



La Revoltosa (Florián Rey, 1924). Restauración hecha por Filmoteca Española



E

l estudio de cualquier película del período mudo implica determinar la que fue su forma originaria. Una tarea no exenta de dificultades, dada la indefinición que siempre acompañó al cine de esta etapa, cuyos textos funcionaban como material susceptible de soportar constantes reescrituras al verse sometidos habitualmente a sucesivas variaciones y remontajes.

Por lo que respecta a los filmes del cine mudo español, la tarea historiográfica se torna doblemente ardua al no disponer de las copias originales en nitrato a partir de las que establecer con exactitud las variaciones que incorporaron los remontajes de las películas. Y es que, como sabemos, Filmoteca Española fue sustituyendo su archivo de originales en nitrato por copias realizadas en los años sesenta sobre soportes incombustibles. Hechas siempre en blanco y negro, los tintados originales en muchos casos no han llegado hasta nosotros. Sólo las películas exhibidas en países extranjeros corrieron mejor suerte, ya que en algunos de sus archivos se han conservado copias en nitrato y gracias a ellas hemos podido conocer el que fue su aspecto original.

Sin ir más lejos este ha sido el caso de *La revoltosa*, el filme rodado por Florián Rey en 1924. De su nitrato original, Filmoteca Española tiró en los años sesenta un contratipo de seguridad que es el que se conserva, aunque en blanco y negro, porque los tintados se perdieron con la destrucción del soporte original. Además, la misma institución dispone de otra copia coloreada en nitrato, aunque incompleta, procedente de una devolución de material hecha desde Londres. Al conservar los tintados, permite saber cómo fue vista la película por los espectadores del momento. Con todo, este nitrato está mutilado, tiene cambios en el montaje y nuevos rótulos con diferente tipo de letra y greca.

Según Luciano Berriatúa, esta segunda copia habría sido tirada dos o tres años después de la primera, a partir del mismo negativo imagen, y las variaciones en el montaje, así como la desaparición en los créditos de ciertos rótulos explicativos

ANTONIA DEL REY REGUILLO

Un destello de modernidad fílmica: *La revoltosa* (1924)*

* La copia restaurada de *La revoltosa* fue presentada el 3 de octubre de 1998 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, con posterioridad a la redacción de este artículo, por lo que, en ningún caso, se pudieron considerar los cambios existentes en esta copia.

alusivos a los actores protagonistas, podrían deberse tanto a la nueva situación profesional de aquellos como a los cambios discursivos asumidos durante ese intervalo por la narrativa fílmica, tendentes a la supresión de los iris de apertura y cierre situados en los márgenes de cada secuencia, en un intento de agilizar el ritmo de las películas¹.

A partir de estas circunstancias, problemas de todo orden surgen ante los investigadores, pues del mismo modo que no existe ningún documento que demuestre si el propio Florián Rey, como podría suponerse, llevó a cabo el montaje modernizado del segundo nitrato, tampoco se puede afirmar con seguridad que este fue el definitivo y que no existieron otros posteriores. Así las cosas, la situación se complica cuando, en aras de recuperar la virtual versión primitiva, se aborda el problema de la restauración con los materiales de que actualmente se dispone. Una tarea esta en la que se viene trabajando desde hace algunos años en Filmoteca Española.

1. En la copia en nitrato han desaparecido prácticamente iris y fundidos, cambios que pudieron ser realizados por la productora española, que reestrenó la película en 1927 o por los exhibidores ingleses, que la habrían despojado de unas "marcas transicionales" ya anticuadas para ellos. Véase en LUCIANO BERRIATÚA: "Dobles versiones en el cine mudo español", en *Archivos de la Filmoteca* n° 19, febrero de 1995, págs. 39-47.

2. Efectivamente, Luciano Berriatúa, responsable de la restauración de *La revoltosa*, justifica la elección del nitrato coloreado por ser el texto menos conocido y el de mayor calidad visual, además de contener los tintados y añadir material nuevo que sustituye al antiguo. Y es que, a pesar de no contar con la copia completa, ni de saber con exactitud si los tintados se corresponden con los originales o si el montaje que presenta fue obra de Florián Rey, tampoco hay garantías de que la copia en B/N coincida exactamente con la original.

La cuestión de fondo es a partir de qué versión se debe iniciar la restauración, porque no parece lícito mezclar o refundir los dos materiales existentes. Hacerlo supondría iniciar una nueva reescritura del texto fílmico que, en ningún caso, reproduciría con fidelidad las versiones que circularon en su origen. Por esta razón, se ha optado por trabajar sobre una de las dos versiones —concretamente la copia coloreada en nitrato, de mayor calidad fotográfica—, aunque ello implique que, para hablar de *La revoltosa*, tengamos que hacerlo a partir de los dos textos existentes, que resultan así complementarios². Una postura que, además de ser respetuosa con los materiales conservados, permite asumir con toda naturalidad la inestabilidad formal que caracterizaba a las películas de estas primeras décadas, cuando la idea del respeto a su integridad textual era un concepto carente de sentido, pues las propias condiciones de tiraje, distribución y comercialización de cada una de ellas resultaban tan peculiares que daban lugar de por sí a ese muestrario de reescrituras o abanico de versiones del que estamos hablando.

