente, le dice a su familia que se quedará más tiempo en la ciudad porque se ha encontrado a un amigo con quien tratar unos negocios. Al final, en el hotel donde viven las bailarinas, ellas practican gimnasia y comentan cuanto les ha ocurrido. Casta, gracias a las recompensas de Luis, va cubierta de joyas. Don Juan, en un rincón, también practica gimnasia junto a las hermanas.

El guion de *El octavo no mentir* presenta la misma historia que el tratamiento, aunque, al final, don Juan no ve por primera vez a las hermanas en una función, sino en su camerino en el Casino de Arte. El texto termina con la escena en la que Casta y Pura realizan ejercicios gimnásticos en el cuarto del hotel, pero no se menciona que don Juan se halla junto a ellas. Dado que en la última página del mecanuscrito no figura la palabra «Fin», se deduce que, aunque el guion se terminó, se ha perdido el pasaje final en el que se indica que don Juan se encuentra en esa habitación con las bailarinas. Sin embargo, como el diálogo final entre las hermanas en el hotel se ha tachado con lápiz rojo, existe la posibilidad de que D'Algy y De la Torre pensarán en un desenlace alternativo al que contiene el tratamiento, aunque nunca lo desarrollaran.

## 6.2. Tiempo

Aunque la historia de *El octavo no mentir* se desarrolla en orden cronológico, no resulta posible determinar con exactitud cuánto dura la acción. No obstante, el complejo

enredo que se desarrolla en el texto, en el que la familia Rancio se cansa de que Juanito pida siempre dinero, sugiere que se extiende durante varias semanas. Asimismo, no se hallan en el guion referencias temporales que indiquen en qué año transcurre la historia. De la ausencia de esta información se infiere que la historia sucede en el periodo en el que se concibió para que el público identifique con rapidez la sociedad que se presenta y sus convenciones. Aunque no se advierten saltos temporales significativos, sí se evoca el recurso cinematográfico de las acciones paralelas, que exige un montaje alternado. Con él, se favorecen los equívocos y las situaciones cómicas a las que dan lugar. Así se aprecia en las escenas en la que Luis esconde a la verdadera criada en la cocina antes de que llegue su esposa (Guedes Infante y Torre, s.f.: 32-34). Mientras que Genoveva, confundida, sube de piso y toca a la puerta de un vecino borracho, su marido aprovecha que Casta acaba de entrar a su vivienda para que se presente como la criada. De esta manera, con acciones simultáneas que suceden en distintos puntos del edificio, se propicia el equívoco que produce el enfado de Genoveva con Luis y la risa del público.

Asimismo, resulta significativa la elipsis que se aprecia entre el momento en el que, en el vagón de tren, Juanito, Luis y las bailarinas se disponen a dormir y su llegada a Madrid. Para marcar este salto temporal, el protagonista apaga la luz y la pantalla queda a oscuras mientras se escucha el ruido de la locomotora. Poco a poco, se ilumina la fachada de una estación madrileña (11). Así, a través del fundido de cierre y de apertura, se suprimen las escenas en las que los personajes duermen en el vagón, ya que no revisten importancia narrativa.

### **6.3. La voz narrativa**

Tony D'Algy y Josefina de la Torre optan en el guion de *El octavo no mentir* por un lenguaje que tiende a la neutralidad. Por tanto, en el texto predomina el modo informativo. Sin embargo, se observan algunos pasajes que corresponden al *comment mode*, como dos comparaciones con las que se transmite el ajetreo de los personajes. La primera de ellas se lee en la escena en la que Casta accede al piso de Luis en busca de su broche: «entra como un ciclón» (34). La segunda se incluye poco después, cuando ella y Juanito «salen como un torbellino» (35) de la vivienda del matrimonio para evitar que Genoveva descubra el engaño.

Aunque poco frecuentes, en el texto también se aprecian varios adjetivos con los que la voz narrativa manifiesta juicios de valor. Clasifica la atmósfera del vagón en el que coinciden Juanito, Luis y las bailarinas como de «franca camaradería» (10). Se refiere al coche de la familia Rancio como un «Ford destartado» (8). Incluso describe la postura de Casta y Pura cuando practican gimnasia como «violenta pero cómica» (14). Con esta adjetivación se evocan las sensaciones que los ambientes y los objetos deben transmitir al público.

En una ocasión, la voz narrativa se expresa en primera persona del plural. Emplea esa forma gramatical para aludir a un objeto que ha debido aparecer con anterioridad: el broche de Casta. Aunque, en realidad, la joya se menciona por primera vez cuando la bailarina se lo quita, en el texto se lee que se trata del broche que «hemos visto anteriormente» (22). De esta manera, no solo se alude a los lectores del guion como futuros espectadores de la película. También se sugiere que el objeto debe mostrarse de modo que se identifique con facilidad como el que ya había aparecido en algún momento anterior.

#### **6.4. La representación del lugar**

Cada cambio de escena en el guion de *El octavo no mentir* se indica con una línea de encabezamiento en la que solo se indica el lugar donde transcurre y, a veces, si se trata de un interior o de un exterior. Gracias a ello, se identifican con facilidad los diferentes espacios donde se desarrolla la acción. De hecho, la segunda página del manuscrito presenta una lista de los interiores; la tercera página, de los exteriores. Así, se comprueba que predominan los interiores, entre los que destacan el comedor y la cocina de la casa de la familia Rancio, el vagón del tren, el piso de Luis, el cuarto de Juanito en la pensión, el Casino del Arte y un teatro innominado donde actúan las hermanas bailarinas. En cambio, los exteriores apenas revisten importancia. En la lista inicial se mencionan, entre otros, la estación de tren de Villa Apartada, los alrededores de la casa de la familia Rancio, el andén de la estación madrileña, una carretera y una calle. Como se observa, se trata de espacios de tránsito por los que se desplazan los personajes o rincones que se hallan en torno a los lugares más relevantes.

El predominio de los interiores responde a que el humor situacional y los equívocos sentimentales exigen una acción que suceda en estos espacios. La trama, que



se basa en las mentiras, en el coqueteo y en las confusiones amorosas, necesita lugares cerrados que favorezcan la intimidad entre Juanito, Luis y las bailarinas. De otro modo, los demás descubrirían sus idilios secretos. Asimismo, el cambio rápido de escenas favorece la agilidad narrativa que requiere una comedia extravagante y transmite el ajetreo de los personajes.

Sin embargo, a pesar de la importancia de estos espacios, de muchos de ellos no se ofrecen detalles en el texto. El comedor de la casa de la familia de Juanito solo se describe como una «pieza grande con chimenea y mucho aire campesino en todos los muebles» (1). Con ello, se refleja la condición humilde de los Rancio. De la fachada del Casino de Arte solo se indica que aparece abigarrada de carteles que anuncian el espectáculo de las bailarinas (15). Su camerino se muestra en desorden, con zapatos en las mesas y ropa sobre las sillas, para sugerir el ajetreo que conlleva la preparación del número musical (16). Por tanto, no se precisa cómo crear estos decorados y los guionistas dan libertad creativa para construirlos.

Los lugares donde ocurre la trama revelan que los personajes pertenecen a clases humildes o, al menos, con un poder adquisitivo medio. Varias de las situaciones que se producen surgen a partir de las limitaciones económicas de algunos de ellos: las bailarinas coquetean con Luis y Juanito para que satisfagan sus caprichos, mientras que la familia Rancio acude a Madrid porque no puede enfrentarse al continuo envío de dinero que pide el protagonista. No obstante, ninguno de ellos vive en la miseria, ya que esa situación intensificaría aspectos dramáticos inapropiados para una comedia extravagante. De este modo, *El octavo no mentir* se diferencia de películas españolas de este género, como *Rápteme usted* (Julio de Flechner, 1940) y *Boda accidentada* (Ignacio F. Iquino, 1942), porque sus personajes no se mueven entre lujos. Para favorecer la evasión del público, en el guion de Tony D'Algy y de Josefina de la Torre no se recurre a espacios elitistas, sino a los equívocos cómicos.

## **6.5. Caracterización de los personajes**

La primera página del mecanuscrito del guion de *El octavo no mentir* presenta una lista de los personajes que intervienen en orden de aparición. En ella no solo figuran los más relevantes, sino también otros que no afectan al desarrollo de la trama, como el borracho que consuela a la criada cuando llora o el portero del edificio en el que viven

Luis y su mujer. Pero, a pesar de esta exhaustiva lista, en el guion apenas se advierten definiciones directas que caractericen a los personajes. Solo se alude a las hermanas bailarinas como «muy llamativas» (6) y al aspecto «muy acicalado» (21) de Juanito cuando espera la visita de Pura. Por ello, las caracterizaciones se construyen a partir de las presentaciones indirectas. La actitud extrovertida de las bailarinas se refleja en cómo se relacionan con Juanito y con Luis. A pesar de que flirtean con ellos, también pasean con otros hombres, como un señor con el que comparten un coche de caballos. Por aburrimiento, lo dejan solo para visitar a sus amantes. Asimismo, las hermanas manipulan a estos hombres para satisfacer algunos caprichos. Por ello, su comportamiento guarda relación con el arquetipo de la *femme fatale*, pues embaucan a los enamorados para que se sometan a sus deseos. De hecho, cuando, desde el vagón de tren, ven por primera vez a Luis a través de la ventanilla, Pura sugiere que se aprovecharán de él cuando afirma que ambas intentarán que ocupe el apartamento de ellas. Por eso, cuando la esposa de Luis coge, en una confusión, el broche de Casta, la bailarina le explica a su hermana que al hombre le costará varias joyas (33).

Del mismo modo, el protagonista revela su picaresca con el engaño a su familia. Les oculta que el dinero que les pide, en realidad, no lo destina a personas desamparadas, sino a sus juergas. Su mentira llega hasta el punto de que, cuando sus padres le visitan en Madrid, finge que sufre neurastenia y pide a Luis que colabore con él en el engaño. Este personaje, que accede a presentarse como médico, también muestra picaresca al ocultarle a su mujer su coqueteo con Casta. Cuando Genoveva se encuentra con ella, Luis afirma que se trata de la nueva criada. Incluso despide a la empleada y le conmina a que regrese a Galicia para evitar un problema con su esposa, quien ya se ha enfadado con él debido a varios equívocos. Así, la picaresca de estos dos personajes masculinos da lugar a las circunstancias cómicas que suscitan la risa del público.

No obstante, las situaciones absurdas que caracterizan la *screwball comedy* se producen también gracias al comportamiento extravagante de otros personajes menos relevantes. El estudiante con el que Juanito comparte habitación muestra una pereza extrema, pues todas las veces que interviene se halla en la cama. El vecino borracho que abre la puerta a Genoveva protagoniza un momento humorístico cuando, al tratar de consolar a la criada en la escalera, toca una concertina. Y el padre de Juanito, que acude

a Madrid para averiguar en qué gasta el dinero su hijo, se enamora de las bailarinas cuando, en un teatro, las conoce y ellas le colman de cuidados.

En una escena, el lenguaje proxémico que se sugiere en el texto sirve para comprender las situaciones en las que se hallan los personajes. En el momento en el que, en el vagón de tren, las hermanas, Luis y Juanito se preparan para dormir, sus posiciones manifiestan la complicidad que ya existe entre ellos. Han formado dos parejas: Casta y Luis se han sentado juntos, mientras que enfrente se encuentran Pura y Juanito (11). También el lenguaje kinésico revela los estados anímicos de los personajes. La mirada «de entendimiento» (28) que intercambia Luis con Casta cuando ella se comporta como la nueva criada y Genoveva insiste a su marido en marchar hacia el teatro, revela que la bailarina mantendrá su papel para que la esposa no descubra el engaño. También se lee otro intercambio de miradas cuando, antes de que comience el número musical de las hermanas bailarinas, Juanito «hace guiños de inteligencia» (29) a Luis. Con ello, el protagonista busca la complicidad de su amigo. Pero, para que su esposa no advierta nada extraño, Luis baja la mirada y consulta el programa. Asimismo, durante su baile, Casta realiza gestos con los que alude al broche suyo que lleva Genoveva. Con la actuación de la bailarina, el marido comprueba cómo su situación se complica y se intensifica el carácter humorístico de la escena.

## 6.6. Recursos cinematográficos

Aunque *El octavo no mentir* sigue el formato en dos columnas de los guiones técnicos de los años cuarenta, apenas se explicitan en él recursos cinematográficos. A diferencia de otros guiones en los que colaboró Josefina de la Torre, como el de *Bajo el sol de Canarias* o el de *Una herencia en París*, el de *El octavo no mentir* se divide en escenas y no en planos. De hecho, ni siquiera se indican. Solo en la escena en la que Luis, en su papel de falso médico, habla con la familia Rancio, se señala que, en ese momento, se intercalan «planos mudos» (40) de los padres, que escuchan atentos. No obstante, en algunos pasajes se sugieren planos implícitos. Así, en la siguiente cita se evoca un primer plano del sobre que Juanito ha enviado a su familia y que, por accidente, ha caído en la leche que ha derramado el cartero: «En el charco navega una carta» (19). Se trata del texto en el que el protagonista miente por primera vez a sus padres y les cuenta que ha conocido en el tren a dos hermanas pobres (y no a dos

bailarinas). Por eso, mostrar la carta en un plano cercano resalta la importancia del documento en el desarrollo de la trama.

También se hallan en el guion varias escenas en las que se sugieren planos subjetivos a través de la ocularización interna. Se advierte cuando, desde el tren, las bailarinas ven cómo Luis se acerca por el andén (7). También se evoca este recurso cuando se indica que Juanito observa los afiches que anuncian actuaciones teatrales (18). Del mismo modo, en otro pasaje la ocularización interna da lugar a una panorámica al señalar que Luis, cuando entra en el vagón del tren, recorre con su mirada las redes donde coloca su equipaje (8). No obstante, la ausencia de términos técnicos ofrece libertad creativa para que el cineasta ruede las escenas como considere conveniente.

Aunque no existen numerosas referencias a la iluminación, sí se explicita en el texto que, cuando la familia Rancio visita a Juanito para comprobar su supuesta enfermedad, el cuarto se envuelve en una luz tenue (39). De este modo, él y Luis pretenden crear la atmósfera adecuada para convencer a los padres del protagonista de que su hijo sufre neurastenia. Aunque no les engañan, este tipo de iluminación favorece el carácter absurdo de la situación, sobre todo cuando Luis, que se presenta como médico, da explicaciones incoherentes.

## 6.7. Diálogos y música

Los diálogos de *El octavo no mentir* se han concebido para suscitar la risa del público. Las intervenciones de los personajes reflejan cómo las confusiones distorsionan la manera en la que perciben a los demás. Así, la criada y un vecino borracho hablan de Genoveva como una mujer que ha perdido la cordura cuando la ven pasar ante ellos:

GALLEGA: ¡Anda! Esta es la loca que decía que este piso era el suyo...

BORRACHO: ¡Ah, sí! Es la borracha que vino a despertarme... Pero mi piso tampoco era el suyo...

GALLEGA: ¡Cómo está la ciudad, Santo Dios! ¡Ay, mi puebliño! (37).

Con estas declaraciones inesperadas, se intensifica el carácter humorístico de algunas situaciones. Igual ocurre en la escena en la que Luis ofrece a la familia Rancio un falso diagnóstico de la supuesta enfermedad de Juanito y de las lesiones inventadas

que le ha producido la cogida de un toro. Además de las incoherencias de sus explicaciones, de las que el padre del protagonista se percató, Luis defiende los intereses de Juanito. Por eso, sugiere que, en el pueblo, reciba el afecto de su prima para recuperarse pronto:

LUIS: El muchacho sufre de una gran neurastenia... [...] la mejor solución es que cuando mejore, que yo espero que sea mañana...

DON JUAN: ¿Mañana, pues no dice usted que está grave?

LUIS: Sí, pero la ciencia es poderosa. Ya sabe usted lo que ocurre con los toreros, enseguida están dispuestos para volver a torear.

DON JUAN: Sí, sí, claro, claro.

LUIS: Pues como decía... que mañana se lo lleven ustedes al pueblo, donde el tiempo y el cariño de... su primita acabarán por curarle (39-40).

De esta manera, los diálogos forman parte del humor situacional que se desarrolla en este guion. Las mentiras de Juanito han alcanzado tanta envergadura que reconocerlas conllevaría un problema mayor. Por ello, se altera el transcurso razonable de su vida como estudiante en Madrid y de la relación con sus padres. En estas situaciones radica la comicidad de la trama. En ella, los enredos se complican hasta el punto de que Luis admite al padre de Juanito que no es médico y que su hijo se ha gastado el dinero en complacer a las hermanas bailarinas.

En el texto solo se alude a una pieza de música: la zarzuela *La Verbena de la Paloma*, que las bailarinas canturrean mientras pasean en una manuela con un señor (21). Así, se alude a la tradición castiza de Madrid, aunque este aspecto no se desarrolla en el guion. Sin embargo, no se menciona ninguna otra obra musical ni se especifican acompañamientos sonoros. Pero las funciones de las hermanas bailarinas en los escenarios remiten a la comedia extravagante en la que la música adquiere especial relevancia. Con ello, D'Algy y De la Torre continúan con la combinación entre números musicales y humor que ya existía en películas españolas como *El difunto es un vivo* (Ignacio F. Iquino, 1941) y *Boda accidentada* (Ignacio F. Iquino, 1942). En estos filmes los personajes bailan al ritmo de géneros modernos, como el *jazz*, frecuentes en los filmes de este género. Por eso, aunque en *El octavo no mentir* no se explicita ningún acompañamiento musical, una banda sonora que perteneciera al *jazz* o al *fox-trot*

resultaría adecuada para la trama que se desarrolla en el guion y las actuaciones de las bailarinas.

## **6.8. Conclusiones**

Los equívocos constantes y las situaciones absurdas convierten *El octavo no mentir* en el guion de una comedia extravagante. Los engaños que el protagonista y Luis desarrollan para que no se descubra su coqueteo con las bailarinas dan lugar a problemas cómicos. Así, se revela el sentido irónico del título de la obra, de connotaciones bíblicas. Con la alusión al octavo mandamiento, se anuncia cómo las mentiras de los personajes desencadenan enredos que no saben cómo solucionar.

Si bien el guion nunca se realizó ni consta que se negociara su rodaje, el tratamiento de este proyecto, que se publicó en Madrid en 1944, indica que se escribió en la primera mitad de los años cuarenta. Asimismo, confirma la autoría de Tony D'Algy y de Josefina de la Torre. Por tanto, se trata de la única incursión de la escritora en este subgénero cinematográfico. Aunque no se han hallado declaraciones de la autora sobre comedias extravagantes, el desarrollo de la trama y su desenlace, que se han concebido para suscitar la risa, revelan que conocía bien el género.

## **7. Los guiones policíacos de Josefina de la Torre: entre el crimen y el terror**

Aunque la mayoría de las novelas que escribió Josefina de la Torre pertenecen a la narrativa rosa, en su producción literaria se hallan dos obras en las que se combina el subgénero policíaco con el de terror: *Villa del Mar* (1941) y *El caserón del órgano* (1944). Ambas se adaptaron a guiones de cine que, sin embargo, nunca se rodaron. El de *El caserón del órgano* mantiene el mismo título, pero el otro presenta el de *El secreto de Villa del Mar* para sugerir el misterio que existe en torno a ese inmueble. Se trata de las dos únicas incursiones de la autora en textos cinematográficos que pertenecen al género de terror.

En la década de 1940, en España no abundaban las colecciones de literatura popular dedicadas al terror. Charlo Ortiz-Repiso (2013: 212-215) solo menciona la revista *Fantástica* (Barcelona, 1944-1945) y la colección «Relatos de Pesadilla»

(Barcelona, 1949-1950), de la Editorial Molino, que contó con cinco números, en los que se incluían cuentos de autores extranjeros. No obstante, el novelista español José Mallorquí dirigió, entre 1939 y 1943, la revista *Narraciones terroríficas* (Buenos Aires, 1939-1952). Boix (2016) ha estudiado el vínculo del escritor con esta publicación, donde predominaban los textos de autores estadounidenses. Aunque se editó en Argentina y apenas se distribuyó en España, la presencia de Mallorquí en la revista, donde también publicó relatos suyos, revela el interés que la literatura de terror despertaba en algunos autores españoles.

Al igual que sucede en la literatura, en el cine español de los años cuarenta se produjeron pocas películas de terror. Sala (2010: 27-41) ofrece un exhaustivo recorrido por diversos títulos fílmicos que guardan relación con este género. Entre ellos destaca *La casa de la lluvia* (1943), de Antonio Román, y *La sirena negra* (1947), de Carlos Serrano de Osma (2010: 27-41). En la película de Román el caserón donde se desarrolla la trama posee un supuesto carácter maldito, pues la criada alude a visiones fantasmales. Además, en ella se instalan una joven y su tutor, quien, en vano, practica el hipnotismo para ganarse su amor. En *La sirena negra* no aparecen seres sobrenaturales, pero se evoca una atmósfera lúgubre que termina con el homicidio accidental de una niña y el suicidio del asesino. Asimismo, en *El huésped de las tinieblas* (Antonio del Amo, 1948) se recrea la vida de Gustavo Adolfo Bécquer, pero se incluyen numerosas escenas oníricas que suscitan cierto temor en el público. De hecho, al comienzo de la película un breve rótulo advierte de que no se trata de un filme biográfico sobre Bécquer, sino una «interpretación fantástica de los sueños atormentados y sublimes del gran poeta sevillano» (Amo, 1948).

Díaz también califica *El clavo* (1944), de Rafael Gil, como un «melodrama goticista» (1993: 63). Los parajes que muestra la película, junto con el crimen macabro que se investiga en ella, crean una atmósfera cercana al terror, aunque no pertenece a este género. *Embrujo* (1947), de Carlos Serrano de Osma, no se incluye en la filmografía española de terror, aunque algunas de sus escenas presentan decorados tétricos, de carácter onírico, que remiten al expresionismo alemán. El desarrollo de la carrera de dos bailarines flamencos da lugar a un filme que se inspira en técnicas del cine vanguardista para, según Sala (2010: 36), dignificar el cine folclórico.

Sala (2010: 32) también señala *La torre de los siete jorobados* (1944), de Edgar Neville, como uno de los filmes más relevantes del cine fantástico español. En esta película lo sainetesco se mezcla con el ambiente gótico y con una trama policiaca. Así, el protagonista descubre el escondite subterráneo de los descendientes de los judíos que no abandonaron España cuando se decretó su expulsión en el siglo XV. Latorre (1999: 77) también destaca esta película por la manera en la que combina el costumbrismo y el terror. Este género se manifiesta a través de una estética de personajes fantásticos o siniestros que remite al expresionismo alemán. De hecho, el protagonista mantiene charlas con un fantasma, Robinsón de Mantua, que le conduce al lugar que habitan los judíos.

Al igual que en *La torre de los siete jorobados* el humor se combina con lo tétrico, existen en los años cuarenta varias comedias de terror. Entre ellas, Sala (2010: 34) menciona *El destino se disculpa* (Álvaro Sáenz de Heredia, 1944), en el que un fantasma interactúa con un amigo vivo, y *El castillo de las bofetadas* (J. de Orazal, 1945). A estas películas se suma *Viaje sin destino* (1942), de Rafael Gil, en el que se recurre al tópico de la falsa casa encantada. Un trabajador de una agencia de viajes, para solucionar los problemas económicos de la empresa, propone una nueva oferta para los clientes: un viaje con un destino desconocido. Los lleva a un antiguo hotel en el que diversos mecanismos suscitan el engaño de que se halla encantado. Pero la trama se complica cuando uno de los viajeros finge su muerte e intenta huir para evitar que otro de los clientes, un policía camuflado, le atrape por estafas que ha cometido. Así, *Viaje sin destino* combina el género de terror, el cómico y el policiaco. Esta mezcla se aprecia también en *Los habitantes de la casa deshabitada* (Gonzalo Delgrás, 1946), que adapta la obra teatral homónima de Enrique Jardiel Poncela que se estrenó en 1942. En esta película un periodista y su chófer llegan a una supuesta casa encantada. Sin embargo, descubren que en esa casa viven un grupo de estafadores que falsifican billetes y se enfrentan a ellos. Asimismo, se dan cuenta de que las apariciones fantasmales se producen gracias a juegos de tramoya y a disfraces. Gracias a ello, la falsa maldición de la casa mantiene alejados a los curiosos.

Aunque los guiones de *El secreto de Villa del Mar* y de *El caserón del órgano* no constituyen textos cómicos, combinan los géneros policiaco y de terror. Por tanto, Josefina de la Torre explora con ellos un camino creativo que apenas se había desarrollado en la España de los años cuarenta. Así, las tramas criminales se desarrollan



entre arquetipos y situaciones propios de la literatura de terror, como la casa misteriosa, los crímenes violentos y la supuesta locura de algunos personajes.

## **7.1. El guion de *El secreto de Villa del Mar***

### **7.1.1. Negociaciones de rodaje de *El secreto de Villa del Mar***

El mecanuscrito del guion de *El secreto de Villa del Mar*, de 76 páginas, se halla en el FJT bajo la signatura JML-1023. Los documentos localizados revelan que se comenzaron las negociaciones para el rodaje. Así lo confirma una carta, fechada en Barcelona el 27 de septiembre de 1945, que el productor Sergio Newman<sup>175</sup> envió a Claudio de la Torre y que se conserva en el FJT bajo la signatura JEL-02-03. En ella, Newman expone su intención de colaborar con el escritor de manera que ambos trabajen juntos en dos o tres películas al año. También comenta que ha hablado con una empresa productora y distribuidora que se ha interesado por el guion –al que se refiere como *El misterio de Villa del Mar*–. Asimismo, señala que el presupuesto se situaría entre 400.000 y 450.000 pesetas y que convendría presentar el guion a la censura para saber si el texto suscita alguna reticencia entre los censores. Por lo que indica, Claudio de la Torre ya le ha enviado un presupuesto rectificado y una propuesta de actores.

La carta no aclara la función de Claudio de la Torre en la película, aunque, al señalar que propuso actores y corrigió el presupuesto, se deduce que desempeñaba el puesto de director. Sin embargo, un documento mecanografiado que se halla en el FJT bajo la signatura JMSL-186 indica la autoría del guion. El papel se conserva en el interior de un sobre en el que se ha apuntado con bolígrafo «Escritos míos». En él se listan tres guiones: *Un rostro olvidado*, que, entre paréntesis, se califica como un guion «tipo sentimental, con ambiente de los mares del sur y gran mundo»; *El secreto de Villa del Mar*, que se describe como «tipo de misterio»; y *El caserón del órgano*, «tipo de misterio, truculento y policiaco». Aunque el documento no presenta ninguna firma, dado que el guion de *Un rostro olvidado* lo escribió Josefina de la Torre, se deduce que los de *El secreto de Villa del Mar* y *El caserón del órgano* también los redactó ella.

---

<sup>175</sup> Sergio Newman desarrolló una intensa carrera como productor en el franquismo, aunque sus vínculos profesionales con el cine se remontan a la España de 1934. García Dueñas (1998b: 621-622) ofrece una breve semblanza de su trayectoria cinematográfica.

No obstante, no consta que las negociaciones para rodar alguno de estos dos guiones avanzaran de manera notable. En el FJT, también bajo la signatura JEL-02-03, se halla una carta, fechada en Barcelona el 29 de agosto de 1946 y dirigida a Josefina de la Torre, en la que se comenta el interés que ha suscitado un guion suyo. Aunque la firma manuscrita del documento no permite saber quién la ha escrito, la posdata sugiere que se trata de Silvia Morgan<sup>176</sup>, pues en ella se le envían saludos de parte de «Sergio». No se escribe su apellido, pero el vínculo de la carta con el cine revela que se refiere a Sergio Newman, esposo de Morgan. Sin embargo, dado que no se nombra el título del guion, resulta imposible saber si se alude al de *El secreto de Villa del Mar* o a otro texto.

Acaso para negociar su rodaje, se escribió una sinopsis que se conserva en el FJT bajo la signatura JML-1023. Se titula también *El secreto de Villa del Mar* y consta de cinco páginas mecanuscritas, aunque no presenta firmas ni fechas. En ella se resume el argumento que se desarrolla en el guion. No obstante, junto con este documento, bajo la misma signatura, se hallan quince páginas mecanuscritas de la versión radiofónica de la historia, pero con el título *El misterio de Villa del Mar*. En la primera página se explicita que se trata del segundo episodio. Pero cinco de ellas corresponden al capítulo primero –del que solo se conservan estas cinco páginas–, pues contienen las conversaciones entre Elena y Alberto en la posada y el momento en el que Emilio recoge a la protagonista para llevarla a la mansión. Ninguna página presenta firmas ni fechas y, como tampoco se han localizado noticias sobre este texto, se desconoce si se retransmitió. No obstante, la existencia de la adaptación radiofónica demuestra que Josefina de la Torre pensó en crear un proyecto transmedia a partir de la novela *Villa del Mar*. De este modo, la historia original se trasladaría al cine y a la radio. Con ello, la autora sigue un proceso similar al que desarrolló con su novela *El enigma de los ojos grises* (1938), que también conoció una versión teatral y otra radiofónica (Coello Hernández y García-Aguilar, 2021: 25-28).

---

<sup>176</sup> Silvia Morgan (Barcelona, 1925 – Tucson, Arizona, 2009) es el nombre artístico de María de los Ángeles Silvia Catalina Coma Borrás. Debutó en el cine en la película *Arribada forzosa* (Carlos Arévalo, 1943), aunque, a partir de 1961, se centró en la producción con la empresa Hispamer Films, creada en 1954 con su esposo, Sergio Newman (García Dueñas, 1998a: 604-605).

### 7.1.2. Resumen argumental

Elena Preston llega al pueblo que se halla junto a la mansión de Villa del Mar. Por casualidad, Emilio, el mayordomo de ese inmueble, le ofrece trabajo como criada de la baronesa Maxen-Winiard, dueña de la Villa. Aunque Elena no da una respuesta clara, Emilio confía en que aceptará el puesto, y así se lo comunica a la baronesa. Mientras tanto, la protagonista pasa la noche en una posada en la que también se hospeda Alberto Deblán. Ella desconoce su identidad, pero se trata de un policía que vigila con disimulo cuanto ocurre en la Villa. Él aprovecha que ambos coinciden en el restaurante de la posada para informarse sobre los motivos por los que ha visitado el pueblo, donde Elena busca trabajo. Cuando comenta que le han ofrecido un puesto en la mansión, Alberto le anima a que lo acepte, pues ella reúne las condiciones necesarias para ingresar en el servicio de la familia Maxen-Winiard: no conoce a nadie en el pueblo e ignora el pasado de la Villa.

Al hablar con la patrona de la posada, Elena descubre que la hija de la baronesa sufrió un accidente tras la caída de un caballo, pero la mujer no da más detalles. A pesar del misterio en torno a esa familia, la protagonista acepta el trabajo cuando, a la mañana siguiente, Emilio pregunta por ella en la posada. Ya en la mansión, la protagonista conoce a Ricardo, el hijo de la baronesa. Desde ese momento, él se interesa por la nueva criada y flirtea con ella. Además, le advierte de que su madre se comportará de manera autoritaria para amedrentarla. En efecto, al conocer a la baronesa, ella le da a Elena numerosas instrucciones, le indica en qué estancias no puede entrar y le exige que no cause molestias.

Un día, al ir al pueblo en caballo, Elena escucha un grito que proviene de la mansión. Lo ha proferido la baronesa, que cree que Berta, su hija accidentada, lo montaba. Pero Emilio le aclara la confusión. De nuevo en la posada, Elena pregunta a la patrona por el misterio que existe en torno a Villa del Mar. Así, se entera de que se cree que el caballo que un día Berta cabalgaba la tiró por un acantilado, de manera que ella murió. Sin embargo, aunque se celebró un entierro en la Villa, la baronesa nunca se ha creído el fallecimiento de su hija. Por eso, circulan rumores de que un fantasma habita la mansión. De hecho, tanto Ricardo como Emilio han colaborado para que la baronesa crea que Berta sigue viva.

De regreso a Villa del Mar, Elena se encuentra con Alberto. Él se presenta como pintor y la lleva a un rincón de un parque junto a la mansión, donde ha instalado sus útiles. Aunque ese terreno pertenece a la baronesa, explica que ha saltado la tapia porque le gusta ese paisaje. Cuando, más tarde, Elena llega a la Villa, Ricardo continúa con sus intentos de ganarse su afecto. Además, la baronesa da en secreto una cantidad considerable de dinero a un misterioso doctor, que se supone que cuida de la salud de Berta. Como Ricardo ve la escena, le pide dinero a su madre. Aunque ella se niega, él se lleva varios billetes que coge de la mesa después de amenazarle con arrebatarse a su hija. Al salir, él va en coche, con Elena, al Club de la Playa para cenar y entretenerse.

En ese local, la protagonista coincide con Alberto y ambos bailan juntos mientras Ricardo apuesta el dinero que lleva en juegos de azar e incluso comienza una pelea. Pero, cuando él busca a Elena en la pista de baile, dos hombres —en realidad, policías— se interponen en su camino y le impiden que interrumpa la conversación con Alberto, a quien ellos se refieren como el inspector Deblán. Por ello, Ricardo regresa solo a la Villa, aunque el coche de la policía le sigue. Mientras tanto, Alberto y Elena continúan en el club, donde ella se entera de que Ricardo no es hijo biológico de la baronesa, sino un niño que el difunto barón adoptó antes del nacimiento de Berta. A causa de esta circunstancia, Ricardo aspira a heredar las propiedades de la familia Maxen-Winiard y le conviene que Berta muera.

En la Villa, Ricardo discute con su madre, que le acusa de haberle robado y le da latigazos. En un ataque de ira, tras un violento forcejeo, el joven empuja a la baronesa contra los ventanales del mirador y la mujer cae al jardín. Emilio, que se halla en la mansión, acude con los dos policías al lugar donde se ha precipitado la baronesa. Ahí, cerca del cadáver, se halla un mendigo que asegura que todos los días recoge la comida que Berta no come a causa de su enfermedad. Dadas las extrañas circunstancias que se desarrollan, Alberto ordena la detención de Elena hasta que sepa qué ha ocurrido. Después, el inspector descubre a Emilio, que cava una fosa en el jardín. El mayordomo explica que él no ha intervenido en nada y que Ricardo y un misterioso doctor se han encargado de engañar a la baronesa.

Elena, que ha entrado en la mansión, descubre la alcoba de Berta y a la muchacha en silla de ruedas. Sin embargo, cuando se acerca, se da cuenta de que se trata de un cadáver. Ricardo, que aparece tras ella, lo confirma. Aclara que él odiaba a

su hermano por ocupar un lugar distinto a él en la familia y que incluso deseó la muerte de Berta. Por eso, cuando la joven murió al caer del caballo, él se sintió culpable y la baronesa, que intuía los deseos secretos de su hijo, decidió que Ricardo abandonara la casa. Pero, para evitarlo, él engañó a su madre para que creyera que Berta no había muerto. Después de esta confesión, le expresa su amor a Elena, aunque ella huye y se encierra en su cuarto. Ricardo golpea la puerta con fuerza, consigue abrirla y se dispone a sacar un arma. Pero, en ese instante, Alberto dispara al delincuente y lo hiere. Ya en el pueblo, en el coche de Alberto, él le explica a Elena que permanecerá detenida hasta que el herido se recupere y preste una declaración. Además, le propone matrimonio a la joven.

### **7.1.3. Tiempo**

La ausencia casi absoluta de referencias temporales impide saber en qué año transcurre la acción o durante cuánto tiempo se extiende. No obstante, la falta de estos datos responde a que con *El secreto de Villa del Mar* se ofrece una trama que se destina a la evasión del público. Así, al situar la historia en un marco atemporal, se evitan alusiones al contexto sociohistórico en el que se concibió el guion y a los posibles problemas a los que se enfrentan los lectores del texto. Sin embargo, a pesar de las escasas referencias al tiempo, se deduce que la acción se concentra en pocos días. De hecho, la protagonista ingresa en la Villa del Mar al día siguiente de la propuesta de Emilio y ella no pasa más de dos noches en la mansión. Así, al concentrar la acción en un periodo breve, se resalta la rapidez con la que se suceden los acontecimientos. Desde que Elena Preston llega a Villa del Mar hasta que Alberto Deblán detiene a Ricardo, las peripecias incesantes y los descubrimientos inesperados, que se desarrollan sin saltos temporales significativos, captan el interés del público hasta que se atrapa al criminal. De la misma manera, la resolución del crimen durante la noche, cuando el inspector dispara contra Ricardo, propicia la atmósfera de misterio y de inquietud apropiada para el desenlace de un guion de terror.

### **7.1.4. La voz narrativa**

Aunque en el guion de *El secreto de Villa del Mar* se observa un predominio evidente del modo informativo, en escasos pasajes se advierte el *comment mode*. Los

únicos comentarios subjetivos de la voz narrativa se reducen a unos pocos adjetivos con los que aumenta la curiosidad del público por cuanto ocurre en la diégesis. Por ello, la puerta de la estancia de la baronesa se califica como «misteriosa» (56). Asimismo, presenta como «amenazadora» (58) su actitud al enfrentarse a su hijo. También manifiesta que Elena se halla «aterrada» (72) cuando Ricardo abre la puerta de su cuarto para ir hacia ella. Este tipo de léxico de connotaciones tenebrosas conforma lo que Carrera Garrido denomina «retórica del terror» (2015: 83), con la que las descripciones favorecen una atmósfera gótica.

También en algunas escenas la voz narrativa revela su carácter omnisciente cuando accede a los pensamientos de los personajes. Así se comprueba cuando Elena desea saber qué se oculta tras una puerta de la mansión: «Su curiosidad es más fuerte que el temor» (30). Del mismo modo, cuando Ricardo y Elena van en coche al Club de la Playa, la voz narrativa expresa el desdén que él siente en ese momento hacia la protagonista, pues aclara que no disimula su contrariedad ni se preocupa por la compañía de ella (48). Con ello, no solo se guía a los intérpretes en sus actuaciones, sino que se comprenden mejor los estados anímicos de los personajes y sus motivaciones.

#### **7.1.5. La representación del lugar**

Para intensificar la atmósfera siniestra en la que se desarrolla la trama, en el guion se evocan lugares que remiten al conocido como género gótico. Si bien no existen en el texto descripciones extensas, sí se aportan los detalles suficientes para que se advierta el carácter siniestro de los espacios. Dado que los acontecimientos más extraños suceden en Villa del Mar, se destaca el aislamiento del inmueble respecto al resto del pueblo desde el comienzo. En el plano inicial se indica que Elena contempla la mansión, que se sitúa en un acantilado y aparece entre las nubes (1). A continuación, se presentan los rompientes contra los que el mar choca con furia y una playa salvaje. Por eso, el paisaje se califica como «desolado y dramático» (1). El paraje que ocupa la vivienda actúa como una suerte de umbral que marca el límite entre el mundo cotidiano y el lúgubre que espera a la protagonista tras las puertas de la mansión. Además, esa situación geográfica facilita que cuanto ocurra en su interior permanezca en secreto.

Con ello, se resalta la importancia de Villa del Mar, en torno a la que gira todo cuanto ocurre en el guion. La patrona de la posada incluso cree que se trata de una casa encantada. Como le explica a Elena, en el pueblo circulan rumores sobre la presencia de un fantasma en la mansión (96). Sin embargo, la confesión final de Ricardo demuestra que todo cuanto ha ocurrido posee explicaciones racionales. Por tanto, De la Torre recurre al tópico de la falsa casa encantada. Gómez Rivero (2007: 14) explica que estos espacios, en la literatura policiaca, se emplean con cierta frecuencia porque constituyen lugares apropiados para tramas criminales que se presentan como sobrenaturales para mantener alejados a los curiosos.

Al comienzo del mecanuscrito se ha dibujado a lápiz un plano de la mansión, en la que se distinguen varias estancias de la planta principal: la alcoba de Berta, el gabinete antiguo, la terraza, el mirador, el pasillo, las escaleras y varias ventanas y puertas. Los detalles de este plano revelan que se pensó en cómo recrear el decorado. Además de este dibujo, al principio del mecanuscrito también se incluye una lista de decorados. La mayoría constituyen interiores de Villa del Mar, como el vestíbulo, el pasillo, el mirador y la habitación de Elena. Asimismo, se enumeran el «restorán» de la posada, el cuarto que ahí ocupa la protagonista y el Club de la Playa. Aunque se indican los exteriores, estos espacios revisten menos importancia y no resultan significativos en el desarrollo de los acontecimientos. Se mencionan la fachada de Villa del Mar, los rompientes, la playa, una carretera junto a un acantilado y otra junto al mar. Se trata de enclaves que se presentan para mostrar la localización aislada del inmueble o de lugares de tránsito.

Pero de estos espacios apenas se aportan detalles. El restaurante de la posada solo se describe como un local pequeño y de aspecto rústico, con vigas grandes en el techo (9). De este modo, aunque no se presenta el resto del pueblo, se sugiere que se trata de un enclave con pocos habitantes en zona rural. De igual manera, el cuarto de Elena en la posada refleja su condición humilde: «la cama despintada, las sillas baratas, el lavabo de hierro, los cristales de la ventana, sin visillos» (14). Así se revela su necesidad de encontrar un trabajo cuanto antes.

El único espacio que presenta un aspecto alejado de las atmósferas tétricas es el Club de la Playa. Según el texto, se trata de un local «exótico y popular» (49). Además, en él existe un ambiente mariner que se refleja en los útiles de pesca que decoran las

paredes. La diferencia notable respecto al aspecto siniestro de otros espacios responde a que el Club constituye un lugar de ocio en el que los clientes bailan o apuestan dinero en juegos de azar. De hecho, aquí Elena y Alberto estrechan su amistad, pues salen juntos a la pista de baile y conversan. Gracias a ello, la protagonista conoce datos relevantes sobre Ricardo y su vínculo con la baronesa.

A pesar del reducido número de espacios en los que transcurre la trama, De la Torre ha evocado los lugares adecuados para desarrollar una historia de terror. Así, convierte Villa del Mar en una mansión gótica con un aspecto que sugiere los misterios que encierra. Su localización, sobre un acantilado y frente a un mar embravecido, acentúa su distancia respecto al resto del pueblo y el misterio que existe en torno a ella. También la posada, para clases humildes, se describe como un negocio decadente con objetos y muebles desgastados. Por tanto, salvo el Club de la Playa, todos los espacios guardan coherencia con el género del guion, pues suscitan inquietud e incluso temor en el público.

#### **7.1.6. Caracterización de los personajes**

Al igual que los espacios, la caracterización de los personajes de *El secreto de Villa del Mar* acentúa los aspectos góticos del mundo diegético. En ocasiones, sus rasgos se conocen a través de definiciones directas, aunque se reducen a pocos adjetivos. La figura de Emilio se describe como «triste» y «misteriosa» (2). De la baronesa se alude a su cabello canoso cubierto con una cofia de encajes (6). La criada de la posada donde se hospeda Elena posee un «aspecto rústico» (11). El mendigo que recoge comida en Villa del Mar viste como un «andrajoso» y lleva una «espesa barba» (21). Como se observa, el físico de los personajes responde al ambiente siniestro que existe en el inmueble. El aspecto lúgubre de Emilio, que supone el primer contacto de la familia Maxen-Winiard con Elena, vaticina los acontecimientos sombríos a los que se enfrentará la protagonista en la mansión.

Sin embargo, dada la brevedad de las definiciones directas, el carácter de los personajes se conoce gracias a las presentaciones indirectas. Así, poco a poco, se revelan las circunstancias que sufren y sus motivaciones. La precariedad por la que pasa Elena, que se ha instalado en una posada decadente, se convierte en la principal razón por la que acepta el trabajo de criada en Villa del Mar sin reflexionar demasiado sobre



la oferta. Además, responde a dos arquetipos: el de la forastera recién llegada a un pueblo y el de la heroína que busca la verdad sobre qué ocurre en la vivienda. Por eso, después de haber conocido a la baronesa y a Ricardo, cabalga hasta el pueblo para preguntar a la patrona por el pasado de los Maxen-Winiard. Incluso descubre por su cuenta que Berta, en realidad, ha muerto y que la baronesa ha cuidado durante años su cadáver. Gracias a su audacia, Ricardo queda en una situación delicada que lo enfrenta contra la policía.

No obstante, el caso lo resuelven el inspector Alberto Deblán y los policías que le ayudan. El investigador, con un apellido que remite al escritor francés Maurice Leblanc<sup>177</sup>, busca a Ricardo y lo encuentra justo antes de que ataque a Elena. Al disparar contra él y detenerlo, Deblán se convierte en un héroe de aventuras policiacas. Si bien con el disparo contra Ricardo culmina su investigación, su labor como detective se remonta tiempo atrás e implicó que ocultara su identidad. Bajo la apariencia de un pintor, se instaló en el jardín de Villa del Mar para saber qué ocurría en la familia. Al coincidir con Elena en la posada, conoció los motivos por los que llegó al pueblo en busca de trabajo y la propuesta de Emilio. Aunque la astucia de Deblán termina con el castigo al delincuente y la resolución del crimen, no recurre a complejas reflexiones o al análisis cuidadoso de pruebas. En realidad, actúa como un héroe que se enfrenta a los peligros que le surgen y que recurre a la violencia cuando las situaciones lo requieren. La relación amorosa que surge entre él y Elena, que culmina en la promesa final de una boda, constituye un desenlace conservador, similar al de las novelas rosas, en el que la felicidad futura de los personajes radica en el matrimonio. Así, se sugiere que la unión sacramental se convierte en la recompensa tras las dificultades por las que han pasado. Al mismo tiempo, se satisfacen las expectativas del lector aficionado a literatura popular y se añade una subtrama sentimental a la policiaca.