Los filmes mudos, un espacio para el deterioro

En otras palabras, lo que parece obvio es la necesidad que, como estudiosos y espectadores del cine mudo, tenemos de cambiar nuestra forma de acercarnos a él para aprender a percibirlo como un fenómeno artístico al que hay que aceptar en toda su versatilidad, imprecisión e indefinición formal. La realidad se impone y nos demuestra cómo el examen detenido de los textos revela, de unas copias a otras, cambios que, aunque imperceptibles a primera vista, son un hecho fácilmente comprobable. Más si cabe en el caso del cine español, porque a partir de las copias de seguridad que se hicieron en blanco y negro en los años sesenta, se tiraron otras para su distribución que nunca se han renovado y, muy deterioradas, han llegado hasta los investigadores acusando la falta de fragmentos, destruidos

muy probablemente por el desgaste que el frecuente uso ha ocasionado en el maltrecho y frágil celuloide que les da soporte.

Sin ir más lejos, en el caso concreto de *La revoltosa*, al cotejar con sendos *dé-coupages* del texto completo la copia en acetato existente en Filmoteca Española con otra en soporte vídeo grabada de una proyección en sala pública, se observan desajustes entre ambas en cinco de las once secuencias que la componen, sin contar la de créditos³. Para describirlos a continuación, se designa como Texto 1 a la copia de FE y como Texto 2 a la tomada en vídeo, y se numeran los planos y rótulos de cada secuencia por separado, prescindiendo de la numeración global que les corresponde en la totalidad del filme. De acuerdo con estas pautas, las diferencias observadas entre las dos copias son las siguientes:

Secuencia 1^a: Se inicia con el rótulo “Prólogo” y se cierra con un iris que precede al rótulo situacional que abre la secuencia segunda con la leyenda “al día siguiente...”. En el Texto 2 la primera consta de veinticinco planos, de los que en el Texto 1 faltan:

P8: PG del patio de vecindad donde juegan los muchachos, con el cajón en el que se esconde Mari Pepa en primer término.

P21: PG de Mari Pepa y Felipe. Ella examina la herida que con su pedrada ha hecho al muchacho en la frente.

P22: PP de Mari Pepa apenada al ver el chichón que ha hecho a Felipe.

RÓTULO que sigue a este plano: “¡Atiza! ¡Vaya un chichón! Espera que te ponga una perra.”

Secuencia 4^a: Narra los respectivos trabajos que desempeña la pareja de protagonistas y su primera desavenencia. En el Texto 2 la secuencia suma treinta y un planos y seis rótulos, de estos, en el Texto 1 ha desaparecido el primero:

RÓTULO 1: Se trata de un rótulo narrador que abre la secuencia, cuyas primeras letras aparecen borrosas, “...to destacan en el sainete: Felipe y Mari Pepa. Él, sinceramente sentimental, se ha enamorado de ella y hace lo que antes le hubiera parecido imposible. Trabajar en la ebanistería como un hombre cabal.”

Por su parte, el RÓTULO 4, “De la bailarina del 15”, mientras en el Texto 1 aparece situado tras el plano 22, en el Texto 2 se intercala un plano antes, entre el 21 y el 22.

Secuencia 6^a: Tras una fuerte discusión entre la pareja protagonista, Mari Pepa rompe la relación ante la sorpresa de Felipe. Este segmento se inicia con el rótulo narrador “Al día siguiente Felipe no acudió a la cita” y, mientras en el Texto 2 sus planos son once, en el Texto 1 faltan:

P2: PM de Mari Pepa que aguarda impaciente la llegada de Felipe y, ante su tardanza, se marcha.

P3: PG de la calle y puerta de la casa de la joven, a donde esta se acerca y, al ser alcanzada por Felipe, inician ambos una fuerte discusión.

3. Este análisis se inscribe dentro de un amplio trabajo de investigación denominado *Modos de representación en el cine español de los años veinte. Cuatro ejemplos significativos* que constituye mi tesis doctoral, en la actualidad pendiente de publicación. En él se realiza el análisis textual de cuatro películas españolas de esa década, consideradas en su totalidad, una de las cuales es *La revoltosa* realizada por Florián Rey en 1924.