De la baronesa solo se describe su aspecto envejecido, pero la manera en la que habla a Elena cuando ha llegado a Villa del Mar expresa su autoritarismo. Le prohíbe acceder a las estancias que ocupa la familia, le exige que no haga ruido y que ni siquiera se deje ver (24). De igual modo, el desarrollo de la acción revela el trauma profundo que

---

<sup>177</sup> Maurice Leblanc (Ruan, 1864 – Perpiñán, 1941) creó al ladrón de guante blanco Arsène Lupin, que protagonizó varias de sus novelas. Por ello, se deduce que sus obras se hallaban entre las lecturas policiacas de Josefina de la Torre. De hecho, en el FJT, en la sinopsis del guion que se halla bajo la signatura JML-1023, se ha escrito el apellido de Alberto como «Leblanc» en la tercera página. Esta errata sugiere la influencia del autor francés.

ha supuesto para ella el accidente de Berta. Su actitud ante este infortunio y el enfermizo vínculo entre madre e hija suponen unos de los aspectos que más suscitan el temor del público. En lugar de reconocer la realidad, sucumbe al engaño que ha pergeñado Ricardo y convive con el cadáver. Aunque de él no se ofrece ninguna descripción, su comportamiento y sus intervenciones en los diálogos manifiestan su naturaleza malvada. No solo acosa a Elena e incluso la persigue con violencia cuando ella se niega a abrirle la puerta después de haber descubierto la muerte de Berta. También reconoce a la protagonista el odio que siempre sintió hacia su hermana y que constituye el origen de su crimen. Con ayuda de un misterioso doctor, que solo aparece para recoger el dinero de mano de la baronesa, engañó a su madre para que ella no lo echara de la casa y perder la herencia tras el accidente de Berta.

El embalsamamiento del cadáver y su presencia constante en la mansión, donde la madre cuida de su hija como si siguiera viva, convierte *El secreto de Villa del Mar* en una historia donde se ofrece un terror de tendencia irracional. López Santana (2010: 238), en su estudio sobre literatura gótica española, lo define como el que se manifiesta no solo a través de seres sobrenaturales, sino también en todos los actos que transgreden los límites de lo que la sociedad acepta. El crimen macabro de Ricardo y el modo en que mata a su madre, a pesar de que poseen explicaciones lógicas, muestran una especial crueldad, cercana incluso a la locura.

Así, para intensificar el miedo que se transmite al público, en el guion se alude al aspecto del cadáver de Berta, que Elena encuentra en una silla de ruedas. Aunque se califica el rostro de la fallecida como «bellísimo» (86), la protagonista se da cuenta de que ha muerto. Por eso, en el texto se indica que, poco a poco, surge «el terror» (86) en la cara de Elena. Ricardo, que aparece tras ella y aclara todo, no muestra ningún arrepentimiento. Al contrario, no ve diferencias significativas entre el cadáver y Berta cuando aún seguía viva. De esta manera despectiva habla de su hermana: «Lo mismo que entonces: bella, fría, insensible...» (69).

No obstante, la maldad de Ricardo no solo se refleja en este plan siniestro, sino también en el homicidio de su madre. La nefasta relación maternofilial se revela en las acusaciones y las amenazas que se intercambian: ella le llama ladrón y él asegura que, si no le da más dinero, nunca verá de nuevo a Berta. Antes de empujarla al vacío a través de un ventanal, ambos han mantenido una discusión violenta que culmina con los

latigazos que la baronesa le da a su hijo. Con ello, se acentúa la personalidad perturbada de los dos, quienes nunca se han llevado bien. De hecho, cuando Elena se encuentra con ellos por primera vez, discuten ante ella y la baronesa incluso le reprocha a su hijo, con «gran irritación» (24), sus faltas de respeto.

Del mismo modo, el lenguaje no verbal revela los estados anímicos de los personajes y los conflictos que existen entre ellos. Numerosas expresiones faciales y corporales acentúan la atmósfera tétrica. Aunque la baronesa no profesa ningún cariño hacia su hijo, sí le teme. Así lo demuestra su reacción cuando, al suponer que Ricardo nombrará a Berta, se apoya en Emilio y queda «atemorizada» (27). Entiende que, con esa táctica, su hijo amenaza con sutileza. También en el rostro de la protagonista surge una «expresión de terror» (30) cuando se encuentra a Ricardo en el pasillo. Y Emilio, al ver que ella se aleja en caballo hacia el pueblo, contempla la escena con «visibles muestras de inquietud» (30). Sabe cómo reaccionará la baronesa, que, en efecto, grita al confundir a Elena con Berta. En ese momento, de nuevo, se describe en la cara de la mujer otra «expresión de terror» (31). Cuando Elena regresa a caballo de su visita a la patrona, el mendigo que vive en el jardín de Villa del Mar la sigue con la vista «aterrado» (40). El mismo adjetivo se repite para aludir al rostro de la protagonista mientras escucha los golpes que Ricardo propina a la puerta tras que ella se protege de él (72). Como se advierte, la presencia frecuente de la palabra «terror» o de sus derivaciones lingüísticas esclarece la intención de la guionista: el lenguaje no verbal de los personajes debe suscitar miedo.

#### **7.1.7. Recursos cinematográficos**

En el guion de *El secreto de Villa del Mar* se indican los diferentes tipos de planos con las iniciales de los términos técnicos en inglés. Así, «V.L.S.» corresponde a *very long shot* –o gran plano general–. Su uso al comienzo del texto, cuando se presentan Villa del Mar y el paraje aislado en el que se encuentra, sirve para mostrar la particular localización de la vivienda. Las iniciales «S.L.S.» equivalen a *semi-long shot*, es decir, un plano medio largo. En el texto se emplea con frecuencia para las conversaciones entre dos personajes, como cuando Elena conoce a Emilio (2). No obstante, en estas situaciones a veces se indican primeros planos o *close shots* –«C.S.»–. Se señala uno en la primera conversación que la baronesa mantiene con Emilio (8). De

esta manera, se aprecian de cerca las facciones envejecidas de la mujer y el aspecto tétrico del mayordomo.

Sin embargo, en ocasiones, con el primer plano se evitan imágenes explícitas de momentos violentos. Por eso, tras haber recibido un disparo, se señala que la mano de Ricardo estruja las flores que se hallan sobre una mesa antes de caer al suelo (73). Con ello, no se muestra su herida sangrienta. De igual modo, si dos personajes o más coinciden en el mismo espacio, el plano medio o *medium shot* –«M.S.»– también se emplea, como cuando Alberto habla con Elena en el restaurante de la posada. En cambio, De la Torre recurre al plano largo o *long shot* –«L.S.»– en las escenas en las que el espacio reviste cierta importancia. Así sucede cuando Emilio se detiene ante la puerta del gabinete de la baronesa (6).

A pesar de esta amplia variedad de planos, en el texto solo se explicitan dos *travellings*. Ambos se indican en la secuencia en la que Elena recorre un pasillo de la mansión hasta que llega al gabinete en el que se halla el cadáver de Berta y lo descubre (53-54). El movimiento de la cámara, que muestra poco a poco el espacio hasta detenerse en la fallecida, aumenta la tensión dramática y suscita curiosidad por saber qué sorpresa le depara a Elena en esa estancia. En cambio, sí se señalan numerosas panorámicas a lo largo del guion para seguir a los personajes, como cuando Alberto y Elena bailan juntos en el Club de la Playa (51) o en la escena en la que la baronesa da latigazos a Ricardo (58). El dinamismo de ambos momentos –uno ocioso y otro violento– exige un movimiento de cámara con el que se aprecie cómo se desplazan por el espacio.

Asimismo, se sugiere la ocularización interna en diversos pasajes. Se aprecia en la escena en la que Elena se acerca por primera vez, en coche, a Villa del Mar. Al mirar por la ventanilla hacia abajo, se presenta el precipicio junto a la carretera, que se pierde entre la bruma (20). Con ello, se evoca la impresión profunda que causa en la protagonista ese paisaje desolado. También resulta significativo su uso en el momento en el que la protagonista contempla el rostro del cadáver de Berta. Esa cara, que se presenta «desde el punto de vista de Elena» (66), le provoca un terror inmediato.

Aunque no se indican fundidos –salvo tras los créditos iniciales–, los efectos lumínicos contribuyen aún más a evocar espacios siniestros o a resaltar los aspectos más tétricos de los personajes. Por eso, cuando la baronesa interviene por primera vez, una

lámpara envuelve a esta mujer «en una claridad irreal» (6) para asemejarla a una figura espectral. De modo similar, la débil luz de la luna favorece el físico tétrico del cadáver de Berta cuando Elena al fin lo descubre y se aterroriza ante la mirada sin vida (64). Con estos efectos, De la Torre demuestra que sabe cómo recrear las imágenes adecuadas para transmitir inquietud.

#### **7.1.8. Diálogos y música**

Numerosas conversaciones que algunos personajes mantienen entre sí afianzan una imagen tétrica de los espacios de Villa del Mar y de las situaciones que se viven ahí. Una de las más significativas consiste en el temor que la patrona de la posada expresa ante Elena por los acontecimientos siniestros que se han vinculado con la mansión. De hecho, advierte a la protagonista de que ningún habitante del pueblo trabajaría en Villa del Mar. El «tono confidencial» (16) con el que lo dice revela el miedo que siente hacia todo cuanto se relacione con la familia Waxen-Winiard. Asimismo, Elena recuerda estas palabras cuando llega al inmueble. Una indicación entre paréntesis señala que la intervención de la patrona resuena «como un eco lejano» (29). Así, el eco funcionaría como un operador de modalización, pues evidencia que se trata de un sonido que se repite en la mente de la protagonista.

Si bien Alberto Deblán, que se presenta ante Elena como pintor, vigila de cerca a la familia Maxen-Winiard, el caso se resuelve cuando Ricardo le confiesa a la protagonista su crimen (67-68). De este modo, resultan innecesarias deducciones complejas para conocer la verdad. Además, en sus explicaciones se manifiesta su crueldad. No solo no se arrepiente, sino que se muestra orgulloso por haber conseguido que la baronesa creyera que su hija no había muerto. Incluso se refiere al cadáver de Berta como «una obra perfecta» (68). Con esta actitud macabra, en la que se sugiere un odio hacia su hermana que se aproxima al delirio, Ricardo revela su auténtica maldad y el punto de vileza extrema al que ha llegado.

Aunque en el texto se indica en numerosas escenas que existe un acompañamiento musical, las referencias a la banda sonora se limitan a la palabra «música». Solo en el Club de la Playa se especifica que suena una «música de baile» (49). De igual modo, en el restaurante de la posada varias parejas de enamorados disfrutaban de una «canción rusa» (33) que interpreta una mujer con su guitarra. Por tanto,

se deja libertad creativa para que el compositor cree la banda sonora que considere adecuada. Tampoco se alude a efectos sonoros. Solo se indican dos gritos: el de la baronesa al confundir a Elena con su hija cuando monta en caballo (31) y el de la protagonista después de que Ricardo haya abierto la puerta tras la que ella se protege de él (73). A estos gritos se suman los ruidos de los golpes que el joven propina contra la puerta (72). No obstante, a pesar de los escasos efectos sonoros a los que se alude, con ellos se intensifica la tensión dramática de las escenas en las que se señalan.

## 7.2. El guion de *El caserón del órgano*

Por desgracia, del guion de *El caserón del órgano* no se conserva el mecanuscrito completo. En el FJT, bajo la signatura JML-370, solo se hallan las siguientes páginas: las primeras treinta y una, las que se encuentran entre la 61 y la 81, la 102, la 102(a), la 127(a), la 227 y la 230 (García-Aguilar, 2021: 159). No presentan firmas ni fechas ni se han encontrado documentos que indiquen negociaciones sobre el rodaje del guion. Debido a la ausencia del resto de páginas, no resulta posible desarrollar un análisis detenido del texto. No obstante, las que se han localizado demuestran que en el guion se respetó el argumento original de la novela que se adapta: un grupo de amigos acude a la casa del famoso organista Federico Weldom para pasar con él la Navidad. El músico, desde que se trasladó a una casa aislada, apenas mantiene contacto con ellos. Por eso, en torno a la vivienda surgen rumores sobre presencias fantasmales. Aunque en el caserón ocurren muertes extrañas, gracias a un detective llamado Peter se descubre que Weldom ha ocultado en esa casa a su hermano deforme, Sebastian, quien lo chantajeaba. De este modo, el género de terror se combina con el policiaco. Sin embargo, la ausencia del resto de páginas impide saber si se modificaron algunos acontecimientos del argumento de la novela.

En el guion de *El caserón del órgano* predomina el modo informativo y apenas existen descripciones precisas. No obstante, sí se especifica el aspecto de Weldom cuando aparece por primera vez ante sus amigos. Presenta un físico delgado y envejecido, con mechones blancos, piel pálida y manos largas. Además, su presencia se califica como la de un «ser irreal» (22). Esta prosopografía, que corresponde a una persona demacrada, vaticina las desgracias que sucederán en el inmueble. Aunque no se describe el aspecto de Sebastian [*sic*], sí se alude a su joroba (230), que sugiere un

aspecto deforme y que favorece el ambiente tenebroso que impera en el caserón. Por el mismo motivo, la fachada de la vivienda se presenta como la de un edificio inquietante: la puerta se ha claveteado y a cada uno de sus lados se aprecian inscripciones orientales que se han esculpido en piedras (21).

Como en *El secreto de Villa del Mar*, el caserón se halla en un lugar aislado. Cuando los personajes se acercan, observan señales que marcan un umbral imaginario entre el mundo cotidiano y el de terror que aguarda en la vivienda. Por eso, al adentrarse en coche en los terrenos próximos, se levanta una niebla densa que dificulta que continúen con su recorrido (16). Algunos de los amigos de Weldom, atemorizados por los supuestos fantasmas del inmueble, conciben la mansión como una casa encantada. De hecho, el músico propicia esta creencia cuando sugiere una suerte de maldición a Myrna, una invitada, a quien le explica que una amenaza que existe en el caserón puede recaer sobre todos (76). Sin embargo, la labor detectivesca de la policía revela que, en realidad, las muertes que han sucedido ahí responden a planes criminales y no a fuerzas sobrenaturales. Si el guion sigue el argumento de la novela, en las páginas que se han perdido se debe de explicar el modo en el que Peter halla la verdad. No obstante, en la página 230 sí se lee cómo el investigador apunta con su pistola a Federico y a Sebastian. Por tanto, más que como un detective intelectual, se comporta como un héroe de aventuras que recurre a la violencia cuando la considera necesaria.

Asimismo, se explicitan diferentes tipos de planos, que incluyen el largo, el medio, el general, el de tres cuartos y los primeros planos. También se sugieren movimientos como el *travelling* o la panorámica cuando se señala que la cámara «avanza hasta una de las ventanas» (31) o «vuelve a retroceder y gira sobre la fachada» (31). A estos recursos cinematográficos se suman efectos lumínicos que favorecen una atmósfera siniestra. Por ello, se señala que, en la habitación de Norton, uno de los invitados, solo entra la luz de la luna (31). También la débil luz de un farol muestra a este personaje qué ocurre al otro lado de una puerta cuando mira a través de una cerradura (66).

De igual modo, las referencias musicales que se hallan en el texto acentúan el misterio en torno al caserón. Si bien no se precisan obras o géneros concretos, sí se alude al ambiente que debe evocar la banda sonora de algunas escenas. Así, mientras el personaje de Jessie anda por un pasillo, se señala que suena una «música misteriosa»

(62). Resulta significativo que, cuando cada invitado se instala en su cuarto, se indica una nueva banda sonora para que se ajuste al carácter de cada uno. Por eso, cuando Vertier ocupa su alcoba suena una «música descriptiva, adecuada al personaje» (29). A Mary Davison le corresponde una «música triste y dramática» (29). A Myrna, en cambio, una «cómicoterrorífica» (29). A estas referencias se suman otras sobre efectos sonoros que también intensifican la atmósfera perturbadora. Jessie escucha un ruido similar al «roer de ratas» (62) en un pasillo. En su habitación, Norton capta un aullido lejano y «lúgubre» (31) al que sigue el sonido del órgano. Y él también escucha el «rumor de pasos ahogados» (66) mientras se halla con Jessie en un cuarto.

Además de este guion incompleto, en el FJT, bajo la signatura JML-370, se halla el primer acto de la adaptación teatral de *El caserón del órgano*. Consta de 34 páginas mecanuscritas, pero ninguna presenta firmas ni fechas, de modo que no resulta posible establecer su autoría. Tampoco se conocen datos sobre posibles representaciones del texto. Pero su existencia demuestra que las novelas policíacas de Josefina de la Torre –salvo *Alarma en el Distrito Sur*– se adaptaron a distintos medios artísticos para llegar a públicos diferentes a través de ambiciosos proyectos transmedia.

### 7.3. Conclusiones

Aunque del guion de *El caserón del órgano* solo se conservan algunas páginas, este documento y el texto completo de *El secreto de Villa del Mar* revelan que Josefina de la Torre conocía bien las exigencias cinematográficas del género de terror. Tanto los efectos lumínicos como los sonoros, así como la caracterización de los personajes, conforman un ambiente siniestro que propicia el miedo en el público. También se desarrolla en ambos guiones una trama criminal que resuelve un detective, pero el asunto policíaco queda supeditado a los aspectos más tétricos del mundo diegético. Así, a pesar de que se mantiene la curiosidad del lector por descubrir al criminal, al mismo tiempo se crea inquietud a través de muertes extrañas, supuestas presencias sobrenaturales y personajes siniestros.

En los dos textos la falsa casa encantada, que se sitúa en parajes aislados, se presenta como un lugar lúgubre. Por eso, para llegar hasta él, los personajes observan señales que vaticinan acontecimientos funestos y que conforman una suerte de umbral. El camino hasta Villa del Mar se halla junto a acantilados en los que las olas rompen



con violencia. De igual manera, en el recorrido hacia el caserón de Weldom se levanta una niebla que dificulta seguir la carretera. Con ello, los espacios también forman parte de la atmósfera de inquietud que se advierte en los dos textos. De hecho, en ellos suceden los delitos que dan lugar a las investigaciones policiales. Si bien no existen seres fantasmales o criaturas fantásticas, la crueldad de los crímenes que se cometen en *El secreto de Villa del Mar*, que incluyen el parricidio, ofrece un terror irracional por su carácter macabro. El homicida, que también ha obligado a su madre a convivir con el cadáver de su hija como si continuara viva, se muestra como un personaje cercano a la locura por su inusitada vileza. Aunque no se conservan las páginas de *El caserón del órgano* donde se explican los crímenes, sí se alude a la violencia a la que se enfrenta el detective para detener a los delincuentes. Así, De la Torre plantea enigmas policíacos que, en realidad, sirven para mostrar la maldad de los personajes en un mundo de terror.

## **8. La sinopsis de *María Victoria*: entre el subgénero rosa y el bélico**

En el FJT, bajo la signatura JML-370, se conservan tres versiones de la sinopsis cinematográfica en la que se adapta la novela *María Victoria* (1940). Una de ellas –la que se analizará– consta de 23 páginas mecanuscritas y las otras dos, de 18. No obstante, todas reproducen el mismo texto, sin variantes. En las tres portadas, además del título de la obra, figuran los siguientes datos: «Adaptación cinematográfica de la novela del mismo título original de Laura de Cominges». Sin embargo, no se observan firmas ni fechas. Aunque no existen documentos que confirmen la autoría, en junio de 1941 se anunció en *Primer Plano* que Claudio de la Torre preparaba el rodaje de *María Victoria* (García, 1941: s.p.). La ausencia de más noticias sugiere que esta película, por motivos desconocidos, se abandonó antes de escribir el guion. Pero de esta referencia se deduce que Claudio de la Torre –acaso con su hermana Josefina– se encargó de redactar la sinopsis o, al menos, colaboró en ella.

En este texto se sigue el mismo argumento que en la novela, que combina el subgénero rosa con el bélico. Junto con *Idilio bajo el terror* (1938), se trata de la única novela de Josefina de la Torre que transcurre durante la Guerra Civil española. No obstante, existen diferencias notables sobre cómo cada obra representa la contienda. En *Idilio bajo el terror* se describen, a lo largo de todo el texto, escenas en las que se refleja el horror de la guerra. Los bombardeos sobre la ciudad, los abusos de los milicianos y

los fusilamientos constantes atormentan a los protagonistas. Además, se refleja la vida de los refugiados en una embajada extranjera. Para ello, Josefina de la Torre se inspira en su experiencia cuando se instaló en la Embajada de México en Madrid. En cambio, en *María Victoria* solo los capítulos cuarto, sexto, séptimo y octavo –de los treinta y cinco que la conforman– transcurren en el frente de batalla. En ellos se narra cómo Luis Adrián Aldares, a causa de la explosión de una granada, sufre graves daños en la vista. En el resto de la obra llegan noticias del desarrollo de la guerra, pero la acción nunca regresa al campo de combate. En realidad, *María Victoria* se centra en la relación amorosa que surge entre el militar herido y la protagonista que da título a la obra. Por ello, Bertrand de Muñoz (2001: 134) la califica como una novela rosa y no como narrativa bélica.

Como explica Martínez Cachero (2009: 318), en las novelas rosas desaparece la idealización del mundo diegético cuando este subgénero se combina con el bélico. Aunque se mantiene el final feliz, en el que la pareja se une o se reconcilia, la guerra provoca obstáculos peligrosos y da lugar a situaciones complejas que afectan a la relación de los protagonistas. De esta manera, se narran idilios románticos que se desarrollan durante la Guerra Civil y que triunfan a pesar de las dificultades. A estas circunstancias se suma una carga política que se expresa en las simpatías de los personajes por el bando al que pertenecen. Así, en *María Victoria* la protagonista y su entorno muestran vínculos ideológicos con el bando sublevado. De hecho, Soler Gallo (2021: 191) interpreta el nombre de María Victoria como una alusión simbólica al anhelado triunfo de ese bando por parte de los personajes.

Aunque no existen numerosos ejemplos, en el cine español de los años cuarenta sí se hallan en esta década adaptaciones fílmicas que presentan una trama amorosa relacionada con la contienda. Entre estas películas se halla *Boda en el infierno* (Antonio Román, 1942), que adapta la novela homónima de Rosa María Aranda, publicada en 1942. Este filme comienza en 1935, cuando una joven rusa, que ha matado a un comisario comunista en defensa propia, se casa con el capitán de un barco para huir de su situación. Sin embargo, años después, al estallar la Guerra Civil, el capitán impone su autoridad en la nave para mantener su lealtad al ejército sublevado y que los marineros no se rebelen contra él. Además, la joven entabla amistad con un alto cargo del bando republicano para sacar de una checa a la novia del capitán.

Asimismo, en *Porque te vi llorar* (Juan de Orduña, 1941), que adapta una obra teatral de Jaime de Salas que nunca se publicó, una mujer sufre una violación por parte de milicianos cuando estalla la Guerra Civil. Tiempo después de dar a luz a su hijo, un hombre se presenta en su casa y reclama sus derechos como padre del bebé. Ella piensa de inmediato que se trata del miliciano que la violó y lo rechaza. Sin embargo, el padre de la mujer, para evitar más escarnios sobre su familia, organiza la boda entre este hombre y su hija (quien desconoce la identidad de su marido hasta que se casa). En el desenlace, él se identifica como un héroe del bando sublevado. Pero este final, en el que la protagonista encuentra la paz que anhelaba, llega después de situaciones trágicas para la pareja.

De igual modo, en *El frente de los suspiros* (Juan de Orduña, 1942), que adapta la novela homónima de Jaime de Salas –publicada en 1939–, se combina una trama policiaca con otra amorosa en la retaguardia sevillana durante la Guerra Civil. Mientras un juez comienza sus pesquisas sobre un extraño suicidio cometido más de veinte años antes, se entabla una relación amorosa entre la hija de la fallecida y su tío segundo, un calavera que desea rehacer su vida. Al final, además de descubrirse que el supuesto suicidio escondía un asesinato, se consolida el amor entre la pareja protagonista.

También en *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942) se desarrolla una historia de amor entre un joven de izquierdas y una mujer falangista durante la Guerra Civil, aunque esta película cuenta con un guion original. Ríos Carratalá (2010: 259-351) la ha estudiado con detalle. En ella, esta pareja, que se conoce desde la infancia, siguen caminos políticos opuestos. Pero, al llegar la guerra, el hombre se da cuenta de la crueldad con la que actúa su bando cuando milicianos republicanos fusilan a su amada. Así, la contienda provoca el desenlace trágico de la pareja, pues ambos mueren.

Con esta combinación de géneros se satisface el ocio del público que comparte la visión franquista de la Guerra Civil. Aunque la propaganda política no constituye un objetivo explícito de estas obras literarias o películas, la postura ideológica de los protagonistas y de su entorno coincide con los valores del bando sublevado. A pesar de que las tramas se centran en conflictos amorosos, las circunstancias políticas en los que se producen se presentan de manera que se exalta la labor del ejército sublevado. Con ello, la actitud de los protagonistas respecto a la contienda bélica convierte a los

miembros de ese bando en héroes que, además de luchar por el país, se esfuerzan por conseguir el afecto de su amada.

### **8.1. Resumen argumental**

María Victoria trabaja en el Auxilio Social, mientras que el teniente Luis Adrián Aldares lucha en el bando sublevado durante la Guerra Civil. Gracias a un familiar, ella se convierte en la madrina de guerra del militar, con quien se intercambia numerosas cartas. De esta manera, surge entre ellos una amistad epistolar que da lugar a un noviazgo y a una boda por poderes, aunque no se conocen en persona. Cuando la vista de Luis Adrián queda dañada tras una explosión en el frente de batalla, se informa por error de su muerte al confundirlo con su hermano, que también ha muerto ahí. La madre del militar, para despejar cualquier duda de Luis Adrián sobre las posibilidades de que una mujer lo quiera a pesar de su ceguera, elabora un plan. Ocultará a María Victoria que él no ha muerto y la invitará a cuidar de su esposo durante su convalecencia, pero lo presentará como su hermano. Así, pretende que la protagonista se enamore de su marido –a quien nunca ha visto– sin conocer su verdadera identidad.

Luis Adrián, con sus padres y con María Victoria, se instala en una casa frente al mar. Aunque al principio se muestra distante con su amada, pues rehúye de los cuidados, poco a poco surge entre ellos un amor sincero. Pero Aldo de Rossi, un pintor vecino, se enamora de María Victoria e incluso le pide a Luis Adrián que le ayude a convencer a la mujer de que pose para que él la retrate. Con ello, el artista intenta ganarse el afecto de la protagonista. Sin embargo, el primo de ella, amigo a su vez del convaleciente, trama un plan para acabar con ese posible noviazgo con el pintor. A través de cartas cambiadas, organiza una cita entre Aldo y una muchacha que se identifica como madrina de guerra del fallecido hermano de Luis Adrián. Así, el artista y ella se comprometen, para satisfacción de María Victoria y de su marido.

Cuando Luis Adrián acude a unas pruebas médicas y la protagonista regresa a su puesto en el Auxilio Social, ella recibe una carta en la que Luis Adrián –que firma como su difunto hermano– le pide matrimonio. María Victoria, que se ha enamorado de quien ella cree que es su cuñado, le cuenta a su madre lo que ocurre. Pero la mujer, que conoce el engaño, le revela a su hija la identidad del militar. Entonces, el 1 de abril de 1939, cuando el triunfo del bando sublevado pone fin a la Guerra Civil, Luis Adrián se

encuentra con María Victoria, pero ahora se presenta como él mismo. Ella le quita las gafas oscuras que lleva el militar y descubre su mirada, pues al fin ha recuperado la vista. Ambos se dedican gestos de afecto y se abrazan.

## **8.2. Tiempo**

La acción de la sinopsis de *María Victoria* se desarrolla en orden cronológico, sin elipsis significativas, pero resulta complicado establecer cuánto dura. Dado que Luis Adrián pasa por un largo proceso de recuperación, se deduce que se extiende durante varios meses. No obstante, sí se explicita una fecha relevante: el 1 de abril de 1939, cuando el bando sublevado venció en la Guerra Civil. Ese día el militar se reencuentra con María Victoria, aunque él ya no oculta su identidad. Por tanto, con el final de la guerra y la recuperación de la vista de Luis Adrián, la pareja se halla en las circunstancias adecuadas para disfrutar de su matrimonio. Como señala Soler Gallo (2021: 194), la coincidencia entre la fecha del fin de la contienda y la felicidad de la pareja convierte a María Victoria en el modelo de mujer abnegada que necesita el nuevo país que anhelan las tropas vencedoras.

## **8.3. La voz narrativa**

Dado que las sinopsis se escriben para resumir el argumento de un proyecto fílmico, en estos textos, por lo general, no se incluyen imágenes literarias. El lenguaje, que tiende a la neutralidad, se centra en los aspectos visuales y sonoros de la diégesis. En general, así ocurre en la sinopsis de *María Victoria*. Pero en ella también se expresa qué piensan los personajes a través del estilo indirecto libre. De la siguiente manera describe la voz narrativa las inquietudes de la protagonista cuando siente que Luis Adrián rehúye sus atenciones: «Esto la preocupa y la desvela. ¿Por qué será? Le da miedo analizar sus sentimientos» (14). Del mismo modo, la voz narrativa accede a las reflexiones del militar sobre su esposa, ya que él no quiere que ella se comporte como su enfermera ni suscitar pena en los demás: «Es cierto que ella le atiende con delicadeza [...], pero Luis Adrián lo atribuye a su espíritu femenino, a bondad... y a compasión. ¡Compasión!» (15). Con estos pasajes se consigue que el lector empatice con los personajes y comprenda los motivos de su comportamiento.

#### **8.4. La representación del lugar**

Las descripciones de espacios en la sinopsis de *María Victoria* se reducen a lo imprescindible para entender las situaciones en las que se encuentran los personajes. Por eso, antes de la boda por poderes, se describe que sobre la cama de la protagonista se halla su ajuar de novia y, sobre los muebles, flores blancas. De este modo, se resalta cómo la novia se preocupa por los detalles de la ceremonia. Asimismo, se indica que Villa Miramar –la casa donde Luis Adrián y su familia se instalan para su convalecencia– se halla entre pequeños hoteles que se sitúan en una posición privilegiada frente al mar. Así, se evoca el ambiente idílico en el que se desarrolla parte de la relación entre María Victoria y el militar y la situación acomodada de su familia. Sin embargo, no se advierten descripciones de otros espacios. Su ausencia responde a que la sinopsis solo se ha concebido para resumir el argumento y ampliar los detalles en el guion posterior.

#### **8.5. Caracterización de los personajes**

De la mayoría de los personajes no se ofrece ninguna descripción. Solo se alude al aspecto y a la personalidad de Rafael, el primo de María Victoria: «muchacho fuerte, alegre y simpático, que viste uniforme de campaña» (2). La personalidad de Luis Adrián se describe como la de un hombre «cómico, charlatán y fiel hasta la abnegación» (5). Incluso la primera vez que María Victoria le ve –con una identidad falsa–, la voz narrativa presenta al militar como alguien «lleno de vida, joven y fuerte, tostado por el sol» (13). Con ello, se evidencian el atractivo del personaje y sus virtudes. No existen descripciones del resto, aunque sí se aporta información sobre sus estados anímicos con escasos adjetivos. A pesar de que la sinopsis no se escribe para el rodaje, sí sugiere cómo caracterizar a los personajes para desarrollarlos en el guion. Por eso, cuando María Victoria mira por primera vez una fotografía de Luis Adrián, en su rostro se aprecia una expresión «entre defraudada y divertida» (1) por la ocurrencia del militar de ocultar su cara con una careta antigás. Esta actitud contrasta con la que presenta después de haber dejado a Luis Adrián con sus padres. De nuevo en el comedor, María Victoria continúa su trabajo, pero «triste y como ausente» (19). Así se evidencia el cambio emocional que sufre la protagonista.

El lenguaje no verbal también reviste una especial importancia en el texto al caracterizar a los personajes. Numerosos gestos o expresiones faciales sugieren sus estados de ánimo, sobre todo los de María Victoria. Además de los abrazos entre ella y Luis Adrián, que evidencian el afecto que existe entre ellos, se advierten otros gestos que revelan este sentimiento. Así, cuando la protagonista se encuentra por primera vez con el militar, aún ciego, él alarga la mano indeciso y ella se la toma con cariño. Del mismo modo, el beso final que María Victoria le da sobre los ojos de Luis Adrián, ya sanos, también supone, según Soler Gallo (2021: 194), un símbolo de la claridad metafórica de la que disfruta tras haber permanecido en la oscuridad. Tras las dificultades que han pasado, ya no existen obstáculos para permanecer juntos.

## **8.6. Recursos cinematográficos**

Aunque la sinopsis presenta un resumen argumental del proyecto fílmico, contiene numerosos recursos cinematográficos para determinar la escritura del guion posterior. De esta manera, a lo largo del texto se indican distintos planos. De hecho, la sinopsis comienza con un primer plano de la fotografía que Luis Adrián le envía a María Victoria desde el frente de batalla. Como el militar aparece con una careta antigás, la protagonista no aprecia su cara. Esta circunstancia provoca el engaño posterior en el que ella no identifica a su marido. De igual modo, se explicitan otros primeros planos del sobre y de la carta en la que Luis Adrián propone matrimonio a María Victoria. La imagen cercana del documento, que corresponde a un inserto, responde a la importancia del mensaje en la vida de los personajes.

Sin embargo, no siempre se explica qué plano requiere cada imagen. Cuando María Victoria desempeña sus tareas como costurera y cuidadora en el Auxilio Social, se alude a planos sucesivos de ella mientras trabaja, pero no se especifica ningún encuadre. Por tanto, se deja libertad creativa para elegir el plano más adecuado que muestre el ajeteo de la protagonista. También el rostro del niño sobre el que ella ve la cámara antigás de Luis Adrián se presenta en un «plano cómico» (4). Así, se sugiere un plano cercano de la cara que dé lugar a una imagen graciosa. Para reflejar la atmósfera violenta del frente de batalla, se indican «rápidos planos» (7) cuando Luis Adrián avanza hacia los enemigos antes de la explosión de la granada. Además, se señalan «breves planos» (19) de María Victoria mientras trabaja en el comedor infantil después

de haber abandonado a Luis Adrián. Con ellos se evoca la intensa labor de la protagonista.

Asimismo, en la sinopsis se explicitan movimientos de cámara que incluyen *travellings* hacia delante y hacia atrás. Este recurso se aprecia al comienzo, cuando se indica que la cámara retrocede para pasar de un primer plano de la cara cubierta de Luis Adrián a la fotografía completa en la que aparece. De este modo, sobre la imagen se lee la firma del militar y esta anotación: «Estoy favorecido» (1). El *travelling* hacia atrás continúa su recorrido y muestra las manos que sostienen la fotografía, luego la cabeza de María Victoria, que contempla la imagen, y, por último, su habitación. Por tanto, se presenta el espacio en el que se halla, donde, casi de inmediato, entra la doncella que anuncia la llegada de su primo desde frente de batalla. El mismo movimiento de cámara se indica antes de la boda por poderes. Del plano cercano del ajuar de la novia sobre la cama se pasa a otro lejano en el que se advierten maletas y cajas con ropa y flores sobre los muebles. Con ello se refleja la relevancia de la ceremonia para la protagonista.

Solo en una ocasión se explicita que la cámara avanza: cuando Luis Adrián y sus padres se instalan en una vivienda frente al mar para que el herido se recupere. A un plano en el que se observa el paisaje costero, tras un *travelling* hacia atrás, le sucede otro en el que se lee de cerca el nombre de la casa en la verja: «Villa Miramar». Asimismo, en el texto solo se indica una panorámica, que se halla en el párrafo en el que se alude a la playa frente a la vivienda. Tras recorrer los hoteles de la costa, la cámara se detiene en la Villa Miramar, que destaca entre el resto por su arquitectura y su posición frente al mar.

Entre los recursos cinematográficos que se explicitan en la sinopsis, destaca la sobreimpresión, que se indica en siete ocasiones. Se señala por primera vez cuando María Victoria piensa en el rostro de Luis Adrián, que nunca ha visto. Las sobreimpresiones de caras cómicas a las que se alude implican una representación de las imágenes mentales de la protagonista. Por tanto, en esta escena las sobreimpresiones suponen un operador de modalización, ya que el efecto visual queda asociado a los pensamientos de María Victoria. Este recurso cinematográfico se emplea con la misma finalidad por segunda vez cuando, mientras cose, ella piensa de nuevo en la cara de Luis Adrián: «Sobreimpresión de la careta antigás del retrato» (4). La imagen mental desaparece cuando ella mueve la cabeza para ahuyentar los pensamientos. Sin embargo,



su obsesión por el militar se revela en una tercera sobreimpresión al ayudar a un niño que se ha atragantado. Al mirarlo, ve sobre el rostro infantil la careta antigás. Del mismo modo, este recurso se usa por cuarta vez para mostrar cómo Luis Adrián piensa en María Victoria en el frente de batalla al acostarse en el suelo y cerrar los ojos.

No obstante, también se indican sobreimpresiones para resaltar los momentos en los que el ejército rebelde vence. Después de que María Victoria haya recibido la noticia del terrible ataque que ha sufrido el bando sublevado, se señala, por quinta vez, una serie de sobreimpresiones de los titulares de los periódicos sobre la batalla y el triunfo de este ejército. A pesar de que han vencido, a la protagonista no le llegan noticias del militar hasta que se las dan los padres de Luis Adrián. Al final, antes de que la pareja se reencuentre, la sexta sobreimpresión, que corresponde a un letrero encima de campanas que voltean, resalta la fecha del triunfo definitivo del bando sublevado el 1 de abril de 1939. A esta imagen le sigue la séptima sobreimpresión, en la que se superponen banderas y símbolos del ejército vencedor para ensalzar la victoria.

Aunque no se explicita, se sugiere otra sobreimpresión cuando se describe cómo llega a María Victoria la carta en la que Luis Adrián le pide matrimonio: «un nuevo torbellino de cartas que se agitan y vuelan como copos de nieve sobre un fondo de hilos y postes telegráficos» (20). La superposición de las imágenes de los sobres entre otros que se mueven desperdigados evoca el complejo recorrido del documento hasta que llega a la destinataria. El sobre de Luis Adrián, según indica el texto, se detiene en medio de la pantalla y crece hasta un primer plano. Con estos recursos visuales, se resalta la importancia del documento, que cambia la vida de la protagonista.

Además de estos recursos, también se señalan en las sinopsis varios fundidos, tanto de cierre como de apertura. A pesar de que el texto no se divide en escenas, con estos fundidos se marcan los cambios entre algunas de ellas. En general, se incluyen tras escenas de una evidente intensidad emocional, como cuando Luis Adrián, en el frente de batalla, se acuesta y piensa en María Victoria. A continuación, tras un fundido de cierre y otro de apertura, la acción se traslada a la boda por poderes en la iglesia de un pueblo donde se halla el militar. Del mismo modo, después de la explosión que hiere a Luis Adrián, otros fundidos marcan la transición a la siguiente escena, que transcurre en la habitación de María Victoria mientras ella organiza su vestimenta para la ceremonia.

## 8.7. Diálogos

La precisión con la que se ha escrito la sinopsis no se aprecia solo en las caracterizaciones de ciertos personajes o en los numerosos recursos cinematográficos que se indican, sino también en los diálogos. En general, las sinopsis prescinden de estas intervenciones, que se reservan para el guion. Sin embargo, en la de *María Victoria* sí se han incluido varios diálogos, en ocasiones de cierta extensión, para precisar las interacciones entre los personajes. De esta manera, se refleja la diferencia jerárquica entre Luis Adrián y su asistente en Villa Miramar. Le habla de manera que evita, por sus palabras, que María Victoria descubra la verdadera identidad del militar. Pero en la sinopsis, además de que se presenta un diálogo entre estos personajes, se refleja el acento andaluz del asistente (13-14). En sus intervenciones se aprecian fenómenos como el rotacismo («no lo orví») y la elisión de consonantes implosivas («don Migué»). Asimismo, en el texto se presentan diálogos que María Victoria mantiene con la madre de Luis Adrián y con su propia madre. En estas conversaciones, la protagonista revela sus sentimientos hacia el militar. Por ello, su inclusión en la sinopsis transmite la intensidad emocional que experimenta María Victoria cuando se da cuenta de su amor hacia Luis Adrián. De este modo, la sinopsis no se limita a un mero resumen argumental, sino que ofrece puntos de partida para desarrollar en el guion conversaciones extensas entre los personajes.

## 8.8. Conclusiones

A pesar de que la ausencia de información sobre la sinopsis de *María Victoria* impide aclarar su autoría, el texto constituye otra manifestación más de cómo las novelas de Josefina de la Torre dieron lugar a una compleja serie de adaptaciones. Acaso la escritora, con su hermano Claudio –quien dirigiría la película–, escribiera la sinopsis a partir de su propia obra. Aunque no consta que se redactara un guion, los numerosos recursos cinematográficos que se advierten en el texto indican que se concibió para un proyecto fílmico. Los planos, *travellings*, fundidos y sobreimpresiones –que, en general, no se incluyen en una sinopsis– revelan que quien la escribiera deseaba señalar cómo rodar las imágenes antes de que se desarrollara el guion.

Con la sinopsis de *María Victoria* se explora en el ámbito cinematográfico la adaptación de obras literarias que combinan la comedia romántica con el género bélico.

Si bien la Guerra Civil determina el desarrollo de la relación amorosa de la pareja protagonista, las tramas se centran en las dificultades de los enamorados para mantenerse unidos. Dado que la adaptación de *María Victoria* se anunció en junio de 1941, se convierte en uno de los primeros intentos del franquismo de llevar al cine una historia en la que los idilios amorosos transcurren en medio de la contienda bélica. Así, se revela el interés de Claudio de la Torre, como director, en transitar caminos creativos poco explorados. La fallida adaptación de la novela de su hermana Josefina hubiera constituido un ejemplo de una mezcla de géneros poco representada en el cine español de comienzos de la década de los años cuarenta.

### 9. El guion de *La desconocida*: una comedia romántica inacabada

De todos los guiones sin firma que se basan en novelas de Josefina de la Torre se han localizado indicios que señalan su autoría o, al menos, la sugieren. Sin embargo, no ha resultado posible identificar la autoría del guion de *La desconocida*. En este texto se adapta la narración homónima de la autora que permaneció inédita hasta 2020, cuando la editó Garcerá en el volumen *Las novelas de Laura de Cominges* (Torre, 2020a). Este investigador, basándose en el final abierto de la obra, en el que la trama no se concreta, indica la posibilidad de que quedara incompleta (2020: 15). Se trata de una narración rosa en la que se cuenta el comienzo del noviazgo entre una secretaria y un famoso pianista, aunque luego interviene otra mujer en la relación. Por ello, se advierte en el texto un romance idílico, con personajes atractivos y virtuosos y la promesa de una boda en el desenlace.

El guion de *La desconocida* consiste en un texto incompleto que se halla en una carpeta en el FJT bajo la signatura JML-370. Consta de 41 páginas mecanuscritas, sin fechar, que siguen el formato en dos columnas. Se ha firmado con el pseudónimo «Adrian [sic] de Palma», pero las pesquisas que se han realizado para descubrir a quién corresponde no han dado resultado. De hecho, tampoco se ha firmado el resumen argumental que se adjunta en la misma carpeta, con cuatro páginas mecanografiadas y una manuscrita. Aunque quizás Josefina de la Torre o su hermano Claudio intervinieron en la escritura del guion o la supervisaron, el empleo de este pseudónimo, que no se ha localizado en ninguna obra, sugiere que otras personas colaboraron en él. Por eso, en

esta tesis no se ha incluido *La desconocida* entre los guiones de Claudio o Josefina de la Torre.

En el texto se cuenta la historia de amor entre Alina, la secretaria de una rica heredera llamada Elsa, y Sandro, un famoso pianista. La relación de ambos comienza cuando, a petición de su señora, Alina se identifica como Elsa ante el músico. Ambos se enamoran, cenan juntos y pasean durante toda la noche, incluso se besan. Al día siguiente, Alina cuenta que recorrió un barrio con Sandro. Pero cuando Elsa se entera de que el pianista ha viajado a otro lugar, da la orden de que preparen su equipaje para seguir al músico. Después de ver otro de sus conciertos, coincide con él en una fiesta que organiza su amiga Margarita. Sin embargo, Elsa se presenta ante él con el nombre de Alina. Cuando de nuevo se encuentra con su secretaria, ella le cuenta que ha conocido a Sandro y que le resulta atractivo. Y ahí termina la narración. El guion acaba en el mismo momento, aunque añade un desvanecimiento que sufre Alina después de que Elsa le cuente que le han presentado a Sandro. La secretaria cae al suelo, pero asegura que no le ocurre nada, aunque reconoce que le dolía la cabeza.

El resumen argumental de *La desconocida* que se halla en el FJT revela cómo continúa la historia. La primera página, en la que se cuenta la parte de la historia que se relata en la narración, se ha tachado con lápiz azul. Después del encuentro entre Sandro y Elsa, cuando ya han pasado unos meses, Alina pierde su salud. La secretaria, moribunda en un hospital, llama a su amiga para que acuda a su lado y le confiesa que ha dado a luz a un hijo de Sandro. Le ruega que lo cuide, pero, antes de acceder a esta petición, Elsa avisa al pianista, quien se casa con Alina *in articulo mortis*. Sin embargo, la secretaria, como por un milagro, vuelve a la vida.

Entonces, Elsa se aparta del matrimonio para no intervenir en su relación. Pero, aunque Sandro siente ternura por la madre de su hijo, se ha enamorado de la joven aristócrata. Alina, que cada día siente más amor hacia su marido, se da cuenta de la situación, sobre todo cuando Elsa le envía violetas al músico a cada ciudad a la que va. Por casualidad, Sandro y la joven se encuentran y comprenden que no llevan vidas felices. A partir de ese momento, Alina nota un cambio en la actitud del músico, cada vez más distante. Al mismo tiempo, la fama de Sandro decae y le llegan críticas negativas. Durante este periodo Alina descubre la verdad cuando lee un sobre que Elsa le ha enviado al pianista en un ramo de violetas. Para que su marido sea feliz, decide

alejarse de él, dejarle a su hijo y, tras escribirle unas líneas de despedida, toma un avión a Lisboa y otro a Inglaterra. Sin embargo, al día siguiente los periódicos informan de que han abatido el avión en el que viajaba el actor británico Leslie Howard. Así, se deduce que Alina fallece en ese vuelo. El intérprete, en efecto, murió en un accidente de aviación en junio de 1943 frente a las costas de La Coruña. De ello se deduce que la trama de *La desconocida* sucede a comienzos de la década de 1940. La alusión a esta tragedia real en un argumento fílmico constituye, por tanto, una referencia metacinematográfica con la que se sitúa en el tiempo la historia de amor entre los personajes.

Aunque el texto, hasta el viaje en avión de Alina, se ha mecanuscrito, la continuación del argumento se ha escrito con bolígrafo. Tras un periodo indeterminado, Elsa pasea por unos jardines públicos en los que encuentra a un niño, de unos tres o cuatro años, que corre tras una pelota. Sandro aparece y ambos meriendan juntos. Entonces comienza entre ellos un nuevo idilio. Cuando la joven le pregunta por qué ha abandonado la música, él le explica que su vida se ha derrumbado y que solo ella puede conseguir que vuelva a ser quien era. Por eso, le pide matrimonio. Tiempo después se anuncia la vuelta de Sandro a los escenarios. Se observan largas colas en las taquillas y las entradas se han agotado. En el teatro, el pianista recibe una ovación, mientras que Elsa, en un palco, le saluda con un ramo de violetas en la mano.

Dado que el final del resumen argumental de *La desconocida* se ha manuscrito, se deduce que se trata de una historia provisional. Incluso se ha tachado la parte del texto en la que se ofrecía un desenlace diferente: Alina, en lugar de recobrar la salud, muere y Elsa le cuenta a Sandro que ella es la madre de su hijo, de modo que ambos se casan. La siguiente aclaración coloquial, incluso soez, que se ha mecanuscrito entre paréntesis, demuestra que el autor del resumen no sabía cómo terminar la historia: «Esto es una caca y hay que pensar mucho y con la cabeza». Por ello, este documento sugiere que el guion *La desconocida* quedó incompleto porque el desarrollo de la trama no convencía al autor. No obstante, el desmayo de Alina con el que termina el texto revela que ya pensaba en la posible muerte de este personaje.

## Proyectos guionísticos frustrados de Josefina de la Torre

Entre los proyectos cinematográficos de Josefina de la Torre se hallan algunos que nunca se escribieron. En el FJT, bajo la signatura JEL 02-03, se conserva una carta manuscrita, fechada en Barcelona el 27 de marzo de 1948, que aporta información sobre otro trabajo como guionista que se le ofreció a Josefina de la Torre. Aunque el documento presenta una firma ilegible, probablemente la escribió el productor de cine Juan Parellada. En el documento, el autor del texto explica que ha surgido la oportunidad de producir una película hispano-francesa con el sistema Technicolor. Para ello, se necesitaría un estudio madrileño interesado en el proyecto. La empresa francesa aportaría los derechos musicales y literarios de la obra *Barbazul*, de Jacques Offenbach; la adaptación y el guion; al director suizo Marc Allégret; a los actores principales; el sistema Technicolor; y a un operador especializado. Mientras que la empresa francesa explotaría la película en Francia y en Bélgica, la española se quedaría con los beneficios que generara en España, en Portugal y en los países hispanohablantes. En el resto del mundo las ganancias se repartirían a medias.

Al final de la carta, el autor comenta que ha pensado en Josefina de la Torre para traducir al español el guion y los diálogos. Además, apunta la posibilidad de que interprete un papel en el filme. Sin embargo, a pesar de la aparente rentabilidad del proyecto, no se han localizado respuestas de Josefina de la Torre que confirmen que rechazara o aceptara el trabajo. Del mismo modo, tampoco consta que las negociaciones para producir la película avanzaran ni que se rodara. No obstante, esta oferta para colaborar en un filme de técnicas ambiciosas demuestra que la escritora ya había conseguido cierto reconocimiento como guionista de cine a finales de los años cuarenta. El accésit que obtuvo en 1944 la película *Una herencia en París* la situó como una escritora cinematográfica relevante.

En el FJT, bajo la signatura JML-370, también se hallan tres sinopsis mecanuscritas, sin título, que cuentan historias que transcurren, al menos en parte, en una cárcel. La primera consta de once páginas con anotaciones manuscritas y, al final, un *dramatis personae* con veintisiete personajes. La segunda, con una portada en la que se lee «Argumento cinematográfico», de un breve *dramatis personae* con seis personajes y ocho páginas. En ella se leen mecanografiadas las correcciones que en la

sinopsis anterior aparecen manuscritas. Por tanto, se trata de una versión posterior. La tercera sinopsis posee nueve páginas.

Sin embargo, ninguno de estos documentos presenta firmas ni fechas. Tampoco se han localizado noticias sobre proyectos con argumentos similares. De hecho, el único indicio que vincula estas sinopsis con Josefina de la Torre consiste en que se hallan entre sus papeles. Pero existe la posibilidad de que los redactara otra persona y ella los guardara con sus escritos. Dado que, en la actualidad, no se puede determinar la autoría de estas sinopsis, se ha optado por no considerarlas como parte de la producción literaria de Josefina de la Torre. Además, la ausencia de un título, incluso provisional, indica que se trató de borradores de un argumento que aún se encontraba en desarrollo.

La primera y la segunda sinopsis presentan el mismo texto con numerosas variantes. En la segunda se interrumpe la historia en la última página, mientras que en la primera se extiende tres páginas más. La tercera sinopsis, en cambio, constituye un texto nuevo, aunque mantiene casi el mismo argumento. Pero en las otras dos se cuenta la misma historia, que se centra en la vida amorosa de seis presos, tres hombres y tres mujeres. Los presidiarios han cometido crímenes graves: Jacobo asesinó a su pareja embarazada cuando la descubrió con un amante y cumple condena perpetua; Ernesto ha sido condenado a cinco años por robo; y Julio dio una puñalada a un compañero que le denunció a su superior en la guerra y cumple una condena de diez años. Las mujeres, en cambio, han cometido delitos más leves. A Paulina, que no sabe escribir, se la condenó por el robo de una sortija en la casa en la que ella servía, aunque asegura que nunca la hurtó. Olga se encuentra en la cárcel por haber provocado un escándalo en un local cuando un espectador le profirió alguna impertinencia, ella contestó y, al saltar del escenario al salón, comenzó una pelea. Y Adela se halla presa por falta de documentos, aunque se sugiere que se dedica a la prostitución cuando se afirma que las circunstancias la obligaron a vivir de su belleza.

Gracias a la ayuda de un guardián, que intercambia papeles entre el módulo de los hombres y el de las mujeres, comienza un noviazgo epistolar entre estos seis presos que continúa cuando varios de ellos ya han salido de la cárcel. De hecho, Olga y Paulina colaboran en el intento de huida de Jacobo y Julio, pues les esperan por fuera de la cárcel en un coche. Aunque Jacobo logra escapar, a Julio lo atrapan después de haber recibido un disparo en una pierna. La segunda sinopsis termina en la sala de la

Audiencia donde se celebra el nuevo juicio contra el detenido. En ella se encuentra Paulina, que se entristece y llora cuando Julio pasea su mirada por toda la sala, pero no la detiene en esta mujer.

Sin embargo, en la primera sinopsis se cuenta que, después del juicio, Jacobo y Olga trabajan juntos en un café. Pero, un día, llega Olga, quien les cuenta que han condenado a Julio a la pena de muerte. Aunque el preso le pide matrimonio a Paulina antes de que llegue su ejecución, ella no quiere que él la vea, pues cree que es poco agradecida. Por eso, busca a Adela, a quien considera guapa, para que se case con Julio en su lugar. La amiga acepta y el día de la ejecución espera al preso en el patio del penal con un crisantemo en la mano para que la identifique como su mujer. Pero, cuando Adela se acerca a Julio, Paulina sale de su escondite, se abraza al hombre y lo besa. A pesar del amor que expresa, los guardias empujan al reo para que camine. Él no aparta la mirada de Paulina mientras se aleja. En la tercera sinopsis se ofrece el mismo argumento, aunque Jacobo también se halla en el patio del penal para despedir a Julio y se escuchan los disparos que corresponden a la ejecución del preso.

También bajo la signatura JML-370, en el FJT se conserva una sinopsis, sin título y sin fechar, que narra otra historia vinculada al mundo carcelario. El texto, con correcciones manuscritas, consta de ocho páginas mecanografiadas. Pero, al igual que sucede con las sinopsis anteriores, no resulta posible esclarecer su autoría, ya que no presenta ninguna firma y tampoco se han encontrado noticias o documentos sobre este proyecto. La narración comienza cuando Miguel sale de la cárcel donde ha pasado dos años a causa de su carácter violento, pues hirió a un hombre de gravedad durante una pelea. Al instalarse en un pueblo marinero, se enamora de Eloísa, quien, sin embargo, lo engaña con extranjeros que pasan por el lugar. Una amiga de esta mujer, Laura, se enamora a su vez de Miguel.

Cuando el protagonista abandona el pueblo para enrolarse en un barco de pesca de altura, Eloísa mantiene relaciones con otros hombres, a pesar de los consejos de Laura. Al regresar después de varias semanas en el mar, pregunta por Eloísa, y Laura, para que se decepcione, le dice que ha ido a ver a un enfermo cuando, en realidad, flirtea con un extranjero. Pero, cuando ella se encuentra con Miguel, lo saluda con cariño. No obstante, él descubre el engaño de su amada cuando, en el café, un hombre llamado Esteban –que también se ha enamorado de Eloísa– le explica que ella se cita



con un extranjero. Obsesionado con esta idea, queda con su novia a la noche siguiente. Como no aparece a la hora acordada, bebe junto a Laura y mantiene relaciones íntimas con ella. Después, furioso, llega al café, encuentra a Eloísa con el extranjero y, al darle un puñetazo, lo mata. Entonces los guardias detienen a Miguel, a quien condenan a la cárcel.

En el presidio, Laura le envía numerosas cartas al protagonista, aunque él cree que las escribe Eloísa. A través de esta comunicación epistolar, encuentra consuelo y calma su ánimo. Pero, un día, Esteban, que ingresa en la cárcel por haber matado a un guardia civil, le cuenta la verdad: Eloísa nunca le ha querido, le ha engañado con numerosos hombres y Laura, que siempre ha estado enamorada de él, envía las cartas. Entonces cambia el carácter de Miguel, se vuelve taciturno y planea su huida con Esteban. Aunque su compañero muere en el intento, el protagonista llega, de noche, a casa de Laura con una navaja en la mano. Ella, que ya ha dado a luz, forcejea con él y le pide ayuda, pues su hijo sufre neumonía. Sin embargo, el bebé se recupera con rapidez. Entonces Miguel habla con Laura y los dos aclaran cuanto ha ocurrido. Él, que ha descubierto que es padre, se entrega en el presidio. Ella va con el hijo de ambos para despedirlo a través de una reja y con una sonrisa optimista.

Tanto con este argumento como con el que se presenta en las tres sinopsis que protagoniza el personaje de Paulina, el autor de los textos –quizás Josefina de la Torre– crea tramas amorosas que se desarrollan en estrecho vínculo con el mundo carcelario. Aunque la primera historia constituye un drama presidiario que termina con la ejecución del amado de la protagonista, la segunda, que también posee momentos trágicos –como homicidios–, ofrece un final esperanzador que sugiere el futuro matrimonio de la pareja. De esta manera, el autor demuestra su interés por los ámbitos criminales y, en concreto, por los carcelarios. Por eso, se preocupa por mostrar el ambiente que se vive en la prisión, como se refleja al comienzo de la segunda sinopsis:

Presentar el penal desde su fachada, empleando la cámara como protagonista. Entrar en el edificio, mostrando sus dependencias, organización, etc., con un desfile total de todas las costumbres instituidas: filas de presidiarios a los que se pasa lista; comedor a las horas de las comidas; horas de recreo; gimnasia; trabajos; aseos; celdas; etc., etc.

Con ello, explora una vía creativa que apenas se trató en el cine español de los años cuarenta. Si bien existen en esta década películas de tema criminal, en ellas la cárcel se manifiesta, casi siempre, a través de alusiones sobre la vida de los delincuentes. Así ocurre en el cortometraje *Verbena* (Edgar Neville, 1941), donde se comenta que el criminal ha pasado por presidio. También en *Manolo Reyes* (Claudio de la Torre, 1941) algunas escenas transcurren en la celda en la que permanece preso el protagonista. Pero en estas sinopsis sin título que se conservan en el FJT se advierte el objetivo de presentar de manera detallada la vida en la cárcel y su dureza.

**PARTE 5.**

**Conclusiones**



No te preocupes por el guion. Las películas no surgen del guion. Los guionistas siempre terminan borrachos y deprimidos.

*Remake* (2020), Bruno Galindo



## 1. Conclusiones

El recorrido por la trayectoria cinematográfica de Claudio y Josefina de la Torre demuestra el intenso vínculo con la industria audiovisual que mantuvieron a lo largo de sus vidas. Sus contactos profesionales con ella se remontan a los años treinta, cuando Claudio de la Torre comenzó su trabajo en los estudios de Paramount en Joinville-le-Pont. Tras rodar su primera película, *Pour vivre heureux* (1932), y colaborar en diversos guiones, supervisó los doblajes en español. En esta etapa llamó a su hermana Josefina para que trabajara ahí como actriz de doblaje. Entonces comenzaron juntos sus carreras en el cine, que continuaría en España después de la Guerra Civil española. Claudio de la Torre dirigió tres largometrajes: *Primer amor* (1942), *La Blanca Paloma* (1942) y *Misterio en la marisma* (1943). Además, también realizó cuatro cortometrajes: *Manolo Reyes* (1941), *Chufillas* (1941), *Pregones de embrujo* (1941) y *Creando riqueza* (1944).

En cambio, Josefina de la Torre concentró su actividad cinematográfica como actriz en los años cuarenta bajo las órdenes de varios directores, como su hermano Claudio, Miguel Pereyra, Edgar Neville, Fernando Alonso Casares, José María Castellví y Julio de Flechner. Sin embargo, la falta de papeles protagonistas motivó su alejamiento de esta industria. Tras casi veinte años sin actuar desde 1945, Josefina de la Torre dejó la interpretación ante las cámaras con la película *La vida es magnífica* (1964), de Maurice Ronet. Aunque nunca obtuvo un papel protagonista, en su carrera actoral en el cine ella se sirvió varias veces de su formación musical. En *Primer amor*, *Y tú ¿quién eres?* y, sobre todo, *Misterio en la marisma*, sus personajes participan en números de canto y de baile. Aunque en *Y tú ¿quién eres?* y *Primer amor* realiza breves intervenciones, en *Misterio en la marisma*, donde encarna a Arlette, interpretó varias canciones, bailó y tocó el piano. Incluso, al comienzo, su personaje dirige un cuarteto de jazz con alumnas suyas. De esta manera, Arlette se convirtió en el papel con el que Josefina de la Torre mejor mostró sus aptitudes musicales.

No obstante, entre sus interpretaciones cinematográficas también se hallan personajes que corresponden al arquetipo de la mujer malvada o de la *femme fatale*. En *El camino del amor*, donde encarnó a Tomasa, esta criada se propone acabar con la tranquilidad de la familia en la que trabaja para casarse con su señor. De modo similar, en *Una herencia en París* interpretó a Olga, una mujer que embauca a Horacio para aprovecharse de su riqueza y satisfacer sus caprichos. Así, además de cameos o papeles

breves en películas como *Rápteme usted*, *La Blanca Paloma*, *La vida en un hilo* y *La vida es magnífica*, Josefina de la Torre se especializó en *femmes fatales* y en mujeres con talento musical.

Junto con esta labor en la industria audiovisual, tanto Claudio como Josefina de la Torre publicaron artículos sobre cine en diferentes periódicos y revistas. Los de él aparecieron, sobre todo, en *ABC*, aunque también publicó en *Primer Plano*. Los textos que envió como corresponsal de *ABC* en Londres los firmó con Mercedes Ballesteros, quien también se interesó por esta industria, aunque nunca se profesionalizó. Aunque Claudio de la Torre apenas escribió crítica de cine, sí demostró que seguía las novedades fílmicas en diversos géneros. Entre sus artículos se aprecia su conocimiento de los documentales, de las grabaciones teatrales, de los estrenos de grandes estrellas y de adaptaciones.

Los artículos de Josefina de la Torre se publicaron en *Primer Plano*, donde colaboró con más de veinte textos, y en *Cámara*, en la que aparecieron tres. En sus artículos la autora se esforzó, sobre todo a través de entrevistas, de acercar al público las figuras de intérpretes, directores y, en general, personas vinculadas a la industria audiovisual. Con preguntas sobre sus aficiones, sus comienzos, sus proyectos o, incluso, anécdotas, trató de suscitar curiosidad por la trayectoria de estas personalidades cinematográficas. No obstante, en algunos de sus artículos también se explican diversos aspectos poco conocidos del mundo del cine para divulgarlos entre los lectores. Por ello, escribió sobre el funcionamiento de los estudios Paramount en Francia, tertulias de cine o la relación entre música y actrices.

A pesar de estos artículos periodísticos, las referencias al cine en la poesía y la narrativa de Claudio y Josefina de la Torre apenas existen. Solo se hallan en esas obras algunas alusiones poco significativas a este medio, aunque reflejan cierto interés de los autores por él desde la década de 1920. No obstante, la novela *Memorias de una estrella* (1954), de Josefina de la Torre, constituye una visión agri dulce de la industria audiovisual. La protagonista se esfuerza por alcanzar al estrellato cinematográfico, pero lo alcanza tras sufrir acoso y abusos por parte de ejecutivos. Además, tras conseguir la fama que ansiaba, abandona el cine y lleva una vida acomodada como ama de casa. Aunque no se trata de una obra autobiográfica, sí sugiere cierto desencanto de la autora con esta industria.



Sin embargo, en algunas obras teatrales que escribió Claudio de la Torre sí se advierte la influencia del cine. Al tratar de imitar en su dramaturgia determinadas técnicas fílmicas, el autor buscaba la innovación de la escena ya desde los años veinte. Por eso, en el tercer acto de *Un héroe contemporáneo* (1926) se lee una analepsis que, en realidad, se ha concebido como un *flashback* para representar los recuerdos de un personaje. También en *Compás*, que escribió en 1929, recurre al montaje de escenas paralelas para mostrar dos acciones simultáneas. De la misma manera, después de la Guerra Civil se aprecian en su teatro algunos recursos cinematográficos. En *Hotel Términus* se emplea el montaje paralelo, pues cada uno de los cuatro cuadros de la obra presenta una acción que transcurre al mismo tiempo que las del resto. Y en *El río que nace en junio* se recurre al *flashback* en el segundo acto para mostrar en escena el recuerdo de un personaje.

En esta trayectoria, la escritura de guiones supuso una actividad intensa en los años cuarenta para Claudio y Josefina de la Torre. El análisis de estos textos revela que esta actividad no se redujo a un interés pasajero por el cine. El notable número de guiones que conforman el corpus que se ha estudiado indica que pensaron en desarrollar una amplia carrera como guionistas. Sin embargo, las dificultades materiales y de censura para producir películas limitaron esta faceta a los años cuarenta. Pero existen documentos suficientes para deducir que deseaban una trayectoria más extensa como escritores cinematográficos. Josefina de la Torre, además, concibió un complejo proyecto de adaptaciones a partir de varias narraciones suyas. Solo se rodó el guion de *Una herencia en París*, pero el resto confirma su deseo de que sus novelas llegaran al cine.

Claudio de la Torre no solo trató, en vano, de rodar el guion de *Bajo el sol de Canarias*. Después de realizar el cortometraje *Creando riqueza* en 1944 –la última película que dirigió–, también intentó llevar al cine el guion de *Me acuerdo de Arturo*, que escribió con Mercedes Ballesteros y que no se ha localizado. Aunque obtuvo la autorización para su rodaje en 1946, por motivos que se desconocen nunca se llevó a cabo. Pero este proyecto evidencia que Claudio de la Torre pensaba en continuar su trabajo como guionista y como director.

Además, a estos guiones se suman los tratamientos cinematográficos de *María Victoria* –que, como se anunció en prensa, dirigiría él–, *Una razón de Estado* (1933) y

*Sombras en la ría* (1944). Aunque *Una razón de Estado* se publicó en 1933, conoció otra versión que se presentó a la censura en 1949 con el título de *Escándalo en palacio*. Los más de quince años que transcurrieron entre ambos textos indican que Claudio de la Torre aún trabajaba sobre ese argumento, que jamás llegó al cine. Asimismo, la publicación de *Sombras en la ría* señala que lo concibió para otro rodaje, a pesar de que no conste que diera lugar a un guion.

Todos los guiones de los hermanos De la Torre que se han analizado constituyen textos técnicos. El formato en dos columnas que siguen, con los aspectos visuales a la izquierda y los sonoros a la derecha, facilita el rodaje. Con el texto distribuido así, los trabajadores de la película localizan sin dificultad la información que necesitan para desempeñar su labor. Incluso, en ocasiones, se escriben con mayúsculas los términos que se refieren a planos y movimientos de cámara o el nombre de los personajes para identificarlos con rapidez. Asimismo, con frecuencia se emplean en los guiones vocabulario técnico en inglés, o las iniciales de estos términos, para explicitar distintos tipos de planos, movimientos cinematográficos o efectos visuales. Se trata de palabras inusuales para quien no se haya familiarizado con la lectura de guiones.

Dado el carácter técnico de los textos, en todos los guiones predomina el modo informativo. De esta manera, la voz narrativa se centra en los aspectos visuales y sonoros y se evitan pasajes ambiguos que creen interpretaciones contradictorias en los lectores. Sin embargo, la presencia de estos rasgos no excluye los pasajes en los que se advierte el *comment mode*. En ellos se ofrecen imágenes literarias en las que los símiles, las metáforas y otros recursos retóricos, a pesar de su la subjetividad que supone su uso, evocan con precisión el contenido de las escenas. De igual modo, se leen algunas introspecciones psicológicas de los personajes para profundizar en los motivos de su comportamiento y, al mismo tiempo, guiar las actuaciones de los intérpretes. Esta mirada interior a los estados de ánimo resulta de especial relevancia en los guiones de comedias románticas –sobre todo en *La rival de Julieta*–. En los textos que pertenecen a este género, los sentimientos de los personajes determinan el desarrollo de la trama. Por tanto, conocer sus afectos amorosos sirve para comprender mejor la historia.

También en los pasajes que corresponden al modo descriptivo se observan expresiones que rompen con la tendencia a la neutralidad que impera en el resto del texto. Como el rodaje de los guiones queda sujeto a las posibilidades materiales,

financieras y legales que surgen durante su producción, no existen descripciones extensas. Explicar con numerosas precisiones un lugar o el aspecto de un personaje resultaría inútil si luego no se dan las condiciones adecuadas para conseguir las localizaciones o los actores que exigen los textos. Por ello, tanto de los espacios como de los personajes se ofrecen solo los detalles básicos para recrearlos tal como los han imaginado los guionistas. Pero, en ocasiones, con adjetivos que implican valoraciones subjetivas, se crean descripciones precisas. Con ellas, a pesar de su brevedad, se transmite el ambiente de determinadas escenas. Sobre todo en los guiones de terror y en los pasajes amorosos, la adjetivación que se refiere a la atmósfera lúgubre o romántica contribuye a que el lector visualice la imagen y que el equipo de rodaje cree los espacios correspondientes.

Así, los guiones de los hermanos De la Torre constituyen una guía de rodaje y, al mismo tiempo, un texto literario. Su empleo para realizar una película no excluye su lectura estética. En esta cuestión radica la principal apuesta teórica y metodológica de la tesis. Si bien no consta que los autores pensaran en publicar sus guiones, cualquier persona ajena a la industria del cine los puede comprender con sencillas explicaciones sobre qué significan los términos técnicos que se indican en ellos. De hecho, además de los pasajes en los que se advierte el *comment mode* o una adjetivación subjetiva, se aprecian algunos verbos en primera persona del plural. No se trata de formas gramaticales frecuentes en estos guiones, pero su uso revela el deseo por parte de los autores de crear un vínculo abstracto con el lector. De este modo, no solo prefiguran en la mente del público la imagen que percibirían como audiencia cinematográfica, también consiguen que los lectores se involucren con la voz narrativa y sientan como más cercano el mundo diegético que se les presenta.

Del análisis del *corpus* que se ha estudiado en la tesis se comprueba que tanto Claudio como Josefina de la Torre incursionaron en varios de los géneros fílmicos más populares durante los años cuarenta en España. Los dos contribuyeron a la comedia extravagante: Claudio de la Torre, con el guion de *Rápteme usted* (Julio de Flechner, 1940), que firmó como Alberto Alar, y con la sinopsis de *Escándalo en palacio*; su hermana Josefina, con el de *El octavo no mentir*, que escribió con Tony D'Algy. En estos textos se desarrollan tramas cómicas en las que el humor situacional y el verbal suscitan la risa del público. Gracias a intervenciones inesperadas o a circunstancias absurdas, que dan lugar a equívocos divertidos, la historia se complica para los

protagonistas hasta el punto de que sus engaños quedan al descubierto. Por tanto, los guionistas demuestran que conocen esta tradición cinematográfica que se remonta a los filmes hollywoodienses y a las comedias sofisticadas de Italia de la década de 1930. Por ello, tanto en *Rápteme usted* como en *El octavo no mentir* se refieren números musicales que rememoran las actuaciones de baile de grandes estrellas de los años treinta y cuarenta, como Fred Astaire y Ginger Rogers.

Asimismo, en estos textos se observan modelos femeninos que rompen con las convenciones que la sociedad de los años cuarenta esperaba de las mujeres. La protagonista de *Rápteme usted* anuncia el divorcio con su marido. En *El octavo no mentir* interviene una pareja de hermanas bailarinas que seducen a los protagonistas y que los embaucan para satisfacer sus caprichos. Así, encarnan personajes cercanos al arquetipo de la *femme fatale*. También en la sinopsis de *Escándalo en palacio* se plantea un falso romance entre hombres inusual en el cine español de los años cuarenta. Por tanto, el comportamiento de estas mujeres, aunque se inscribe en un género cinematográfico que se desarrolló en España en la década de 1940, ofrece un modelo femenino moderno.

No obstante, al género de la comedia romántica pertenecen varios de los guiones de Claudio de la Torre. A esta categoría corresponden los de *Volver a soñar*, que escribió con José López Rubio y en el que se adapta *Mi marido es usted* (1942), de Mercedes Ballesteros; *Primer amor*, donde se adapta *Aguas primaverales* (1872), de Ivan Turgueniev; *La Blanca Paloma*, que se basa en *La Virgen del Rocío ya entró en Triana...* (1929), de Alejandro Pérez-Lugín; y *Bajo el sol de Canarias*, que firmó con su hermana Josefina y con Adolfo Luján.

El guion de *Primer amor* constituye una de las pocas adaptaciones de obras extranjeras y decimonónicas del cine español de los años cuarenta. Con este texto cinematográfico, el autor ofrece su visión de la Alemania del siglo XIX. Además, la elección de una novela de un escritor ruso para convertirla en película supone una ruptura con las prácticas de adaptaciones que imperaban en la década de 1940. En esos años se escogía, sobre todo, a autores españoles para ofrecer una imagen favorecedora de la historia del país. Pero la postura conservadora que Turgueniev expresa en su novela, y que se refleja en el guion, no entraba en conflicto con los postulados franquistas.

Sin embargo, tanto el guion de *La Blanca Paloma* como el de *Bajo el sol de Canarias* constituyen también manifestaciones del cine folclórico de los años cuarenta. En *La Blanca Paloma* se exalta el folclore andaluz y se muestra una visión idílica de esta región española. Por ello, no solo se escogen dos fechas relevantes en la tradición de Andalucía para comenzar y cerrar la historia: la Feria de Sevilla y la Romería de El Rocío. También se enseñan diversos espacios urbanos y rurales de Sevilla y se exalta la devoción religiosa de los personajes, hasta el punto de que la Virgen salva la vida del protagonista en una intervención milagrosa. De igual modo, los diversos números musicales que se indican ofrecen una imagen idealizada de su folclore. Tal como ocurre en el cine folclórico de la década de 1940 en España, se presenta Andalucía como la región que refleja la supuesta identidad nacional.

En *Bajo el sol de Canarias* se sigue un procedimiento similar, aunque se aplica al archipiélago canario. En este guion, Gran Canaria se convierte en el espacio que simboliza la belleza y el valor de la tradición de Canarias. Los arquetipos populares que encarnan los personajes muestran diferentes clases sociales, que abarcan desde el empresario acaudalado que se comporta como un cacique hasta el campesino más humilde. También se refieren números musicales en los que las letras que se cantan siguen la métrica de diversas composiciones propias del folclore insular, como las isas y las folías. Asimismo, el predominio de los paisajes rurales frente a los urbanos –que apenas se muestran– sirve para presentar el campo isleño como el espacio en el que mejor se aprecia la supuesta identidad canaria. También se reflejan en el guion algunos problemas históricos de las islas, como la escasez de agua y el poder de los caciques. Pero la imagen idealizada de Gran Canaria y del resto del archipiélago suscita la curiosidad del público por conocer las islas. Así, Claudio de la Torre cumple el objetivo que se propuso de que *Bajo el sol de Canarias* sirviera para difundir el folclore y los paisajes insulares, aunque en el texto se divulguen desde una perspectiva idílica.

Entre los guiones de Josefina de la Torre también destaca el género de la comedia romántica. A él pertenecen *Una herencia en París*, *Un rostro olvidado*, *La rival de Julieta* y *Matrimonio por sorpresa*. En estos textos se adaptan novelas rosas de la autora y, por tanto, presentan una trama en la que se adoptan los arquetipos propios de este subgénero literario. En ellos, una mujer joven, repleta de virtudes y de atractivos, se enamora de un hombre algo mayor que, al principio, se comporta como un donjuán o no piensa en el matrimonio. Sin embargo, a pesar de que surgen varias

dificultades para que la relación de la pareja se afiance, al final los protagonistas se casan, se reencuentran tras haberse separado o se comprometen a una boda próxima. Por tanto, se presenta un desenlace conservador en el que se muestra a los lectores, tanto femeninos como masculinos, que en el matrimonio se halla la felicidad. Además, estas historias transcurren en ambientes lujosos para facilitar la evasión del público.

Pero, aunque se ofrecen a los lectores desenlaces conservadores, algunos de los personajes femeninos siguen en determinados momentos los postulados de las «mujeres modernas». Con ello, la autora utiliza modelos femeninos más avanzados que los que desarrolló su hermano en sus guiones de comedias románticas. Así se aprecia en el de *La rival de Julieta*, donde la protagonista, para ganarse el afecto de su amado, casi veinte años mayor que ella, se viste y se comporta como una *garçonne*. Incluso, ante el espejo, practica posturas para seducirlo y se inspira en iconos eróticos del cine de los años cuarenta, como Veronica Lake y Sara Montiel. Asimismo, en *Matrimonio por sorpresa* la protagonista, ante la difícil convivencia con su marido, se aleja de él y se dispone a llevar una vida como madre soltera. Con ello, reivindica su independencia respecto a la fortuna de su esposo, con quien, al final, se reconcilia.

Aunque los rasgos propios de la narrativa rosa también existen en el guion de *Un rostro olvidado*, en él se observan diferencias significativas respecto al resto de textos de Josefina de la Torre que pertenecen al género de la comedia romántica. En esta obra los protagonistas no comparten estatus social ni etnia ni cultura. El hombre se ha instalado, con otros ingenieros, en una isla de los mares del Sur para trabajar en pozos petrolíferos. En cambio, la mujer siempre ha vivido en una aldea de esa isla y su existencia se rige por las tradiciones insulares. Dado que la empresa para la que trabaja el protagonista somete a los indígenas bajo su control, se producen tensiones fronterizas entre los extranjeros y los isleños. De hecho, incluso en la pareja la mujer se somete a los deseos de su amado.

Así, en la isla se advierte un espacio de frontera que remite a la literatura del oeste y al *western* cinematográfico. Aunque no existe violencia física ni la historia transcurre en el oeste de Estados Unidos –pero sí en la costa Este, en Boston–, la empresa petrolífera impone su control en el territorio insular. De este modo, los trabajadores extranjeros se comportan como colonos que han conquistado la isla para explotar sus recursos naturales y defender sus intereses. Nunca se producen ataques

entre ellos, pero se limitan los contactos de los foráneos con los indígenas. Además, tampoco se comparte con ellos el beneficio económico de la empresa. Mientras que los ingenieros viven en una casa acomodada, los isleños habitan chabolas y sufren las consecuencias de la pobreza. Por eso, los indígenas desean llevar la vida de los extranjeros y la protagonista, al instalarse en Estados Unidos, se esfuerza para cambiar su cultura y adaptarse a la nueva sociedad en la que vive.

Josefina de la Torre también incursionó en un género que su hermano Claudio nunca practicó: el de terror. Solo dos guiones de ella corresponde a esta categoría: *El secreto de Villa del Mar* y *El caserón del órgano*, del que se conservan algunas páginas. En ambos se desarrolla una trama criminal que supone la inclusión de estos textos, a su vez, en el género policiaco. Tanto los espacios como los arquetipos que encarnan algunos personajes remiten a la literatura de terror. En los dos guiones la trama transcurre en una falsa mansión encantada. Aunque las muertes extrañas y los sucesos inquietantes poseen un aparente origen sobrenatural, al final, gracias a las pesquisas de los investigadores, se descubren las explicaciones lógicas que aclaran todo. Asimismo, las viviendas en las que acontecen los crímenes se hallan apartadas del resto del mundo. El acceso a ellas supone traspasar un umbral, simbolizado por los acantilados escarpados o la niebla densa. Este umbral separa el mundo de terror que aguarda en las mansiones de la vida cotidiana desarrollada en pueblos cercanos.

*Misterio en la marisma* y *Dora la espía* suponen las incursiones de Claudio de la Torre en dos géneros que no cuentan con numerosas manifestaciones en el cine español de los años cuarenta: el policiaco y el de espías. En *Dora la espía* se adapta la obra teatral homónima del autor francés Victorien Sardou. El robo de unos documentos comprometedores en el mundo diplomático, que, a su vez, perturba la relación de la pareja protagonista, da lugar a una trama de engaños y de conspiraciones en el siglo XIX. En cambio, en *Misterio en la marisma* se desarrolla una trama criminal en la que dos ladrones de guante blanco roban un valioso collar durante una fiesta en un lujoso cortijo en la provincia de Sevilla. Gracias a que uno de los invitados ha ocultado que trabaja como policía, se descubre a los culpables. Sin embargo, el guion no se centra en la actividad criminal de los delincuentes, sino en mostrar, desde una perspectiva idealizada, los paisajes rurales de Andalucía y su folclore. Aunque los protagonistas pertenecen a la aristocracia, se representan varios números propios de la música flamenca. Además, algunos personajes encarnan arquetipos populares, como el

campesino y el bailaror. Con este guion original se presenta una Andalucía idílica en la que destaca la belleza de los paisajes naturales y donde no existen conflictos entre la aristocracia y el servicio que trabaja para ella.

En los guiones de cortometrajes que Claudio de la Torre escribió también se aprecia interés por las novedades cinematográficas. Tanto *Chufillitas* como *Manolo Reyes* formaban parte de una serie de cortos que el productor Saturnino Ulargui había concebido como un espectáculo musical. Hasta entonces, nunca se había realizado un proyecto similar en España. *Chufillitas* y *Manolo Reyes* constituyen sainetes fílmicos en los que se reproducen arquetipos populares del folclore andaluz, como el bailaror, el señorito acaudalado y el anciano bondadoso. Por eso, los bailes y la música flamenca convierten a estos guiones, junto con el de *La Blanca Paloma*, en manifestaciones de la tradición andaluza en la carrera cinematográfica de Claudio de la Torre. Asimismo, él consiguió su mayor reconocimiento institucional con el corto de *Creando riqueza*, que se calificó como de «interés nacional». Aunque la película se ha perdido, el guion que se conserva demuestra que De la Torre, quien lo escribió y lo dirigió, realizó un documental con el que exaltar la industria textil española. De esta manera, elaboró un filme propagandístico en el que se publicitaban nuevos tejidos y el supuesto prodigio de la ingeniería que suponía la fábrica de la S.N.I.A.C.E. en Torrelavega (Santander).

En general, Claudio y Josefina de la Torre no encontraron grandes obstáculos en la censura franquista. En la mayoría de los expedientes, solo se exigen leves modificaciones, como suprimir la palabra «*swing*» en los créditos iniciales de *Misterio en la marisma* o eliminar en los diálogos de *Dora la espía* las alusiones a un posible suicidio. También se pide cuidado al rodar determinadas escenas para no suscitar reparos, como se lee en el expediente de *Bajo el sol de Canarias*. Las reticencias de los censores las despiertan, sobre todo, las referencias eróticas o la posibilidad de que se reproduzca una escena que resulte sensual o inmoral desde su punto de vista. Sin embargo, ninguno de estos expedientes dificultó la producción de las películas. Las novelas rosas en las que se inspiran varios de estos guiones ya presentan un desenlace conservador en el que el matrimonio ofrece la clave de la felicidad para la pareja. De hecho, de los guiones que Claudio de la Torre presentó a la censura, solo se rechazó el de *Volver a soñar*. La trama que se desarrolla en este texto, en el que una mujer abandona a su marido y vive un tiempo como madre soltera, no satisfizo al censor, quien consideró, además, que existían numerosas incoherencias y una evidente falta de



valor moral. Por ello, este proyecto, en el que un personaje femenino rompe con las convenciones sociales que se esperaba en los años cuarenta de una mujer, jamás se realizó.

A pesar de las pesquisas en diversos archivos y hemerotecas, no se han resuelto algunos enigmas relacionados con los guiones de los hermanos De la Torre. No se ha identificado al autor al que corresponde el pseudónimo de Adrian [sic] de Palma, con el que se firma el guion incompleto de *La desconocida*. De igual modo, no se ha corroborado si su Josefina de la Torre escribió las sinopsis cinematográficas con argumentos carcelarios que se hallan en el FJT bajo la signatura JML-370 o si las redactó otra persona. Tampoco se ha confirmado la autoría de la sinopsis de *María Victoria*, aunque sí se publicó en prensa que Claudio de la Torre pensaba en su rodaje. En este texto, la manera en la que la Guerra Civil española perturba la relación entre los protagonistas habría convertido el filme en uno de los pocos de los años cuarenta en los que una historia de amor se combina con el género bélico. Asimismo, el rodaje de las sinopsis de asunto carcelario hubiera dado lugar a unas películas que hubieran mostrado la vida en prisión. Se trataba de un proyecto inusual en la década de 1940, pues entonces apenas se había representado el mundo de la cárcel en el cine español.

El notable número de guiones que se basan en novelas de Josefina de la Torre indica que la autora consideró sus narraciones como el origen de varias adaptaciones cinematográficas. El análisis de estas obras confirma que no existen en ellas recursos fílmicos y que resulta erróneo calificarlas como «novelas cinematográficas» en cualquiera de los sentidos con los que se ha usado este sintagma en España. Pero el corpus que se ha estudiado en la tesis revela que Josefina de la Torre deseó que varias de sus narraciones llegaran a la pantalla. De hecho, ante la petición de Eduardo Grande Puertas de adaptar *Tú eres él*, la escritora le ofreció, en su lugar, llevar al cine *¿Dónde está mi marido?*, de la que aún no existía ninguna versión fílmica.

Los guiones basados en obras de Josefina de la Torre conforman un ambicioso proyecto transmedial. La autora eligió el cine como el medio principal para que se conocieran sus narraciones. Sin embargo, también se han encontrado adaptaciones para otros medios. De *El enigma de los ojos grises* existe una versión teatral y otra radiofónica; de *Villa del Mar*, además del guion fílmico, el radiofónico; de *El caserón del órgano*, un texto teatral con el primer acto. En estos documentos no figura la firma

de Josefina de la Torre –ni de ningún otro autor–, salvo en la adaptación teatral de *El enigma de los ojos grises*, de la que se encargaron ella y su hermano Claudio. Pero, dado que estas transducciones se inspiran en obras de ella, se deduce que la escritora, si no las redactó, al menos las conocía o supervisó su desarrollo.

No obstante, Claudio y Josefina de la Torre no se limitaron a escribir los guiones que firmaron. Para algunos de ellos también crearon canciones. En *Primer amor*, Claudio de la Torre compuso la letra del «Vals canción de María Nicolavna», aunque de la música se encargó Juan Álvarez García. A pesar de que no consta que el cineasta contara con una sólida formación musical, este documento demuestra que en el filme se comportó como un artista polifacético. De igual modo, Josefina de la Torre incursionó como compositora de bandas sonoras con el guion de *La rival de Julieta*. Aunque de las canciones que se mencionan en el texto solo se ha localizado la letra del bolero «Mi verdad», la portada del mecanuscrito indica que ella las creó. Así, la autora encontró en el cine un medio de expresar sus inquietudes musicales no solo a través de sus interpretaciones, sino también como compositora.

Con el recorrido por la obra como guionistas de Claudio y Josefina de la Torre se comprueba que ambos explotaron varios de los géneros cinematográficos más populares de los años cuarenta. Entre ellos destaca la comedia romántica, en la que se adaptan novela rosas, la comedia extravagante y el cine folclórico. Se trata de modelos en los que ambos incursionaron. Pero, incluso en estos géneros tan conservadores, rompieron con algunas de sus convenciones y crearon personajes femeninos que no siguen las imposiciones sociales. Además, escribieron guiones con los que exploraron caminos creativos que apenas se transitaron en la España de la década de 1940, como el género policiaco y el de terror. Por ello, su labor como guionistas refleja el conocimiento profundo del cine de esos años, de los intereses del público y de las técnicas fílmicas. De hecho, ya en estos textos detallan los planos, los movimientos de cámara y otros recursos visuales o sonoros de manera que el lector los visualiza con claridad en su mente.

A partir del análisis de los guiones, se comprueba que en estos textos, aunque queden supeditados al rodaje de un filme, se refleja la concepción de la escritura cinematográfica de cada autor. Por tanto, se trata de obras que poseen un valor estético independiente a las posibles películas a las que den lugar. Su estudio, al atender a

aspectos literarios, no solo muestra que constituyen textos autónomos, sino que también contribuye al conocimiento del panorama cultural de los años cuarenta desde una perspectiva interdisciplinar. Los acercamientos a la historia del guion en España durante la dictadura franquista muestran que, ya en la década de 1940, se publicaron varios artículos, en *Primer Plano*, en los que se reivindicaba el oficio del guionista y, en ocasiones, el carácter literario de los guiones. De esta manera, la labor como escritores cinematográficos de Claudio y Josefina de la Torre se inscribe en una época en la que algunas voces defendían este trabajo. El desdén hacia la profesión que ha predominado en la historia de la industria audiovisual española indica que esas reivindicaciones no surtieron efecto. Pero la trayectoria fílmica de los hermanos De la Torre, que ha pasado desapercibida en los trabajos sobre sus obras, revela el notable interés de los escritores por el cine en los años cuarenta.

Desde luego, las circunstancias socioculturales a las que se enfrentaron Claudio y Josefina de la Torre durante su etapa como guionistas no favorecieron que continuaran con esta faceta literaria en décadas posteriores. La censura, las limitaciones financieras y las exigencias morales e ideológicas no fomentaban un ambiente creativo ideal. Sin embargo, ambos crearon obras cinematográficas que suscitaban el interés del público y que reflejaron sus inquietudes. Aunque estos hermanos continuaron con géneros ya existentes en España –sobre todo el de la comedia romántica– no se limitaron a la simple reproducción de arquetipos o de convenciones narrativas. La presencia en los textos de mujeres que rompen con los roles femeninos de los años cuarenta supone una ruptura con las imposiciones ideológicas de la dictadura. Asimismo, destaca la audacia de Josefina de la Torre al combinar el género policíaco y el de terror en *El secreto de Villa del Mar* y *El caserón del órgano*. Al desarrollar en estos guiones tramas macabras con personajes enloquecidos, la autora desafía la moral pacata que imperaba en España en los años cuarenta.

Por ello, el análisis de la faceta como escritores cinematográficos de los hermanos De la Torre ofrece una imagen más completa de su producción literaria. Con ello, se ofrecen las bases sobre las que desarrollar proyectos futuros que profundicen en estos guiones. Aún no se ha examinado con detalle el proceso de adaptación del que surgieron varios de estos textos, su relación con obras de otros autores o los distintos puntos de vista desde el que tratan temas como el colonialismo o la criminalidad. Sin el

estudio de los guiones de Claudio y Josefina de la Torre, no se comprende el estrecho vínculo entre la literatura y el cine que ambos mantuvieron a lo largo de sus vidas.