Secuencia 8^a: El relato incorpora un elemento de gran peso dramático. Se trata del adinerado pretendiente de Mari Pepa que suscitará todo tipo de chismorreos entre las envidiosas vecinas, aumentará los celos de Felipe y el deseo de los demás hombres. La secuencia abre con el rótulo situacional “Un día” y cierra con un iris. De los sesenta y ocho planos que contiene este segmento en el Texto 2, faltan en el Texto 1:

P17: PG de una calle vacía.

P54: PM de Candelas que sale de su casa alarmado por el ruidoso altercado que se ha entablado entre las mujeres del vecindario y sus parejas, furiosas por la atención que ellos prestan a la protagonista⁴.

El caso concreto de *La revoltosa* debe ser visto como el botón de muestra que confirma los desajustes que el deterioro y el paso de los años pueden producir entre las copias conservadas de una misma película y evidencia la necesidad de ejercitar el análisis textual de los filmes mudos no de modo fragmentario, sino sobre la totalidad. Sólo así se pueden detectar los cambios y desajustes habidos entre las copias conservadas que, de otro modo, pasarían desapercibidos. La laboriosidad de esta empresa queda compensada por la objetividad y el rigor de los datos obtenidos y convierte el análisis textual en un instrumento utilísimo para las tareas de conservación y restauración que se ejerce desde las filmotecas.

Por lo que respecta a *La revoltosa*, asumida la inexistencia de una versión original que se erija por derecho propio en el principal campo de estudio, será el análisis de los diferentes materiales conservados el que acabe mostrándonos todas las caras que el filme ofrece. Y, mientras la copia coloreada, una vez restaurada, llega al alcance de los investigadores, contamos con la cinta en blanco y negro para ejercitar sobre ella un recorrido riguroso y descubrir la arquitectura formal de esta película que, digámoslo ya, desde el análisis se configura a nuestros ojos como un texto ejemplar por su correcta resolución narrativa obtenida a partir de unos hallazgos discursivos que la perfilan como un destello de modernidad. Dato que vendría a confirmar cómo una parte de la filmografía española de la década, desde sus humildes condiciones de producción, supo asumir las pautas formales del cine coetáneo⁵.

Cuando la precariedad se torna virtud

Si se revisan las peculiares condiciones de producción a partir de las que la película fue realizada, se puede calibrar con mayor precisión el mérito y habilidad de su factura final. En efecto, a primera vista, tres circunstancias de origen se conjuraban como serios impedimentos ante el reto de lograr un resultado formal aceptable que hiciera de la película un producto idóneo para ser disfrutado por el público. Nos referimos a la precariedad económica desde la que partía su productora la Goya Film, a la condición de opera prima de un director que sólo

4. Comentadas con Luciano Berraúa las diferencias encontradas en mi análisis, me confirma cómo en la copia de seguridad que guarda FE sí se conservan los fragmentos del Texto 2, con lo que debemos suponer que ha sido el deterioro ocasionado por el uso de muchos años el que ha ido alterando la copia de que se sirven los investigadores en las sesiones de consulta.

5. BARRY SALT es quien examina detenidamente las paulatinas transformaciones que sufrieron los modos de representación fílmica durante las dos primeras décadas del siglo, estableciendo las semejanzas y diferencias formales habidas entre la cinematografía hollywoodense y la europea. En *Film Style and Technology: History and Analysis*, Starword, London, 1992.

había demostrado hasta la fecha algunas dotes como actor y a la recurrencia a un argumento proveniente de la zarzuela, género que, a esas alturas, estaba siendo sustituido por diversiones más modernas entre las preferencias del público

Sin embargo, los hechos terminarían por demostrar lo contrario, pues en el conjunto de más de trescientas películas que sumó la producción española de la década *La revoltosa* resultó ser uno de los mayores éxitos. En 1924, año de su producción, todavía los guiones basados en zarzuelas suponían un 20% del total⁶. Esta circunstancia no auguraba una especial originalidad a la futura película cuyo libreto de base constaba de un acto y tres cuadros, sin embargo, sobre él Florián Rey proyectó elementos nuevos y hallazgos narrativos que cristalizaron en un guión cuyos contenidos eran originales en un 80%. No en vano amplió los márgenes de la diégesis hasta convertir la única noche de que constaba el libreto en una sucesión de años y multiplicó los escenarios y el número de personajes, al tiempo que complicaba la psicología de la pareja protagonista y enriquecía la historia nuevas peripecias.

De resultas queda un relato cuya estructura narrativa está articulada en tres segmentos de diferente medida —el planteamiento cubre las tres primeras secuencias, el nudo las siete siguientes y el desenlace la última—. De esas once secuencias, las ocho primeras son inéditas y sólo las tres últimas se pliegan a la peripécia narrativa de la zarzuela de origen. Por otra parte, la habilidad del guionista para articular la dinámica causal da como resultado un relato simétrico donde la tensión narrativa aparece cuidadosamente medida en una progresión ajustada en equilibrio, puesto que el punto álgido del conflicto se tensa en la secuencia sexta perfilando una línea de acción piramidal donde, mientras la tensión asciende progresivamente en las cinco primeras secuencias, comienza a descender en la misma medida a partir de la séptima hasta que, tras el embrollo final, se recupere el equilibrio inicial con el que se abría el relato.