## 2. Conclusions

The journey through the film career of Claudio and Josefina de la Torre demonstrates the intense bond with the audiovisual industry that they maintained throughout their lives. Their professional contacts with it date back to the 1930s, when Claudio de la Torre began his work at the Paramount studios in Joinville-le-Pont. After shooting his first film, *Pour vivre heureux* (1932), and collaborating on various screenplays, he supervised the dubbing in Spanish. At this stage, he called his sister Josefina to work there as a dubbing actress. Then, they began their film careers together, which would continue in Spain after the Spanish Civil War. Claudio de la Torre directed three feature films: *Primer amor* (1942), *La Blanca Paloma* (1942) and *Misterio en la marisma* (1943). In addition, he also made four short films: *Manolo Reyes* (1941), *Chufillas* (1941), *Pregones de embrujo* (1941) and *Creando riqueza* (1944).

Instead, Josefina de la Torre concentrated her film activity as an actress in the 1940s under the orders of various directors, such as her brother Claudio, Miguel Pereyra, Edgar Neville, Fernando Alonso Casares, José María Castellví and Julio de Flechner. However, the lack of leading roles motivated her departure from this industry. After almost twenty years without performing since 1945, Josefina de la Torre left acting before the cameras with the film *La vida es magnífica* (1964), directed by Maurice Ronet. Although she never got a leading role, in her acting career in the cinema she used her musical training several times. In *Primer amor*, *Y tú ¿quién eres?* y, sobre todo, *Misterio en la marisma*, her characters participate in song and dance numbers. Although in *Y tú ¿quién eres?* and *Primer amor* she makes brief interventions, in *Misterio en la marisma*, where she plays Arlette, she sang several songs, danced and played the piano. Even, at the beginning, this character directs a jazz quartet with her students. In this way, Arlette became the role with which Josefina de la Torre best showed her musical skills.

However, among her film interpretations there are also characters that correspond to the archetype of the evil woman or the *femme fatale*. In *El camino del amor*, where she embodied Tomasa, this maid intends to put an end to the tranquility of the family in which she works to marry her master. Similarly, in *Una herencia en París* she played Olga, a woman who tricks Horacio into taking advantage of his wealth and satisfying his whims. Thus, in addition to cameos or brief roles in films such as *Rápteme*

*usted*, *La Blanca Paloma*, *La vida en un hilo* and *La vida es magnífica*, Josefina de la Torre specialized in *femmes fatales* and women with musical talent.

Along with this work in the audiovisual industry, both Claudio and Josefina de la Torre published articles on cinema in different newspapers and magazines. His texts appeared, above all, on *ABC*, although he also published in *Primer Plano*. He signed his articles sent as an *ABC* correspondent in London with Mercedes Ballesteros, who was also interested in this industry, although she never became a professional. Although Claudio de la Torre barely wrote film criticism, he did show that he was following the film novelties in various genres. The readers can notice in these articles his knowledge of documentaries, theatrical recordings, the premieres of great stars and adaptations.

The texts by Josefina de la Torre were published in *Primer Plano*, where she collaborated with more than twenty articles, and in *Cámara*, in which three appeared. In these, the author made an effort, especially through interviews, to bring the figures of performers, directors and, in general, people linked to the audiovisual industry closer to the public. With questions about his hobbies, his beginnings, his projects or even anecdotes, he tried to arouse curiosity about the career of these cinematographic personalities. However, some of his articles also explain various little-known aspects of the world of cinema to spread them among readers. For this reason, he wrote about the operation of the Paramount studios in France, film gatherings or the relationship between music and actresses.

Despite these journalistic articles, the references to cinema in the poetry and narrative of Claudio and Josefina de la Torre hardly exist. Only a few insignificant allusions to this medium are found in these works, although they show a certain interest of the authors in it since the 1920s. However, the novel *Memorias de una estrella* (1954), by Josefina de la Torre, constitutes a bittersweet vision of the audiovisual industry. The female protagonist strives to become a movie star, but achieves it after suffering harassment and abuse by executives. In addition, after obtaining the fame she longed for, she leaves the cinema and leads a comfortable life as a housewife. Although it is not an autobiographical work, it does suggest a certain disenchantment of the author with this industry.

However, in some plays that Claudio de la Torre wrote, the influence of cinema is noticeable. By trying to imitate certain film techniques in his dramaturgy, the author

had been looking for innovation in the scene since the 1920s. For this reason, in the third act of *Un héroe contemporáneo* (1926) there is an analepsis that, in reality, has been conceived as a flashback to represent the memories of a character. Also in *Compás*, which he wrote in 1929, he uses the technique of parallel scenes to show two simultaneous actions. In the same way, after the Civil War, some film resources can be seen in his theater. In *Hotel Términus*, parallel editing is used, since each of the four acts in the work presents an action that takes place at the same time as the rest. And in *El río que nace en junio*, flashbacks are used in the second act to show the memory of a character on stage.

Along this path, screenwriting was an intense work in the 1940s for Claudio and Josefina de la Torre. The analysis of these texts reveals that this activity was not reduced to a passing interest in cinema. The notable number of screenplays that make up the corpus that has been studied indicates that they thought about developing a broad career as screenwriters. However, material and censorship difficulties in producing films limited this facet to the 1940s. But there are enough documents to deduce that they wanted a longer career as film writers. Josefina de la Torre also conceived a complex project of adaptations based on several of her stories. Only the screenplay of *Una herencia en París* was shot, but the rest confirms her desire to adapt her novels to films.

Claudio de la Torre not only tried, in vain, to shoot the script of *Bajo el sol de Canarias*. After making the short film *Creando riqueza* in 1944 –the last film he directed–, he also tried to bring to the cinema the screenplay *Me acuerdo de Arturo*, which he wrote with Mercedes Ballesteros, although it has not been located. He obtained authorization for filming it in 1946, but, for unknown reasons, it was never shot. But this proves that Claudio de la Torre was thinking of continuing his work as a screenwriter and as a director.

Besides these screenplays, there are the cinematographic treatments of *María Victoria* –which, as it was announced in the press, he would direct–, *Una razón de Estado* (1933) and *Sombras en la ría* (1944). Although *Una razón de Estado* was published in 1933, another version was submitted to censorship in 1949 under the title *Escándalo en palacio*. The more than fifteen years that passed between both texts indicate that Claudio de la Torre was still working on that plot, which never made it to

the cinema. Likewise, the publication of *Sombras en la ría* indicates that he conceived it for another film, despite the fact that there is no record that it gave rise to a screenplay.

All the screenplays by the De la Torre brothers that have been analyzed constitute technical texts. The format in two columns that follow, with the visual aspects on the left and the sound aspects on the right, facilitates the shooting. With the text laid out like this, film workers easily locate the information they need to do their jobs. Even, sometimes, the terms that refer to shots and camera movements or the name of the characters are written in capital letters to identify them quickly. Likewise, technical vocabulary in English, or the initials of these terms, are often used in these screenplays to explain different types of shots, camera movements or visual effects. These are unusual words for those who are not familiar with reading screenplays.

Given the technical nature of the texts, the informative mode predominates in all the screenplays. In this way, the narrative voice focuses on the visual and sound aspects and ambiguous passages that create contradictory interpretations in the readers are avoided. However, the presence of these features does not exclude passages in which the comment mode is noticeable. They offer literary images in which similes, metaphors and other rhetorical devices, despite the subjectivity that their use implies, accurately evoke the content of the scenes. Similarly, some psychological introspections of the characters are read to delve into the reasons for their behavior and, at the same time, guide the performances of the actors.

This interior look at states of mind is especially relevant in romantic comedy screenplays –especially in *La rival de Julieta*–. In the texts that belong to this genre, the feelings of the characters determine the development of the plot. Therefore, knowing their love affections serves to better understand the story. Also in the passages that correspond to the descriptive mode, there are expressions that break with the tendency to neutrality that prevails in the rest of the text. As the shooting of the screenplays is subject to the material, financial and legal possibilities that arise during their production, there are no long descriptions. Explaining a place or the appearance of a character with numerous details would be useless if the appropriate conditions are not given later to obtain the locations or the actors that the texts demand. For this reason, both the spaces and the characters are described only with basic details to recreate them as the screenwriters have imagined. But, sometimes, with adjectives that imply



subjective evaluations, precise descriptions are created. With them, despite their brevity, the atmosphere of certain scenes is transmitted. Especially in horror screenplays and love scenes, the adjectives that refer to the gloomy or romantic atmosphere help the reader to visualize the image and the film crew to create the corresponding spaces.

Thus, the screenplays by the De la Torre brothers are a filming guide and, at the same time, a literary text. Its use to make a film does not exclude its aesthetic reading. In this question lies the main theoretical and methodological bet of the thesis. Although it is not known that the authors thought of publishing their screenplays, anyone outside the film industry can understand them with simple explanations of what the technical terms indicated in them mean. In fact, in addition to the passages in which the comment mode or a subjective adjective is noted, some verbs in the first person plural can be seen. These are not common grammatical forms in these screenplays, but their use reveals the authors' desire to create an abstract bond with the reader. In this way, they do not only prefigure in the public's mind the image that they would perceive as a film audience, they also get readers involved with the narrative voice and feel closer to the diegetic world that is presented to them.

From the analysis of the corpus that has been studied in the thesis, it is verified that both Claudio and Josefina de la Torre ventured into several of the most popular film genres during the 1940s in Spain. Both contributed to the screwball comedy: Claudio de la Torre, with the screenplay of *Rápteme usted* (Julio de Flechner, 1940), which he signed as Alberto Alar, and with the synopsis of *Escándalo en palacio*; her sister Josefina, with the screenplay *El octavo no mentir*, which she wrote with Tony D'Algy. In these texts, there are comic plots in which situational and verbal humor arouse laughter from the public. Thanks to unexpected interventions or absurd circumstances, which give rise to funny mistakes, the story gets complicated for the protagonists to the point that their deceptions are exposed. Therefore, the writers show that they know this film tradition that goes back to the Hollywood films and the sophisticated comedies of Italy of the 1930s. For this reason, both *Rápteme usted* and *El octavo no mentir* refer to musical numbers that recall the dance performances of great stars of the 1930s and 1940s, such as Fred Astaire and Ginger Rogers.

Similarly, in these texts some female characters break with the conventions that the society of the forties expected of women. The protagonist of *Rápteme usted*

announces the divorce with her husband. In *El octavo no mentir*, a couple of dancing sisters seduce the protagonists and trick them into satisfying their whims. In this way, they embody characters close to the archetype of the *femme fatale*. Also in the synopsis of *Escándalo en palacio* there is a false romance between men unusual in the Spanish cinema of the 40s. Therefore, the behavior of these women, although it is part of a film genre that developed in Spain in the decade of 1940, offers a modern female model.

However, several of the screenplays by Claudio de la Torre belong to the romantic comedy genre. To this category correspond those of *Volver a soñar*, that he wrote with José López Rubio and in which the novel *Mi marido es usted* (1942), by Mercedes Ballesteros, is adapted; *Primer amor*, an adaptation of the novel *Aguas primaverales* (1872), by Ivan Turgueniev; *La Blanca Paloma*, which is based on *La Virgen del Rocío ya entró en Triana...* (1929), by Alejandro Pérez-Lugín; and *Bajo el sol de Canarias*, signed with his sister Josefina and Adolfo Luján.

The screenplay of *Primer amor* is one of the few adaptations of foreign and nineteenth-century works in the Spanish cinema from the 1940s. With this film text, the author offers his vision of Germany in the 19th century. In addition, the choice of a novel by a Russian writer to turn it into a film represents a break with the adaptation practices that prevailed in the 1940s. In those years, Spanish authors were chosen above all to offer a flattering image of the country's history. But the conservative position that Turgueniev expresses in his novel, and that is reflected in the screenplay, did not create any conflict with Franco's regime.

In contrast, both the screenplay of *La Blanca Paloma* and of *Bajo el sol de Canarias* are also manifestations of the folkloric cinema of the 1940s. In *La Blanca Paloma* Andalusian folklore is exalted and an idyllic vision of this Spanish region is shown. For this reason, not only two relevant dates in the Andalusian tradition are chosen to begin and close the story: the Seville Fair and the Pilgrimage of El Rocío. Various urban and rural spaces in Seville are also shown and the religious devotion of the characters is highlighted, to the point that the Virgin saves the life of the protagonist in a miraculous intervention. Similarly, the various musical numbers that are indicated offer an idealized image of their folklore. As in the folkloric cinema of the 1940s in Spain, Andalusia is presented as the region that reflects the supposed national identity.

In *Bajo el sol de Canarias* a similar procedure is followed, although it is applied to the Canary archipelago. In this screenplay, Gran Canaria becomes the space that symbolizes the beauty and value of the Canary Islands tradition. The popular archetypes that the characters embody show different social classes, ranging from the wealthy businessman who behaves like a local tyrant to the most humble peasant. In these texts there are some indications that also refer to musical numbers in which the lyrics that are sung follow the metrics of various compositions typical of island folklore, such as the *isas* and the *folías*. Likewise, the predominance of rural landscapes over urban ones, which are hardly shown, serves to present the island's countryside as the space in which the alleged Canarian identity is best appreciated. Some historical problems of the islands are also reflected in the screenplay, such as the scarcity of water and the power of the local tyrants. But the idealized image of Gran Canaria and the rest of the archipelago arouses the curiosity of the public to discover the islands. Thus, Claudio de la Torre fulfills the objective that he set for *Bajo el sol de Canarias* to serve to disseminate the folklore and the landscapes of the islands, although in the text they are disclosed from an idyllic perspective.

Among the screenplays by Josefina de la Torre, the romantic comedy genre also stands out. *Una herencia en París*, *Un rostro olvidado*, *La rival de Julieta* and *Matrimonio por sorpresa* belong to it. In these texts, the romance novels by her are adapted and, therefore, they present a plot in which the typical archetypes of this literary subgenre are adopted. In them, a young woman, full of virtues and attractions, falls in love with a somewhat older man who, at first, behaves like a ladies' man or does not think about marriage. However, despite various difficulties for the couple's relationship to strengthen, in the end the protagonists get married, meet again after having been separated or commit to an upcoming wedding. Thus, a conservative denouement is presented in which readers, both female and male, are shown that happiness lies in marriage. In addition, these stories take place in luxurious settings to facilitate the escape of the public.

But, although conservative endings are offered to readers, some of the female characters at certain times follow the tenets of «modern women». In this way, the author uses more advanced female models than those developed by her brother in his romantic comedy screenplays. This can be seen in *La rival de Julieta*, where the protagonist, to win the affection of her lover, almost twenty years older, dresses and behaves like a

*garçonne*. Even in front of the mirror, she practices postures to seduce him and is inspired by erotic icons of the 1940s cinema, such as Veronica Lake and Sara Montiel. Similarly, in *Matrimonio por sorpresa* the protagonist, faced with the difficult coexistence with her husband, moves away from him and prepares to lead a life as a single mother. With this behaviour, she vindicates her independence from her husband's fortune, with whom, in the end, she reconciles.

Although the typical features of the romance narrative also exist in the screenplay of *Un rostro olvidado*, there are significant differences in it with respect to the rest of the texts by Josefina de la Torre that belong to the romantic comedy genre. In this work the protagonists do not share social status or ethnicity or culture. The man has settled, with other engineers, on an island in the South Seas to work on oil wells. Instead, the woman has always lived in a village on that island and her existence is governed by island traditions. Since the company the protagonist works for brings the indigenous people under its control, border tensions arise between the foreigners and the islanders. In fact, even in a couple, the woman submits to the wishes of her lover. Thus, on the island there is a border space that refers to literary fiction and films that belong to the Western genre. Although there is no physical violence nor does the story take place in the West of the United States –but it does on the East Coast, in Boston–, the oil company imposes its control on the island. In this way, foreign workers behave like settlers who have conquered the island to exploit its natural resources and defend their interests. Attacks between them never take place, but contacts between foreigners and indigenous people are limited. Furthermore, the economic benefit of the company is not shared with them either. While the engineers live in a comfortable house, the islanders live in shacks and suffer the consequences of poverty. For this reason, the indigenous people want to live the life of foreigners and the protagonist, after settling herself in the United States, makes an effort to change her culture and adapt to the new society in which she lives.

Josefina de la Torre also ventured into a genre that her brother Claudio never practiced: horror. Only two of her screenplays fall into this category: *El secreto de Villa del Mar* and *El caserón del órgano*, of which some pages are preserved. In both, the author develops a criminal plot that also supposes the inclusion of these texts in the police genre. Both the spaces and the archetypes that some characters embody refer to horror literature. In both screenplays the plot takes place in a fake haunted mansion.

Although the strange deaths and disturbing events have an apparent supernatural origin, in the end, thanks to the investigations of the detectives, the logical explanations that clarify everything are discovered. In the same way, the houses in which the crimes take place are isolated from the rest of the world. Access to them involves crossing a threshold, symbolized by steep cliffs or dense fog. This threshold separates the world of terror that awaits in the mansions from the daily life developed in nearby towns.

*Misterio en la marisma* and *Dora la espía* represent the incursions of Claudio de la Torre into two genres that do not have numerous manifestations in Spanish cinema of the 1940s: the police and the spy. *Dora la espía* adapts the play of the same title by the French author Victorien Sardou. The theft of compromising documents in the diplomatic world, which, in turn, disturbs the relationship of the protagonist couple, gives rise to a plot of deception and conspiracy in the 19th century. Instead, Claudio de la Torre creates in *Misterio en la marisma* a criminal plot in which two white-collar thieves steal a valuable necklace during a party at a luxurious farmhouse in the province of Seville. Thanks to the fact that one of the guests has hidden that he works as a policeman, the culprits are discovered. However, the screenplay does not focus on the criminal activity of the thieves, but on showing, from an idealized perspective, the rural landscapes of Andalusia and its folklore. Although the protagonists belong to the aristocracy, several typical numbers of flamenco music are performed. In addition, some characters embody popular archetypes, such as the peasant and the dancer. With this original screenplay, the author offers an idyllic Andalusia in which the beauty of the natural landscapes stands out and where there are no conflicts between the aristocracy and the service that works for it.

In the short film screenplays that Claudio de la Torre wrote, there is also an interest in film novelties. Both *Chufillitas* and *Manolo Reyes* were part of a series of shorts that the producer Saturnino Ulargui had conceived as a musical show. Until then, a similar project had never been carried out in Spain. *Chufillitas* and *Manolo Reyes* constitute short comedy films in which popular archetypes of Andalusian folklore are reproduced, such as the dancer, the wealthy gentleman and the kind old man. For this reason, flamenco dances and music make these screenplays, along with the one of *La Blanca Paloma*, manifestations of the Andalusian tradition in Claudio de la Torre's film career.

Likewise, he achieved his greatest institutional recognition with the short film *Creando riqueza*, which was calified as being of «national interest». Although the film has been lost, the surviving screenplay shows that De la Torre, who wrote and directed it, made a documentary to exalt the Spanish textile industry. In this way, he produced a propaganda film advertising new fabrics and the supposed engineering prodigy of the S.N.I.A.C.E. factory in Torrelavega (Santander).

In general, Claudio and Josefina de la Torre did not find great obstacles in the Francoist censorship. In most of the files, only minor modifications are required, such as removing the word «swing» in the opening credits of *Misterio en la marisma* or removing allusions to a possible suicide in the dialogues of *Dora la espía*. Care is also requested when shooting certain scenes to not raise objections, as can be read in the censorship file of *Bajo el sol de Canarias*. The reticence of the censors is aroused, above all, by erotic references or the possibility of reproducing a scene that is sensual or immoral from their point of view. However, none of these files hindered the production of the films. The romance novels on which several of these screenplays are inspired already present a conservative ending in which marriage offers the key to happiness for the couple. In fact, of the screenplays that Claudio de la Torre submitted for censorship, only the one for *Volver a soñar* was rejected. The plot of this text, in which a woman leaves her husband and lives for a time as a single mother, did not satisfy the censor, who also considered that there were numerous inconsistencies and an evident lack of moral value. For this reason, this project, in which a female character breaks with the social conventions that were expected of a woman in the 40s, was never carried out.

Despite the research in various archives and newspaper libraries, some enigmas related to the screenplays by the De la Torre brothers have not been resolved. The author who hides behind the pseudonym of Adrian de Palma, with which the incomplete screenplay of *La desconocida* is signed, has not been identified. Similarly, it has not been confirmed whether Josefina de la Torre wrote the film synopses with prison plots found in the FJT under the catalogue number JML-370 or whether they were written by someone else. The authorship of the synopsis of *María Victoria* has not been confirmed either, although it was published in the press that Claudio de la Torre was thinking about filming it. In this text, the way in which the Spanish Civil War disturbs the relationship between the protagonists would have made the film one of the few from the 1940s in which a love story is combined with the war genre. Likewise, the filming of

the synopsis of the prison plots would have given rise to films that would have shown life in prison. It was an unusual project in the 1940s, since then the world of prison had hardly been represented in Spanish cinema.

The remarkable number of screenplays based on novels by Josefina de la Torre indicates that the author considered her works as the origin of several film adaptations. The analysis of these novels confirms that there are no film resources in them and that it is wrong to classify them as «film novels» in any of the senses in which this expression has been used in Spain. But the corpus that has been studied in this thesis reveals that Josefina de la Torre wanted several of her works to reach the screen. In fact, at the request of Eduardo Grande Puertas to adapt *Tú eres él*, the writer offered him, instead, to turn *¿Dónde está mi marido?* into a film, since there was still no cinematographic version of it.

The screenplays based on works by Josefina de la Torre make up an ambitious transmedia project. The author chose the cinema as the main medium for her novels to be known. However, adaptations for other media have also been found. There is a theatrical version and a radio version of *El enigma de los ojos grises*; *Villa del Mar*, in addition to the film script, was turned into a radio screenplay; and it has been located a theatrical text with the first act of *El caserón del órgano*. These documents do not include the signature of Josefina de la Torre –or any other author–, except in the theatrical adaptation of *El enigma de los ojos grises*, which she and her brother Claudio wrote. But, since these translations are inspired by her works, it follows that Josefina de la Torre, if she did not write them, at least knew about them or supervised their development.

However, Claudio and Josefina de la Torre did not limit themselves to writing the screenplays they signed. For some of them they also created songs. In *Primer amor*, Claudio de la Torre composed the lyrics of the «Vals canción de María Nicolavna», although Juan Álvarez García was in charge of the music. Although there is no evidence that the filmmaker had a solid musical background, this document shows that in the film he behaved like a multifaceted artist. Similarly, Josefina de la Torre ventured as a soundtrack composer with the screenplay of *La rival de Julieta*. Although of the songs mentioned in the text, only the lyrics of the *bolero* «Mi Verdad» have been located, the title page of the screenplay indicates that she created them. Thus, the author found in the

cinema a way to express her musical concerns not only through her performances, but also as a composer.

A journey through the work as screenwriters of Claudio and Josefina de la Torre shows that both exploited several of the most popular film genres of the 1940s. Among them, the romantic comedy, in which romance novels are adapted, the extravagant comedy and the folkloric cinema stand out. These are genres in which both ventured. But, even in these very conservative genres, they broke with some of their conventions and created female characters that do not follow social impositions. In addition, they wrote screenplays with which they explored creative paths that were hardly traveled in Spain in the 1940s, such as the police and horror genres. For this reason, their work as screenwriters reflects their in-depth knowledge of the cinema of those years, of the interests of the public and of film techniques. In fact, already in these texts they detail the shots, the camera movements and other visual or sound resources in such a way that the reader visualizes them clearly in his mind.

From the analysis of the screenplays, it is verified that in these texts, although they are subordinated to the shooting of a film, the conception of the cinematographic writing of each author is reflected. Therefore, these are works that have an aesthetic value independent of the possible films to which they give rise. Their study, by attending to literary aspects, not only shows that they constitute autonomous texts, but also contributes to the knowledge of the cultural panorama of the 1940s from an interdisciplinary perspective. Approaches to the history of the screenplay in Spain during the Francoist dictatorship show that, already in the 1940s, several articles were published, especially in *Primer Plano*, in which the profession of the screenwriter and, on occasions, the literary character of screenplays were vindicated. In this way, the work of Claudio and Josefina de la Torre as screenwriters is part of a time when some voices defended this work. The disdain towards the profession that has prevailed in the history of the Spanish audiovisual industry indicates that these statements had no effect. But the film career of the De la Torre brothers, which has gone unnoticed in the studies on their works, reveals the remarkable interest of writers in cinema in the 1940s.

Of course, the socio-cultural circumstances that Claudio and Josefina de la Torre faced during their time as screenwriters did not encourage them to continue with this literary facet in later decades. Censorship, financial constraints, and moral and



ideological demands did not offer an ideal creative environment. However, both created film works that aroused the interest of the public and that reflected their concerns. Although these brothers continued with genres that already existed in Spain –especially the romantic comedy–, they did not limit themselves to the simple reproduction of archetypes or narrative conventions. The presence in the texts of women who break with the feminine roles of the 40s supposes a break with the ideological impositions of the dictatorship. In the same way, the audacity of Josefina de la Torre when combining the police and horror genres in *El secreto de Villa del Mar* and *El caserón del órgano* stands out. By developing macabre plots with crazed characters in these screenplays, the author challenges the prudish morality that prevailed in Spain in the 1940s.

For this reason, the analysis of the career of the De la Torre brothers as screenwriters offers a more complete picture of their literary production. This thesis offers the bases on which to develop future projects that delve into these screenplays. The adaptation process from which several of these texts emerged, their relationship with works by other authors, or the different points of view from which they deal with issues such as colonialism or criminality, have not yet been examined in detail. Without studying the screenplays by Claudio and Josefina de la Torre, the close link between literature and cinema that both maintained throughout their lives cannot be understood.



# **Bibliografía**



A., M. (1931 [8 de mayo]). «El joven y laureado escritor Claudio de la Torre». *La Voz de Aragón*, p. 9.

ABES, Christian. (2013). *Kinetexte: du texte mouvant du scénario à l'écriture des scénaristes-cinéastes*. Tesis doctoral. Italia / Francia: Università degli Studi di Bergamo / Université de Perpignan – Via Domitia. Disponible en: <https://bit.ly/37ssudp> (consultado: 15/03/2022).

ABIZANDA, Martín. (1943a [16 de mayo]). «La Bertini está aquí. Se retiró del cine para ser la condesa de Cartier». *Primer Plano*, 135, s.p.

ABIZANDA, Martín. (1943b [marzo]). «El argumento, el guión... y todo lo demás». *Cámara*, 18, s.p.

AGUILAR ALVEAR, Santiago. (2007). «José Santugini: el humorista seducido por la señorita cinematografía». *Anales de Literatura Española*, 19, pp. 11-28.

AGUILAR, Carlos. (1999). «Entre zorros y coyotes: la extraña raíz del *western* hispano-italiano de los años 60». *Cuadernos de la Academia*, 5, pp. 29-41.

AGUILAR, Santiago; y Cabrerizo, Felipe. (2013). «En la vida de Claudio y Josefina de la Torre». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 751, pp. 107-132.

AGUILAR, Santiago; y Cabrerizo, Felipe. (2015). *Un bigote para dos. El eslabón perdido de la comedia cinematográfica española*. Córdoba: Bandaáparte.

AGUILAR, Santiago; y Cabrerizo, Felipe. (2016). *Mauricio o una víctima del vicio y otros «Celuloides rancios» de Enrique Jardiel Poncela*. Córdoba: Bandaáparte.

AGUILAR, Santiago; y Cabrerizo, Felipe. (2018). *Conchita Montes. Una mujer ante el espejo*. Madrid: Bala Perdida.

AGUILAR, Santiago; y Cabrerizo, Felipe. (2019). *La Codorniz. De la revista a la pantalla (y viceversa)*. Madrid: Cátedra / Fílmoteca Española.

AGUILAR, Santiago; y Cabrerizo, Felipe. (2020). «El cine italiano bajo el fascismo. Propaganda, teléfonos blancos y protoneorrealismo». *Dirigido por... Revista de Cine*, 511, pp. 40-47.

AGUIRRE SIRERA, José Luis. (1998). «Antonio de Lara Gavilán, *Tono* (1896-1978)». En María Luisa Bruguera Nadal y Santiago Fortuño Llorens (eds.), *Vanguardismo y humorismo. La otra generación del 27* (pp. 37-49). Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

AIMERI, Luca. (1998). *Manuale di sceneggiatura cinematografica. Teoria e pratica*. Turín: UTET Libreria.

ALAYÓN GALINDO, Carlos. (2021). «“Parezco una auténtica protagonista de película”. Antetexto y autobiografía en *Memorias de una estrella*, de Josefina de la Torre». En Alberto García-Aguilar e Isabel Castells-Molina (eds.), *Josefina de la Torre y su tiempo* (pp. 163-180). Berlín: Peter Lang.

ALBERSMEIER, Franz-Josef. (2001). *Theater, Film, Literatur in Spanien. Literaturgeschichte als integrierte Mediengeschichte*. Berlín: Erich Schmidt Verlag.

ALEJANDRO, Luis. (1930 [6 de marzo]). «Ante el estreno de *Tic-tac*. Una charla con Claudio de la Torre». *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, p. 2.

ALEMÁN DE ARMAS, Adrián. (1997). «La casa tradicional». En César Rodríguez Placeres (coord.), *Los símbolos de la identidad canaria* (pp. 229-234). La Laguna: Centro de la Cultura Popular Canaria.

«Alerta contra la españolada». (1943 [30 de mayo]). *Primer Plano*, 137, p. 4.

ALGABA LUQUE, Francisco. (1944). *El ermitaño*. Córdoba: Imprenta Provincial.

ALMEIDA CABRERA, Pedro. (1993). *Néstor. Tipismo y regionalismo*. Las Palmas de Gran Canaria: Museo Néstor.

ALONSO VALERO, Encarna. (2016). *Machismo y vanguardia. Escritoras y artistas en la España de preguerra*. Madrid: Devenir El Otro.

ALSINA, Jesús. (1941 [13 de julio]). «Mujeres cineastas». *Primer Plano*, 39, s.p.

ALTOLAGUIRRE, Manuel. (1986 [1947-1948]). «Las malas artes del cine». En James Valender (ed.), *Obras completas, I. El caballo griego. Crónicas y artículos. Estudios literarios* (pp. 169-178). Madrid: Ediciones Istmo.

ALTOLAGUIRRE, Manuel. (1989). «El Cantar de los Cantares». En James Valender (ed.), *Obras completas, II. Garcilaso de la Vega. Teatro. Guiones cinematográficos* (pp. 465-485). Madrid: Ediciones Istmo.

ALTOLAGUIRRE, Manuel. (2005). *Epistolario 1925-1959*. Edición de James Valender. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

ALVAR, M. F. (s.f.). *Técnica cinematográfica moderna*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín; y Rodríguez Sánchez de León, María José. (1997). *Diccionario de literatura popular española*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.

AMO, Antonio del. (1948). *El cinema como lenguaje*. Madrid: Talleres Tipográficos Rehyma.

AMORÓS, Andrés. (1968). *Sociología de una novela rosa*. Madrid: Taurus.

ANDERSON, Andrew A. (1991). «Bewitched, Bothered, and Bewildered: Spanish Dramatists and Surrealism, 1924-1936». En C. Brian Morris (ed.), *The Surrealist Adventure in Spain* (pp. 240-281). Ottawa, Canadá: Dovehouse Editions.

ANDERSON, Andrew A. (2005). *El veintisiete en tela de juicio. Examen de la historiografía generacional y replanteamiento de la vanguardia histórica española*. Madrid: Gredos.

ANDRADE, Jaime de. (1942). *Raza*. Madrid: Sección de Ediciones de la Delegación Nacional de Propaganda.

AÑOVER DÍAZ, Rosa. (1992). *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://bit.ly/2YFzOjT> (consultado 15/03/2022).

ARAIMA, Luis. (1941 [27 de julio]). «Con motivo de la próxima Exposición de las Canarias. 4 documentales cinematográficos». *Falange* (Las Palmas de Gran Canaria), p. 4.

ARANDA ARRIBAS, Victoria. (2022). «*La gitanilla* (Anónimo, 1914) y *La ilustre fregona* (Francisco Carrillo Casado, 1926): dos guiones cervantinos del cine mudo». *RILCE*, 38 (1), pp. 213-242.

ARCE, Julio. (2013). «Castanets and White Telephones: (Musical) Comedies During the Early Years of the Franco Regime». En Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada (eds.), *Music and Francoism* (pp. 253-264). Turnhout: Brepols.

ARCINIEGA, Rosa. (1934). *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood*. Madrid: Editorial Cenit.

ARCO, Del. (1965 [22 de mayo]). «Mano a mano. C. de la Torre y M. Ballesteros». *La Vanguardia Española*, p. 23.

ARCONADA, César M. (1929). *Vida de Greta Garbo*. Madrid: Ulises.

ARCONADA, César M. (1931). *3 cómicos del cine*. Madrid: Ulises.

ARIAS, Alfredo (2001). «Prólogo». En Ramón Gómez de la Serna, *Vol. V Ramonismo. Caprichos. Gollerías. Trampantojos. (1923-1956)* (pp. 11-58). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

ARIAS-SALGADO, G. (1944 [23 de junio]). «Dictando normas para protección de películas españolas». *Boletín Oficial del Estado*, 175, p. 4926. Disponible en: <https://bit.ly/34EIJOL> (consultado: 15/03/2022).

ARISTÓTELES. (2009). *Poética*. Madrid: Alianza Editorial.

ARNAIZ, A. (1946 [23 de mayo]). «Una charla con Josefina y Claudio de la Torre, primera actriz y director artístico de la Compañía que ha actuado en Vitoria». *Pensamiento Alavés*, pp. 3-4.

ARNOLD, Mario. (1931 [4 de noviembre]). «De regreso de Hollywood». *Cine y Hogar*, 3, s.p.

ARROYO FERNÁNDEZ, María Dolores. (2008). «Rol femenino en el cine español de los años cuarenta». En Javier Durán Angulo (dir.) y Cecilia Salerno (coord.), *Actas del Seminario Josefina de la Torre Millares. La última voz del 27* (pp. 147-157). Tenerife: Nueva Gráfica.



- AUB, Max. (2008 [1965]). *Campo francés*. Madrid: Castalia.
- AUB, Max. (2013). *Luis Buñuel, novela*. Edición de Carmen Peire. Granada: Cuadernos del Vigía.
- AUBENAS, Jacqueline (1986). «Un texte prétexte». En Benoît Peeters (coord.), *Revue de l'Université de Bruxelles. Autour du scénario. Cinéma, bande dessinée, roman-photo, vidéo-clip, publicité, littérature*, 1-2 (pp. 67-76). Bruselas: Université de Bruxelles.
- AVECILLA, Ceferino R. (1932 [1 de julio]). «Españoles en Joinville». *ABC*, p. 13.
- AYALA, Francisco. (1929). *El boxeador y un ángel*. Madrid: La Lectura.
- AYALA, Francisco. (1996). *El escritor y el cine*. Madrid: Cátedra.
- AZCONA, Rafael. (1991). *Otra vuelta en El cochecito*. Edición de Bernardo Sánchez. Logroño: Biblioteca Riojana.
- AZCONA, Rafael. (2005). *El pisito. Novela de amor e inquilinato*. Edición de Juan A. Ríos Carratalá. Madrid: Cátedra.
- AZCONA, Rafael; y Ferreri, Marco. (1962). «*El pisito*. Guión completo». *Temas de Cine*, 21, pp. 21-82.
- AZLANT, Edward. (1989 [1980]). *The Theory, History, and Practice of Screenwriting, 1897-1920*. Michigan: University Microfilms International.
- AZLANT, Edward. (1997). «Screenwriting for the Early Silent Film: Forgotten Pioneers, 1897-1911». *Screenwriters and Screenwriting*, 9 (3), pp. 228-256.
- BAETENS, Jan. (2010 [2007]). «From screen to text: novelization, the hidden continent». En Deborah Cartmell e Imelda Whelehan (eds.), *The Cambridge Companion to Literature on Screen* (pp. 226-238). Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- BAKER, Dallas J. (2016). «The screenplay as text: academic scriptwriting as creative research». *New Writing*, 13 (1), pp. 71-84.

BALCELLS, José María. (2003). «María Teresa León y Rafael Alberti: sobre el guion de *La dama duende*». En Gonzalo Santonja (coord.), *Homenaje a María Teresa León en su centenario* (pp. 311-324). Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

BALLESTER AÑÓN, R. (2005). *Manuales de construcción de guiones en España*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

BALLESTEROS, Mercedes. (1938a). *City Hotel*. Las Palmas de Gran Canaria: Diario de Las Palmas.

BALLESTEROS, Mercedes. (1938b). *Mi marido es usted*. Las Palmas de Gran Canaria: Diario de Las Palmas.

BALLESTEROS, Mercedes. (1944). «Me acuerdo de Arturo». *Medina*, 181-194, pp. 1-56.

BALLESTEROS, Mercedes. (1945). *Me acuerdo de Arturo*. Madrid: Gráficas Uguina.

BALLESTEROS, Mercedes. (1948 [13 de junio]). «Mi guión». *La Codorniz*, 344, p. 5.

BALLESTEROS, Mercedes. (1951 [30 de septiembre]). «Guiones de cine». *La Codorniz*, 516, p. 7.

BALLESTEROS, Mercedes. (1954). *Eclipse de tierra*. Madrid: Cid.

BALLESTEROS, Mercedes; y Torre, Claudio de la. (1953). *Quiero ver al doctor*. Madrid: Ediciones Alfil.

BALLESTEROS, Mercedes; y Torre, Claudio de la. (1966a [1 de diciembre]). «Nueva versión inglesa de *Alicia en el País de las Maravillas*». *ABC*, p. 85.

BALLESTEROS, Mercedes; y Torre, Claudio de la. (1966b [11 de marzo]). «*Un mes en el campo*, éxito de Ingrid Bergman en Londres». *ABC*, pp. 77-78.

BALLESTEROS, Mercedes; y Torre, Claudio de la. (1966c [13 de octubre]). «La fractura de tobillo no ha afectado al humor de Charlot». *ABC*, p. 113.

BALLESTEROS, Mercedes; y Torre, Claudio de la. (1966d [17 de septiembre]). «Alicia, la del “País de las Maravillas”, cumple su primer siglo». *ABC*, p. 66.

BALLESTEROS, Mercedes; y Torre, Claudio de la. (1966e [20 de febrero]). «Hoy el tiempo se llama Rhodesia». *ABC*, pp. 73-74.

BALLESTEROS, Mercedes; y Torre, Claudio de la. (1966f [27 de marzo]). «El actor inglés Dennis Price se refugia en una isla porque no puede pagar los impuestos». *ABC*, p. 78.

BALLESTEROS, Mercedes; y Torre, Claudio de la. (1966g [29 de abril]). «Ha sido filmado *Otelo* tal como se representa en el Teatro Nacional de Londres». *ABC*, p. 81.

BALLESTEROS, Mercedes; y Torre, Claudio de la. (1966h [3 de mayo]). «Conmoción en la B.B.C. por un documental sobre el Cordobés». *ABC*, p. 85.

BALLESTEROS, Mercedes; y Torre, Claudio de la. (1966i [31 de diciembre]). «La televisión inglesa estrena *Alicia en el País de las Maravillas*». *ABC*, p. 89.

BALLESTEROS, Mercedes; y Torre, Claudio de la. (1967a [2 de febrero]). «Pepe, especialista en pelar naranjas, entusiasma a la plutobohemia de Chelsea». *ABC*, p. 78.

BALLESTEROS, Mercedes; y Torre, Claudio de la. (1967b [7 de enero]). «Estreno en Londres de *Una condesa de Hong-Kong*». *ABC*, p. 71.

BALLÓ, Tània. (2016). *Las Sinsombrero. Sin ellas, la historia no está completa*, Barcelona: Espasa.

BARBERO REVIEJO, Trinidad. (2003). «Unos guiones de Margarita Nelken: la aventura del cine mexicano». En Manuel Aznar Soler (coord.), *Las literaturas del exilio republicano de 1939. Actas del II Congreso Internacional*, vol. 1 (pp. 373-383). Barcelona: Gexel.

BAROJA, Pío. (1929). *El poeta y la princesa o El cabaret de la Cotorra Verde*. Madrid: Atlántida.

BARRERA VELASCO, Patricia. (2013). «Las novelas cinematográficas». En Ángela Ena Bordonada (ed.), *La otra Edad de Plata. Temas, géneros y creadores (1808-1936)* (pp. 115-128). Madrid: Editorial Complutense.

BARRERA VELASCO, Patricia. (2017). *Las novelas cinematográficas de Blanco y Negro (1919-1936): contextualización histórica y teórica*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://bit.ly/30wfdzN> (consultado: 15/03/2022).

BARRERA VELASCO, Patricia. (2019). «Pionerismo femenino en la cinematografía española: el papel de las mujeres en la configuración de la modernidad fílmica». En Eva María Moreno Lago (ed.), *Pioneras, escritoras y creadoras del siglo XX* (pp. 141-154). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

BARY, David. (1982). «*Ilegible, hijo de flauta*: guión cinematográfico de Juan Larrea y Luis Buñuel». *Spanish Language and Literature*, 54, pp. 17-25.

BAYO, Manuel. (1974). *Sobre Alberti*. Madrid: CVS Ediciones.

BECERRA, Carmen. (2002). «Aproximación ao estudio do espacio; o espacio literario e o espacio fílmico». *Boletín Galego de Literatura*, 27, pp. 25-38. Disponible en: <https://bit.ly/3CKU4TB> (consultado: 15/03/2022).

BELLVER, Catherine G. (2001). *Absence and Presence. Spanish Women Poets of the Twenties and Thirties*. Lewisburg, Pensilvania: Bucknell University Press.

BELLVER, Catherine G. (2014). «They Sail to Byzantium: Spanish Women Poets and Ageing». *Bulletin of Hispanic Studies*, 91 (5), pp. 493-512.

BENET, Vicente J.; y Sánchez-Biosca, Vicente. (2013). «La españolada en el cine». En Javier Moreno Luzón y Xosé M. Núñez Seixas (coords.), *Ser españoles. Imaginarios nacionalistas en el siglo XX* (pp. 560-591). Barcelona: RBA.

BENÍTEZ TOLEDO, José M. (1928). *Charlestón*. Santa Cruz de Tenerife: Imprenta de Juan Sans Cartanyá.

BENTLEY, Bernard P. E. (2008). *A Companion to Spanish Cinema*. Chippenham, Wiltshire: Tamesis.

BERCINI, Reyes. (2007 [2004]). «El guión cinematográfico: ¿un nuevo género literario?». En Armando Casas (ed.), *Guión cinematográfico* (pp. 93-97). México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.

BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse. (2001). *Guerra y novela. La guerra española de 1936-1939*. Sevilla: Ediciones Alfar.

«Bibliografía». (1915). *Literatura Hispano-Americana. Suplemento ilustrado*, pp. 3-4.

BLANCO, Carlos. (2006). *El oficio de rey*. Madrid: Siglo XXI.

BLANCO, Carlos. (2015). *Los peces rojos*. Madrid: Ocho y Medio.

BLÁS BAJO, A. (s.f.). *Rápteme usted*. Barcelona: Editorial Alas.

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente. (1922). *El paraíso de las mujeres*. Valencia: Prometeo.

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente. (1927). *Novelas de amor y de muerte*. Valencia: Prometeo.

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente. (2015). *Don Quijote (Guion cinematográfico)*. Edición de Emilio José Sales. Madrid: Biblioteca Nueva.

«Bodas recientes». (1933 [8 de enero]). *Blanco y Negro*, pp. 72-73.

BOGAS RÍOS, María José. (2018). *Estereotipos e identidad andaluces en el cine español. Caso de estudio: el cine andaluz*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://bit.ly/2Lk33EE> (consultado: 15/03/2022).

BOIX, Armando. (2016). «El terror trasatlántico de José Mallorquí». En José Mallorquí, *Narraciones terroríficas* (pp. 7-24). Madrid: Cyberdark.

*BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO* (1955 [24 de mayo]): Dirección General de Archivos y Bibliotecas. Registro General de la Propiedad Intelectual, suplemento al núm. 144. Disponible en: <https://bit.ly/3w4nFpL> (consultado: 15/03/2022).

BOLLAÍN, Icíar; y Llamazares, Julio. (2000). *Cine y literatura. Reflexiones a partir de Flores de otro mundo*. Madrid: Páginas de Espuma.

BOLTER, Jay David; y Grusin, Richard. (2000). *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press.

BONET, Juan Manuel. (1999 [1995]). *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*. Madrid: Alianza Editorial.

BOON, Alexander Kevin. (2008a). *Script Culture and the American Screenplay*. Detroit: Wayne State University Press.

BOON, Kevin Alexander. (2008b). «The Screenplay, Imagism, and Modern Aesthetics». *Literature Film Quarterly*, 36 (4), pp. 259-271.

BORAO, José Eugenio. (2016). «El guión cinematográfico según García Márquez». *Confluencia. Revista hispánica de cultura y literatura*, 32 (1), pp. 182-194.

BORAU, José Luis (dir.). (1998). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza Editorial / Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

BORAU, José Luis. (1998). «Julio de Flechner». En José Luis Borau (dir.), *Diccionario del cine español* (p. 364). Madrid: Alianza.

BORAU, José Luis. (2008). *El Cine en nuestro lenguaje*. Madrid: Real Academia Española. Disponible en: <https://bit.ly/2tasOG6> (consultado: 15/03/2022).

BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. (1992). «Introducción al Goya de Buñuel». En Luis Buñuel, *Goya* (11-28). Zaragoza: Instituto de Estudios Turoleses.

BOSCH MILLARES, Juan. (1954). «Don Luis Millares Cubas, médico, escritor y humanista (apuntes sobre su vida y su obra)». *El Museo Canario*, 15 (49-52), pp. 1-50.