La eficacia de la puesta en escena

La maestría narrativa que encierra el guión encuentra su soporte fílmico en una puesta en escena cuya corrección es tanto más meritoria si se tienen en cuenta la precariedad de medios con que se puso en marcha y la calidad de debutantes de director y productora. Y es que la Goya Film, que con los años conseguiría cierta solvencia económica, sólo pudo reunir alrededor de 15.000 pesetas para financiar la película⁷. Una cantidad irrisoria si se compara con el coste de las producciones medias del momento. Para abaratar los costes se optó por los escenarios naturales en el rodaje de exteriores y esta circunstancia favoreció el resultado final, al dotar a la película de un realismo que convierte la historia en un retrato costumbrista del Madrid popular, visto desde la óptica de un naturalismo amable. Por su parte, los escasos espacios interiores se configuran con

6. Según JULIO PÉREZ PERUCHA, tal inflación de zarzuelas estuvo propiciada por el gran éxito popular que cosechó en 1921 *La verbena de la Paloma* de José Buchs, aunque las adaptaciones de zarzuelas habían comenzado en 1910 con el dúo Chomón/Fuster. En **“Narración de un aciago destino (1896-1930)”**, en *Historia del cine español, Madrid, Cátedra, 1995, págs.19-121*.

7. La productora nació de la mano de Juan de Orduña que contó con la ayuda económica de Juan Figuera Vargas. Probablemente el éxito del que gozó *La revoltosa* tuvo mucho que ver en su consolidación económica, que le permitió producir en 1926 tres películas más dirigidas por Benito Perojo, *Boy, Malvaloca* y *El negro que tenía el alma blanca*, tras lo cual desapareció.



Figs. 1 y 2

decorados muy sencillos, casi artesanales (Fig. 1). De estos dos ámbitos topológicos, el relato prima lo exterior —constituido esencialmente por el patio común de vecindad, el corredor al que se abren las viviendas y las calles adyacentes—, allí se da cabida al personaje coral que arropa a los dos protagonistas. En sus constantes idas y venidas y dimes y diretes el grupo acaba conformando un fresco abigarrado con gran peso específico en la trama.

Hasta tal punto los ambientes exteriores pesan en el relato que, de las once secuencias que lo articulan, seis de ellas —primera, segunda, tercera, séptima, novena y undécima— se desarrollan al aire libre. En las restantes se dan los espacios interiores, pero en tan pequeña medida que sólo suman cuarenta y un planos, el 10% del conjunto. Sin embargo, ese ámbito topológico interior —constituido por el comedor de la casa de la protagonista, los talleres de carpintería y planchado donde Felipe y Mari Pepa desempeñan sus trabajos respectivos y la sastrería de Cándido— alcanza su particular relevancia al marcar intensos efectos dramáticos de contraste, sobre todo por lo que se refiere al espacio doméstico donde la protagonista rumia su estrategia para recuperar el favor de su hombre.

Por su parte, los objetos son otro de los resortes de los que se sirve la puesta en escena. En ningún caso aparecen como elementos gratuitos, sino que alimentan la diégesis cumpliendo distintas funciones dramáticas. Unas veces activan la cadena causal; otras, sustituyen la función narrativa de los rótulos y son señuelos para disparar las inferencias de los espectadores —por los relojes situados en los talleres de trabajo se adivina la cita diaria de la pareja protagonista—; en otros casos, caracterizan a los protagonistas mostrando su temperamento o definiendo su profesión; pueden también asumir funciones polivalentes: la escoba que maneja Gorgonia la define como ama de casa al resumir por metonimia el conjunto de sus tareas domésticas y, a su vez, utilizada como arma contundente



Figs. 3 y 4

contra su marido, se transforma en instrumento con el que la enunciación suscitará la carcajada fácil del público. Esta última función predomina sobre las restantes, pues, emergiendo por los resquicios que deja la peripecia central, el humor se cuele en el relato de la mano de los objetos, propiciando situaciones hilarantes que evidencian su vínculo con el sainete de origen.