BRANGÉ, Mireille; y Jeannelle, Jean-Louis. (2019). «Introduction». En Mireille Brangé y Jean-Louis Jeannelle (eds.), *Films à lire. Des scénarios et des livres* (pp. 5-27). París: Les Impressions Nouvelles.

BRIK, Osip. (1974). «From the Theory and Practice of a Script Writer». *Screen*, vol. 15, 3, pp. 95–103.

BRUGUERA NADAL, María Luisa. (1994). *Edgar Neville: entre el humorismo y la poesía*. Málaga: Biblioteca Popular Malagueña.

BRUÑA BRAGADO, María José. (2017). «El salto a Hollywood que no pudo ser: los guiones cinematográficos vanguardistas de Concha Méndez». En Selena Millares

(ed.), *Diálogo de las artes en las vanguardias hispánicas* (pp. 35-55). Madrid: Iberoamericana.

BUÑUEL, Luis. (1982). *Mi último suspiro*. Traducción de Ana María de la Fuente. Barcelona: Plaza & Janés.

BUÑUEL, Luis. (1992 [1926]). *Goya*. Edición de Gonzalo M. Borrás Gualis. Zaragoza: Instituto de Estudios Turolenses.

BUÑUEL, Luis. (2018). *Correspondencia escogida*. Edición de Jo Evans y Breixo Viejo. Madrid: Cátedra.

BURCH, Noël. (2017 [1970]). *Praxis del cine*. Traducción de Ramón Font. Madrid: Editorial Fundamentos.

BURGOS, Carmen de. (1918). *La mejor film*. Madrid: Oficinas y Talleres de Prensa Popular.

CABALLERO, Marta. (2014). «¿Escritores o escribidores?». *Leer. Escritores de cine. La discutida condición literaria de guionistas y guiones*, 251, pp. 12-16.

CABEZÓN, Luis Alberto (coord.). (1997). *Rafael Azcona, con perdón*. Logroño. Gobierno de la Rioja, Instituto de Estudios Riojanos.

CABRERA DÉNIZ, Gregorio José. (2000). «Canarias y el cine. Claves para una interpretación histórica». *Revista de Historia Canaria*, 182, p. 227-232.

CABRERA GUARINOS, Francisco Javier. (2000 [1997]). «“Guionistas: nacidos para sufrir”». En Juan A. Ríos Carratalá y John D. Sanderson (eds.), *Relaciones entre el cine y la literatura: el guión. 2.º Seminario*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <https://bit.ly/2YORolt> (consultado: 15/03/2022).

CABRERIZO, Felipe. (2007). *Tiempo de mitos. Las coproducciones cinematográficas entre la España de Franco y la Italia de Mussolini (1939-1943)*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza.

CALVET LORA, Rosa María. (1995). «Las traducciones al castellano del teatro de Victorien Sardou». En Francisco Lafarga y Roberto Dengler (eds.), *Teatro y traducción* (pp. 163-173). Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.

CALVO ALFARO, J. (1925). *La Virgen de California. Novela de una estrella del cinematógrafo*. Barcelona: Ediciones Mediterráneo.

CAMARERO RIOJA, Fernando. (2014). *Catálogo de documentales cinematográficos agrarios (1895-1981)*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente.

CAMPOS-HERRERO, Dolores. (2008). «Descubrir mundos y contar estrellas: la voz poética de Josefina de la Torre». En Javier Durán Angulo (dir.) y Cecilia Salerno (coord.), *Actas del Seminario Josefina de la Torre Millares. La última voz del 27* (pp. 135-145). Tenerife: Nueva Gráfica.

CANCIO FERNÁNDEZ, Raúl C. (2011). *BOE, cine y franquismo. El Derecho Administrativo como configurador del cine español durante la dictadura (1939-1975)*. Valencia: Tirant Lo Blanch.

CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín (1998). «María Comendador». En José Luis Borau (dir.), *Diccionario del cine español* (p. 245). Madrid: Alianza Editorial / Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín. (2007). «Cultura popular e identidad nacional en el cine mudo de los años veinte». En Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin (eds.), *Cine, nación y nacionalidades en España* (pp. 25-36). Madrid: Casa de Velázquez.

CAPARRÓS LERA, José María. (1983). *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

CAPARRÓS LERA, José María. (2002). «Los films “hispanos” rodados en Joinville-le-Pont (París, 1930-1933)». *España Contemporánea. Revista de literatura y cultura*, 15 (1), pp. 95-106. Disponible en: <https://bit.ly/2UJ5aDy> (consultado: 15/03/2022).

CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria. (2009). *Autoras inciertas. Voces olvidadas de nuestro feminismo*. Madrid: Horas y Horas.

CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria. (2018). *El regreso de las modernas*. Valencia: La Caja Books.



CARRERA GARRIDO, Miguel. (2015). «El terror sí tiene forma: delimitación teórica de una categoría estética». En Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (coords.), *Espejismos de la realidad. Percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)* (pp. 75-84). León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León.

CARRIÈRE, Jean-Claude. (1986). «Réflexions d'un scénariste». En Benoît Peeters (coord.), *Revue de l'Université de Bruxelles. Autour du scénario. Cinéma, bande dessinée, roman-photo, vidéo-clip, publicité, littérature*, 1-2, pp. 77-88. Bruselas: Université de Bruxelles.

CARRIÈRE, Jean-Claude; y Bonitzer, Pascal. (1991). *Práctica del guión cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

CARRIÓN, Jorge. (2010). *Los muertos*. Barcelona: Mondadori.

CARROLL, Noël. (2008). *The Philosophy of Motion Pictures*. Singapur: Blackwell Publishing.

CARROLL, Noël. (2009 [2006]). «Philosophy and Drama: Performance, Interpretation, and Intentionality». En David Krasner and David Z. Saltz (eds.), *Staging Philosophy. Intersections of Theater, Performance, and Philosophy* (pp. 104-121). Ann Arbor: The University of Michigan Press.

«Cartelera». (1945 [2 de abril]). *Hoja del Lunes* (Barcelona), 315, p. 4.

CASAS, Armando. (2007 [2004]). «Guión: escritura para la producción». En Armando Casas (ed.), *Guión cinematográfico* (pp. 163-178). México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.

CASTÁN PALOMAR, Fernando. (1944 [10 de septiembre]). «El dinero de la primera película». *Primer Plano*, 204, pp. 6-7.

CASTÁN PALOMAR, Fernando. (1950 [10 de septiembre]). «2 minutos en la calle con Josefina de la Torre». *Primer Plano*, 517, p. 6.

CASTILLO MARTÍN, Marcia. (2001). *Las convidadas de papel. Mujer, memoria y literatura en la España de los años veinte*. Madrid: Excmo. Ayuntamiento de Alcalá de Henares.

CASTRO DE PAZ, José Luis. (2002). *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós.

CASTRO DE PAZ, José Luis. (2011). «Sáenz de Heredia en el cine español de los años cuarenta». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 20, pp. 305-333.

CASTRO DE PAZ, José Luis; y Cerdán, Jostexo. (2011). *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*. Madrid: Cátedra.

CASTRO RICALDE, Maricruz. (1999). «¿Es el guión cinematográfico un género literario?». En Ramón Alvarado *et al* (comps.), *Literatura sin Frontera* (pp. 652-663). México: UAM.

CASTRO, Antonio. (1999). «El cine de Edgar Neville». En José María Torrijos (ed.), *Edgar Neville 1899-1967. La luz en la mirada* (pp. 95-126). Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música / Centro de Documentación Teatral.

CASTRO, Estrellita. (1986). *Antología de la canción española. Estrellita Castro*. Documento sonoro. Madrid: EMI Odeon.

CATÁLOGO DE FILMOTECA ESPAÑOLA. (2022). *Poema del Atlántico*. Disponible en: <https://bit.ly/36CRJhn> (consultado: 15/03/2022).

ČERNÍK, Jan. (2020). «The strange case of the three-column screenplay format in 1950s Czechoslovakia». *Journal of Screenwriting*, 11 (1), pp. 7-26.

CHACÓN, Joaquín-Armando. (2007 [2004]). «El guión: la historia cinematográfica en papel». En Armando Casas (ed.), *Guión cinematográfico* (pp. 113-116). México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.

CHARLO ORTIZ-REPISO, Ramón. (2013). *La novela popular en España*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

CHARLO, Ramón. (2001). «Marcial Lafuente Estefanía y sus compañeros: los escritores de novela del oeste». En VV.AA., *La novela popular en España 2* (pp. 113-141). Madrid: Ediciones Robel.

CHARLO, Ramón. (2005). *Autores y seudónimos en la novela popular*. Sevilla: Padilla Libros Editores y Libreros.

CHARLO, Ramón. (2013). «Introducción». En José Mallorquí, *El Coyote. El Diablo en Los Ángeles. Don César de Echagüe* (pp. 49-121). Madrid: Cátedra.

CHECA, Antonio. (2007). *Las coproducciones hispano-italianas: una panorámica (pan, amor y cine)*. Sevilla: Cuadernos de EIH CEROA.

CHION, Michel. (2009). *Cómo se escribe un guión. (Edición definitiva)*. Traducción de Magalí Martínez Solimán. Madrid: Cátedra.

CICCOTTI, Eusebio. (2014). *Il «cinema scritto» dei letterati 1907-1930. Racconti e soggetti, poemi scenari e protosceneggiature*. Roma: Aracne Editrice.

«Cine. *Bajo el sol de Canarias*». (1943 [27 de agosto]). *Falange* (Las Palmas de Gran Canaria), p. 2.

«Cine. Llega el resto del equipo técnico de *Bajo el sol de Canarias*». (1943 [8 de septiembre]). *Falange* (Las Palmas de Gran Canaria), p. 2.

«Cinema. Noticiario». (1931 [23 de agosto]). *El Imparcial*, p. 6.

CIPLIAUSKAITÉ, Biruté. (1999). «El Claudio de la Torre de los años 20». *Hispanic Review*, 67 (3), pp. 305-318.

«Clamoroso éxito de Mariona Rebull». (1947 [20 de abril]). *Primer Plano*, 340, s.p.

«Claudio de la Torre dirige *Hotel Términus*. Un realizador de cine en un escenario teatral y una compañía formada por artistas de la pantalla». (1944 [9 de enero]). *Primer Plano*, 169, p. 12-13.

«Claudio de la Torre ingresa en los estudios de Joinville». (1931 [18 de junio]). *Popular Film*, 253, s.p.

«Claudio de la Torre, el director canario que ha triunfado en el Cine Nacional». (1942 [septiembre]). *Patria. Revista Gráfica Canaria* (Las Palmas de Gran Canaria), s.p.

«Claudio de la Torre. El realizador español que descubrió a Simone Simon». (1943 [14 de marzo]). *Primer Plano*, 126, s.p.

CLERC, Jeanne-Marie. (1998). *Littérature et cinéma*. París: Nathan Université.

COBOS, Juan. (2001). *Conversaciones con Carlos Blanco. Un guionista para la historia*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.

COELLO HERNÁNDEZ, Alejandro. (2021). «Josefina de la Torre y las artes escénicas: apuntes de una trayectoria vital sobre las tablas». En Alberto García-Aguilar e Isabel Castells-Molina (eds.), *Josefina de la Torre y su tiempo* (pp. 123-144). Berlín: Peter Lang.

COELLO HERNÁNDEZ, Alejandro; y García-Aguilar, Alberto. (2021). «Los misterios de la colaboración entre Josefina y Claudio de la Torre. La creación de un proyecto transmedia: *El enigma*». En Josefina de la Torre, *El enigma. (Adaptación teatral de Claudio y Josefina de la Torre)* (pp. 7-32). Madrid: Torremozas.

«Colaboradores». (1941 [octubre]). *Cámara. Revista Cinematográfica Española*, I, s.p.

COLE, Lewis. (1991). «Screenplay Culture». *The Nation*, 253 (15), pp. 560-566.

COMAS, Ángel. (2004). *El star-system del cine español de posguerra (1939-1945)*. Madrid: T&B Editores.

«Cómo han sido repartidos los premios del Sindicato Nacional del Espectáculo correspondientes a las películas galardonadas». (1944 [23 de julio]). *Primer Plano*, 197, s.p.

COMPANY-RAMÓN, Juan Miguel. (1987). *El trazo de la letra en la imagen*. Madrid: Cátedra.

«Conchita Montenegro va a dirigir una película». (1942 [5 de julio]). *Primer Plano*, 90, s.p.

CONGET, José María (ed.). (2002). *Viento de cine. El cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*. Madrid: Hiperión.

CONOR, Bridget. (2010). «“Everybody’s a Writer”. Theorizing screenwriting as creative labour». *Journal of Screenwriting*, 1 (1), pp. 27-43.

«Contra el doblaje en las películas. Seis opiniones y un argumento más». (1943 [26 de septiembre]). *Primer Plano*, 154, s.p.

«Conversaciones con los guionistas. José Santugini». (1944 [30 de enero]). *Primer Plano*, 172, s.p.

CORBALÁN, Rafael T. (1998). *Vicente Blasco Ibáñez y la nueva novela cinematográfica*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

CORELLA IRAIZOZ, José María. (2017). «En torno a la “españolada”». *Pregón Siglo XXI*, 47, pp. 24-27.

CORLISS, Richard. (1975 [1974]). *Talking Pictures. Screenwriters in the American Cinema*. New York: Penguin Books Inc.

CORREA SANTANA, José Luis. (2004). «Estudio». En Claudio de la Torre, *Verano de Juan «el Chino»* (pp. 115-131). Santa Cruz de Tenerife: InterSeptem Canarias.

CORTÁZAR, Julio. (2000 [1962]). *Historias de Cronopios y de Famas*. Buenos Aires: Alfaguara.

«Cortometraje». (1942 [noviembre]). *Cámara. Revista Cinematográfica Española*, 14, s.p.

COUTEL, Evelyne. (2019). «La actriz en *Primer Plano* bajo el primer franquismo: ¿un punto de apoyo para un feminismo amordazado? (1940-1945)». *Ambigua. Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales*, 6, pp. 113-136.

«Crónica de sociedad. Viajeros». (1933 [2 de septiembre]). *Hoy. Diario Republicano de Tenerife*, p. 3.

CRUSELLS, Magí. (2009). *Directores de cine en Cataluña. De la A a la Z*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

CRUZ YÁBAR, Almudena. (2018). «No llegaron a las Hurdes. El viaje a España de Eli Lotar y Renée e Yves Allègret en 1932». En José Antonio Hernández Latas (ed.),

*II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía* (pp. 383-396). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

«¿Cuándo te suicidas?». (1931 [24 de septiembre]). *La Libertad*, p. 8.

CUARÓN, Carlos (2007). «De guiones, guionistas e indios». *Letras Libres*, 100. Disponible en: <https://bit.ly/2SW4Ik1> (consultado: 15/03/2022).

CUEVA, José de la. (1942 [12 de julio]). «Habrán guiones». *Primer Plano*, 91, s.p.

D'LUGO, Marvin. (2007). «Gardel, el film hispano y la construcción de la identidad auditiva». En Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin (eds.), *Cine, nación y nacionalidades en España* (pp. 147-163). Madrid: Casa de Velázquez.

DALÍ, Salvador. (1978 [1932]). *Babaouo*. Edición de Esteban Rimbau Saurí. Barcelona: Editorial Labor.

DANDIN. (1926 [29 de agosto]). «Artistas y escritores de La Orotava». *Hespérides*, 35, p. 14.

DAVIS, Rosamund. (2019). «The screenplay as boundary object». *Journal of Screenwriting*, 10 (2), pp. 149-164.

DELGADO DÍAZ, José Carlos. (2004). *El folklore musical de Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Turquesa.

DELLISSE, Luc (2014 [2006]). *L'invention du scénario. Créer et structurer son récit*. París: Les Impressions Nouvelles.

DELLISSE, Luc. (1986). «Aller-retour du scénariste». En Benoît Peeters (coord.), *Revue de l'Université de Bruxelles. Autour du scénario. Cinéma, bande dessinée, roman-photo, vidéo-clip, publicité, littérature*, 1-2, pp. 89-101. Bruselas: Université de Bruxelles.

DELTELL ESCOLAR, Luis. (2014). «Boris (1966) y El perro (1977). Estudio de dos guiones escritos por Juan Antonio Porto». *Área Abierta*, 14 (1), pp. 43-65.

DELTELL ESCOLAR, Luis; y Massó Castilla, Jordi. (2013). «Tres guiones de Campanadas a medianoche». En Emma Camarero Calandria y María Marcos Ramos (coords.), *II Congreso Internacional Historia, Literatura y Arte en el Cine en español y*

portugués. *Delos orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI. Actas completas (26-28 de junio de 2013)* (pp. 629-642). Salamanca: Hergar Ediciones Antema.

DENNIS, Nigel. (2000). «Viaje a la luna: Federico García Lorca y el problema de la expresión». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 25 (1), pp. 137-149.

DERÍN, Antonio. (1939 [17 de febrero]). «En el Galdós. Tercera representación de *Ti-pi-tin*». *Falange* (Las Palmas de Gran Canaria), p. 3.

DI GESÙ, Floriana. (2006). «Introducción». En Floriana di Gesù (ed.), *Vanguardia teatral española* (pp. 7-125). Madrid: Biblioteca Nueva.

DIAMANTE, Julio (2010). *De la idea al film. El guión cinematográfico: narración y construcción*. Madrid: Cátedra.

DÍAZ BORQUE, José María. (1972). *Literatura y cultura de masas. Estudio de la novela subliteraria*. Madrid: Al-Borak.

DÍAZ, Adolfo Camilo. (1993). *El cine fantaterrorífico español. Una aproximación al género fantaterrorífico en España a través del cine de Paul Naschy*. Gijón: Santa Bárbara.

DÍAZ, Susana. (2012). *Modos de mostrar. Encuentros con Lola Salvador*. Madrid: Cuadernos Tecmerin.

DIECKMANN, Katherine. (1997). «Frances Marion: Screenwriting Pioneer». *MoMA*, 25, pp. 9-11.

DIEGO, Gerardo (ed.). (1934). *Poesía española. Antología. (Comtemporáneos)*. Madrid: Signo.

DIEGO, Juan de. (1944 [5 de marzo]). «Nuevos en esta plaza. Mihura, Torrado, Lucía, Gan, Blay, Pereyra y Micón». *Primer Plano*, 177, s.p.

DÍEZ BORQUE, José María. (1972). *Literatura y cultura de masas. Estudio de la novela subliteraria*. Madrid: Al-Borak.

DÍEZ DEL CORRAL, Eduardo. (1927 [11 de diciembre]). «La herencia de Augusto Darley». *Hespérides*, 99, p. 14.

DIEZ PUERTA, Emeterio. (2003). *Historia social del cine en España*. Madrid: Fundamentos.

DIEZ, Emeterio. (2001). «La novela cinematográfica». *Rilce: Revista de Filología Hispánica*, 17 (1), pp. 45-64.

DIEZ, Emeterio. (2008). «El Círculo Cinematográfico Español (1940-1944)». *Historia y Comunicación Social*, 13, pp. 47-62.

DÍEZ, José Mateo. (1933a [28 de junio]). «Proyecto de un “film” sobre las islas Canarias. Interés en Europa por un “film” de Canarias. Lo que piensa el doctor Arnold Fank. La “Ufa”, Jean de Huharaki (de la “Primax Film”) y Claudio de la Torre (de la “Paramount”)». *Hoy. Diario Republicano de Tenerife*, p. 1, 8.

DÍEZ, José Mateo. (1933b [29 de junio]). «Proyecto de un “film” sobre las islas Canarias. Interés en Europa por un “film” de Canarias. Lo que piensa el doctor Arnold Fank. La “Ufa”, Jean de Huharaki (de la “Primax Film”) y Claudio de la Torre (de la “Paramount”)». *Hoy. Diario Republicano de Tenerife*, p. 1, 8.

DÍEZ, José Mateo. (1933c [30 de junio]). «Proyecto de un “film” sobre las islas Canarias. Interés en Europa por un “film” de Canarias. Lo que piensa el doctor Arnold Fank. La “Ufa”, Jean de Huharaki (de la “Primax Film”) y Claudio de la Torre (de la “Paramount”)». *Hoy. Diario Republicano de Tenerife*, p. 1.

DITTUS BENAVENTE, Rubén. (2015). «Fundamentos para un estudio del guion en el cine chileno: notas preliminares». *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, 58, pp. 237-254.

DITTUS, Rubén. (2019). «El guionista como traductor: construcción imaginario de un texto efímero». *Cinta de Moebio. Revista Electrónica de Epistemología de Ciencias Sociales*, 64. Disponible en: <https://bit.ly/3IcG7yM> (consultado: 15/03/2022).

DITTUS, Rubén. (2021). «Introducción a una semiótica del guion». *Publicitas. Comunicación y Cultura*, 9 (1), pp. 76-91.

DOMÍNGUEZ SANTANA, Fermín. (2021). «Memoria de la infancia en la primera poesía de Josefina de la Torre y Domingo López Torres». En Alberto García-Aguilar e



Isabel Castells-Molina (eds.), *Josefina de la Torre y su tiempo* (pp. 103-122). Berlín: Peter Lang.

*Dora la espía*. (1943). Madrid: Ediciones Rialto.

DUFRESNE, Mayrse. (1990). *L'évolution du scénario dans l'histoire du cinéma*. Montréal: Université de Montréal.

DURÁN ANGULO, Javier (dir.); y Salerno, Cecilia (coord.). (2008). *Actas del Seminario Josefina de la Torre Millares. La última voz del 27*. Tenerife: Nueva Gráfica.

DURÁN, Javier. (2008). «El rescate de Josefina de la Torre», *Moralia. Revista de Estudios Modernistas*, 7, pp. 85-89. Disponible en: <https://bit.ly/2HvD0FY> (consultado: 15/03/2022).

ECHART, Pablo. (2007). «Apuestas de guión en las películas de Fernando León de Aranoa». En John D. Sanderson (ed.), *Trazos de cine español* (pp. 93-107). Alicante: Secretariado de Cultura de la Universidad de Alicante.

EGUIDAZU, Fernando. (2008). *Del folletín al bolsilibro. 50 años de novela popular española (1900-1950)*. Guadalajara: Silente.

EIDSVIK, Charles. (1978). *Cineliteracy. Film among the Arts*. New York: Random House.

«El dibujante Tono, protesta». (1932 [17 de enero]). *Blanco y Negro*, 2.121, pp. 55-56.

«El estreno de hoy. *La vida en un hilo*, en el María Guerrero». (1959 [5 de marzo]). *Informaciones* (Madrid), p. 7.

*El frente de los suspiros* sale sin terminar de Estudios Roptence para dejar paso a *La Blanca Paloma*. (1942 [2 de agosto]). *Primer Plano*, 94, s.p.

«El triunfo de un cineasta español». (1933 [10 de febrero]). *Heraldo de Madrid*, p. 4.

ELDUQUE, Albert. (2017). «*Primer Plano*: el rostro popular de la censura». *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 23, pp. 49-62.

ELEZCANO ROQUEÑI, Andoni. (2015). *La imagen de la metrópoli de Bilbao a través del cine documental (1897-1997)*. Tesis doctoral. Disponible en: <https://bit.ly/3pn1RPu> (consultado: 15/03/2022).

ELIDRISSI, Fátima. (2019 [13 de diciembre]). «Pedro Almodóvar: “Mis guiones son un relato ambiguo entre la literatura y el cine”». *The Objective*. Disponible en: <https://bit.ly/2FJlakW> (consultado: 15/03/2022).

ELIOT, T. S. (1921). *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. Nueva York: Alfred A. Knopf.

EMILIOZZI, Irma. (2003a). «Presencia de María Teresa León en el cine argentino». En Maya Altolaguirre (ed.), *Recuerdo de un olvido: María Teresa León en su centenario* (pp. 79-90). Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

EMILIOZZI, Irma. (2003b). «Presencia de Rafael Alberti y María Teresa León en el exilio: sus colaboraciones en el cine argentino». *Boletín Hispánico Helvético*, 2, pp. 85-106.

EMILIOZZI, Irma. (2005). «María Teresa León, actriz cinematográfica». En Olga Álvarez de Armas (coord.), *María Teresa León. Memoria de la hermosura* (pp. 129-137). Madrid: Iberautor Promociones Culturales.

«En Chamartín se han inaugurado unos amplios estudios para la edición de películas». (1935 [14 de noviembre]). *El Heraldo de Madrid*, p. 7.

«En el cine Avenida. Triunfo de una nueva modalidad de películas». (1941 [10 de noviembre]). *Hoja del Lunes* (Madrid), 138, p. 2.

«Encuesta sobre el proyecto de film de las Islas Canarias». (1933a [15 de julio]). *La Provincia* (Las Palmas de Gran Canaria), p. 7.

«Encuesta sobre el proyecto de film de las Islas Canarias». (1933b [23 de julio]). *La Provincia* (Las Palmas de Gran Canaria), p. 8.

ENGELBERTS, Matthijs. (2012). «Copycat-and-Mouse: The Printed Screenplay and the Literary Field in France». En Kiene Brillenburg Wurth (ed.), *Between Page and Screen. Remaking Literature Through Cinema and Cyperspace* (pp. 216-226). New York: Fordham University Press.

ENRIGUE, Álvaro. (2007). «Entrevista con Guillermo Arriaga». *Letras Libres*, 100. Disponible en: <https://bit.ly/2Sy3U5H> (consultado: 15/03/2022).

ENRÍQUEZ, José Ramón. (2007 [2004]). «El poeta y su guión». En Armando Casas (ed.), *Guión cinematográfico* (pp. 117-119). México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de. (1952). «Filmoliteratura. Sobre la técnica literaria del guión cinematográfico». *Revista de Literatura*, 2 (3), pp. 121-131.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de. (1954). *Filmoliteratura. Temas y ensayos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

«Espectáculos. Coliseum. *La Blanca Paloma*». (1942 [27 de diciembre]). *El Adelanto* (Salamanca), p. 3.

«Espectáculos. Los premios de teatro y música». (1942 [16 de enero]). *El Adelanto*, p. 4.

ESPINA, Antonio. (1928 [8 de julio]). «La cinegrafía en la novela moderna». *El Sol*, 1.

ESPINOSA, Agustín. (1929). *Lancelot, 28º-7º*. Madrid: A.L.F.A.

ESTÉBANEZ GIL, Juan Carlos. (2003). «María Teresa León, guionista de cine: *La dama duende*». En Gonzalo Santonja (ed.), *Homenaje a María Teresa León en su centenario* (pp. 357-364). Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

ESTÉVEZ GONZÁLEZ, Fernando. (2011). «Guanches, magos, turistas e inmigrantes. Canarias y la jaula identitaria». *Atlántida. Revista Canaria de Ciencias Sociales*, 3, pp. 145-172.

«Estrenos en los “cines”. Imperial: *Una herencia en París*». (1944 [3 de noviembre]). *ABC*, p. 15.

EXPÓSITO GARCÍA, Mercedes. (2016). *De la garçonne a la pin-up. Mujeres y hombres en el siglo XX*. Madrid: Cátedra.

F., J. (1962 [19 de octubre]). «Josefina de la Torre entrevista a Ramón Corroto. Ramón Corroto entrevista a Josefina de la Torre». *Primer Plano*, 1144, s.p..

FABER, Marion. (1978). «Carl Mayer's Sylvester: The Screenplay as Literature». *Monatshefte*, 70 (2), pp. 159-170.

«Fallo del concurso de guiones del Sindicato del Espectáculo». (1956 [17 de marzo]). *ABC*, p. 59.

«Fallo del jurado en el Concurso Nacional de Cinematografía». (1944 [7 de julio]). *ABC* (Andalucía), p. 14.

FANÉS, Félix. (1998). «Dalí y Harpo Marx: un guión inédito». En Josexo Cerdán y Julio Pérez Perucha (coords.), *Tras el sueño: actas del centenario. VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine*. (pp. 175-186). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

FELIPE, León. (1951). *La manzana. Poema cinematográfico*. México, D. F.: Tezontle.

FELLINI, Federico. (1972). *El Jeque Blanco. I Vitelloni. La Strada. Il Bidone*. Traducción de Esther Benítez. Madrid: Alianza.

FELTEN, Uta. (2005). «El cine como generador de la escritura vanguardista en Federico García Lorca». En Mechthild Albert (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio* (pp. 479-488). Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

FERNÁN. (1941 [28 de septiembre]). «Las verdades de un escenarista». *Primer Plano*, 50, s.p.

FERNÁNDEZ BARREIRA, D. (1945 [15 de julio]). «Literatura cinematográfica». *Cámara*, 61, s.p.

FERNÁNDEZ CID, Antonio. (1975 [31 de mayo]). «Estreno de *El pirata cautivo*, de Óscar Esplá, en el XII Festival de la Ópera». *ABC*, p. 43.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. (1967). *30 años de documental de arte en España*. Madrid: Escuela Oficial de Cinematografía.

FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, José María. (2004). *La Novela del Sábado (1953-1955). Catálogo y contexto histórico literario*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael. (2008). «Lazos dialógicos de Claudio y de Josefina de la Torre». En Javier Durán Angulo (dir.) y Cecilia Salerno (coord.), *Actas del Seminario Josefina de la Torre Millares. La última voz del 27* (pp. 89-108). Tenerife: Nueva Gráfica.

FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael. (2011). «Autores y tendencias de la escena insular: una aproximación al teatro canario del Siglo XX (1900-1939)». *Anuario de Estudios Atlánticos*, 57, pp. 499-524.

FERNÁNDEZ HOYA, Gema. (2010). *La pirotecnia de la palabra. Antonio de Lara Gavián «Tono» y el cine*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

FERNÁNDEZ MENÉNDEZ, Raquel. (2019). «“Umbrales” de la antología: autoría y género en las poéticas de Ernestina de Champourcin y Josefina de la Torre». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 5 (número extraordinario), pp. 120-137.

FERNÁNDEZ-ALMAGRO, M. (1950 [28 de septiembre]). «Teatro de Claudio de la Torre». *La Vanguardia Española*, p. 6.

FERNÁNDEZ-HOYA, Gema; Aguilar, Santiago; y Cabrerizo, Felipe. (2019). *Tono, un humorista de la vanguardia*. Sevilla: Editorial Renacimiento.

FERNÁN-GÓMEZ, Fernando. (1961). *El vendedor de naranjas*. Madrid: Tebas.

FERNÁN-GÓMEZ, Fernando. (1998). *El tiempo amarillo. Memorias ampliadas (1921-1997)*. Madrid: Debate.

FERREIRA MARTINS, Ricardo André. (2012). «Cinema e literatura: algumas reflexões e considerações sobre o roteiro como gênero intersemiótico». *Anuário de Literatura*, 17 (1), pp. 9-28.

FERRELL, Rose. (2017). «An introduction to voice in screenwriting». *Journal of Screenwriting*, 8 (2), pp. 161-175.

FERRERAS SIERRA, Tomasa. (2007). *La generación del 27 y Buster Keaton*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca.

FIELD, Syd. (2005 [1979]). *Screenplay. The Foundations of Screenwriting*. Nueva York: Bantam Dell.

FIELD, Syd. (2005 [1979]). *Screenplay. The Foundations of Screenwriting*. Nueva York: Bantam Dell.

«Fiesta de gala en el estreno de *Afan-Evu*». (1945 [23 de diciembre]). *Primer Plano*, 271, s.p.

FIGAR. O. P., A. (1943 [2 de mayo]). «Cine y guiones». *Primer Plano*, 133, s.p.

FILIPPELLI, Rafael. (1997). «Guión y filme: sobre la imposibilidad de la diferencia». En David Oubiña y Gonzalo Aguilar (comps.), *El guión cinematográfico* (pp. 187-195). Santiago del Estero, Argentina: Paidós.

FLORIDOR. (1930 [18 de septiembre]). «Informaciones y noticias teatrales. Infanta Isabel. *Paso a nivel*». *ABC*, p. 37.

FOLLAIN DE FIGUEREIDO, Vera Lúcia. (2010). *Narrativas Migrantes: Lliteratura, roteiro e cinema*. Río de Janeiro: Editora PUC-Rio

FONSECA, Victoria. (2002). *Ana Mariscal. Una cineasta pionera*. Madrid: Egeda.

FRA LÓPEZ, Patricia. (2001). «El guión como texto básico en los estudios de cine y literatura: *The Last Tycoon*». *Lecturas, Imágenes. Revista de Poética del Cine*, 1, pp. 171-177.

FRANCKE, Lizzie. (1996). *Mujeres guionistas en Hollywood*. Traducción de Emili Olcina. Barcelona: Editorial Lartes.

FUENTES, Alfredo. (1929). *Flor de los campos*. La Orotava: Imprenta Antonio Herreros.

FUSTER, Jaume. (1976). *Tarda, sessió contínua*, 3,45. Barcelona: Edicions 62.

G. S., F. (1943 [13 de enero]). «Alcázar. *La Blanca Paloma*». *La Vanguardia Española*, p. 7.

MARTÍN, Fernando Gabriel; Fernández Arozena, Benito. (1997). *Ciudadano Rivero. La Rivero Film y el cine mudo en Canarias*. San Cristóbal de La Laguna: Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna.

GALEOTA, Vito. (1987). «Viaje a la luna di Federico García Lorca: leggibilità di una sceneggiatura non-narrativa». *Annali. Sezione Romanza*, XXIX (2), pp. 357-367.

GALLUD JARDIEL, Enrique. (2015). *El cine de Jardiel Poncela*. Madrid: Azimut.

GAMERRO, Carlos; y Salomón, Pablo. (1993). «Prólogo». En Carlos Gamero y Pablo Salomón (eds.), *Antes que en el cine. Entre la letra y la imagen: el lugar del guión* (pp. 5-14). Buenos Aires: La Marca.

GARCERÁ, Fran. (2020a). «Josefina de la Torre, novelista». En Josefina de la Torre, *Las novelas de Laura de Cominges* (pp. 5-20). Edición de Fran Garcerá. Tenerife: Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

GARCERÁ, Fran. (2020b). «“Me gusta dibujar. Juego al *tennis*. Me encanta conducir mi auto”: Josefina de la Torre, poeta de la Edad de Plata». En Josefina de la Torre, *Poesía completa. Volumen I (1916-1935)* (pp. 7-32). Madrid: Ediciones Torremozas.

GARCERÁ, Fran. (2020c). «“Para mejor amarte en cada vena”: plenitud profesional e íntima de Josefina de la Torre». En Josefina de la Torre, *Poesía completa. Volumen II (1936-1989)* (pp. 7-33). Madrid: Ediciones Torremozas.

GARCERÁ, Fran. (2020d). «Josefina de la Torre: el recuerdo de la mujer isla». En Josefina de la Torre, *Cuando ayer no puede ser mañana. Prosa breve reunida* (pp. 7-28). Madrid: La Bella Varsovia.

GARCERÁ, Fran. (2021). «“Cuando nadie sospecha de mí”: la obra de Josefina de la Torre desde su recuperación editorial última». En Alberto García-Aguilar e Isabel Castells-Molina (eds.), *Josefina de la Torre y su tiempo* (pp. 63-79). Berlín: Peter Lang.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. (2004). «Teatro y narrativa». *Arbor*, CLXXVII (699-700), pp. 509-524.

GARCÍA CARRIÓN, Marta. (2016). «Españoladas y estereotipos cinematográficos: algunas consideraciones sobre su recepción». *Iberic@l. Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, 10, pp. 123-135.

GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús. (1993). *¡Nos vamos a Hollywood!*. Madrid: Nickel Odeon.

GARCÍA DE MESA, Roberto. (2012). *El teatro de vanguardia en Canarias (1924-1936)*. Santa Cruz de Tenerife: Idea.

GARCÍA DE MESA, Roberto. (2014). «Nuevas consideraciones sobre los intentos de representación de *Tic-tac*, de Claudio de la Torre, en París: los bocetos inéditos de Salvador Dalí y otras cosas». *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral*, 10, pp. 60-94. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7324596>

GARCÍA DE MESA, Roberto. (2016). «*El autor ante el espejo*, de Claudio de la Torre. Estudio y edición crítica». *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral*, 13, pp. 187-226.

GARCÍA DUEÑAS, Jesús. (1998a). «Morgan, Silvia». En José Luis Borau (dir.), *Diccionario del cine español* (pp. 604-605). Madrid: Alianza.

GARCÍA DUEÑAS, Jesús. (1998b). «Newman, Sergio». En José Luis Borau (dir.), *Diccionario del cine español* (pp. 621-622). Madrid: Alianza.

GARCÍA ESCUDERO, José M. (1954). *La historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine*. Salamanca: Publicaciones del Cine-Club del S.E.U. de Salamanca.

GARCÍA JARAMILLO, Jairo. (2017). *Memoria contra el olvido. Las escritoras de la generación del 27*. Sevilla: Atrapasueños.

GARCÍA LORCA, Federico. (1928). *Romancero gitano*. Madrid: Revista de Occidente.

GARCÍA LORCA, Federico. (1994 [1929]). *Viaje a la luna*. Edición de Antonio Monegal. Valencia: Pre-Textos.



GARCÍA LORCA, Federico. (2013 [1940]). *Poeta en Nueva York*. Edición de Andrew A. Anderson. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

GARCÍA LORCA, Federico. (2018). *Comedia sin título*. Edición de Emilio Peral Vega. Madrid: Cátedra.

GARCÍA MARTÍN, María del Carmen. (1998). «Domingo Doreste y Claudio de la Torre: un diálogo crítico». *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, 43, pp. 93-122.

GARCÍA MONTERO, Luis. (2000). «El cine y la mirada moderna». En Gabrielle Morelli (ed.), *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia* (pp. 387-401). Valencia: Pretextos.

GARCÍA RODRÍGUEZ, María Inmaculada; y Borges, Rodrigo Fidel. (2008). «Radio Atlántico: los inicios de la radiodifusión del Movimiento en Las Palmas de Gran Canaria». *Boletín Millares Carlo*, 27, pp. 225-248.

GARCÍA ROIG, Margarita. (1949). *El film. En el papel, en el estudio, en el celuloide*. Barcelona: Instituto Transoceánico Ediciones, S.L.

GARCÍA RUIZ, Víctor. (2014). *La comedia de posguerra en España*. Huarte, Navarra: Ediciones de la Universidad de Navarra, S.A.

GARCÍA VIÑOLAS, Pío. (1942 [9 de agosto]). «Positivos sin revelar. Lo que hace ahora su artista preferido». *Primer Plano*, 95, s.p.

GARCÍA VIÑOLAS, Pío. (1943a [25 de abril]). «Positivos sin revelar». *Primer Plano*, 132, s.p.

GARCÍA VIÑOLAS, Pío. (1943b [8 de agosto]). «Positivos sin revelar». *Primer Plano*, 147, s.p.

GARCÍA VIÑOLAS, Pío. (1944 [5 de marzo]). «Positivos sin revelar». *Primer Plano*, 177, s.p.

GARCÍA, P. (1940 [1 de diciembre]). «Nuestros literatos en la pantalla». *Primer Plano*, 7, s.p.

GARCÍA, Pío. (1941 [1 de junio]). «Positivos sin revelar. Diálogos junto a la cámara». *Primer Plano*, 33, s.p.

GARCÍA, Pío. (1944 [17 de diciembre]). «Positivos sin revelar. Un documental de Claudio de la Torre». *Primer Plano*, 218, p. 14.

GARCÍA, Pío. (1946 [5 de mayo]). «Positivos sin revelar. Josefina de la Torre forma compañía de teatro». *Primer Plano*, 290, p. 16-17.

GARCÍA-ABAD GARCÍA, María Teresa. (2001). «Viaje a la luna: del texto ó Σtpakon a la imagen onírica». *Anales de la Literatura Española Contemporánea. Teatro y cine: la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos*, 26 (1), pp. 27-44.

GARCÍA-ABAD GARCÍA, María Teresa. (2005). *Intermedios. Estudios sobre literatura, teatro y cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.

GARCÍA-ABAD, Teresa. (1997). «Cine y teatro: dependencia y autonomías de un debate periodístico (1925-1930)». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 22 (3), pp. 493-510.

GARCÍA-AGUILAR, Alberto. (2021). «Josefina de la Torre, escritora cinematográfica: su obra como guionista». En Alberto García-Aguilar e Isabel Castells-Molina (eds.), *Josefina de la Torre y su tiempo* (pp. 145-161). Berlín: Peter Lang.

GARCÍA-AGUILAR, Alberto; y Castells-Molina, Isabel (eds.). (2021). *Josefina de la Torre y su tiempo*. Berlín: Peter Lang.

GARCIADIEGO, Paz Alicia. (2000). *La perdición de los hombres*. Madrid: Ocho y Medio.

GARROTE BERNAL, Gaspar. (2021). «Open de poesía: Josefina de la Torre en la *Antología de contemporáneos* de Gerardo Diego, 1934». En Alberto García-Aguilar e Isabel Castells-Molina (eds.), *Josefina de la Torre y su tiempo* (pp. 81-101). Berlín: Peter Lang.

GASSNER, John. (1943). «The Screenplay as Literature». En John Gassner y Dudley Nichols (eds.), *Twenty Best Film Plays* (pp. VII-XXX). New York: Crown Publishers.

GAUDREAU, André, y Jost, François. (2017 [1990]). *Le récit cinématographique. Films et séries télévisées*. Mayenne: Armand Colin.

GEERTS, Ronald. (2014). «*It's literature I want, Ivo, literature!*». Literature as screenplay as literature. Or, how to win a literary prize writing a screenplay». *Journal of Screenwriting*, 5 (1), pp. 125-139.

GENETTE, Gérard. (1972). *Figures III*. París: Éditions du Seuil.

GIBSON, Ian. (2013). *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal 1900-1938*. Madrid: Aguilar.

GIL GONZÁLEZ, Antonio J. (2012). + *Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

GIMFERRER, Pere. (2016 [1985]). *Cine y literatura*. Edición ampliada y revisada. Barcelona: Seix Barral.

GODSLAND, Shelley. (2007). *Killing Carmens. Women's Crime Fiction from Spain*. Wiltshire: University of Wales Press.

GOLOPENDIA, Sandra; y Martínez, Monique. (2010). *Didascalias. Hacia una nueva interpretación de las didascalias*. Ciudad Real: Ñaque Editora.

GÓMEZ BLES, Mercedes. (2009). *Modernas y vanguardistas. Mujer y democracia en la II República*. Madrid: Ediciones del Laberinto.

GÓMEZ CARRILLO, Enrique. (1927). *La nueva literatura francesa. Poesía, novela, teatro, prensa*. Madrid: Mundo Latino.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. (1922). *El incongruente*. Madrid: Calpe.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. (1923). *Cinelandia*. Valencia: Editorial Sempere.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. (1930). «Chiffres». *La Revue du Cinéma*, 9, pp. 29-36.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. (2001). «Cifras. El sepelio del Stradivarius». En Ioana Zlotescu (ed.), *Vol. V Ramonismo. Caprichos. Gollerías. Trampantojos. (1923-1956)* (pp. 1101-1115). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

GÓMEZ GARCÍA, Alba. (2018). *Trayectoria artística de Josita Hernán: actriz, directora y profesora de teatro español (1914-1999)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid. Disponible en: <https://bit.ly/3JvVi7e> (consultado: 15/03/2022).

GÓMEZ GARCÍA, Manuel. (1997). *Diccionario del teatro*. Madrid: Akal.

GÓMEZ RIVERO, Ángel. (2007). *Casas malditas. La arquitectura del horror*. Madrid: Calamar Ediciones.

GÓMEZ TELLO, J. L. (1943a [12 de septiembre]). «Crítica de los estrenos». *Primer Plano*, 152, s.p.

GÓMEZ TELLO, J. L. (1943b [5 de diciembre]). «Crítica de los estrenos». *Primer Plano*, 164, s.p.

GÓMEZ TELLO, J. L. (1944 [5 de noviembre]). «Críticas de los estrenos». *Primer Plano*, 212, s.p.

GÓMEZ TELLO, J. L. (1945 [1 de abril]). «Crítica de los estrenos». *Primer Plano*, 233, s.p.

GÓMEZ, Enrique. (1954 [1944]). *El guión cinematográfico. Su teoría y su técnica*. Madrid: Aguilar.

GÓMEZ-BLESA, Mercedes. (2019). *Modernistas y vanguardistas. Las mujeres-faro de la Edad de Plata*. Madrid: Ediciones Huso.

GONZÁLEZ ALONSO, Luis. (1929). *Manual de cinematografía. (Como Arte, como Industria, como Espectáculo y como Profesión)*. Madrid. Colón.

GONZÁLEZ HAGE, Teresa. (2003). «Prólogo». En Josefina de la Torre, *Poemas* (pp. 9-17). Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.

GONZÁLEZ HERRERO, María Elisa. (2015). *El teatro innovador de Claudio de la Torre*. Tesis doctoral. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

GONZÁLEZ MONAJ, Raúl. (2014). «El cine de Pérez Arroyo y los proyectores de juguete de posguerra». *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, 40, pp. 9-30.

GONZÁLEZ SERRA, Fernando. (1943 [11 de noviembre]). «Astoria. *Misterio en la marisma*». *La Vanguardia Española*, p. 6.

GONZÁLEZ VIÉITEZ, Antonio. (2007). «La sociedad isleña en la que nace Josefina». En Alicia R. Mederos (coord.), *Josefina de la Torre: Modernismo y vanguardia* (pp. 67-85). Las Palmas de Gran Canaria: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

GORDARD, Jean-Luc. (1973). *Cinco guiones*. Traducción de Miguel Marías. Madrid: Alianza.

GOROSTIZA LÓPEZ, Jorge (coord.). (2004). *Rodajes en Canarias (1896-1950)*. Tenerife: Viceconsejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

GOROSTIZA, Jorge. (2000). «La distribución cinematográfica en Canarias». *Revista de Historia Canaria*, 182, pp. 271-281.

GUARINOS, Virginia. (1996). *Teatro y cine*. Sevilla: Padilla Libros.

GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román. (2015). «Directoras pioneras del cine español: Helena Cortesina, Musidora, Rosario Pi y Ana Mariscal». En Francisco A. Zurian Hernández (ed.), *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000* (pp. 19-28). Madrid: Editorial Síntesis.

GUBERN, Román. (1976). *Cine español en el exilio (1936-1939)*. Barcelona. Editorial Lumen.

GUBERN, Román. (1981). *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Ediciones Península.

GUBERN, Román. (1994). *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Madrid: Filmoteca Española / Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.

GUBERN, Román. (1997). «Historia de un noviazgo (los intelectuales y el cine)». En Cristóbal Cuevas García (dir.) y Enrique Baena Peña (coord.), *El universo creador del 27: literatura, pintura, música* (pp. 39-52). Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea.

GUBERN, Román. (1999). *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.

GUBERN, Román; y Font, Domènec. (1975). *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelona: Editorial Euros.

GUBERN, Román; y Hammond, Paul. (2009). *Los años rojos de Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.

GUEDES INFANTE, Antonio Lozano; Torre, Josefina de la. (1944). *El octavo no mentir*. Madrid: Imp. V. Ramos.

GUERRA NAVARRO, Francisco. (1965). *Contribución al léxico popular de Gran Canaria*. Colaboraciones de José Pérez Vidal y Miguel Santiago. Madrid: Ediciones Peña Pancho Guerra.

GUERRA, Pancho. (2015). *Teatro, radio y cine. Volumen 2*. Dirección de Yolanda Arencibia y edición de Franck González. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.

«Guión y ruta». (1940 [agosto]). *Sombras*, s.p.

GULINO, Paul Joseph; y Shears, Connie. (2018). *The Science of Screenwriting. The Neuroscience Behind Storytelling Strategies*. Nueva York: Bloomsbury.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. (2002). «El guión cinematográfico: la *Medea* de Garcíadiego y Ripstein». En José Romera Castillo (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (pp. 134-150). Madrid: Visor.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. (2016 [1993]). *Literatura y cine*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

GUTIÉRREZ, Julia Sabina. (2013). «Screenwriter Rafael Azcona, writing of his time». *Journal of Screenwriting*, 4 (2), pp. 179-197).

GUTIÉRREZ, Julia Sabina. (2018a). «El guión cinematográfico: su escritura y su estatuto artístico». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 27, pp. 523-539.

GUTIÉRREZ, Julia Sabina. (2018b). *Rafael Azcona: el guionista como creador*. Madrid: Pigmalión.

«Ha muerto Luis Fernández de Sevilla». (1974 [1 de diciembre]: 97). *ABC*, p. 97.

«¿Ha pensado usted en la posibilidad de ser artista de la radio, del teatro o del cine?». (1942). *Y. Revista para la Mujer*, 49, p. 30.

HAMILTON, Ian. (1990). *Writers in Hollywood 1915-1951*. New York: Harper & Row.

HART, Jerome A. (1913). *Sardou and the Sardou Plays*. Philadelphia: J. B. Lippincott Company.

HATRY, Laura. (2016). «Las cartas de Juan Chabás a Josefina de la Torre: la dicotomía de escritor y amante». *Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas*, 3, pp. 87-194.

HEININK, Juan B.; y Robert G. Dickson. (1990). *Cita en Hollywood. Antología de las películas norteamericanas habladas en español*. Bilbao: Mensajero.

HEREDERO, Carlos F.; y Santamarina, Antonio. (2010). *Biblioteca del cine español. Fuentes literarias 1900-2005*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.

HERNÁN, Josita. (1942). *Una muchacha bajo las estrellas*. Barcelona: Tartessos.

HERNÁNDEZ ADRIÁN, Francisco-J. (2007). «Géneros y vanguardias insulares: Canarias y Cuba en el límite de dos repúblicas». *Hispanic Research Journal. Iberian and Latin American Studies*, 8 (2), pp. 141-154.

HERNÁNDEZ BARRAL, Fernando. (2005). *Carlos Blanco, guionista*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense.

HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino. (1992). *Los que pasaron por Hollywood*. Madrid: Verdoux.

HERNÁNDEZ QUINTANA, Blanca. (2001). «Josefina de la Torre Millares, una escritora vanguardista». *El Guiniguada*, 10, pp. 45-56.

HERNÁNDEZ QUINTANA, Blanca. (2004). «Estudio». En Josefina de la Torre, *Poemas* (pp. 61-79). Santa Cruz de Tenerife: InterSeptem.

HIGGINS, Dick. (1960). *Graphis No. 82*. [Material visual]. New York: MoMA. Disponible en: <https://mo.ma/2z1SEaL> (consultado: 15/03/2022).

HIGUERAS FLORES, Rubén. (2015). «Montaje alternado» y «Montaje analítico». En Francisco Javier Gómez-Tarín y Javier Marzal Felici (eds.), *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales* (pp. 222-226). Madrid: Cátedra.

HORNE, William. (1992). «“See Shooting Script”. Reflections on the Ontology of the Screenplay». *Literature/Film Quaterly*, 20 (1), pp. 48-54.

HOWELL, Robert. (2002). «Ontology and the Nature of the Literary Work». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 60 (1), pp. 67-79.

HUAYHUACA, José Carlos. (2006). *Cine escrito. Guiones para filmar*. Lima: Universidad de Lima.

HUESO, Ángel Luis. (1998). *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española.

HUIDOBRO, Vicente. (2011 [1934]). *Cagliostro*. Edición de Gabriele Morelli. Madrid: Cátedra.

HUNT JACKSON, Helen. (2005 [1884]). *Ramona*. Traducción de José Martí. Madrid: Alfaguara.

HURTADO BALBUENA, Sonia. (2003). *Aspectos léxico-semánticos de la copla española: los Poemas y canciones de Rafael de León*. Tesis doctoral. Málaga: Universidad de Málaga. Disponible en: <https://bit.ly/3gkBKH3>

IBARZ, Mercè. (2002). «Aquel Hollywood. Hipótesis sobre el Viaje a ninguna parte». En Patricia Molins (dir.), *Los humoristas del 27* (pp. 65-79). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Ediciones Sinsentido.



IGELSTRÖM, Ann. (2013). «Communication and the various voices of the screenplay text». *Journal of Screenwriting*, 4 (1), pp. 43-56.

IGELSTRÖM, Ann. (2014a). *Narration in the Screenplay Text*. Tesis doctoral. Bangor: Bangor University. Disponible en: <https://bit.ly/34IMm11> (consultado: 15/03/2022).

IGLESIA, Daniel de la. (2003). «Sobre *La dama duende*». En Gonzalo Santonja (coord.), *Homenaje a María Teresa León en su centenario* (pp. 325-330). Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

«Informaciones de corto metraje». (1942a [15 de marzo]). *Primer Plano*, 74, s.p.

«Informaciones de corto metraje». (1942b [9 de agosto]). *Primer Plano*, 95, s.p.

INGELSTROM, Ann. (2014b). «Narrating Voices in the Screenplay Text. How the Writer Can Direct the Reader's Visualisations of the Potential Film». En Craig Batty (ed.), *Screenwriters and Screenwriting. Putting Practice into context* (pp. 30-45). Basingstoke: Palgrave Macmillan.

ITURRALDE, Gamito. (2001). «Campeona de natación y poetisa. Concha Méndez, del Lyceum Club». En James Valender (ed.), *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)* (pp. 33-38). Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

IZQUIERDO CASTILLO, Jessica. (2009). «Las fuentes de financiación y la competitividad del cine español». En Javier Marzal Felici y Francisco Javier Gómez Tarín (eds.), *El productor y la producción en la industria cinematográfica* (pp. 277-283). Madrid: Editorial Complutense.

IZQUIERDO, Eliseo. (2019). *Encubrimientos de la identidad en Canarias. Seudónimos y otros escondrijos en la literatura, el periodismo y las artes en Canarias. Tomo I*. San Cristóbal de La Laguna: Instituto de Estudios Canarios.

J. (1946 [6 de diciembre]). «Una herencia en París. Teatro Apolo». *Yugo* (Almería), p. 3.

JARDIEL PONCELA, Enrique. (1998 [1943]). *Exceso de equipaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

JARDIEL PONCELA, Enrique. (2003 [1943]). *El amor sólo dura 2.000 metros*. En Víctor García Ruiz y Gregorio Torres Nebrera (eds.), *Historia y antología del teatro español de posguerra* (pp. 159-295). Madrid: Editorial Fundamentos.

JARNÉS, Benjamín. (2018 [1936]). *Cita de ensueños (Figuras del cinema)*. Edición de José María Conget. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, Instituto de Estudios Aragoneses, Instituto de Estudios Turoleses y Gobierno de Aragón.

JÁUREGUI DE QUEVEDO, E. (1944). *Santa María de la Cabeza*. Palencia: E. Jáuregui.

JIMÉNEZ FERRERO, José. (1941). *La risa de los tristes*. Sevilla: Editorial C.E., S.A.

JIMÉNEZ FERRERO, José. (1944). *¡Tú amarás!*. Madrid: Gráficas Amara.

JIMÉNEZ GÓMEZ, Cristina. (2020). «La autonomía del guion cinematográfico como género literario. La genialidad creativa de Buñuel y Julio Alejandro en *Viridiana* (1961)». *Signa*, 29, pp. 523-547.

«Josefina de la Torre canta en *Mujeres sonadas*». (1953 [22 de febrero]). *Primer Plano*, 645, s.p.

JUANES, José. (1944). «Teatro y cine. Del verbo a la acción, pasando por “la comedia de la felicidad”». En VV.AA., *El cine en 1943* (pp. 137-150). Madrid: Instituto Samper.

«Julio Peña es un nadador consumado». (1943 [5 de septiembre]). *Primer Plano*, 151, p. 121.

KAROUBI, Laurence. (1998). «Mariscal, Ana». En José Luis Borau (dir.), *Diccionario del cine español* (pp. 544-545). Madrid: Alianza Editorial.

KEBADZE, Nino. (2009). *Romance and Exemplarity in Post-War Spanish Women's Narratives*. Woobridge, Suffolk, Reino Unido: Tamesis.

KERRIGAN, Susan; y Batty, Craig. (2016). «Re-conceptualising screenwriting for the academy: the social, cultural and creative practice of developing a screenplay». *New Writing*, 13 (1), pp. 130-144.

KING, Elliott H. (2007). *Dalí, Surrealism and Cinema*. Harpender: Kamera Books.

KIRKPATRICK, Susan. (2003). *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Cátedra.

KOHN, Nathaniel. (2000). «The Screenplay as Postmodern Literary Exemplar: Authorial Distraction, Disappearance, Dissolution». *Qualitative Inquiry*, 6 (4), pp. 489-510.

KOIVUMÄKI, M.-R. (2010). «The aesthetic independence of the screenplay». *Journal of Screenwriting*, 2 (1), pp. 25–40.

KONIGSBERG, Ira. (2004 [1987]). *Diccionario técnico Akal de cine*. Traducción de Enrique Herrando Pérez y Francisco López Martín. Madrid: Akal.

KORTE, Barbara; y Schneider, Ralf. (2000). «The Published Screenplay – A New Literary Genre?». *AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 25 (1), pp. 89-105.

*La Blanca Paloma*. (s.f.). Barcelona: Ediciones Bistagne.

«La historia y las historias de una película española. Lo que cuentan los creadores de *Misterio en la marisma*». (1944 [26 de marzo]). *Primer Plano* 180, pp. 8-9.

«La película más corta y el reparto más largo». (1943 [13 de junio]). *Primer Plano*, 139, s.p.

«La protección al guionista». (1942 [abril]). *Cámara*, 7, s.p.

LABANYI, Jo (2003). *Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción*. Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces. Disponible en: <https://bit.ly/37KedKu> (consultado: 15/03/2022).

LABANYI, Jo. (2000). «Miscegenation, nation formation and cross-racial identification in the early Francoist folkloric musical». En Avtar Brah y Annie E.

Coombes (eds.), *Hybridity and its discontents. Politics, Science, Sulture* (pp. 56-71). Londres: Routledge.

LABANYI, Jo. (2001). «Música, populismo y hegemonía en el cine folklórico del primer franquismo». En Luis Fernández Colorado y Pilar Couto-Cantero (coords.), *La herida de las sombras. El cine español en los años cuarenta. Cuadernos de la Academia*, 9, pp. 83-98.

LAMAR PRIETO, Covadonga. (2002). «Josefina de la Torre, la última voz de una generación». *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, 7 (40), pp. 58-61.

LAMARQUE, Peter; y Olsen, Stein Haugom. (1994). *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective*. Oxford: Clarendon.

LANSER, Susan Sniader. (1981). *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

LARA, Fernando; y Rodríguez, Eduardo. (1990). *Miguel Mihura en el infierno del cine*. Valladolid: 35 Semana Internacional de Cine de Valladolid

LARIOS, Juan Ruiz de. (1941 [3 de agosto]). «Del “guionista” y del cinema como creación». *Primer Plano*, 42, s.p.

LARREA, Juan; y Buñuel, Luis. (2007 [1980]). *Ilegible, hijo de flauta*. Edición de Gabriele Morelli. Sevilla: Renacimiento.

«Las grandes figuras del cinema. Dick Blumenthal» (1931 [13 de agosto]). *Popular Film*, 261, s.p.

«Las Palmas. Llegada de Claudio de la Torre» (1933 [19 de agosto]). *Hoy. Diario Republicano de Tenerife*, p. 2.

LATORRE, José María. (1999). «*La torre de los siete jorobados*». En Carlos Aguilar (ed.), *Cine fantástico y de terror español* (pp. 73-81). Guipúzcoa: Donostia Kultura.

LÁZARO-REBOLL, Antonio; Marsh, Steven; Martin-Márquez, Susan; y Zunzunegui, Santos. (2016 [2013]). «Strategic Auteurism». En Jo Labanyi y Tatjana Pavlović (eds.), *A Companion to Spanish Cinema* (pp. 152-190). Pondicherry, India: Wiley Blackwell.

LEE, Lance. (2001). *A Poetics of Screenwriters*. Austin: University of Texas Press.

LEGLISE, Paul. (1958). *Une œuvre de pré-cinéma: L'Eneide. Essai d'analyse filmique du premier chant*. París: Nouvelles Editions Debresse.

LEIVA, Jorge. (1994 [26 de junio]). «El músico canario del cine español». *La Gaceta de Canarias*, pp. 10-11.

LEÓN, María Teresa (1998 [1970]). *Memoria de la melancolía*. Edición de Gregorio Torres Nebrera. Madrid: Castalia.

LEÓN, Rafael de. (1989). *Poemas y canciones de Rafael de León*. Edición de Josefa Acosta Díaz, Manuel José Gómez Lara y Jorge Jiménez Barrientos. Sevilla: Alfar.

LIBRIS, R. (1935 [23 de junio]). «Consultorio cinematográfico». *Cinegramas*, 41, s.p.

LINARES, Marco Julio. (2007 [2004]). «¿Es literatura el guión cinematográfico?». En Armando Casas (ed.), *Guión cinematográfico* (pp. 89-91). México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.

LINHOFF, Guillermo. (1954 [14 de febrero]). «Moviola». *Primer Plano*, 696, s.p.

LLARENA, Alicia. (2008). «Los paisajes de Josefina de la Torre». En Javier Durán Angulo (dir.) y Cecilia Salerno (coord.), *Actas del Seminario Josefina de la Torre Millares. La última voz del 27* (pp. 117-125). Tenerife: Nueva Gráfica.

LLAUSÁS, Luis. (2000 [1997]). «El guión, ¿qué y para qué? y (II)». En Juan A. Ríos Carratalá y John D. Sanderson (eds.), *Relaciones entre el cine y la literatura: el guión. 2.º Seminario*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <https://bit.ly/2NHMDno> (consultado: 15/03/2022).

LLORET MACIÁN, Pablo. (2000 [1997]). «Carpintería para un intento: contingencias de un guión desde el concepto a la realización». En Juan A. Ríos Carratalá y John D. Sanderson (eds.), *Relaciones entre el cine y la literatura: el guión. 2.º Seminario*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <https://bit.ly/3iajE9W> (consultado: 15/03/2022).

LLUÍS Y FALCO, Josep. (1998). «Guridi, Jesús». En José Luis Borau (dir.), *Diccionario del cine español* (p. 439). Madrid: Alianza Editorial.

LOBATO, Flora. (2007). *Edgar Neville entre la literatura y el cine. Análisis narratológico comparativo de algunas de sus adaptaciones*. Salamanca: Librería Cervantes.

LÓPEZ CLEMENTE, J. (1945). «El guión literario y el guión técnico». *Cine Experimental*, 5, pp. 267-276.

LÓPEZ MARTÍN, Laura. (2009). «Aproximación a los oficios de cine en España (desde sus inicios hasta 1936)». *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, 21, pp. 77-100.

LÓPEZ NEGRÍN, Florentino. (1965 [18 de diciembre]). «Claudio de la Torre, Premio Nacional de Literatura. “Canarias siempre ha estado presente en mí”». *El Eco de Canarias*, p. 7.

LÓPEZ RUBIO, José. (1945 [7 de enero]). «El cine y los escritores en 1944». *Primer Plano*, 221, s.p.

LÓPEZ RUBIO, José. (1983). *La otra Generación del 27*. Madrid: Real Academia Española. Disponible en: <https://bit.ly/2t8pTmc> (consultado: 15/03/2022).

LÓPEZ SANTANA, Miriam. (2010). *La novela gótica en España (1788-1833)*. Vigo: Academia del Hispanismo.

LÓPEZ, Francisca. (1995). *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*. Madrid: Editorial Pliegos.

LÓPEZ, María de Lourdes. (1995). *El guión. Su lenguaje literario*. México, D.F.: UNAM / Escuela Nacional de Estudios Profesional Acatlán.

«Los adelantos y perfeccionamientos en el cinema sonoro». (1931 [9 de septiembre]). *Ahora*, 229, p. 27.

«Los que vaticinaron el año anterior». (1942 [4 de enero]). *Primer Plano*, 64, s.p.

LOUGHNEY, Patrick. (1997a). «Selected Examples of Early Scenario/Screenplays in the Library of Congress». *Film History*, 9 (3), pp. 290-299.

LOUGHNEY, Patrick. (1997b). «From *Rip Van Winkle* to *Jesus of Nazareth*: thoughts on the origins of the American screenplay». *Film History*, 9 (3), pp. 277-289.

LOZANO MANEIRO, José María. (1985). *El relato fílmico y su escritura. Introducción a la historia y teoría del guion y de la relación cinematográfica*. Tesis doctoral. Madrid: Servicio de Reprografía de la Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.

LUJÁN, Adolfo. (1941a [4 de mayo]): «Mujeres detrás de la cámara». *Primer Plano*, 29: s.p.

LUJÁN, Adolfo. (1941b [6 de julio]). «Una encuesta de *Primer Plano* sobre formación de directores. ¿Qué procedencia profesional ofrece mejores garantías como escuela de realizadores cinematográficos?». *Primer Plano*, 38, s.p.

LUJÁN, Adolfo. (1942 [5 de abril]). «Nueve preguntas de *Primer Plano* a Claudio de la Torre». *Primer Plano*, 77, pp. 8-9.

LUNA LÓPEZ, Inés María. (2017). *La soledad como categoría estética: correspondencias simbólicas entre copla flamenca y canción española*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla. Disponible en: <https://bit.ly/35T0GR7> (consultado: 15/03/2022).

LUQUE CARRERAS, José A. (2015). *El cine negro español*. Madrid: T&B Editores.

LUQUE, Ramón. (2004). «El oficio de guionista». En Begoña Gutiérrez San Miguel (ed.), *Oficios de cine* (pp. 15-39). Madrid: Ocho y Medio.

MACDONALD, Ian W. (2007). «The struggle for the silents: The British screenwriter from 1910 to 1930». *Journal of Media Practice*, 8 (2), pp. 115-128.

MACDONALD, Scott. (1995). *Screen Writing. Scripts and Texts by Independent Filmmakers*. Berkeley: University of California Press.

MACHALSKI, Miguel. (2006). *El guion cinematográfico. Un viaje azaroso*. Buenos Aires: Ediciones Universidad del Cine.

MAGNIEN, Brigitte. (2005). «El cine en la novela de vanguardia (1923-1936)». En Mechthild Albert (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio* (pp. 441-455). Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

MAINER, José-Carlos. (1990). «Las escritoras del 27 (con María Teresa León al fondo)». En *Homenaje a María Teresa León. Cursos de Verano en El Escorial (1989)* (pp. 13-40). Madrid: Universidad Complutense.

MALKIN, Yaakov. (1980). *Criticism in Cinematic Creation and the Screenplay as a New Literary Form*. Tesis doctoral. Jerusalem: Israel Film Archives Publication.

MALO, Roberto; y Moratha. (2016). *Los guionistas*. Zaragoza: Editorial Cornoque.

MANGINI, Shirley. (2001). *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Península.

MARAS, Steve. (2009). *Screenwriting. History, Theory and Practice*. London: Wallflower Press.

MARCHAMALO, Jesús. (2007). «Entrevista con Rafael Azcona». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 679, pp. 125-134.

MARCO, Valeria de. (2008). «Introducción biográfica y crítica». En Max Aub, *Campo francés* (pp. 7-75). Madrid: Castalia.

MARÍ, Jorge. (2002). «Puentes, catalejos y pantallas: el guión de cine como fuente de recursos retóricos en la novela española contemporánea». *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura*, 15 (2), pp. 23-38.

MARQUERÍE, Alfredo (1945 [23 de noviembre]). «Calderón: Estreno de *Una mujer en los brazos*, original de Rafael Matarazzo, traducida por Josefina de la Torre y Alberto Alar». *ABC*, p. 27.

MÁRQUEZ MONTES, Carmen. (2005). «La dramaturgia de Claudio de la Torre». En Francisco Juan Quevedo García (coord.), *Con quien tanto quería. Estudios en*



*homenaje a María del Prado Escobar Bonilla* (pp. 287-300). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones.

MÁRQUEZ MONTES, Carmen. (2006). «Las comedias de Claudio de la Torre». *El Museo Canario*, 61, pp. 267-286.

MARRERO, Ángel. (1943 [febrero]). «Dos preguntas a los premiados en el reciente Concurso de Guiones. ¿Cuál es el argumento de su guión? ¿Cuánto tiempo tardó en hacerlo?». *Cámara*, 17, s.p.

MARSÉ, Juan. (1985). *El fantasma del cine Roxy*. Madrid: Almarabú.

MARTÍN DEL CAMPO, David. (2007 [2004]). «Diálogos y circunstancia». En Armando Casas (ed.), *Guión cinematográfico* (pp. 103-107). México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.

MARTÍN FUMERO, José Manuel. (2011). *Las otras voces de la lírica insular de vanguardia (Julio Antonio de la Rosa, José Rodríguez Batllori, Josefina de la Torre, Félix Delgado, José Antonio Rojas, Agustín Miranda Junco e Ismael Domínguez)*. San Cristóbal de La Laguna: Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.

MARTÍN FUMERO, José Manuel. (2019). «En el cuerpo textual de las dos ediciones de *Marzo incompleto*, de Josefina de la Torre». *Castilla. Estudios de Literatura*, 10, pp. 584-622.

MARTÍN FUMERO, José Manuel. (2021). «*Marzo incompleto* en la trayectoria lírica de Josefina de la Torre». En Alberto García-Aguilar e Isabel Castells-Molina (eds.), *Josefina de la Torre y su tiempo* (pp. 181-199). Berlín: Peter Lang.

MARTÍN OTEGUI, Virginia Claudia. (2013). «Literatura “guion”-cine». En Emma Camarero Calandria y María Marcos Ramos (coords.), *II Congreso Internacional Historia, Literatura y Arte en el Cine en español y en portugués. De los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI. Actas completas (26-28 de junio de 2013)* (pp. 412-425). Salamanca: Hergar Ediciones Antema.

MARTÍN PADILLA, Kenia. (2015a). «Josefina de la Torre: en memoria de una estrella». *Nexo. Revista Intercultural de Arte y Humanidades*, 12, pp. 13-20. Disponible en: <https://bit.ly/3cE2pts> (consultado: 15/03/2022).

MARTÍN PADILLA, Kenia. (2015b). «Josefina de la Torre o la versatilidad imperdonable». *Revista Fogal*, 7. Disponible en: <https://bit.ly/32WXVQ5> (consultado: 15/03/2022).

MARTÍN PADILLA, Kenia. (2015c). «Josefina de la Torre: perfil polifacético», *Revista Digital Cuatrimestral de la Academia Canaria de la Lengua*, 4. Disponible en: <https://bit.ly/2VEKKt5> (consultado: 15/03/2022).

MARTÍN PADILLA, Kenia. (2021). «Memorias de una estrella: ficción y realidad». *ACL. Revista de la Academia Canaria de la Lengua*, 2. Disponible en: <https://bit.ly/3F7qK9f> (consultado: 15/03/2022).

MARTÍN, Fernando Gabriel. (1992). «El cine y la vanguardia en Canarias». En Andrés Sánchez Robayna (ed.), *Canarias: las vanguardias históricas* (pp. 141-177). Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.

MARTÍN, Fernando Gabriel; y Fernández Arozena, Benito. (1997). *Ciudadano Rivero. La Rivero Film y el cine mudo en Canarias*. San Cristóbal de La Laguna: Excmo. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna.

MARTÍN, Sabas. (2006). «En la vida del señor Alegre de Claudio de la Torre». En Juan Pedro Castañeda, Juan José Delgado y Sabas Martín (eds.), *Doce novelas que se pueden leer* (pp. 25-40). Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.

MARTÍNEZ CACHERO, José María. (2009). *Liras entre lanzas. Historia de la literatura «nacional» en la Guerra Civil*. Madrid: Editorial Castalia.

MARTÍNEZ DE OLCOZ, Nieves. (2016). «Regeneración, autobiografía y desfiguración en el guion cervantino de Carlos Blanco *Cervantes, la estocada secreta*». En Carlos Mata Induráin (ed.), *Recreaciones quijotescas y cervantinas en las artes: Cervantes y su obra* (pp. 107-118). Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.

MARTÍNEZ MONTALBÁN, José Luis. (2002). *La Novela Semanal Cinematográfica*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

MARTÍNEZ TEJEDOR, María Concepción. (2007-2008). «Mujeres al otro lado de la cámara. (¿Dónde están las directoras de cine?)». *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, 20-21, pp. 315-340.

MARTÍNEZ TEJEDOR, María Concepción. (2016). *Directoras. Pioneras del cine español. De los años veinte a los años sesenta*. Madrid: Fundación First Team.

MARTÍNEZ VICENTE, Benito. (2012). *Los orígenes de la canción popular en el cine mudo español (1896-1932)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://bit.ly/2UPBtAF> (consultado: 15/03/2022).

MARZAL FELICI, José Javier. (2000 [1997]). «La consolidación del cine como industria: primeros usos del guión cinematográfico en el contexto norteamericano de los años 10». En Juan A. Ríos Carratalá y John D. Sanderson (eds.), *Relaciones entre el cine y la literatura: el guión*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <https://bit.ly/3eFLZ5P> (consultado: 15/03/2022).

MAS-GUINDAL, A. (1941 [26 de enero]). «Página de crítica». *Primer Plano*, 15, s.p.

MAS-GUINDAL, Antonio. (1942a [15 de marzo]). «Página de crítica». *Primer Plano*, 74, s.p.

MAS-GUINDAL, Antonio. (1942b [8 de noviembre]). «Página de crítica». *Primer Plano*, 108, s.p.

MATA MONCHO AGUIRRE, Juan de. (2000). *Las adaptaciones de obras del teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos*. Tesis doctoral. Alicante: Universidad de Alicante. Disponible en: <https://bit.ly/2WcjHaZ> (consultado: 15/03/2022).

MATARAZZO, Rafael. (1956). *Una mujer entre los brazos*. Adaptación de Josefina y Claudio de la Torre. Madrid: Alfíl.

MATEOS MIERA, Eladio. (2003). «María Teresa León y el cine». En Gonzalo Santonja (coord.), *Homenaje a María Teresa León en su centenario* (pp. 297-310). Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

MATESANZ, José Antonio. (1999). *Las raíces del exilio: México ante la guerra civil española, 1936-1939*. México, D.F.: El Colegio de México / Universidad Nacional Autónoma de México.

MATUD JURISTO, Álvaro. (2008). «La incorporación del cine documental al proyecto de NO-DO». *Historia y Comunicación Social*, 13, pp. 105-118.

MATUD, Álvaro. (2008). «El cine como documental franquista: introducción a la producción de documentales de NO-DO». En M. Gloria Camarero Gómez y Vanesa de Cruz Medina, Beatriz de las Heras Herrero (coords.), *I Congreso Internacional de Historia y Cine* (pp. 516-527). Madrid: Universidad Carlos III de Madrid.

MAYOR SÁNCHEZ, Ana Victoria. (2017). *La novela popular española desde mediados del siglo XX hasta nuestros días. Aspectos sociológicos, temáticos, retóricos y comparativos*. Tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia. Disponible en: <https://bit.ly/3mtG1cG> (consultado: 15/03/2022).

MAYOR, Julio. (s.f.). *Una herencia en París*. Barcelona: Editorial Alas.

MCGRATH, Declan; y Macermott, Felim. (2003). *Guionistas. Cine*. Traducción de Vicente Campos González. Barcelona: Editorial Océano.

MCKEE, Robert. (1997). *Story. Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. Nueva York: ReganBooks.

MCMAHAN, Alison. (2003). *Alice Guy Blaché. Lost Visionary of the Cinema*. New York / London: Bloomsbury.

MCMURTRY, Larry. (1976). «The Screenplay as Non-Book: A Consideration». En *American Film*, 10 (1), pp. 6-8.

MEDEROS, Alicia R. (2001). «Josefina de la Torre Millares. Nota biográfica». En Alicia R. Mederos (ed.), *Los álbumes de Josefina de la Torre. La última voz del 27* (pp. 54-59). Madrid: Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

MEDEROS, Alicia R. (2008). «Entre Modernismo y Vanguardia». En Javier Durán Angulo (dir.) y Cecilia Salerno (coord.), *Actas del Seminario Josefina de la Torre Millares. La última voz del 27* (pp. 13-17). Tenerife: Nueva Gráfica.

MEDEROS, Alicia R. (coord.). (2007). *Josefina de la Torre: Modernismo y vanguardia*. Las Palmas de Gran Canaria: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

MEDEROS, Alicia R. (ed.). (2001). *Los álbumes de Josefina de la Torre. La última voz del 27*. Madrid: Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

MEDEROS, Alicia. (1999). «Josefina de la Torre: “la poesía sigue pareciéndome inexplicable”». *Anarda siglo XXI. Revista de Canarias*, 7, pp. 45-46.

MEDEROS, Alicia. (2019a). «En el umbral de una estrella». En Josefina de la Torre, *Memorias de una estrella* (pp. 7-15). Islas Canarias: Consejería de Educación, Universidad, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

MEDEROS, Alicia. (2019b). «Josefina de la Torre. La “muchacha-isla”». En Yasmina Romero Morales y Alba Sabina Pérez (eds.), *Escritoras canarias del siglo XX: de la invisibilidad al reconocimiento* (pp. 99-112). Madrid: Ediciones La Palma.

MEDINA PERALTA, María Mercedes. (1991). *La obra literaria de Claudio de la Torre*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

MÉLIÈS, George. (1905). *Complete Catalogue of Genuine and Original «Star» Films (Moving Pictures) Manufactured by Geo. Méliès of Paris*. New York: Star Films.

MÉNDEZ CUESTA, Concha. (1927). *Historia de un «taxi»*. Madrid: Imp. Ducazcal H. González.

MÉNDEZ, Concha. (1928 [1 de octubre]). «El cinema en España». *La Gaceta Literaria*, 5, p. 5.

MÉNDEZ, Concha. (1931). *El personaje presentido y El ángel cartero*. Madrid: Imprenta de Galo Sáez.

MÉNDEZ, Concha. (2001). «Una visita a Elstree». En James Valender (ed.), *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)* (pp. 39-46). Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

«Mercedes Valle, protagonista de *Bajo el sol de Canarias*». (1943 [14 de agosto]). *Falange* (Las Palmas de Gran Canaria), p. 2.

MEREU KEATING, Carla. (2019). «Locked into dubbing: Retracing the origins, establishment and fortune of Italy’s mainstream AVT practice». En Irene Ranzato y

Serenella Zanotti (eds.), *Reassesseing Dubbing. Historical approaches and current trends* (pp. 63-78). Ámsterdam: John Benjamins Publishing Company.

METZ, Christian. (1973). *Lenguaje y cine*. Traducción de Jorge Urrutia. Barcelona. Planeta.

MICÓN, Sabino A. (1929). *Cómo se hacen las películas. Teorías sobre la impresión*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.

MILLÁN, María Clementa. (1998). «Introducción». En Federico García Lorca, *El público* (pp. 9-116). Madrid: Cátedra.

MILLARES ALONSO, Juan. (2008). «Josefina no es Bela Z». En Javier Durán Angulo (dir.) y Cecilia Salerno (coord.), *Actas del Seminario Josefina de la Torre Millares. La última voz del 27* (pp. 159-170). Tenerife: Nueva Gráfica.

MILLARES CARLO, Agustín. (2000). «Claudio de la Torre». *Boletín Millares Carlo*, 19, pp. 15-24.

MILLARES, Agustín. (1871). *Eduardo Alar*. Las Palmas de Gran Canaria: Imprenta de Víctor Doreste.

MILLARES, Selena. (2008). «Órbita literaria de Josefina de la Torre: una poeta entre dos generaciones». En Durán Angulo, J. (dir.) y Salerno, C. (coord.), *Actas del Seminario Josefina de la Torre Millares. La última voz del 27* (pp. 59-88). Tenerife: Nueva Gráfica.

MILLET, Olivier; y Robert, de Philippe. (2003). *Cultura bíblica*. Madrid: Editorial Complutense.

MINGUET BATLLORI, Joan M. (1998). «La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo (Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de *Primer Plano*)». En Josetxo Cerdán y Julio Pérez Perucha (coords.), *Tras el sueño. Actas del Centenario. VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine* (pp. 187-201). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

MIRSAL, Jasmin. (2018). *Writing Pictures: The Screenplay as a Form of Literary Modernism*. Tesis doctoral. Londres: University of London. Disponible en: <https://bit.ly/3B1sXTm> (consultado: 15/03/2022).

MOLINA, Josefina. (2003). «Punto y seguido». *DUODA: Revista d'Estudis Feministes*, 24, pp. 75-81.

MOLINA, Miguel de. (1998). *Botín de guerra. Autobiografía*. Coordinación de Salvador Valver. Barcelona: Planeta.

MOLINA, Tirso de. (2009 [1635]). *Don Gil de las calzas verdes*. Edición de Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra.

MONEGAL, Antonio. (1994). «Introducción». En Federico García Lorca, *Viaje a la luna* (pp. 5-55). Valencia: Pre-Textos.

MONGUILOT BENZAL, Félix. (2015). *Coproducción y colaboración cinematográfica hispano-italiana durante los años 1939-1943*. Tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia. Disponible en: <https://bit.ly/3tYUdif> (consultado: 15/03/2022).

MONMENEU GONZÁLEZ, Mónica. (2021). «Un archipiélago en la capital: el Lyceum Club de Madrid y la cultura femenina de la Edad de Plata». En Alberto García-Aguilar e Isabel Castells-Molina (eds.), *Josefina de la Torre y su tiempo* (pp. 43-60). Berlín: Peter Lang.

MONTERDE, José Enrique. (2001). «Hacia un cine franquista: la línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945». En Luis Fernández Colorado y Pilar Couto-Cantero (coords.), *La herida de las sombras. El cine español en los años cuarenta. Cuadernos de la Academia*, 9, pp. 59-82.

MONTIANO RUIZ, Juan José. (2009). *Historia del teatro olvidado: la revista (1864-2009)*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada. Disponible en: <https://bit.ly/3bUaOMT> (consultado: 15/03/2022).

MORA, Constanca de la. (2017 [1944]). *Doble esplendor*. Madrid: Gadir.

MORAL RONCAL, Antonio Manuel. (2015). «Una mirada al pasado decimonónico: los católicos ante el “cine de levita” en el primer franquismo (1939-1950)». En Antonio Manuel Moral Roncal y Ricardo Colmenero Martínez (coords.),

*Iglesia y primer franquismo a través del cine (1939-1950)* (pp. 47-82). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.

MORAL RONCAL, Antonio Manuel; y Colmenero Martínez, Ricardo. (2011). *Revolución y contrarrevolución: El siglo XIX español en el cine*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.

MORALES ASTOLA, Rafael. (2003). *La presencia del cine en el teatro. Antecedentes europeos y su práctica en el teatro español*. Sevilla: Alfar.

MORALES, Sergio. (1997). «Documentales del 40 al 80. Un brindis al sol. (La imagen de Canarias en los documentales nacionales 1940-1980)». En Sergio Morales Quintero y Andrés Modollel Koppel (coords.), *Un siglo de producción de cine en Canarias (1897-1997)* (pp. 117-143). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

MORALES, Sofía. (1943 [17 de octubre]). «Una visita a Josefina de la Torre». *Primer Plano*, 157, s.p.

MORALES, Tomás. (1919). *Las rosas de Hércules. Libro segundo*. Madrid: Librería Pueyo.

MORALES, Tomás. (1922). *Las rosas de Hércules. Libro primero*. Madrid: Librería Pueyo.

MORELLI, Gabriele. (2007). «Introducción. Un guión cinematográfico “imposible”». En Gabriele Morelli (ed.), *Ilegible, hijo de flauta* (pp. 13-56). Sevilla: Editorial Renacimiento.

MORRIS, C. B. (1980). *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers 1920-1936*. New York: Oxford University Press.

MORRIS, C. Brian. (2004). *Jirafas que arden: el cine de Salvador Dalí*. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27.

MORSBERGER, Robert E.; y Morsberger M., Katharine. (1975). «Screenplay as Literature: Bibliography and Criticism». *Literature/Film Quarterly*, 3 (1), pp. 45-59.



MOYA DE QUIRÓS, A. (1948). *Del tema a la crítica pasando por el guion cinematográfico*. Madrid: Ediciones Eyda.

MUNSÓ CABÚS, Juan. (1988). *50 años Radio Nacional de España. Escrito en el aire*. Madrid: Dirección de Relaciones Exteriores E. P. RTVE / Servicio de Publicaciones.

MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín. (2003). «Introducción crítica». En Agustín Muñoz-Alonso López (ed.), *Teatro español de vanguardia* (pp. 9-83). Madrid: Castalia.

NANNICELLI, Ted. (2010). «The early screenwriting practice of Ernest Lehman». *Journal of Screenwriting*, 1 (2), pp. 237-253.

NANNICELLI, Ted. (2011a). «Instructions and Artworks: Musical Scores, Theatrical Scripts, Architectural Plans, and Screenplays». *British Journal of Aesthetics*, 51, pp. 399-414.

NANNICELLI, Ted. (2011b). «Why Can't Screenplays Be Artworks?». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 69 (4), pp. 405-414.

NANNICELLI, Ted. (2013a). «The Ontology and Literary Status of the Screenplay: The Case of "Scriptfic"». *Journal of Literary Theory*, 7 (1-2), pp. 135-153.

NANNICELLI, Ted. (2013b). *A Philosophy of the Screenplay*. New York: Routledge.

NANNICELLI, Ted. (2016). «Screenplays». En Noël Carroll y John Gibson (eds.), *The Routledge Companion to Philosophy of Literature* (pp. 127-136). New York / London: Routledge.

NANNICELLI, Ted. (2019). «What Is a Screenplay?». En Noël Carroll, Laura Teresa Di Summa-Knoop y Shawn Loht (eds.), *The Palgrave Handbook of the Philosophy of Film and Motion Pictures* (pp. 215-234). Cham: Springer International Publishing.

NAVARRETE CARDERO, José Luis. (2003). *La españolada y Sevilla*. Sevilla: Padilla Libros.

NAVARRETE CARDERO, José Luis. (2009). *Historia de un género cinematográfico: la española*. Madrid: Quiasmo Editorial.

NAVARRETE-GALIANO RODRÍGUEZ, Ramón. (2016). *El cine republicano: el caso de Rosario Pi*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla. Disponible en: <https://bit.ly/2XjcZSp> (consultado: 15/03/2022).

NAVARRO SANTOS, Marianela. (2008). «Monólogos de ausencia. La poesía de Josefina de la Torre». En Javier Durán Angulo (dir.) y Cecilia Salerno (coord.), *Actas del Seminario Josefina de la Torre Millares. La última voz del 27* (pp. 199-213). Tenerife: Nueva Gráfica.

NAVARRO, Antonio José. (2020). «El cine negro español (1950-1963). ¿Conductor de una ideología hegemónica o mecanismo transgresor?». En Antonio José Navarro y Juan A. Pedrero Santos (eds.), *La edad de oro del cine policíaco español (1950-1963)* (pp. 111-159). Madrid: Calamar Ediciones.

NELKEN, Margarita. (1917 [2 de septiembre]). «Una poetisa de ocho años: Josefina de la Torre y Millares». *El Día*, p. 6.

NELKEN, Margarita. (1924 [14 de junio]). «La poetisa niña Josefina de la Torre Millares». *La Esfera*, 545, p. 27.

NELKEN, Margarita. (1975 [1919]). *La condición social de la mujer en España*. Madrid: CVS Ediciones.

NEVILLE, Edgar. (1944 [12 de marzo]). «Defensa del sainete». *Primer Plano*, 216, p. 12.

NEVILLE, Edgar. (2007 [1956]). *Producciones García, S. A.* Edición de M.<sup>a</sup> de los Ángeles Rodríguez. Madrid: Castalia.

NIETO CABALLERO, Guadalupe. (2021). «Sensualidad y erotismo en la poesía de Josefina de la Torre: entre dos periodos vitales y creativos». En María Martínez Deyros y Javier Blasco Pascual (eds.), *Eros y Logo. II: Siglo XX (1900-1950)* (pp. 107-123). Berlín: Peter Lang.

NIETO FERRANDO, Jorge. (2009). *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

NIETO FERRANDO, Jorge. (2018). «La prensa cinematográfica (1910-2010)». En Jorge Nieto Ferrando y José Enrique Monterde, *La prensa cinematográfica en España (1910-2010)* (pp. 186-601). Shangrila Textos Aparte: Valencia.

NIEVA DE LA PAZ, Pilar. (1993). «Claudio de la Torre, director del Teatro Nacional María Guerrero (1954-1960)». En Andrés Peláez (ed.), *Historia de los Teatros Nacionales 1939-1962* (pp. 121-131). Madrid: Ministerio de Cultura – INAEM.

NOBLE, Lorraine. (1936). «Foreword». En Lorraine Noble (ed.), *Four-Star Scripts* (pp. v-vi). Nueva York: Doubleday, Doran & Company, INC.

NORMAN, Marc. (2007). *What Happens Next. A History of American Screenwriting*. New York: Harmony Books.

«Noticiero». (1942 [16 de agosto]). *Primer Plano*, 96, s.p.

«Nueva Films S.A. presentará en breve su primera gran superproducción *Espronceda*». (1945 [1 de abril]). *Primer Plano*, 233, s.p.

«Nueva Junta Directiva. La Asociación de la Prensa de Las Palmas». (1931 [19 de diciembre]). *Gaceta de Tenerife* (Santa Cruz de Tenerife), p. 2.

«Nuevas películas». (1940 [11 de noviembre]). *Hoja Oficial del Lunes*, p. 2.

«Nuevas películas». (1945 [10 de septiembre]). *Aire Libre* (Santa Cruz de Tenerife), p. 6.

NUVOLI, Giuliana. (2004). «La sceneggiatura come genere letterario». *Studi Novecenteschi*, 31 (67-68), pp. 23-39.

O'THOMAS, Mark. (2011). «Analysing the screenplay: a comparative approach». En Jill Nelmes (ed.), *Analysing the Screenplay* (p. 237-250). London: Routledge.

OBÓN, Ramón. (2007 [2004]). «El guión cinematográfico: proceso de creación de un escritor». En Armando Casas (ed.), *Guión cinematográfico* (pp. 121-125). México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.

OLIVAS, Marta. (2014). «Herejes en el franquismo: Agustín Gómez-Arcos, Carlos Muñoz, Manuel Martínez Mediero y Claudio de la Torre». En Barbara Greco y

Laura Pache Carballo (eds.), *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos XX y XXI* (pp. 351-361). Madrid: Biblioteca Nueva.

ONO, Yoko. (2000 [1964]). *Grapefruit*. New York: Simon and Schuster.

ORTEGA, Joaquín. (1924). «La españolada y España». *Hispania*, 7 (1), pp. 1-11. Disponible en: <https://bit.ly/362OArf> (consultado: 15/03/2022).

ORTEGA, María Luisa. (2012). «De la españolada al *fake*. Estereotipos de la españolidad, identidad y diálogos transnacionales». En Nadia Lie y Dagmar Vandebosch (eds.), *El juego con los estereotipos. La redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine postnacionales* (pp. 99-118). Bruselas: Peter Lang.

ORTIZ ÁLVAREZ, Paula. (2011). *El guión cinematográfico: actualización de sus bases teóricas y prácticas*. Tesis doctoral. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

ORTIZ, Augusto. (1945 [5 de agosto]). «Durante el rodaje de *Afan-Evu* en la Guinea Española». *Primer Plano*, 251, s.p.