Mientras tanto, el vestuario y maquillaje de los actores se ciñen al naturalismo de los decorados. El primero refleja los usos vestimentarios de las clases populares madrileñas durante la década y está al servicio de la historia asumiendo una función informadora que amplía y complementa la de objetos y decorados. A lo largo de la película, los rasgos del vestuario adquieren relevancia significativa: pueden marcar el aumento de medios económicos —a partir de la secuencia 4^a los protagonistas abandonan su aspecto de muchachos desarrapados (Fig. 2) y visten con el modesto atildamiento de dos jóvenes trabajadores— (Fig. 3); denotan el diferente estatus profesional de los miembros del grupo —el maestro del taller en que trabaja Felipe, a diferencia de los aprendices, luce corbata y prescinde del mandil con que se protegen aquellos—; y hasta señalan el oficio, como en el caso de Candelas, cuya gorra de plato, larga levita y bastón lo caracterizan como guardia urbano (Fig. 4). Entre las mujeres, la vestimenta es un índice diferenciador de la edad y, mientras Mari Pepa y las demás vecinas jóvenes han acertado el largo de la falda hasta la media pierna y lucen medias con zapatos de tacón según marca la moda, Gorgonia y las mujeres mayores no prescinden de sus faldas fruncidas y largas hasta los pies, ni del moño alto que las define como “de otra época”⁸ (Figs. 5 y 6).

También, gracias al porte indumentario, se puede percibir el estatus social superior de un personaje anónimo que transita por la diégesis. Se trata del pretendiente rechazado por Mari Pepa. Su traje y, sobre todo, el sombrero que luce en

8. En la década, el seguimiento o no de la moda servía para marcar diferencias sociales. En este sentido, los modernos vestidos de las jóvenes que transitan los espacios de la diégesis están más en consonancia con la clase media, pero se justifican por su condición de trabajadoras urbanas, para las que la moda es más accesible. En JOSÉ LUIS VILA-SAN JUAN: *La vida cotidiana en España durante la dictadura de Primo de Rivera, Barcelona, Argos Vergara, 1984, págs. 197-198.*



Figs. 5, 6 y 7

9. Al respecto, conviene recordar que el cine español no contaba, a esas alturas, con técnicos y auxiliares de maquillaje y cada actor realizaba esa tarea por su cuenta. Por lo que a la sobreactuación se refiere, el rosario de esporádicas escenas cómi-

un día laborable lo inscriben dentro del marco de la clase media (Fig. 7). Con todo, cuando el elemento vestimentario alcanza su más alta funcionalidad dramática es en el momento en que asume el papel discursivo de marca transicional, al señalar el paso del tiempo. Entonces se torna imprescindible, pues gracias a él queda evidenciada la elipsis temporal de la que el relato no da cuenta. Sucede tras el plano 264 que cierra la novena secuencia —con Candelas, Gorgonia y Mari Pepa en el patio de vecindad—, cuando sin solución de continuidad pasamos al 265, que muestra el comedor del que Mari Pepa y Matías se disponen a salir, y sólo por el cambio en el vestuario de la protagonista —ataviada ahora con un nuevo vestido y elegante mantón de manila— deducimos la existencia de un lapso temporal de varias horas y los preparativos que, mientras tanto, se han llevado a cabo para la fiesta.

En estrecha colaboración con el naturalismo de escenarios y vestuario, el tono neutro y poco marcado del maquillaje y del estilo de actuación de los actores se encuadra en la elección discursiva adoptada en la puesta en escena, mostrando su sintonía con la variante estilística que los modos de representación fílmica estaban imponiendo. Con todo, algunas notas discordantes vienen a romper en ocasiones la neutralidad del registro elegido. Se trata del exceso de maquillaje perceptible en los planos cortos de la protagonista Josefina Tapias, secuela de su procedencia teatral, y de ciertos tics de sobreactuación e histrionismo que aquejan a algunos actores, por la misma razón, restando por momentos un ápice de modernidad a la película⁹ (Fig. 8).

Sin embargo, tales atisbos de primitivismo son contrarrestados ampliamente por los hallazgos formales de la puesta en escena. Uno de los más notables tiene que ver con la disposición de los personajes dentro del cuadro hasta lograr composiciones visuales que potencian la tridimensionalidad del espacio imaginario de la diégesis, compensando el poco juego plástico que propicia la iluminación, en la que predomina el uso de la luz natural¹⁰. Ya se ha dicho que *La revoltosa* es un filme coral donde el personaje colectivo de la comunidad vecinal domina con claridad en buen número de escenas. Y es en ellas donde el director demuestra una habilidad notable para mover, distribuir o reagrupar a los personajes, con el fin de que las situaciones cobren vida y se superen los límites espaciales de la teatralidad. Numerosas a lo largo de la película, las escenas grupales alcanzan un virtuosismo notorio cuando el colectivo vecinal se transforma en el bullicio abigarrado de la barriada en fiestas. Entonces los planos se llenan de vida, rebosan de ruido y

movimiento y los márgenes del cuadro parecen ensancharse desbordando el campo fílmico. Además, la disposición de los personajes dentro del campo sirve a la enunciación para disparar las inferencias espectatoriales y reforzar el significado de la diégesis, al tiempo que despliega su propio punto de vista.