ORTIZ, Áurea. (2001). «La comedia española de los años cuarenta: una producción diferenciada». *Cuadernos de la Academia*, 9, pp. 115-126.

OTAOLA, Paloma. (2003). «*Le pirate captif*. Histoire d'une collaboration: Claudio de la Torre-Oscar Esplá». En Walter Zidaric (coord.), *Interculturalité, intertextualité: les livrets d'opéra. Fin XIXe-début XXe siècle* (pp. 179-193). Nantes: CRINI, Centre de Recherches sur les Identités Nationales et l'interculturalité.

OUBIÑA, David; y Aguilar, Gonzalo. (1997a). «La alquimia de las imágenes». En David Oubiña y Gonzalo Aguilar (comps.), *El guión cinematográfico* (pp. 173-186). Santiago del Estero, Argentina: Paidós.

OUBIÑA, David; y Aguilar, Gonzalo. (1997b). «Las fronteras de la escritura. (Entrevista a Jorge Goldenberg)». En David Oubiña y Gonzalo Aguilar (comps.), *El guión cinematográfico* (pp. 197-232). Santiago del Estero, Argentina: Paidós.

PADORNO, Eugenio. (2008). «Josefina de la Torre. ¿Última voz del modernismo canario?». En Javier Durán Angulo (dir.) y Cecilia Salerno (coord.), *Actas del Seminario Josefina de la Torre Millares. La última voz del 27* (pp. 21-36). Tenerife: Nueva Gráfica.

PALESIS, Ioannis Antonios. (1979). *At the Crossroads of Cinema and Literature: A Study of the Scenario as a Genre*. Tesis doctoral. Pennsylvania: University of Pennsylvania.

PALOMEQUE RECIO, Azahara. (2012). «Cómo mirar: vaivenes de la agencia femenina en el cine de la “españolada” durante la II República y el franquismo». *Sesión no numerada. Revista de letras y ficción audiovisual*, 2, pp. 152-173.

PALOMO, María del Pilar. (2010). «Colombine y el cine mudo en España (*La mejor film*)». *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 186, pp. 21-30.

PARRA RAMOS, Josefa. (2003). «El guion cinematográfico». En Josefa Parra Ramos (ed.), *Literatura y cine: Actas del congreso* (pp. 139-162). Jerez de la Frontera: Fundación Caballero Bonald.

PASOLINI, Pier Paolo. (1991 [1972]). «La sceneggiatura come “struttura che vuol essere altra struttura”». En *Empirismo eretico* (pp. 188-197). Milán: Garzanti.

PASTOR GARCÍA, José. (1943 [22 de julio]). «Claudio de la Torre habla para *Falange*». *Falange* (Las Palmas de Gran Canaria), p. 3.

PATRÓN SÁNCHEZ, Marina. (2020). «Isla, memoria, olvido». En Josefina de la Torre, *Oculto palabra cierta. (Antología poética)* (pp. 7-23). Sevilla: Renacimiento.

PATRÓN SÁNCHEZ, Marina. (2021a). «El exilio interior de Josefina de la Torre». En Ángeles Egido, Matilde Eiroa, Encarnación Lemus y Marifé Santiago (dirs.) y Luiza Iordache y Rocío Negrete (coords.), *Mujeres en el exilio republicano de 1939. Homenaje a Josefina Cuesta* (pp. 789-801). Madrid: Gobierno de España, Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática.

PATRÓN SÁNCHEZ, Marina. (2021b). «Josefina de la Torre Millares: una mujer moderna en el mundo del cine». *Revista de Escritoras Ibéricas*, 9, pp. 131-158.

PAVÉS, Gonzalo M. (1995). «*Grand Canary*: el viaje imaginado de la Fox». En Julio Pérez Perucha (coord.), *De Dalí a Hitchcock: los caminos en el cine. Actas del V Congreso de la A.E.C.H.* (pp. 39-53). A Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe.

PEDRERO SANTOS, Juan Andrés. (2020). «Crimen y sociedad. La España *noir* bajo el franquismo». En Antonio José Navarro y Juan A. Pedrero Santos (eds.), *La edad de oro del cine policíaco español (1950-1963)* (pp. 13-78). Madrid: Calamar Ediciones.

PEETERS, Benoît. (1986). «Une pratique insituable». En Benoît Peeters (coord.), *Revue de l'Université de Bruxelles. Autour du scénario. Cinéma, bande dessinée, roman-photo, vidéo-clip, publicité, littérature*, 1-2, (pp. 5-14). Bruselas: Université de Bruxelles.

«Película animada». (1942 [marzo]). *Cámara. Revista Cinematográfica Española*, 6, s.p.

PENA, Jaime J. (1997). «*Misterio en la marisma*». En Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español (1906-1995)*, pp. 159-161. Madrid: Cátedra.

PEÑA-ARDID, Carmen. (2009 [1992]). *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra.

PERDOMO HERNÁNDEZ, Guillermo. (1995a). «La serie autobiográfica de Claudio de la Torre». *Philologica Canariensis*, 1, pp. 305-326.

PERDOMO HERNÁNDEZ, Guillermo. (1995b). «*Verano de Juan "el Chino"* en la narrativa de Claudio de la Torre». En Claudio de la Torre, *Verano de Juan «el Chino»* (pp. 11-28). Valencia: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.

PERDOMO HERNÁNDEZ, Guillermo. (1995c). *La narrativa de Claudio de la Torre. Antología de relatos breves*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

PERDOMO HERNÁNDEZ, Guillermo. (1996). «Introducción». En Claudio de la Torre, *Lluvia de arena* (pp. 9-35). Telde: Ayuntamiento de Telde.

PERDOMO HERNÁNDEZ, Guillermo. (2009). «Introducción». En Guillermo Perdomo Hernández (ed.), *Saulo Torón - Fernando González. Epistolario de la Edad de Plata* (pp. 7-34). Las Palmas de Gran Canaria: Domibari Editores.

PERDOMO HERNÁNDEZ, Guillermo. (2020). «Introducción». En Claudio de la Torre, *Novela 2. Alicia al pie de los laureles. Lluvia de arena. El horizonte. Verano de Juan «el Chino»* (pp. 11-34). Islas Canarias: Cabildo Insular de Gran Canaria.

PÉREZ BOWIE, José Antonio. (2004a). *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica en el primer franquismo (1939-1950)*. Salamanca: Librería Cervantes.

PÉREZ BOWIE, José Antonio. (2004b). «Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial». *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, 699-700, pp. 573-594.

PÉREZ BOWIE, José Antonio. (2004c). *Realismo teatral y realismo cinematográfico. Las claves de un debate (España, 1910-1936)*. Madrid: Biblioteca Nueva.

PÉREZ BOWIE, José Antonio. (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.

PÉREZ DE AYALA, Juan. (2001). «*Historia de un taxi (1927)*. La aventura cinematográfica de Concha Méndez». En James Valender (ed.), *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)* (pp. 135-147). Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

PÉREZ DOMENECH, J. (1933 [11 de junio]). «Claudio de la Torre asegura que el cine es el mejor invento literario». *La Prensa*, p. 4.

PÉREZ PAYÁ, María. (2015). *Guión cinematográfico y guión audiodescritivo: un viaje de ida y vuelta*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada. Disponible en: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/41128>

PÉREZ PERUCHA, Julio. (1982). *El cinema de Edgar Neville*. Valladolid: 27 Semana Internacional de Cine de Valladolid.

PÉREZ PERUCHA, Julio. (1996). «El ocaso del complemento. El cortometraje de ficción en los años cuarenta y cincuenta». En Pedro Medina, Luis Mariano González y José Martín Velázquez (coords.), *Historia del cortometraje español* (pp. 101-107). Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares.

PÉREZ TURRENT, Tomás. (2007 [2004]). «El guión no es un género literario». En Armando Casas (ed.), *Guión cinematográfico* (pp. 99-102). México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.

PÉREZ VILLARREAL, Lourdes. (2001). *Cine y literatura. Entre la realidad y la imaginación*. Quito, Ecuador: Abya-Yala.

PÉREZ, Janet. (1996). *Modern and Contemporary Spanish Women Poets*. New York: Twayne Publishers.

PÉREZ-LUGÍN, Alejandro. (1929). *La Virgen del Rocío ya entró en Triana...* Madrid: Editorial Colón.

PETIT DE MURAT, Ulyses. (1954). *El guion cinematográfico. Técnica e historia*. México: Editorial Alameda.

PIDAL FERNÁNDEZ, María de los Ángeles. (1999). «El compositor Manuel López-Quiroga». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 7, pp. 153-174.

PINO, José M. del. (1994). «Narrativa cinematográfica o novela cinemática: el montaje cinematográfico como principio constructor en *Pájaro Pinto* de Antonio Espina». *Letras Peninsulares*, 7 (1), pp. 313-332.

PLANES PEDREÑO, José Antonio. (2014). *El paradigma estético en la crítica cinematográfica de Ángel Fernández-Santos*. Tesis doctoral. Murcia: Universidad Católica de Murcia. Disponible en: <https://bit.ly/2O0ndSp> (consultado: 15/03/2022).

PLATERO FERNÁNDEZ, Carlos. (1977). «*La hija del Mestre: génesis de una película y 2*». *Aguayro*, 90, pp. 24-27.

PLATERO, Carlos. (1981). *El cine en Canarias*. Las Palmas de Gran Canarias: Edirca.

PLAZA, Martín de la. (2002). *Maestro Quiroga, compositor. De la A a la Z. Discografía y filmografía comentadas*. Madrid: Alianza Editorial / Producciones El Delirio.

POLLAROLO, Goivanna. (2011). «El guion cinematográfico, ¿texto literario?». *Lexis*, XXXV (1), pp. 289-318.

PORLÁN MERLO, Rafael. (1992 [1929]). «El arpa y el bebé». En Rafael Utrera (ed.), *Memoria cinematográfica* (pp. 63-75). Sevilla: Productora Andaluza de Programas.

PORTELA LOPA, Antonio. (2014). *El mito de Greta Garbo en la literatura española e hispanoamericana*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca.



«Positivos sin revelar. Noticiero». (1943 [26 de septiembre]). *Primer Plano*, 154, s.p.

«Positivos sin revelar. La primera película española de Celia Gámez». (1940 [20 de octubre]). *Primer Plano*, 1, s.p.

POWRIE, Paul; Cadalanu, Marie. (2020). *The French Film Musical*. Nueva York: Bloomsbury Academic.

PRADA, Juan Manuel de. (2003). «María Teresa León y el cine». En Gonzalo Santonja (ed.), *Homenaje a María Teresa León en su centenario* (pp. 331-340). Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

PREGO, Adolfo. (1987). «Introducción». En Claudio de la Torre, *Obra escogida* (pp. 9-39). Las Palmas de Gran Canaria: Edirca.

PRICE, Steven. (2010). *The Screenplay. Authorship, Theory and Criticism*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

PRICE, Steven. (2011). «Character in the Screenplay Text». En Jill Nelmes (ed.), *Analysing the Screenplay* (pp. 201-216). Oxfordshire: Routledge.

PRICE, Steven. (2013a). «The screenplay: An accelerated critical history». *Journal of Screenwriting*, 4 (1), pp. 87-97.

PRICE, Steven. (2013b). *A History of the Screenplay*. London: Palgrave Macmillan.

*Primer amor*. (1941). S.I.: Colección Cinema.

«*Primer Plano* presenta su Noticiero Nacional». (1941 [7 de diciembre]). *Primer Plano*, 60, s.p.

«Prochainement au Chantecler. *Pour vivre heureux*». (1934 [23 de junio]). *Chantecler Revue*, 7, p. 1.

PROVER, Jorja. (1994). *No One Knows Their Names. Screenwriters In Hollywood*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press.

PUENTE, Antonio. (2000 [25 de noviembre]). «Josefina de la Torre, el último rostro del 27». *La Provincia. Diario de Las Palmas* (Gran Canaria), pp. 44-45.

PUENTE, Antonio. (2001). «Una isla entre cruzados archipiélagos». En Alicia R. Mederos (comisaria) y José Méndez (ed.), *Los álbumes de Josefina de la Torre. La última voz del 27* (pp. 41-43). Madrid: Gobierno de Canarias.

PUENTE, Antonio. (2008). «Josefina de la Torre. Entre la isla y “magua”». En Javier Durán Angulo (dir.) y Cecilia Salerno (coord.), *Actas del Seminario Josefina de la Torre Millares. La última voz del 27* (pp. 109-115). Tenerife: Nueva Gráfica.

PUÉRTOLAS, Emiliano. (1999). «Una reflexión histórica sobre el guión». En *Ciclo El texto iluminado. El guión cinematográfico* (pp. 9-11). Zaragoza: Ibercaja.

PUJANTE CASCALES, Basilio. (2011). «Vigencia de la novela del oeste en el siglo XXI». En Ana Cabello, Miguel Carrera, Malvina Guaraglia Pozzo, Federico López-Terra y Cristina Martínez-Gálvez (eds.), *En los márgenes del canon. Aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español (siglos XX y XXI)* (pp. 109-122). Madrid: CSIC / Los Libros de la Catarata.

PUYAL, Alfonso. (2018). *Cine y renovación estética en la vanguardia española. Antología crítica, 1920-1936*. Sevilla: Renacimiento.

PUYAL, Alfonso; y Deltell, Luis (eds.). (2014). *Un guionista en la universidad. Juan Antonio Porto*. Madrid: Editorial Fragua.

QUESADA, Alonso. (2012). *Prosa I. Crónicas de la ciudad y de la noche. Smoking-Room. Las inquietudes del Hall*. Edición de Lázaro Santana. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.

QUINTANILLA, José Luis. (1957 [13 de enero]). «Los cuatro caminos de Claudio de la Torre. El novelista, el comediógrafo, el director de cine y el director de escena». *ABC*, p. 15-16.

R., H. de la. (1945 [4 de agosto]). «Homenaje a los autores de *El collar de caracoles*». *Falange* (Las Palmas de Gran Canaria), p. 3.

RAMÍREZ GUEDES, Enrique. (1995). «Claudio de la Torre, de París a Madrid: el camino de un cineasta». *Un mes de cine*, Filmoteca Canaria, 9, p. 3.

RAMÍREZ GUEDES, Enrique. (1996). «La producción cinematográfica en Canarias: El concurso de argumentos del Cabildo Insular de Tenerife de 1926/27». En Francisco Morales Padrón (coord.), *XI Coloquio de historia canario-americana (1994)*, Tomo II (pp. 429-449). Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.

RAMÍREZ GUEDES, Enrique. (1998). «Josefina de la Torre: el cine por los cuatro costados». En Josexo Cerdán y Julio Pérez Perucha (coords.), *Tras el sueño. Actas del Centenario. VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine* (pp. 203-208). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

RAMÍREZ GUEDES, Enrique. (2001). «Josefina de la Torre: una estrella fugaz». En Alicia R. Mederos (comisaria) y José Méndez (ed.), *Los álbumes de Josefina de la Torre. La última voz del 27* (pp. 45-49). Madrid: Gobierno de Canarias.

RAMÍREZ GUEDES, Enrique. (2008). «Josefina de la Torre y el cine. Historia de un desencuentro». En Javier Durán Angulo (dir.) y Cecilia Salerno (coord.), *Actas del Seminario Josefina de la Torre Millares. La última voz del 27* (pp. 127-133). Tenerife: Nueva Gráfica.

RAMÍREZ GUEDES, Enrique. (coord.). (2012). *Rodajes en Canarias. 1951-1970*. Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes / Filmoteca Canaria.

RAMOS ALMENARA, Manuel. (2007). *El Pueblo Canario. Un proyecto inacabado: del sueño a la realidad*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro de Iniciativas y Turismo de Gran Canaria.

RAMOS ARTEAGA, José Antonio. (2014). «Josefina de la Torre (1907-2002). Muchacha-isla (en palabras de Pedro Salinas)». *Revista Digital Cuatrimestral de la Academia Canaria de la Lengua*, 1. Disponible en: <https://bit.ly/3uNSs9M> (consultado: 15/03/2022).

RAMOS, Luis Arturo. (2007 [2004]). «El guión cinematográfico: quizás otro género literario». En Armando Casas (ed.), *Guión cinematográfico* (pp. 109-112). México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.

RAYNAULD, Isabelle. (1990). *Le scénario de film comme texte. Histoire, théorie et lecture(s) du scénario: de Georges Méliès à Marguerite Duras et Jean Luc Godard*. Tesis doctoral. París: Université de Paris VII.

RAYNAULD, Isabelle. (1997). «Written Scenarios of Early French Cinema: Screenwriting Practices in the First Twenty Years». *Film History*, 9 (3), pp. 257-268.

RAYNAULD, Isabelle. (2005). «Screenwriting». En Richard Abel (ed.), *Encyclopedia of Early Cinema* (pp. 576-579). Abingdon, Oxon, OX; New York, NY: Routledge.

RAYNAULD, Isabelle. (2019 [2012]). *Lire et écrire un scénario. Fiction, documentaire et nouveaux médias*. Malakoff, Francia: Armand Colin.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2020). *Diccionario de la lengua española*. Edición en línea. Madrid: Real Academia Española. Disponible en: <https://bit.ly/3i5EuIK> (consultado: 15/03/2022).

RETANA, Alfonso de. (1944 [1 de diciembre]). «Los guionistas premiados contestan a nuestras preguntas». *Cámara*, 46, s.p.

REVERÓN ALFONSO, Juan Manuel. (1991). *Estudio de la obra literaria de Claudio de la Torre. Narrativa, ensayo y teatro*. Tenerife: Cabildo Insular de Tenerife.

REVERÓN ALFONSO, Juan Manuel. (2005 [6 de marzo]). «Claudio de la Torre, guionista y director de cine». *La Gaceta de Canarias* (Santa Cruz de Tenerife), p. 6.

REVERÓN ALFONSO, Juan Manuel. (2007). *Vida y obra de Claudio de la Torre*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.

REYES, Carlos. (2000). «Introduction». En Josefina de la Torre, *Poemas de la Isla* (pp. 11-23). Washington, EE.UU.: Eastern Washington University.

RIAMBAU, Esteve; y Torreiro, Casimiro. (1990). *En torno al guión. Productores, directores, escritores y guionistas*. Barcelona: Sociedad General de Autores de España (SGAE).

RIAMBAU, Esteve; y Torreiro, Casimiro. (1998). *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española.

RIAMBAU, Esteve; y Torreiro, Casimiro. (1999). *Historias, palabras, imágenes. Entrevistas con guionistas del cine español contemporáneo*. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares / Comunidad de Madrid.

RIBOT, Antonio. (1930). *Bajo el sol de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife: Librería y Tipografía Sans.

RICHARDSON, Robert. (1973 [1969]). *Literature and Film*. Ontario: Indiana University Press.

RIMMON-KENAN, Shlomith. (2005 [1983]). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Londres: Methuen.

RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (1995). *A la sombra de Lorca y Buñuel: Eduardo Ugarte*. Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.

RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (1997). *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (2000 [1997]). «Los peligros del guión». En Juan A. Ríos Carratalá y John D. Sanderson (eds.), *Relaciones entre el cine y la literatura: el guión*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <https://bit.ly/3eFLZ5P> (consultado: 15/03/2022).

RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (2002). «La actividad como guionista de los autores teatrales durante el franquismo». En José Romera Castillo (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (pp. 123-134). Madrid: Visor.

RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (2003). *Dramaturgos en el cine español (1939-1975)*. Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.

RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (2007). *Una arrolladora simpatía. Edgar Neville: de Hollywood al Madrid de la posguerra*. Barcelona: Ariel.

RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (2009). *La obra literaria de Rafael Azcona*. Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.

RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (2010). *El tiempo de la desmesura. Historias insólitas del cine y la guerra civil española*. Barcelona: Barril & Barral.

RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (2012). «La otra generación del 27 y el cine». *Anejos de Anales de Literatura Española*, 1, pp. 1-70.

RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (2013). *Usted puede ser feliz. La felicidad en la cultura del franquismo*. Barcelona: Ariel.

RÍOS TORRES, Félix. (1987). *El teatro de vanguardia: Claudio de la Torre*. Madrid: Consejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias.

RÍOS V., Mónica A. (2007). *El guión cinematográfico como género literario: su autonomía a partir de adaptaciones de Manuel Puig y Ricardo Piglia*. Tesis de magíster. Santiago de Chile: Universidad de Chile. Disponible en: <https://bit.ly/2VmUPxu> (consultado: 15/03/2022).

RÍOS, Félix. (2008). «Los teatros artísticos: La propuesta dramática de Claudio y Josefina de la Torre». En Javier Durán Angulo (dir.) y Cecilia Salerno (coord.), *Actas del Seminario Josefina de la Torre Millares. La última voz del 27* (pp. 37-46). Tenerife: Nueva Gráfica.

RÍOS, Mónica. (2009). «La escritura del presente: el guión cinematográfico como género literario». En *De la agresión a las palabras. Segundo concurso de ensayo en humanidades contemporáneas* (pp. 61-169). Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.

RIVERO-ZARITZKY, Yosálida C. (2006). *El guión cinematográfico y sus pretextos literarios. La obra de Rafael Azcona*. Arizona: The University of Arizona.

RIVOIRE, André; y Mirande, Yves. (1912). *Pour vivre heureux*. París: L'Illustration Théâtrale.

ROCCO, Alessandro. (2018). «El guion de autor como texto literario: *Amores perros* de Guillermo Arriaga». En Antonella Ciabatti, Emanuela Jossa, Giovanna Minardi, Alessandro Rocco e Carmelo Spadola (eds.), *Viajar en la palabra. Studi offerti a Martha L. Canfield* (pp. 467-479). Salerno: Edizioni Arcoiris.

ROCCO, Alessandro. (2019). «El guion publicado: un nuevo género narrativo». En Giovanna Pollarolo (ed.), *Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine /*

*literatura* (pp. 68-81). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

RÓDENAS, Miguel. (1943 [10 de septiembre]). «Estreno en los cines: *Misterio en la marisma*». *ABC*, p. 14.

RÓDENAS, Miguel. (1944 [16 de enero]). «Estreno de *Hotel Términus*, en el Beatriz». *ABC*, p. 38.

RODRÍGUEZ CONDE, Juan. (1998). «García Viñolas, Manuel Augusto». En José Luis Borau (dir.), *Diccionario del cine español* (pp. 400-401). Madrid: Alianza Editorial.

RODRÍGUEZ DORESTE, Juan. (1973 [18 de enero]). «Algunos recuerdos en tropel». *La Provincia* (Las Palmas de Gran Canaria), p. 10.

RODRÍGUEZ FUENTES, Carmen. (2001). *Las actrices en el cine español de los cuarenta*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://bit.ly/3u1COoX> (consultado: 15/03/2022).

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Norma. (2001). «El guión cinematográfico como género literario». *Lecturas, Imágenes. Revista de Poética del Cine*, 1, pp. 243-256.

RODRÍGUEZ HAGE, Teresa. (2001). «La producción de cine documental en Canarias durante la II República». *Cuadernos de la Academia*, 9, pp. 417-434.

RODRÍGUEZ HAGE, Teresa. (2005). «Claudio de la Torre. Dramaturgo y cineasta». En *Perfiles de Canarias 7* (pp. 72-76). Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.

RODRÍGUEZ MATA, Lydia S. (2018). «El papel de Josefina de la Torre en la renovación poética del 27». *Revista Digital Cuatrimestral de la Academia Canaria de la Lengua*, 13. Disponible en: <https://bit.ly/3sAqLON> (consultado: 15/03/2022).

RODRÍGUEZ MATA, Lydia. (2019). «La dimensión cultural del poema “Noche” de Josefina de la Torre: propuesta didáctica para el aula de ELE». *El Guiniguada*, 28, pp. 110-121.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge. (1989). «Introducción». En Claudio de la Torre, *En la vida del señor Alegre* (pp. 11-44). Madrid: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, M.<sup>a</sup> de los Ángeles. (2010). «Literatura, cine y novela cinematográfica». En Pierre Civil y Fraçoise Crémoux (coords.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de julio de 2007, Vol. 2* (s.p.). Madrid: Iberoamericana / Vervuert.

ROJAS, Julio. (2012). «La mirada continua. Narrador y punto de vista». En Rebeca Romero Escrivá y Miguel Machalski (coords.), *Páginas pasaderas. Estudios contemporáneos sobre la escritura del guion. L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos* (pp. 131-141). Santander: Asociación Shangrila Textos Aparte.

ROSA, Emilio de la. (1996). «El cortometraje de animación». En Pedro Medina, Luis Mariano González y José Martín Velázquez (coords.), *Historia del cortometraje español* (pp. 387-445). Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares.

ROSENDO, Teresa; y Gatell, Josep. (2015). *Objetivo Writers' Room. Las aventuras de dos guionistas españoles en Hollywood*. Barcelona: Alba.

ROSSHOLM, Anna Sofía. (2013). «Tracing the voice of the auteur: *Persona* and the Ingmar Bergman Archive». *Journal of Screenwriting*, 4 (2), pp. 135-148.

ROZAS, Juan Manuel. (1978). *El 27 como generación*. Santander: Sur Ediciones.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. (2003). «*Hotel Términus*». En Víctor García Ruiz (ed.), *Historia y antología del teatro español de posguerra* (pp. 471-476). Madrid: Editorial Fundamentos.

RUISÁNCHEZ ACEBAL, Virginia. (2013). *Alfonso Acebal Monfort: una historia desconocida en el cine español (1944-1957)*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona. Disponible en: <https://bit.ly/37kBber> (consultado: 15/03/2022).

RUIZ GÓMEZ, Fernando. (1998). *Fábricas textiles en la industrialización de Cantabria*. Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.



RUSH, Jeff; y Baughman, Cynthia. (1997). «Language as narrative voice: The poetics of the highly inflected screenplay». *Journal of Film and Video*, 49 (3), pp. 28-37.

RUBEGGER, Arno. (2015). «Das Drehbuch als Literatur». *Linguistica*, 35 (1), pp. 189-202.

RYKER, Alessandro. (2008). «Josefina de la Torre y las mujeres así». En Javier Durán Angulo (dir.) y Cecilia Salerno (coord.), *Actas del Seminario Josefina de la Torre Millares. La última voz del 27* (pp. 241-246). Tenerife: Nueva Gráfica.

SACRISTÁN MUÑOZ, Julio; y Songel Mullor, Enrique. (1941). *Cómo se realiza una película*. Valencia: Editorial América.

SÁENZ DE HEREDIA, José Luis. (1944 [16 de enero]). «A usted, que quiere escribir guiones». *Primer Plano*, 170, s.p.

SÁENZ DE MORALES, Luis. (1931 [2 de mayo]). «Desde París. Impresiones de un actor de “cine”. Carlos San Martín». *Films Selectos*, 29, pp. 6, 22.

SALA, Ángel. (2010). *Profanando el sueño de los muertos. La historia jamás contada del cine fantástico español*. Pontevedra: Scifiworld.

SALADO, José Luis. (1931a [4 de noviembre]). «Claudio de la Torre, que ahora dirige la producción española de Paramount, dice que la diversidad será la sirena de Joinville». *Cine y Hogar*, 3, s.p.

SALADO, José Luis. (1931b [4 de septiembre]). «Hablando con Claudio de la Torre. La diversidad será la sirena de Joinville». *La Prensa* (Santa Cruz de Tenerife), p. 4.

SALADO, José Luis. (1931c [4 de noviembre]). «Los españoles en el “cine” extranjero». *ABC*, p. 13-14.

SALADO, José Luis. (1934 [16 de enero]). «Los suburbios de una ciudad de “cine”. “Si ese *monsieur* Benavente no trabaja en el estudio, que lo echen ahora mismo”». *La Voz*, 4.244, p. 3.

SALES, Emilio José. (2015). «La lectura cervantina de Blasco Ibáñez». En Emilio José Sales (ed.), *Don Quijote (Guion cinematográfico)* (pp. 25-174). Madrid: Biblioteca Nueva.

SALINAS, Juan Pablo. (1943 [26 de septiembre]). «Nuevos paisajes para el cinema nacional». *Primer Plano*, 154, s.p.

SAN DEOGRACIAS, José Cabeza. (2005). *El descanso del guerrero. El cine en Madrid durante la Guerra Civil española (1936-1939)*. Madrid: Rialp.

SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto. (2001). «Colecciones literarias». En Jesús A. Martínez Martín (dir.), *Historia de la edición en España (1896-1936)* (pp. 373-395). Madrid: Marcial Pons.

SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto. (2004). «La Novela del Sábado (1953-1955). Una colección literaria que aunó autores de preguerra y de postguerra». En José María Fernández Gutiérrez (ed.), *La Novela del Sábado (1953-1955). Catálogo y contexto histórico literario* (pp. 11-16). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

SÁNCHEZ BARBA, Francesc. (2007). *Brumas del franquismo: el auge del cine negro español (1950-1965)*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

SÁNCHEZ ESPESO, Germán. (1972). *Laberinto levítico*. Barcelona: Barral Editores.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. (2018 [2002]). *Historia del cine. Teoría, estéticas, géneros*. Madrid: Alianza.

SÁNCHEZ SALAS, Bernardo. (2006). *Rafael Azcona: hablar el guión*. Madrid: Cátedra.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. (1991). *El cine de Florián Rey*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. (1992). *El cine de Chomón*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. (1995). «Tres guiones inéditos de Florián Rey». *Artígrama*, 11, pp. 83-96.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. (2004). «Introducción». En Agustín Sánchez Vidal (ed.), *Salvador Dalí. Obra completa. Volumen III. Poesía, prosa, teatro y cine* (pp. 7-151). Barcelona: Ediciones Destino / Fundació Gala-Salvador Dalí / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier; y Martín Escribá, Álex. (2011). «Del quiosco al best-seller: la novela policiaca en España». En Ana Cabello (coord.), *Aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español (siglos XX y XXI)* (pp. 93-108). Madrid: Los Libros de la Catarata.

SÁNCHEZ, Bernardo. (2003). «Presentimientos cinemáticos. Notas sobre un “programa doble”: *La dama duende* y *Pupila al viento*». En Gonzalo Santonja (coord.), *Homenaje a María Teresa León en su centenario* (pp. 345-356). Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

SÁNCHEZ-ALARCÓN, Inmaculada. (2012). «La imposible modernidad: desarrollo y pautas de persistencia en los estereotipos masculinos andaluces en el cine español a partir de la etapa franquista». *Palabra Clave*, 15 (3), pp. 551-570.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. (1998). «El cine y su imaginario en la vanguardia española». En Javier Pérez Bazo (ed.), *La Vanguardia en España. Arte y literatura* (pp. 399-411). Toulouse: C.R.I.C. & Ophrys.

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio. (2008). «El guión como (improbable) género literario». *Cuenta y razón*, 4, pp. 61-68.

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio. (2012). «Película soñada y espejismo-literatura: controversia sobre la ubicación del guion en los géneros literarios». En Rebeca Romero Escrivá y Miguel Machalski (coords.), *Páginas pasaderas. Estudios contemporáneos sobre la escritura del guion. L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos* (pp. 16-28). Santander: Asociación Shangrila Textos Aparte.

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio. (2016). *Del guion a la pantalla. Lenguaje visual para guionistas y directores de cine*. Barcelona: Ariel.

SANDOVAL MARTÍN, María Teresa. (1998). «Las islas Canarias en los orígenes del cine: los documentales de la Casa Gaumont». En Francisco Morales Padrón (coord.), *XIII Coloquio de Historia Canario-Americana. VIII Congreso Internacional de Historia de América* (pp. 3019-3032). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

SANDOVAL MARTÍN, María Teresa. (2001). «Canarias en color: los documentales virados y coloreados de Gaumont de 1909». *Cuadernos de la Academia*, 9, pp. 389-398.

SANDOVAL MARTÍN, María Teresa. (2003). *La representación en Canarias en el Kulturfilm alemán desde el II hasta el III Reich (1895-1945)*. Tesis doctoral. La Laguna: Universidad de La Laguna. Disponible en: <https://bit.ly/2KxBLu2> (consultado: 15/03/2022).

SANGRO COLÓN, Pedro. (2020). «El guion en *Tarde para la ira*». En María Marcos Ramos (ed.), *A ambos lados del atlántico: películas españolas y brasileñas premiadas* (pp. 71-91). Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.

SANTANA HENRÍQUEZ, Germán. (2006-2007). «*Et in Arcadia ego*: la tradición clásica en Luis Cernuda y algunos poetas canarios (Tomás Morales, Saulo Torón, Josefina de la Torre, Pedro Lezcano y los hermanos Padorno)». *Philologica Canariensia*, 12-13, pp. 449-496.

SANTANA, Lázaro. (1989). «Introducción». En Josefina de la Torre, *Poemas de la isla* (pp. 9-21). Madrid: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

SANTIAGO MULAS, Vicente de. (2002). *Historia externa de la novela criminal en España (1939-1975)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://bit.ly/2JAKLAG> (consultado: 15/03/2022).

SANZ ARIAS, Hedgar. (2021). «La escritura cinematográfica: el perfil desconocido de Concha Méndez». *Revista de Escritoras Ibéricas*, 9, pp. 43-72.

SANZ RUBIO, J. (1943 [14 de febrero]). «En nuestro mundillo cinematográfico hay excelentes poetas, periodistas, cantantes, comediógrafos y novelistas». *Primer Plano*, 122, s.p.

SANZ RUBIO, J. (1944 [17 de diciembre]). «*Espronceda*. La primera película grande dirigida por Fernán». *Primer Plano*, 218, s.p.

SARTRE, Jean-Paul. (2009). *Tifus*. Edición de Arlette Elkaim-Sartre. Traducción de Horacio Pons. Barcelona: Edhasa.

SASSONE, Felipe. (1933 [19 de febrero]). «A través de mi noche. De aquende y allende el Pirineo». *Blanco y Negro*, pp. 113-117.

SASSONE, Felipe. (1953 [1 de diciembre]). «¡Allá películas!». *La Vanguardia Española*, p. 9.

SCHAUDIG, Michael. (1992). «Literalität oder Poetizität?». En Alexander Schwarz (ed.), *Das Drehbuch. Geschichte, Theorie, Praxis* (pp. 9-15). München: Diskurs Film.

SHELLHARDT, Laura. (2008). *Screenwriting for Dummies*. Hoboken, Nueva Jersey: Wiley Publishing, Inc.

SCHILDGEN, Rachel A. (2010). *More than a Dream: Rediscovering the Life and Films of Vilma Banky*. Hollywood: 1921 PVG Publishing.

SCHLUETER, Pedro. (2008). «Palabras para un recorrido en busca de Josefina de la Torre». En Javier Durán Angulo (dir.) y Cecilia Salerno (coord.), *Actas del Seminario Josefina de la Torre Millares. La última voz del 27* (pp. 179-198). Tenerife: Nueva Gráfica.

«Se ha fallado el Concurso Cinematográfico del Sindicato Nacional del Espectáculo». (1944 [9 de julio]). *Primer Plano*, 195, s.p.

«Se rueda. Estudios de España». (1941 [octubre]). *Cámara. Revista Cinematográfica Española*, I, s.p.

SEGUIN, Jean-Claude; y Letamendi, Jon. (1996). «El sistema Lumière en España (1896-1897)». En Juan Carlos de la Madrid (coord.), *Primeros tiempos del cinematógrafo en España* (pp. 25-52). Gijón: Universidad de Oviedo / Ayuntamiento de Gijón.

SEMPERE SERRANO, Isabel. (2006). *La producción cinematográfica en España: Vicente Sempere Pastor (1935-1975)*. Tesis doctoral. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Disponible en: <https://bit.ly/39ecWvR> (consultado: 15/03/2022).

SEMPERE, Isabel. (2020). «Propaganda colonial: vestigios del primer filme de ficción en la Guinea Española. Recuperación documental en el Archivo General de la Administración y Fimoteca Española». En Magí Crusells, Beatriz de las Heras y Antonio Pantoja (eds.), *Historia y cine. El primer franquismo (1939-1945). Volumen II* (pp. 164-180). Barcelona: Centre d'Investigacions Film-Història, Universitat de Barcelona.

SERRANO DE HARO SORIANO, Amparo. (2009). «Los guiones cinematográficos de Margarita Nelken». *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia Contemporánea*, 21, pp. 161-167.

«Setenta y cinco mil pesetas para *La paz dura quince días*. Fallo del concurso de guiones del Sindicato del Espectáculo». (1956 [18 de marzo]). *Imperio. Diario de Zamora de Falange Española de las J.O.N.S.*, p. 5.

SEVE, Henry. (1999). *Écriture scénaristique, écriture du temps: le temps du scénario par la lecture de Sein und Zeit de Heidegger*. Tesis doctoral. París: Université Paris VIII.

SHERRY, Jamie. (2020). «Screenwriting Research Network. About Us». Disponible en: <https://screenwritingresearch.com/about-us/>

SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. (2006). «Introducción. Encarnación Cubas Báez (Las Palmas de Gran Canaria, 1832-1915): memorias de su niñez y juventud». *El Museo Canario*, 61, pp. 323-331.

SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. (2008). «Josefina de la Torre y la música». En Javier Durán Angulo (dir.) y Cecilia Salerno (coord.), *Actas del Seminario Josefina de la Torre Millares. La última voz del 27* (pp. 215-226). Tenerife: Nueva Gráfica.

SIERRA, Juan. (1943 [3 de octubre]). «Superaciones del cine español. *Misterio en la marisma*, una Andalucía depurada de tópico y lisonja». *Primer Plano*, 126, p. 10.

SILBERMAN, Marc. (2013). «*The Lives of Others: Screenplay as Literature and the Literary Film*». En Paul Cooke (ed.), «*The Lives of Others*» and Contemporary German Film. A Companion (pp. 139-158). Berlín: De Gruyter.

SOLER GALLO, Miguel. (2016). «Novela rosa y fantasía amorosa en la España de los años cuarenta: análisis de *La rival de Julieta* de Josefina de la Torre». *Cuadernos de Aleph*, 8, pp. 128-148. Disponible en: <https://bit.ly/2VGbw19> (consultado: 15/03/2022).

SOLER GALLO, Miguel. (2017). «El ideal de masculinidad en la novela romántica falangista: análisis de *Una mujer de veinte años* de Mercedes Ballesteros». *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos*, 33, pp. 1-25. Disponible en: <https://bit.ly/2MMx1z1> (consultado: 15/03/2022).

SOLER GALLO, Miguel. (2021). «La insolencia y la heroicidad de las “señoritas” de la Sección Femenina de Falange en la ficción sentimental: Mercedes Ballesteros, Josefina de la Torre, Carmen de Icaza y Mercedes Formica». En Teresa Fernández Ulloa y Miguel Soler Gallo (coords.), *La insolentes: desafío e insumisión femenina en las letras y el arte hispanos* (pp. 179-204). Berlín: Peter Lang.

SOLERA, Jesús. (2000 [1997]). «La escritura del guión». En Juan A. Ríos Carratalá y John D. Sanderson (eds.), *Relaciones entre el cine y la literatura: el guión. 2.º Seminario*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <https://bit.ly/3iajE9W> (consultado: 15/03/2022).

SOURIAU, Étienne. (1953). *L'Univers filmique*. París: Flammarion.

STAIGER, Janet. (1979). «Dividing Labor for Production Control: Thomas Ince and the Rise of the Studio System Author(s)». *Cinema Journal*, 18 (2), pp. 16-25.

STAIGER, Janet. (1985 [1976]). «Blueprints for Feature Films: Hollywood's Continuity Scripts». En Tino Balio (ed.), *The American Film Industry* (pp. 173-194). Madison (Wisconsin): The University of Wisconsin Press.

STAIGER, Janet. (2005a [1985]). «The Hollywood mode of production to 1930». En David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson (eds.), *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960* (pp. 85-154). London: Routledge.

STAIGER, Janet. (2005b [1985]). «The Hollywood mode of production, 1930–60». En David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson (eds.), *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960* (pp. 548-579). London: Routledge.

STECKER, Robert (2003). «What Is Literature?». En Eileen John y Dominic McIver (eds.), *Philosophy of Literature: Contemporary and Classic Readings* (pp. 65–71). Oxford: Blackwell Publishing.

STEMPEL, Tom (2000 [1988]). *FrameWork. A History of Screenwriting in the American Film*. Syracuse: Syracuse University Press.

STEMPEL, Tom. (2014). «Filling up the glass: A look at the historiography of screenwriting». *Journal of Screenwriting*, 5 (2), pp. 183-198.

STERNBERG, Claudia. (1997). *Written for the Screen. The American Motion-Picture Screenplay as Text*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.

STERNBERG, Claudia. (2000). «“Return, I Will, to Old Brazil” – Reading Screenplay Literature». En Eckart Voigts-Virchow (ed.), *Mediated Drama, Dramatized Media* (pp. 153-166). Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.

T. MONTES DE OCA, Tomás. (1945 [28 de julio]). «Un gran “film” canario». *Falange* (Las Palmas de Gran Canaria), p. 4.

TARANCÓN GIMENO, Jorge. (2001). «Catálogo de la novela popular». En VV.AA., *La novela popular en España 2* (pp. 307-359). Madrid: Ediciones Robel.

TARKOVSKI, Andréi. (2017). *Atrapad la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo*. Madrid: Errata Naturae.

TAYLOR, Frederick Winslow. (1911). *The Principles of Scientific Management*. New York: Harper and Brothers Publishers.

TOLEDO, Fernando G. (1943). *Cómo se escribe un guión cinematográfico*. Madrid: Afrodisio Aguado.

TONO. (1953). *Cuando yo me llamaba Harry. (Novela americana)*. Madrid: Editorial Tecnos.



TORÁN, L. Enrique. (1996). «El cortometraje industrial». En Pedro Medina, Luis Mariano González y José Martín Velázquez (coords.), *Historia del cortometraje español* (pp. 473-485). Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares.

TOROK, Jean-Paul. (1988). *Le scénario. Histoire, théorie, pratique*. París: Éditions Henri Veyrier.

TORÓN, Saulo. (1932). *Canciones de la orilla*. Madrid: Editorial Pueyo.

TORRE MILLARES, María Rosa de la. (2007). *Recuerdos de niñez y juventud (1903-1924)*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones.

TORRE, Claudio de la. (1916 [16 de noviembre]). «La casa perdida». *España*, 95, p. 13.

TORRE, Claudio de la. (1918). *El canto diverso*. Madrid: Imprenta Clásica Española.

TORRE, Claudio de la. (1919 [31 de julio]). «Desde Canarias. Cómo se ve la Península». *España*, 225, p. 8.

TORRE, Claudio de la. (1920). *La huella perdida*. Madrid: Rafael Caro Raggio.

TORRE, Claudio de la. (1923a [17 de febrero]). «El hombre y el arco». *España*, 357, p. 6.

TORRE, Claudio de la. (1923b). «Prólogo». En Félix Delgado, *Paisajes y otras visiones. Poemas* (p. I-VI). Las Palmas de Gran Canaria: Biblioteca de La Isla.

TORRE, Claudio de la. (1924). *En la vida del señor Alegre*. Madrid: Rafael Caro Raggio.

TORRE, Claudio de la. (1926). *Un héroe contemporáneo*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles.

TORRE, Claudio de la. (1927). *Ha llegado el barranco. (Casi una tragedia)*. Las Palmas de Gran Canaria: Biblioteca de las Islas.

TORRE, Claudio de la. (1928 [15 de mayo]). «El tranvía al ralentí. (Camino para Luis Buñuel)». *La Gaceta Literaria*, 34, p. 3.

TORRE, Claudio de la. (1930 [11 de septiembre]). «Autocrítica de *Paso a nivel*». *ABC*, p. 10.

TORRE, Claudio de la. (1932a [26 de febrero]). «A Saulo Torón». Archivo Personal de Saulo Torón en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Disponible en: <https://bit.ly/3bYZxb3> (consultado: 15/03/2022).

TORRE, Claudio de la. (1932b). *Tic-tac*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.

TORRE, Claudio de la. (1933). *Una razón de Estado*. Madrid: Imprenta de J. Murillo.

TORRE, Claudio de la. (1940). *Alicia al pie de los laureles*. Madrid: Biblioteca Nueva.

TORRE, Claudio de la. (1942 [20 de marzo]). «A Saulo Torón». Archivo Personal de Saulo Torón en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Disponible en: <https://bit.ly/2VYvTNF> (consultado: 15/03/2022).

TORRE, Claudio de la. (1944 [2 de enero]). «Luz y sombra del cine». *Primer Plano*, 168, s.p.

TORRE, Claudio de la. (1944). *Sombras en la ría*. Madrid: s.e.

TORRE, Claudio de la. (1948 [10 de agosto]). «El escritor que vino a conversar». *La Vanguardia Española*, p. 2.

TORRE, Claudio de la. (1949a [18 de diciembre]). «Estimación y amor». *La Vanguardia Española*, p. 3.

TORRE, Claudio de la. (1949b [27 de enero]). «Cine». *ABC*, p. 3.

TORRE, Claudio de la. (1950). *Teatro. Tren de madrugada. Hotel Términus. Tic-tac*. Madrid: Editora Nacional.

TORRE, Claudio de la. (1952a). *En el camino negro y El collar*. Madrid: Alfil.

TORRE, Claudio de la. (1952b). *La cortesana*. Madrid: Alfil.

TORRE, Claudio de la. (1953 [21 de julio]). «Cuento de la revolución». *ABC*, p. 13.

TORRE, Claudio de la. (1954). *Lluvia de arena*. Madrid: Cid.

TORRE, Claudio de la. (1955). *El río que nace en junio*. Madrid: Alfil.

TORRE, Claudio de la. (1959). *La caña de pescar*. Madrid: Alfil.

TORRE, Claudio de la. (1964a). «Don Juan y Don Ramón o La jubilosa jubilación». *Millares. Revista trimestral patrocinada por el Museo Canario*, 1, pp. 69-75.