Cuando se trata de modelar el espacio diegético a partir de la distribución escalar y del juego de *emplazamientos* y *movimientos de cámara*, la película sigue las pautas de la época. Es decir, predomina la cámara fija y a lo largo de sus cuatrocientos planos sólo se observan once *panorámicas* —una de ellas vertical— y ocho *reencuadres*. Por su parte, en relación con los emplazamientos de la cámara, la lateralidad es la opción constante rota en doce ocasiones con tomas frontales que, a la par que evitan la monotonía, activan —dos veces— los puntos de vista internos del relato (Figs. 9-10 y 11). Esta propiedad la cumplen también las *angulaciones*, resueltas en cuatro picados y otros tantos contrapicados, vehículos así mismo de la mirada enunciativa —cinco veces— y de la de los actantes del relato —en tres casos—. Con respecto a los porcentajes escalares, *La revoltosa*, aun con sus doce insertos, se ajusta a los europeos coetáneos privilegiando los planos medios —42,50%— y largos —33,25%— sobre los cortos, que entre primeros planos e insertos suponen tan sólo el 9,75% del total.

La agilidad de la serialidad narrativa

La sintonía con los modos discursivos del momento se refleja especialmente en el montaje. Efectivamente, para articular los escasos 54 minutos del tiempo fílmico que encierra el relato, se barajan cuatrocientos planos y ciento cuarenta y seis rótulos, repartidos entre once secuencias, sin contar la de créditos. La décima, con sus 11'14", es la más larga y la más corta es la sexta, con 1'47". Paradójicamente, esta sexta secuencia es la que contiene el punto de inflexión narrativo, el de la ruptura de la pareja protagonista, que da un vuelco a la trayectoria establecida por el relato. Situado en su eje, este segmento posee una eficacia funcional semejante a la del relámpago que confirma la tormenta que se avecina. Así, con un número de planos y rótulos tan variable que va de los 82 planos y 51 rótulos de la décima secuencia a los 11 planos y 3 rótulos de la sexta, el ritmo del relato está regulado con soltura y habilidad conjugando sabiamente la duración de cada segmento, ya sea plano o secuencia, con las necesidades que impone la mecánica de la trama y las que marca el propio espesor de los contenidos encerrados en cada plano¹¹.



Figs. 8, 9 y 10

cas que jalona la película, desde su ingenuidad, están llamadas a estimular la complicidad del público sencillo con el que la enunciación quiere congraciarse, pero por cada una de esas aperturas hacia el humor asoman las huellas de un primitivismo narrati-

Fig. 11



vo que choca con la vigencia formal de la que el filme en general hace gala.

10. Según ALFREDO FRAILE, "se rodaba con luz del día, ayudada por unos arcos voltaicos de esos prehistóricos de carbones". Cfr. en FRANCISCO LLINÁS: **Directores de fotografía del cine español, Madrid, Filmoteca Española, 1984, pág. 169.** El uso de la luz natural para el rodaje de las escenas nocturnas o la luz directa de los focos sobre los primeros planos acotados por un iris producen hoy unos efectos disruptivos que, con los tintados originales, es de suponer quedarían atenuados.

11. La duración media de los planos en la película oscila entre los 5.04" de la secuencia segunda y los 8.36" de la quinta, ajustándose a las medidas estándar que, según Barry Salt (1992), se sitúa durante la década entre los 5 y 7 segundos por plano.

12. Mientras en las secuencias 4ª y 7ª se activan dos segmentos de montaje alternado en cada una, la 10ª y la 11ª cuentan con nueve y dieciocho, respectivamente.

Para ajustar el amplio tiempo de la diégesis a los márgenes fílmicos, la enunciación no renuncia a ninguna modalidad de montaje. Gracias a ello, el relato va estableciendo su particular orden jalonado por continuas elipsis que median entre las diversas peripecias. Aunque predomina la sucesión cronológica, repartidos entre las secuencias cuarta, séptima, décima y undécima, treinta y un pequeños segmentos de *montaje alternado* simultanean dos o más líneas de acción, activadas en su mayoría por corte directo. La alternancia se incrementa de manera notable en las dos secuencias finales que, en consecuencia, alcanzan un gran dinamismo narrativo¹². Sin ir más lejos, la undécima es un ir y venir de personajes —los vecinos galanteadores de Mari Pepa— que se zafan unos de otros para acudir a la que imaginan su cita personal con la protagonista. La situación se presta a continuos cambios de espacio para dar cuenta de la actividad que escamotea cada uno de ellos al resto del grupo. Un proceso que la enunciación logra resolver con gran virtuosismo, a partir de veinte planos sucesivos —del 362 al 382— donde la alternancia va dando paso a cada tenorio, entrelazando sus imágenes con las del grupo de mujeres que los vigilan para verlos caer en la trampa por ellas urdida, hasta que, sin otra solución de continuidad que la que marcan los rótulos, se da paso a la confluencia de todos los personajes ante la puerta de la protagonista para, a partir de ahí, culminar el relato cerrando todas las líneas de acción que estaban abiertas.