TORRE, Claudio de la. (1964b). *Geografía y quimera*. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones.

TORRE, Claudio de la. (1965a). «El viajero». *Millares. Revista trimestral patrocinada por el Museo Canario*, 5, pp. 97-128.

TORRE, Claudio de la. (1965b). *El cerco*. Madrid: Alfil.

TORRE, Claudio de la. (1966). «Esta noche no podré cenar contigo». *Millares. Revista trimestral patrocinada por el Museo Canario*, 8, pp. 425-435.

TORRE, Claudio de la. (1967). «Eugenie». *Millares: Revista trimestral patrocinada por el Museo Canario*, 11, pp. 325-342.

Torre, Claudio de la. (1971). *Verano de Juan «el Chino»*. Madrid: Revista de Occidente.

TORRE, Claudio de la. (2007 [1966]). *Gran Canaria, Fuerteventura, Lanzarote*. Las Palmas de Gran Canaria: Cam-PDS Editores.

TORRE, Claudio de la. (2011). «Niebla / Nebelfetzen». Traducción de Greta Neuroth. En Gerta Neuroth (ed.), *Caprichos de mar / Meereslaunen* (pp. 108-115). Tübingen: Konkursbuch Verlag Claudia Gehrke.

Torre, Claudio de la. (2015). *Novela 1. La huella perdida. El viajero. En la vida del señor Alegre. Octubre. Ciudad de Plata. Del diario de un hombre dormido. Carlos*

Luis Alberto. Edición de Guillermo Perdomo Hernández. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.

TORRE, Claudio de la. (2020a [1970]). *El autor ante el espejo*. Edición de Roberto García de Mesa. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.

Torre, Claudio de la. (2020b). *Novela 2. Alicia al pie de los laureles. Lluvia de arena. El horizonte. Verano de Juan «el Chino»*. Edición de Guillermo Perdomo Hernández. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.

Torre, Claudio de la. (2021a). *Teatro 1. Un héroe contemporáneo. Ha llegado el barranco. Tic-tac. Paso a nivel*. Edición de Jorge Rodríguez Padrón. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.

Torre, Claudio de la. (2021b). *Teatro 2. Vol. 1. Hotel Términus. Tren de madrugada. En el camino negro. El collar*. Edición de Jorge Rodríguez Padrón. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.

Torre, Claudio de la. (2021c). *Teatro 2. Vol. 2. El río que nace en junio. La cortesana. Eugenie. Don Juan y don Ramón. La caña de pescar. El cerco. Esta noche no podré cenar contigo*. Edición de Jorge Rodríguez Padrón. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.

TORRE, Claudio de la; y Ballesteros, Mercedes. (1966 [12 de abril]). «Fallece el novelista inglés Evelyn Waugh». *ABC*, p. 71.

TORRE, Claudio de la; y Tamayo, Manuel. (1941). *Primer amor*. Madrid: Gráficas Uguina.

TORRE, Claudio de la; y Torre, Josefina de la. (1956). *Una mujer entre los brazos*. Madrid: Alfíl.

TORRE, Guillermo de. (1921). «Cinegrafía. El cinema y la novísima literatura: sus conexiones». *Cosmópolis*, 33, pp. 97-107.

TORRE, Josefina de la. (1927). *Versos y estampas*. Málaga: Litoral.

TORRE, Josefina de la. (1930). *Poemas de la isla*. Barcelona: Altés.

TORRE, Josefina de la. (1938). *El enigma de los ojos grises*. Las Palmas de Gran Canaria: Diario de Las Palmas.

TORRE, Josefina de la. (1939). *Alarma en el Distrito Sur*. Madrid: Gráficas Uguina.

TORRE, Josefina de la. (1940a). *La rival de Julieta*. Madrid: Gráficas Uguina.

TORRE, Josefina de la. (1940b). *María Victoria*. Madrid: Gráficas Uguina.

TORRE, Josefina de la. (1941a [12 de octubre]). «¿Qué pecados ha cometido usted en la pantalla?». *Primer Plano*, 52, s.p.

TORRE, Josefina de la. (1941b [2 de noviembre]). «Presénteme usted a su perro». *Primer Plano*, 55, s.p.

TORRE, Josefina de la. (1941c [23 de noviembre]). «¿Con qué trajes de sus películas se ha encontrado usted más favorecida?». *Primer Plano*, 58, s.p.

TORRE, Josefina de la. (1941d [28 de diciembre]). «Preguntando a los directores. ¿A qué actor extranjero corresponde la personalidad de...?». *Primer Plano*, 63, s.p.

TORRE, Josefina de la. (1941e [7 de septiembre]). «Bodas en pantalla. ¿Cuántas veces se ha casado usted?». *Primer Plano*, 47, s.p.

TORRE, Josefina de la. (1941f). *¡Me casaré contigo!*. Madrid: Gráficas Uguina.

TORRE, Josefina de la. (1941g). *Matrimonio por sorpresa*. Madrid: Gráficas Uguina.

TORRE, Josefina de la. (1941h). *Villa del Mar*. Madrid: Gráficas Uguina.

TORRE, Josefina de la. (1942a [11 de enero]). «3 instantes memorables en la vida de...». *Primer Plano*, 65, s.p.

TORRE, Josefina de la. (1942b [12 de abril]). «¿Qué personaje de la Historia de España le gustaría interpretar en el cine?». *Primer Plano*, 76, s.p.

TORRE, Josefina de la. (1942c [15 de marzo]). «Las madres del cine. ¿A cuál de sus hijos ha querido usted más en la pantalla?». *Primer Plano*, 74, s.p.

TORRE, Josefina de la. (1942d [1938]). *Idilio bajo el terror*. Madrid: Gráficas Uguina.

TORRE, Josefina de la. (1942e [5 de abril]). «El amor en la pantalla. ¿Cuándo, dónde, cómo, con quién y por qué le gustaría a Vd. interpretar una escena de amor?». *Primer Plano*, 77, s.p.

TORRE, Josefina de la. (1942f). *Tú eres él*. Madrid: Gráficas Uguina.

TORRE, Josefina de la. (1943a [1 de agosto]). «José Nieto. Torero y cazador, tiene escrito un guión que le gustaría dirigir». *Primer Plano*, 146, s.p.

TORRE, Josefina de la. (1943b [13 de junio]). «¡Aquellos tiempos de Joinville!». *Primer Plano*, 139, s.p.

TORRE, Josefina de la. (1943c [18 de julio]). «Tony D'Algy, políglota y pintor». *Primer Plano*, 144, s.p.

TORRE, Josefina de la. (1943d [23 de mayo]). «Ana Mariscal quiso ser profesora de matemáticas». *Primer Plano*, 136, s.p.

TORRE, Josefina de la. (1943e [25 de julio]). «Luis Prendes fracasó la primera vez que se puso ante la cámara». *Primer Plano*, 145, s.p.

TORRE, Josefina de la. (1943f [11 de julio]). «Florencia Bécquer». *Primer Plano*, 143 s.p.

TORRE, Josefina de la. (1943g [5 de diciembre]). «Psicoanálisis cinematográfico. Lo que ellos sueñan y lo que inventamos nosotros». *Primer Plano*, 164, s.p.

TORRE, Josefina de la. (1943h [9 de mayo]). «A pesar de ser hija de un gran caricaturista, Maruchi Fresno dibuja muy mal». *Primer Plano*, 134, s.p.

TORRE, Josefina de la. (1943i [marzo]). «Fetiches y amuletos». *Cámara*, 18, pp. 8-9.

TORRE, Josefina de la. (1943j). *¿Dónde está mi marido?* Madrid: Gráficas Uguina.

TORRE, Josefina de la. (1944a [10 de diciembre]). «Preguntando a los directores. ¿A qué actriz extranjera corresponde la personalidad de...?». *Primer Plano*, 217, s.p.

TORRE, Josefina de la. (1944b [15 de julio]). «Las voces de nuestra pantalla. Música y estrellas». *Cámara*, 37, pp. 18-19.

TORRE, Josefina de la. (1944c [18 de junio]). «Ayudantes de dirección». *Primer Plano*, 192, s.p.

TORRE, Josefina de la. (1944d [27 de agosto]). «Ellas y ellos en el espejo de la autocrítica». *Primer Plano*, 202, s.p.

TORRE, Josefina de la. (1944e). *El caserón del órgano*. Madrid: Ediciones Océano.

TORRE, Josefina de la. (1945a [1 de febrero]). «El cine en la pintura». *Cámara*, 50, pp. 20-21.

TORRE, Josefina de la. (1945b [21 de enero]). «Preguntando a los directores. ¿A qué actriz extranjera corresponde la personalidad de...?». *Primer Plano*, 223, s.p.

TORRE, Josefina de la. (1952 [6 de julio]). «Cine portugués en España. Entre bacalao y bacalao. *La garza y la serpiente*». *Primer Plano*, 612, s.p.

TORRE, Josefina de la. (1954). *Memorias de una estrella*. Madrid: Ediciones Cid.

TORRE, Josefina de la. (1968). *Marzo incompleto*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario.

TORRE, Josefina de la. (1989). *Poemas de la isla*. Introducción de Lázaro Santana. Madrid: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

TORRE, Josefina de la. (2000). *Poemas de la isla. Poems*. Traducción de Carlos Reyes. Spokane, Washington: Eastern Washington University Press.

TORRE, Josefina de la. (2002). *VIII Poemas*. Canarias: Consejería de Educación, Cultura y Deportes.

TORRE, Josefina de la. (2003). *Poemas*. Selección de Alfonso González Jerez. Santa Cruz de Tenerife: Idea.

TORRE, Josefina de la. (2004). *Poemas*. Edición de Blanca Hernández Quintana. Santa Cruz de Tenerife: InterSeptem.

TORRE, Josefina de la. (2017 [1941]). «Preguntando a los directores. ¿A qué actor extranjero [sic] corresponde la personalidad de...?». *Comparative Cinema*, V (10), pp. 73-76.

TORRE, Josefina de la. (2019a [1954]). *Memorias de una estrella. En el umbral*. Edición de Alicia Mederos. Islas Canarias: Consejería de Educación, Universidad, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

TORRE, Josefina de la. (2019b). «Josefina de la Torre». Selección de Francisco Muñoz Soler. *Sur. Revista de Literatura*, s.p. Disponible en: <https://bit.ly/3DNnYp6> (consultado: 15/03/2022).

TORRE, Josefina de la. (2020a). *Las novelas de Laura de Cominges*. Edición de Fran Garcerá. Tenerife: Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

TORRE, Josefina de la. (2020b). *Oculto palabra cierta. (Antología poética)*. Edición de Marina Patrón Sánchez. Sevilla: Renacimiento.

TORRE, Josefina de la. (2020c). *Poesía completa. Volumen I (1916-1935)*. Edición de Fran Garcerá. Madrid: Ediciones Torremozas.

TORRE, Josefina de la. (2020d). *Poesía completa. Volumen II (1936-1989)*. Edición de Fran Garcerá. Madrid: Ediciones Torremozas.

TORRE, Josefina de la. (2020e). *Cuando ayer no puede ser mañana. Prosa breve reunida*. Edición de Fran Garcerá. Madrid: La Bella Varsovia.

TORRE, Josefina de la. (2021a). *El enigma. (Adaptación teatral de Claudio y Josefina de la Torre)*. Edición de Alejandro Coello Hernández y Alberto García-Aguilar. Madrid: Torremozas.

TORRE, Josefina de la. (2021b). *Poemas de la isla - Poèmes de l'île*. Edición y traducción de Richard Clouet y Blanca Navarro Pardiñas. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria / Cabildo de Gran Canaria.



TORREGROSA, Vicente Juan. (s.f.). *Misterio en la marisma*. Barcelona: Editorial Alas.

TORREIRO GÓMEZ, Casimiro. (1998). «Robles, Margarita». En José Luis Borau (dir.), *Diccionario del cine español* (pp. 756-757). Madrid: Alianza Editorial.

TORRELLA, José. (1945 [19 de noviembre]). «Josita Hernán y el director Quadreny reanudan sus actividades con *Ángela es así*». *Primer Plano*, 214, s.p.

TORRES CACHARRÓN, Marta. (2014). «El nuevo humor se pasea por Hollywood: Influencia del cine mudo en el teatro de *Tono*». *Cuadernos del Aleph*, 6, pp. 137-168.

TORRES CACHARRÓN, Marta. (2018). *La presencia cinematográfica en el teatro de Tono. El cine cómico mudo americano en las «funciones» disparatadas*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense.

TORRES NEBRERA, Gregorio. (1996). *Los espacios de la memoria. (La obra literaria de María Teresa León)*. Madrid: Ediciones de la Torre.

TORRES NEBRERA, Gregorio. (1999). *De Jardiel a Muñiz. Estudios sobre el teatro español del medio siglo*. Madrid: Fundamentos.

TORRES NEBRERA, Gregorio. (2000). «Claudio de la Torre, total hombre de teatro». *ADE Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 82, pp. 192-197.

TORRES NEBRERA, Gregorio. (2009). *El posible imposible teatro del 27*. Sevilla: Renacimiento.

TORRES, Augusto M. (2004). *Directores españoles malditos*. Madrid: Huerga y Fierro Editores.

TOVAR, Juan. (1990). «La dimensión literaria del cine». En Juan Tovar *et al.* (eds.), *¿Es el guion cinematográfico una disciplina literaria?* (pp. 9-16). México D.F.: UNAM.

TRANCHE, Rafael R. (1996). «El cortometraje durante el franquismo (1939-1960)». En Pedro Medina, Luis Mariano González y José Martín Velázquez (coords.),

*Historia del cortometraje español* (pp. 79-100). Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares.

TRUFFAUT, François. (1970). *El niño salvaje*. Traducción de Miguel Rubio. Madrid: Fundamentos.

TUBAU, Daniel. (2011). *El guión del siglo 21. El futuro de la narrativa en el mundo digital*. Barcelona: Alba.

TXIBIRISKO. (2001). «Conchita Méndez, deportista, poetisa y cineasta». En James Valender (ed.), *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)* (pp. 23-26). Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

TYNIANOV, Yuri. (1998 [1927]). «El guión». En François Albèra (comp.), *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme* (pp. 187-190). Traducción de José Ángel González. Barcelona: Paidós.

UBERSFELD, Anne. (1989). *Semiótica teatral*. Traducción de Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra / Universidad de Murcia.

UHTHOFF, Enrique. (1931 [16 de septiembre]). «Chevalier, Las Rositas, Imperio y Rey, en la república de la Paramount». *ABC*, p. 12.

ULACIA ALTOLAGUIRRE, Paloma. (2018 [1990]). *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*. Mondadori: Madrid.

«Un año de cine. Efemérides de 1942». (1942-1943 [diciembre-enero]). *Cámara*, 15-16, s.p.

«Un nuevo valor incorporado a nuestro cinema». (1941 [19 de octubre]). *Primer Plano*, 53, s.p.

«Una gran fiesta cinematográfica de Ufilms». (1941 [3 de noviembre]). *Hoja del Lunes* (Madrid), 137, p. 2.

«Una invitación del realizador de *Bajo el sol de Canarias*». (1943 [24 de julio]). *Falange* (Las Palmas de Gran Canaria), p. 2.

«Una película de Claudio de la Torre». (1933 [4 de enero]). *Hoy. Diario Republicano de Tenerife*, p. 2.

UNAMUNO, Miguel de. (1925). *De Fuerteventura a París. Diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos por Miguel de Unamuno*. París: Editorial Excelsior.

«Unidos en un mismo deseo ferviente, el triunfo de la cinematografía española UFILMS saluda a *Primer Plano* en el aniversario de su fundación con el desfile de las producciones españolas UFISA que presenta». (1941 [19 de octubre]). *Primer Plano*, 53, s.p.

URRUTIA, Jorge. (1984). *Imago litterae. Cine. Literatura*. Sevilla: Ediciones Alfar.

UTRERA MACÍAS, Rafael. (1985). *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*. Madrid: Ediciones JC.

UTRERA MACÍAS, Rafael. (2000). *Film Dalp Nazarí. Productoras andaluzas*. Granada: Filmoteca de Andalucía Publicaciones.

UTRERA MACÍAS, Rafael. (2006). *Poética cinematográfica de Rafael Alberti*. Sevilla: Fundación El Monte.

UTRERA MACÍAS, Rafael. (2008). «Mujeres “cineastas” de la generación del 27. Josefina de la Torre: *Arlette* en la marisma». En Javier Durán Angulo (dir.) y Cecilia Salerno (coord.), *Actas del Seminario Josefina de la Torre Millares. La última voz del 27* (pp. 227-240). Tenerife: Nueva Gráfica.

UTRERA, Rafael. (1982). *García Lorca y el cinema*. Sevilla: Edisur.

UTRERA, Rafael. (1992). «Introducción». En Rafael Utrera (ed.), *Memoria cinematográfica. Rafael Porlán Merlo* (pp. 7-19). Sevilla: Productora Andaluza de Programas.

UTRERA, Rafael. (1997). «Españoladas y españolados. Dignidad e indignidad en la filmografía de un género». *Cuadernos de la Academia*, 1, pp. 255-269.

UTRERA, Rafael. (2000). «Cuatro guiones del cine mudo español en los comienzos del sonoro». En Gabriele Morelli (ed.), *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia* (pp. 403-413). Valencia: Pre-Textos.

V., J. (1932 [19 de diciembre]). «*Pour vivre heureux*, pièce de Yves Mirande, André Rivoire et A. Tarride, mise à l'écran par Claudio de la Torre». *L'Intransigeant*, p. 6.

VALBUENA PRAT, Ángel. (1930). *La poesía española contemporánea*. Madrid: Compañía Ibero-americana de Publicaciones.

VALENDER, James. (1989). «Guiones de cine. Introducción». En Manuel Altolaguirre, *Obras completas, II. Garcilaso de la Vega. Teatro. Guiones cinematográficos* (pp. 323-348). Madrid: Ediciones Istmo.

VALENDER, James. (2001). *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

VALENZUELA MORENO, Juan Ignacio. (2017). *Revisión de la obra de un cineasta olvidado: Rafael Gil (1913: 1986)*. Tesis doctoral. Córdoba: Universidad de Córdoba. Disponible en: <https://bit.ly/3hj2IOg> (consultado: 15/03/2022).

VALLE FERNÁNDEZ, Ramón del (dir.). (1962). *Anuario del cine español*. Madrid: Sindicato Nacional del Espectáculo. Disponible en: <https://bit.ly/39qd9MH> (consultado: 15/03/2022).

VANOYE, Francis. (1996 [1991]). *Guiones modelo y modelos de guión*. Barcelona: Paidós.

VARGAFTIG, Cécile. (2019). «Partager nos rêves: pourquoi les scénaristes ont tant de mal avec l'idée de publication». En Mireille Brangé y Jean-Louis Jeannelle (eds.), *Films à lire. Des scénarios et des livres* (pp. 29-48). París: Les Impressions Nouvelles.

VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador. (1993). *La novela policíaca en España*. Barcelona: Ronsel.

VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador. (2000). *Héroes y enamoradas. La novela popular española*. Barcelona: Glénat.

VERA MÉNDEZ, Juan Domingo. (2006). «La estructura del guión cinematográfico: ¿Hacia un nuevo género literario?». *Hispanófila*, 146, pp. 25-36.

VERSMEECH, Amélie. (2004). «Poétique du scénario». *Poétique*, 138, pp. 213-234.

«Vida cinematográfica. Ecos y noticias». (1931a [1 de octubre]). *La Vanguardia*, p. 12.

«Vida cinematográfica. Ecos y noticias». (1931b [20 de agosto]). *La Vanguardia*, p. 9.

«Vida cinematográfica. Ecos y noticias». (1931c [24 de noviembre]). *La Vanguardia*, p. 20.

«Vida cinematográfica. Ecos y noticias». (1931d [8 de septiembre]). *La Vanguardia*, p. 14.

VILLAMIZAR CEBALLOS, Adriana. (2020). *El guion cinematográfico como pieza audiovisual autónoma*. Santa Marta: Unimagdalena.

VILLANUEVA, Darío. (2008). *El Quijote antes del cinema*. Madrid: Real Academia Española.

VILLANUEVA, Darío. (2020). *El Quijote antes del cinema: filmoliteratura*. Madrid: Visor Libros.

*Vilma Banky*. (s.f.). Colección «I Grandi Artisti del Cinema». Milán: Gloriosa.

VINAIXA, J. (1916 [19 de septiembre]). «La novela cinematográfica. Hablando con Blasco Ibáñez». *El Pueblo*, p. 1.

VINCENDEAU, Ginette. (1999). «Hollywood Babel: The Coming of Sound and the Multiple-Language Version». En Andrew Higson y Richard Maltby (eds.), «*Film Europe*» and «*Film America*». *Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920-1939* (pp. 207-224). Exeter: University of Exeter Press.

VIRGINIA, Carolina. (1944 [25 de enero]). «Cine. *Dora, la espía*». *Imperio* (Zamora), p. 5.

VISWANATHAN, Jacqueline. (1986). «Une histoire racontée en images?». *Études Françaises*, 22 (3), pp. 71-81.

VISWANATHAN, Jacqueline. (1991). «Action. Les passages narrativo-descriptifs du scénario». *Cinemas. Revue de'études cinématographiques*, 2 (1), pp. 7-26.

VISWANATHAN, Jacqueline. (1993). «Une écriture cinématographique?». *Études littéraires*, 26 (2), pp. 9-18.

VISWANATHAN, Jacqueline. (1999). «Ciné-romans: le livre du film». *Cinemas*, 9 (2-3), 13-36.

WALDMAN, Harry. (1998). *Paramount in Paris. 300 Films Produced at the Joinville Studios, 1930-1933, with Credits and Biographies*. Lanham Maryland: Scarecrow Press.

WALDMAN, Harry. (2000). *Missing Reels. Lost Films of American and European Cinema*. Jefferson, N.C.: McFarland.

WALL, Tim. (2009). «Rocking Around the Clock. Teenage Dance Fads from 1955 to 1965». En Julie Malnig (ed.), *Ballroom, Boogie, Shimmy Sham, Shake. A Social and Popular Dance Reader* (pp. 182-198). Illinois: University of Illinois Press.

WINSTON, Douglas Garrett. (1973). *The Screenplay as Literature*. New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press.

WOLFOWICZ, Jacqueline. (1990). «Le scénario comme genre littéraire». *Neohelicon*, 17 (2), pp. 283-289.

YUSTE, Javier. (2022 [12 de febrero]). «Fernando León de Aranoa: “Un guion no es literatura, pero eso no lo hace menor”». *El Español*. Disponible en: <https://bit.ly/34CpGhB> (consultado: 15/03/2022).

YUSTE, Tristán. (1943 [14 de noviembre]). «El primer celuloide de un nuevo director». *Primer Plano*, 161, s.p.

ZANJANI, Ali Saeed. (2006). *Screenplay: Movie Script or Literature?*. Tesis doctoral. Montréal: Université du Québec à Montréal. Disponible en: <https://bit.ly/37HRb5B> (consultado: 15/03/2022).

ZECCHI, Barbara. (2014). *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Icaria.

ZECCHI, Barbara. (2015a). «La *españolada* al femminile». *Rassegna iberistica*, 38 (103), pp. 43-64. Disponible en: <https://bit.ly/2VVu8jm> (consultado: 15/03/2022).

ZECCHI, Barbara. (2015b). «Margarita Alexandre: una pionera bajo el signo de la excepcionalidad». En Francisco A. Zurian Hernández (ed.), *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000* (pp. 29-48). Madrid: Editorial Síntesis.

ZYLBERMAN, Lior. (2015). «El lugar del guión: debates para una posible investigación». *Revista Iberoamericana de Comunicación*, 26, pp. 27-39.





# **Guiones y expedientes de censura inéditos**



ALONSO CASARES, Fernando. (1944a). *Espronceda*. Guion cinematográfico mecanuscrito. Signatura 21/05938. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

ALONSO CASARES, Fernando. (1944b). *Espronceda*. Guion cinematográfico mecanuscrito. Signatura 21/05959. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

*Amor salvaje*. (1944). Expediente de censura de libros 1387-44. Caja 21/7361. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

*Ángela es así*. (1944a). Expediente de censura cinematográfica 5.121. Caja número 36/03226. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

*Ángela es así*. (1944b). Expediente de censura previa de guiones 32-43. Caja número 36/04566. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

*Antes de entrar dejen salir* (s.f.). Guion cinematográfico mecanuscrito. Signatura G-3460. Madrid: Filmoteca Española.

*Antes de entrar dejen salir*. (1943a) Expediente de censura cinematográfica 4.319. Caja número 36/03201. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

*Antes de entrar dejen salir*. (1943b). Expediente de censura previa de guiones 103-43 bis. Caja 36/04568. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

*Bajo el sol de Canarias*. (1943). Expediente de censura previa de guiones 79-43. Caja 36/04568. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

*Creando riqueza*. (1944a). Expediente de censura cinematográfica 5.122. Caja 36/03226. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

*Creando riqueza*. (1944b). Expediente de rodaje de películas 293-44. Caja 36/04672. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

*Déjese usted raptar*. (1939). Expediente de censura previa de guiones 56-39. Caja 36/04540. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

*Déjese usted raptar.* (1939). Expediente de censura previa de guiones 56-39. Caja 36/04540. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

*Dora la espía.* (1943a). Expediente 87-43 bis de censura previa de guiones. Caja 36/04568. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

*Dora la espía.* (1943b). Expediente de censura cinematográfica 4.389. Caja 36/03203. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

*El caserón del órgano.* (s.f.). Guion cinematográfico mecanuscrito. Signatura JML-370. Las Palmas de Gran Canaria: Fondo Josefina de la Torre.

*El frente de los suspiros.* Expediente de censura cinematográfica 3776. Caja 36/3188. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

*El secreto de Villa del mar.* (s.f.). Guion cinematográfico mecanuscrito. Signatura JML-1023. Las Palmas de Gran Canaria: Fondo Josefina de la Torre.

*Es un hombre de miedo.* (1945). Expediente de censura previa de guiones 116-45. Caja 04678. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

*Escándalo en palacio.* (1949). Expediente de censura previa de guiones 00015. Caja 36/04570. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

*Espronceda.* (1944). Expediente de rodaje 314-44. Caja 36/04673. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

*Espronceda.* (1945). Expediente de censura cinematográfica 5367. Caja número 03233. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

FERNÁN. (s.f.a). *Espronceda. Época 1830-1836.* Signatura G-3509. Madrid: Filmoteca Española.

FERNÁN. (s.f.b). *Espronceda.* Signatura G-3496. Madrid: Filmoteca Española.

GUEDES INFANTE, Antonio Lozano; y Torre, Josefina de la. (s.f.). *El octavo no mentir.* Guion cinematográfico mecanuscrito. Signatura JML-370. Las Palmas de Gran Canaria: Fondo Josefina de la Torre.

*La Blanca Paloma.* (1942). Expediente de censura previa de guiones 780-42. Caja 36/04556. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

*La cena de la muerte.* (1947). Expediente de censura de libros 5430-47. Caja 21/8116. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

*La desconocida.* (s.f.). Guion cinematográfico mecanuscrito. Signatura JML-370. Las Palmas de Gran Canaria: Fondo Josefina de la Torre.

*La herencia.* (s.f.). Guion cinematográfico mecanuscrito. Signatura JML-1034. Las Palmas de Gran Canaria: Fondo Josefina de la Torre.

*La herencia.* (s.f.). Guion cinematográfico mecanuscrito. Signatura JML-1074. Las Palmas de Gran Canaria: Fondo Josefina de la Torre.

*La Paloma Blanca.* (1942). Expediente de censura cinematográfica 3742. Caja 36/03187. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

*La rival de Julieta.* (1940). Expediente de censura de libros S-640. Caja 21/6569. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

*La vida en un hilo.* (1945). Expediente de rodaje 316-44. Caja 36/04673. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

*La vida es magnífica.* (1964). Expediente de rodaje 122-64. Caja 36/04867. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

*La vida es magnífica.* (1965a). Expediente de censura cinematográfica 34.081. Caja 36/04137. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

*La vida es magnífica.* (1965b). Expediente de censura cinematográfica 34.832. Caja 36/04137. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

*María Victoria.* (s.f.). Sinopsis mecanuscrita inédita. Signatura JML-370. Las Palmas de Gran Canaria: Fondo Josefina de la Torre.

MATARAZZO, Rafael; García Viñolas, Manuel Augusto; Torre, Claudio de la. (1943a). *Dora la espía.* Guion cinematográfico mecanuscrito. Signatura G-7521. Madrid: Filmoteca Española.

MATARAZZO, Rafael; García Viñolas, Manuel Augusto; Torre, Claudio de la. (1943b). *Dora la espía*. Guion cinematográfico. Signatura 21/05965. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

*Matrimonio por sorpresa*. (s.f.). Guion cinematográfico mecanuscrito. Signatura JML-1024. Las Palmas de Gran Canaria: Fondo Josefina de la Torre.

*Matrimonio por sorpresa*. (s.f.). Guion cinematográfico mecanuscrito. Signatura JSL-09-23. Las Palmas de Gran Canaria: Fondo Josefina de la Torre.

*Me acuerdo de Arturo*. (1946). Expediente de rodaje 70-46. Caja 36/04683. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

*Misterio en la marisma*. (1942). Expediente de censura previa de guiones 982-42. Caja 36/04561. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

*Misterio en la marisma*. (1943). Expediente de censura cinematográfica 4.036. Caja 36/03194. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

*Primer amor*. (1941a). Expediente de censura cinematográfica 3.437. Caja 36/03182. Alcalá de Henares (Madrid), Archivo General de la Administración.

*Primer amor*. (1941b). Expediente de censura previa de guiones 357-41. Caja 36/04548. Alcalá de Henares (Madrid), Archivo General de la Administración.

*Rápteme usted*. (1940). Expediente de censura previa de guiones 114-40. Caja 36/04542. Alcalá de Henares (Madrid), Archivo General de la Administración.

TORRE, Claudio de la. (1939). *Déjese usted raptar*. Guion cinematográfico mecanuscrito. En expediente de censura previa de guiones 56-39. Caja 36/04540. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

TORRE, Claudio de la. (1940). *Rápteme usted*. Guion cinematográfico mecanuscrito. Signatura G-2425. Madrid: Filmoteca Española.

TORRE, Claudio de la. (1942). *Misterio en la marisma*. Guion cinematográfico mecanuscrito. Signatura JML-1046. Las Palmas de Gran Canaria: Archivo de Josefina de la Torre en la Casa Museo Pérez Galdós.

TORRE, Claudio de la. (1944). *Creando riqueza*. Guion cinematográfico mecanuscrito. En expediente de rodaje de películas 293-44. Caja 36/04672. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

TORRE, Claudio de la; León, Rafael de; García Padilla, Antonio. (1941a). *Manolo Reyes*. Guion cinematográfico mecanuscrito. Signatura G-9267. Madrid: Filmoteca Española.

TORRE, Claudio de la; Ramos de Castro, Francisco; y León, Rafael de. (1941b). *Chufillas*. Guion cinematográfico mecanuscrito. Signatura G-9268. Madrid: Filmoteca Española.

TORRE, Claudio de la; y Fernández de Sevilla, Luis. (1942). *La Blanca Paloma*. Guion cinematográfico mecanuscrito. Signatura G-3445. Madrid: Filmoteca Española.

TORRE, Claudio de la; y López Rubio, José. (1942). *Volver a soñar*. Guion cinematográfico mecanuscrito. Caja 21/05950. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

TORRE, Claudio de la; y Tamayo, Manuel. (1941). *Primer amor*. Guion mecanuscrito. Signatura G-2043. Madrid: Filmoteca Española.

TORRE, Josefina de la. (s.f.). *La rival de Julieta*. Guion cinematográfico mecanuscrito. Signaturas JML-1048 y JML-1020. Las Palmas de Gran Canaria: Fondo Josefina de la Torre.

TORRE, Josefina de la. (s.f.). *Un rostro olvidado*. Guion cinematográfico mecanuscrito. Signatura JML-1019. Las Palmas de Gran Canaria: Fondo Josefina de la Torre.

TORRE, Josefina de la. (s.f.). *Un rostro olvidado*. Guion cinematográfico mecanuscrito. Signatura JML-367. Las Palmas de Gran Canaria: Fondo Josefina de la Torre.

TORRE, Josefina de la. (s.f.). *Un rostro olvidado*. Texto mecanografiado. Signatura JML-997. Las Palmas de Gran Canaria: Casa-Museo Pérez Galdós.

TORRE; Claudio de la; Torre, Josefina de la; y Luján, Adolfo. (1943). *Bajo el sol de Canarias*. Guion cinematográfico mecanuscrito. Signatura G-3443. Madrid: Filmoteca Española.

*Tú eres él*. (1942). Expediente de censura de libros 3-80. Caja 21/6860. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

*Tú eres él*. (s.f.). Guion cinematográfico mecanuscrito. Signatura G-4473. Madrid: Filmoteca Española.

*Tú eres él*. (s.f.). Guion cinematográfico mecanuscrito. Signatura G-6099. Madrid: Filmoteca Española.

*Tú eres él*. (s.f.). Guion cinematográfico mecanuscrito. Signatura G-6100. Madrid: Filmoteca Española.

*Tú eres él*. (s.f.). Guion cinematográfico mecanuscrito. Signatura JML-1007. Las Palmas de Gran Canaria: Fondo Josefina de la Torre.

*Una herencia en París*. (1943). Expediente de censura previa de guiones 44-43. Caja 36/04661. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

*Una herencia en París*. (1944). Expediente de censura cinematográfica 4.643. Caja 36/03211. Alcalá de Henares (Madrid), Archivo General de la Administración.

*Volver a soñar*. (1942). Expediente de censura previa de guiones 705-42. Caja 36/04555. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración.

*Y tú quién eres*. Expediente de censura cinematográfica 3935. Caja 36/3191. Alcalá de Henares (Madrid), Archivo General de la Administración.



## **Filmografía**



ALLÉGRET, Yves; y Lotar, Eli (dirs.). (1932). *Ténériffe*. Francia: Pathé Consortium Cinéma.

AMO, Antonio del (dir.). (1948). *El huésped de las tinieblas*. España: Sagitario Films.

ARÉVALO, Carlos (dir.). *Rojo y negro*. España: CEPICSA.

BUCHS, José (dir.). (1948). *Aventuras de don Juan de Mairena*. España: Ernesto González.

CASTELLVÍ, José María (dir.). (1943). *El camino del amor*. España: Ricardo Soriano Films.

DELGADO, Fernando (dir.). (1943). *La patria chica*. España: Marta Films.

DELGRÁS, Gonzalo (dir.). (1946). *Los habitantes de la casa deshabitada*. España: Hidalguía Films. Disponible en: <https://bit.ly/35xpoG1> (consultado: 15/03/2022).

FERNÁNDEZ ARDAVÍN, Eusebio (dir.). (1937). *La reina mora*. España: Producciones Campa / CIFESA.

FERNÁNDEZ ARDAVÍN, Eusebio (dir.). (1941). *Tierra y cielo*. España. CEA.

FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, José (dir.). (1945). *Alma canaria*. España: Producciones Cinematográficas Cima. Disponible en: <https://bit.ly/3GIOMZu> (consultado: 15/03/2022).

FLECHNER, Julio de (dir.). (1940). *Rápteme usted*. España: Cinedia.

FLECHNER, Julio de (dir.). (1942). *Y tú ¿quién eres...?*. España: Alabama Films.

FREELAND, Thornton (dir.). (1933). *Volando hacia Río de Janeiro (Flying Down to Rio)*. Estados Unidos: RKO Radio Pictures.

GARCÍA MAROTO, Eduardo; y Ligeró, Luis (dir.). (1943). *Canelita en rama*. España: Rafa Films.

GIL, Rafael (dir.). (1943). *Eloísa está debajo de un almendro*. España: CIFESA.

- GIL, Rafael (dir.). (1946). *La pródiga*. España: Suevia Films.
- GIL, Rafael (dir.). (1947). *La Fe*. España: Suevia Films.
- GIL, Rafael (dir.). (1948). *La calle sin sol*. España: Suevia Films.
- GIL, Rafael (dir.). (1949). *Aventuras de Juan Lucas*. España: Suevia Films.
- GIL, Rafael (dir.). (1949). *Una mujer cualquiera*. España: Cesáreo González P.C.
- GIL, Rafael (dir.). *El clavo*. España: CIFESA.
- GIL, Rafael (dir.). *Viaje sin destino*. España: CIFESA.
- GONZÁLEZ RIVERO, José (dir.). (1926). *El ladrón de los guantes blancos*. España: Rivero Film. Disponible en: <https://bit.ly/3yuHqWv> (consultado: 15/03/2022).
- GUERRERO ZAMORA, Juan (dir.). (1969). *David Copperfield*. España: TVE. Disponible en: <https://bit.ly/2Mt7XMS> (consultado: 15/03/2022).
- GUZMÁN MERINO, Antonio (dir.). (1944). *Macarena*. España: Rafa Films.
- IBÁÑEZ SERRADOR, Narciso (dir.). (1966). «El cumpleaños». España: TVE. Disponible en: <https://bit.ly/2MrIOCb> (consultado: 15/03/2022).
- IQUINO, Ignacio F (dir.). (1942). *La culpa del otro*. España: Producciones Campa / CIFESA.
- IQUINO, Ignacio F (dir.). (1943). *Boda accidentada*. España: Producciones Campa.
- IQUINO, Ignacio F. (dir.). (1941). *Alma de Dios*. España: Producciones Campa / CIFESA.
- IQUINO, Ignacio F. (dir.). (1941). *El difunto es un vivo*. España: Producciones Campa.
- IQUINO, Ignacio F. (dir.). (1943). *Un enredo de familia*. España: Producciones Campa.

LÓPEZ, Jairo. (dir.). (2015). *Modernos. Teatro de vanguardia en Canarias*. España: Digital 104.

LUBITSCH, Ernst (dir.). (1942). *Ser o no ser (To Be or Not to Be)*. Estados Unidos: Romaine Film.

LUCIA, Luis (dir.). (1947). *Dos cuentos para dos*. España: CIFESA.

LUCIA, Luis (dir.). (1949). *La duquesa de Benamejí*. España: CIFESA.

LUCIA, Luis (dir.). (1943). *El 13-13*. España: CIFESA.

MADARIAGA, Fernando de (dir.). (1963). *Poema del Atlántico*. España: Alesia Films.

MARQUINA, Luis (dir.). (1941). *Torbellino*. España: CIFESA.

MARQUINA, Luis (dir.). (1949). *Filigrana*. España: Manuel del Castillo.

MCCAREY, Leo (dir.). (1933). *Sopa de ganso (Duck Soup)*. Estados Unidos: Paramount Pictures.

MIHURA, Jerónimo (dir.). (1944). *El camino de Babel*. España: Chapalo Films.

MONZÓN, Carlos Luis (dir.). (1928). *La hija del Mestre*. España: Gran Canaria Films. Disponible en: <https://bit.ly/2WHBjfe> (consultado: 15/03/2022).

NEVILLE, Edgar (dir.). (1941). *Verbena*. España: UFISA.

NEVILLE, Edgar (dir.). (1944). *La torre de los siete jorobados*. España: Producciones Luis Judez.

NEVILLE, Edgar (dir.). (1945). *Domingo de Carnaval*. España: Exclusivas Salete-Jimeno.

NEVILLE, Edgar (dir.). (1945). *La vida en un hilo*. España: Edgar Neville.

NEVILLE, Edgar (dir.). (1946). *El crimen de la calle de Bordadores*. España: Manuel del Castillo.

NEVILLE, Edgar (dir.). (1948). *El Marqués de Salamanca*. España: Comisión Organizadora del I Centenario del Ferrocarril.

- NEVILLE, Edgar (dir.). (1939). *Frente de Madrid*. España / Italia: Film Bassoli.
- NEVILLE, Edgar (dir.). (1941). *La muchacha de Moscú*. España / Italia: Ulargui EIA / Fono Roma.
- NIEVES CONDE, José Antonio (dir.). (1947). *Angustia*. España: Cooperativa Cinematográfica Constelación.
- OBREGÓN, Antonio de (dir.). (1944). *Tarjeta de visita*. España: UCESA.
- OPHÜLS, Max (1950). *La ronda (La ronde)*. Francia: Films Sacha Gordine / Janus Film.
- ORDUÑA, Juan de (dir.). (1941). *Porque te vi llorar*. España: CIFESA.
- ORDUÑA, Juan de (dir.). (1942). *¡A mí la legión!*. España: CIFESA.
- ORDUÑA, Juan de (dir.). (1942). *El frente de los suspiros*. España: CIFESA / UPCE.
- ORDUÑA, Juan de (dir.). (1943). *Deliciosamente tontos*. España: CIFESA.
- ORDUÑA, Juan de (dir.). (1944). *Ella, él y sus millones*. España: CIFESA.
- ORDUÑA, Juan de (dir.). (1944). *Tuvo la culpa Adán*. España: CIFESA.
- ORDUÑA, Juan de (dir.). (1946). *Misión blanca*. España: Colonial AJE.
- ORDUÑA, Juan de (dir.). (1947). *La Lola se va a los puertos*. España: Producciones Orduña Films.
- ORDUÑA, Juan de (dir.). (1947). *Serenata española*. España: Colonial AJE.
- PEREYRA, Miguel (dir.). (1944). *Una herencia en París*. España: Hércules Films.
- PEROJO, Benito (dir.). (1935). *La Verbena de la Paloma*. España: CIFESA.
- PEROJO, Benito (dir.). (1938). *Mariquilla Terremoto*. España: Hispano Film Produktion.
- PEROJO, Benito (dir.). (1940). *Marianela*. España: UFISA.
- PEROJO, Benito. (dir.). (1949). *Yo no soy la Mata-Hari*. España: Paloma-Ares.

PEROJO, Benito (dir.). (1939). *Los hijos de la noche*. España / Italia: Ulargui Films Internacionales / Imperator Film.

QUADRENY, Ramón (dir.). (1944). *Ángela es así*. España: Producciones Campa.

QUADRENY, Ramón (dir.). (1944). *Mi enemigo y yo*. España: Producciones Campa / CIFESA.

QUADRENY, Ramón (dir.). (1944). *Una chica de opereta*. España: Producciones Campa / CIFESA.

QUADRENY, Ramón (dir.). (1943). *La chica del gato*. España: Producciones Campa / CIFESA.

REY, Florián (dir.). (1936). *Morena Clara*. España: CIFESA.

REY, Florián (dir.). (1938). *Carmen la de Triana*. Alemania: Hispano Film Produktion / Froelich Film.

REY, Florián (dir.). (1940). *La Dolores*. España: CIFESA.

REY, Florián (dir.). (1943). *Ídolos*. España: Sevilla Films / CIFESA.

REY, Florián (dir.). (1945). *La luna vale un millón*. España: Chamartín.

REY, Florián (dir.). (1946). *Audiencia pública*. España: Florián Rey Producciones Cinematográficas.

RICHTER, Hans (dir.). (1928). *Fantasmas antes del desayuno*. República de Weimar: Hans Richter.

RIPOLL, Manuel (dir.). (1977). «Constante pesadilla». España: TVE. Disponible en: <https://bit.ly/3nKLu1i> (consultado: 15/03/2022).

ROMÁN, Antonio (dir.). (1942). *Boda en el infierno*. España: Hércules Film.

ROMÁN, Antonio (dir.). (1943). *La casa de la lluvia*. España: Hércules Films.

ROMÁN, Antonio (dir.). (1945). *Los últimos de Filipinas*. España: Alhambra-CEA.

ROMÁN, Antonio (dir.). (1949). *Pacto de silencio*. España: Emisora Films.

- ROMÁN, Antonio (dir.). (1949). *Pacto de silencio*. España: Emisora Films.
- RONET, Maurice (dir.). (1964). *La vida es magnífica*. Francia / España: Nouvelles Éditions de Films / Jet Films-Alfredo Matas.
- SÁENZ DE HEREDIA, José Luis (dir.). (1943). *El escándalo*. España: Ballesteros.
- SÁNCHEZ, Elena S. (presentadora). (2018). *Historia de nuestro cine. Misterio en la marisma (presentación)*. España: TVE. Disponible en: <https://bit.ly/2Wm5YAA> (consultado: 15/03/2022).
- SERRANO DE OSMA, Carlos (dir.). (1947). *Embrujo*. España: Producciones Boga.
- SERRANO DE OSMA, Carlos (dir.). (1947). *La sirena negra*. España: Producciones Boga.
- STEVENS, George (dir.). (1936). *En alas de la danza (Swing Time)*. Estados Unidos: RKO Radio Pictures.
- STURGES, Preston (1941). *Las tres noches de Eva (The Lady Eve)*. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- STURGES, Preston (1942). *Un marido rico (The Palm Beach Story)*. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- SUÁREZ, Alfonso S. (2014). *Writing Heads. Hablan los guionistas..* Barcelona: Verité de Cinematografía.
- TORRE, Claudio de la (dir.). (1941). *Chufillitas*. España: Ufisa.
- TORRE, Claudio de la (dir.). (1942). *Primer amor*. España: Hermic Films.
- TORRE, Claudio de la (dir.). (1942). *La Blanca Paloma*. España: Exclusivas Diana.
- TORRE, Claudio de la (dir.). (1943). *Misterio en la marisma*. España: Sur Film.
- TORRE, Claudio de la. (dir.). (1941). *Manolo Reyes*. España: Ufisa.
- TOURJANSKY, Viktor (dir.). (1948). *Si te hubieses casado conmigo*. España: Producciones Campa / Suevia Films.



ULLOA, Alejandro (dir.). (1948). *La casa de las sonrisas*. España: Titán Films.