También la solución del *montaje analítico* tiene un peso considerable en el devenir discursivo de *La revoltosa*, es decir, la recurrencia al *raccord en el eje* se da

con una frecuencia notable en sus dos modalidades, la que pasa de mayor a menor escala y la que procede a la inversa. En la película se pueden detectar trece de estos ajustes —tres en la secuencia 6ª, uno en la 7ª, seis en la 8ª y otros tres en la 10ª— que enfatizan determinadas situaciones dialogales, subrayando la intensidad emocional con que son emitidos o recibidos algunos mensajes claves en el desarrollo dramático. Para propiciar el efecto contrario y lograr la continuidad temporal y espacial neutralizando el hecho fragmentario de la sucesión de planos, el *montaje de continuidad* se ejerce con soltura desde todas sus variantes. Una de ellas, la del *raccord de mirada*, se activa sin titubeos desde la primera secuencia y en su resolución combina diferentes modalidades. Aunque predomina la que articula la mirada y lo mirado por medio del corte directo, en la séptima secuencia se rompe esta norma al ejercitar un modo antiguo en la construcción del *raccord* que reproduce una escena de mirón mucho más propia de la década anterior:

Resuelta en tres planos, el primero (P174) es un PG del patio de vecindad con la puerta de la vivienda de Mari Pepa en el centro, por cuya cerradura empieza a fisgar Cándido el sastre. En el segundo (P175) un *cache* en forma de cerradura encierra el objeto de esa mirada, la mujer sentada con las piernas cruzadas que limpia sus medias y zapatos. El tercer plano (P176) nos devuelve al mirón en PM que, de espaldas, gesticula y se vuelve hacia la cámara haciendo señas de complicidad. Tanto el uso del *cache* como la posterior actitud del personaje nos remiten al modo de representación primitivo cuando, una vez segmentados en planos distintos el mirón y lo mirado, era necesario naturalizar el punto de vista simulando el soporte a través del que se ejercía la observación. Ejemplos como este hacen la película deudora de las formas del pasado y evidencian las constantes vacilaciones que implicaba la consolidación de los nuevos modos.

A lo largo del filme las miradas fuera de campo se convierten en un potente elemento discursivo para establecer las alarmas narrativas que sustentan la tensión. En el juego de mentiras y ocultamientos que se establece entre los personajes, la proyección de ciertas miradas fuera de campo advierte al espectador sobre los límites del saber de los personajes. Fundamentalmente de los femeninos, porque aquí los que ocultan son ellos, mientras las mujeres resultan ser las vigilantes que perciben desde el corredor los manejos y coqueteos de sus hombres. De hecho, la galería a la que se abren las viviendas, configurada como territorio femenino en tanto en cuanto espacio limítrofe con lo privado, se convierte en la atalaya desde la que observar y descubrir los engaños, que suelen perpetrarse en el patio de vecindad, ámbito de lo público y vinculado por ello a las actividades masculinas. Por otra parte, en dos ocasiones —secuencias octava, P204, y undécima, P377— el procedimiento del *raccord* se ve desbordado por la mirada enun-ciadora que se impone al efecto de la transparencia, incluyendo dentro del mis-

mo plano el sujeto observador y el objeto de su mirada y articulando una modalidad de la técnica del aparte tan usual en la década anterior (Fig. 7).

Otro soporte de la continuidad narrativa lo proporcionan los *raccords en el movimiento*, cuyos ajustes estrictos apuntalan el dinamismo de algunas escenas paradigmáticas donde el movimiento existe sólo en razón de ellos. La película cuenta con seis, dos en la modalidad de *raccord apoyado*, que por la tosquedad de su acabado parecen más un fallo de montaje que una opción retórica elegida y engrosan el conjunto de modos antiguos y disfunciones que, en pequeña medida, se dan en el filme. Por su parte, los *raccords de dirección*, ejercitados en mayor número, actúan apuntalando la continuidad diegética y orientando a los espectadores sobre la distribución espacial. A partir de ellos quedan señaladas dos áreas en la diégesis, delimitadas por las coordenadas derecha/izquierda. La primera apunta al domicilio de la protagonista y la segunda, por contraste, al de los restantes vecinos —a excepción de Felipe y Candelas—¹³. Los desplazamientos respectivos estarán orientados a partir de tales parámetros y se plasman en un entramado de ejes direccionales que resultan modélicos en el caso de los realizados por Mari Pepa, contruidos de izquierda a derecha, siempre que se inician fuera del ámbito doméstico propio, y a la inversa, cuando se trata de mostrar sus salidas de casa. Todos los ajustes direccionales son extraordinariamente férreos y el único caso de desorientación espacial, que se percibe en la secuencia séptima entre los planos 179 y 180, se puede interpretar como un alarde de virtuosismo narrativo orientado a evidenciar el atolondramiento y descontrol con que se desplazan los personajes en liza —concretamente, Gorgonia que persigue a su marido Cándido para castigarlo por sus devaneos—.

13. En realidad, la separación física entre la protagonista y el resto de los vecinos es doble y se produce tanto en el eje vertical —ella habita al nivel de la calle, en la planta baja, mientras los demás lo hacen en el primer piso junto a la galería—, como en el eje horizontal —ella a la derecha del campo, ellos a la izquierda—.

14. Como forma transicional, el iris, tan al uso en los años diez, va perdiendo vigencia durante la tercera década del siglo, cuando las transiciones marcadas por fundidos o cortes directos acaban imponiéndose. En este sentido, ya quedó dicho cómo en la copia coloreada que se conserva de la película, el nuevo montaje suprimió la mayor parte de los iris de origen.

Bisagras y puntos de vista

Puntuando el relato se alternan todas las *formas transicionales* propias de la época, que presentan cierta distribución funcional, aunque en ningún caso se pueda hablar de sistematización en su uso. Entre ellas se observa una predilección por el uso del iris reveladora de cierto anclaje en los modos del pasado¹⁴. Y es que la opción preferida es el *iris de apertura*, sobre todo en las elipsis intersecuenciales. De los quince utilizados, siete marcan el inicio de una nueva secuencia, cuatro presentan a los personajes que se incorporan a la diégesis y, en los créditos, uno introduce el bloque de los planos situacionales mientras otros tres dan paso a los nombres y fotografías de los autores de música y libreto. Equidistante de él, el *iris de cierre* cumple funciones complementarias cerrando en cinco ocasiones los segmentos secuenciales, en una, una escena y en otra, un plano situacional, mientras en los créditos, dos cierran las fotografías de los autores y uno, los planos situacionales. En la frecuencia de uso, el segundo lugar lo ocupa el *en cadenado*, activado en doce ocasiones para marcar transiciones escalares —cua-

tro veces—, elipsis temporales —otras cuatro— y como proyección de la voz enunciativa, en la secuencia de créditos y el estribillo final. Mientras, el *fundido en negro* se utiliza cuatro veces para establecer, según era lo usual, los límites de los dos *flashbacks* que contiene la película.

Al señalar quién mira y quién habla en el relato, los procedimientos discursivos de los que el filme se sirve evidencian que, en buena parte, están al servicio de los puntos de vista internos de la diégesis. Sin embargo, en otras ocasiones, pivota sobre el relato una mirada exterior que remite a la enunciación y que se vehicula a través de los movimientos y angulaciones de la cámara. No obstante, el elemento discursivo que mejor sustenta la voz de la enunciación viene dado por los rótulos. Ellos manifiestan la autoconsciencia del dispositivo narrador y la presencia de una enunciación que se muestra omnisciente respecto a los hechos que narra. Según las pautas al uso, los rótulos se presentan enmarcados con una greca que contiene el logotipo, nombre y ciudad de la productora Goya Film, desvelando así el dispositivo industrial que sustenta la película. Con todo, es en la secuencia de créditos donde el filme se reconoce como tal por medio de los ocho planos y once rótulos que la articulan en cuatro bloques bien diferenciados:

- 1° Tres rótulos lo vinculan con la zarzuela de origen.
- 2° Cuatro planos situacionales unidos por encadenados adelantan los espacios diegéticos del relato que se iniciará poco después.
- 3° Señala los autores del libreto y la música con dos planos y dos rótulos enmarcados por iris de apertura y cierre.
- 4° Con tres rótulos y dos planos se presenta al director, guionista, operador e intérpretes principales.

Al margen de la mera autorreferencialidad, los *rótulos* guían y cohesionan el relato y aparecen bajo dos modalidades en una proporción que privilegia los dialogales sobre los narrativos, ajustándose por lo mismo a las pautas del momento. Los *narrativos*, que suman poco más del 20%, tienen una distribución desigual a lo largo de las secuencias y, prescindiendo de la retórica usual en años anteriores, son escuetos, directos y plurifuncionales. Es decir, pueden marcar transiciones espaciotemporales, presentar y caracterizar a los personajes, avanzar información sobre acontecimientos futuros, referirse a hechos del pasado o evidenciar el dispositivo fílmico, acreditando el nombre de actores, técnicos y director e, incluso, transformarse en marcas que estructuran la organización narrativa. Por su parte, los ciento diecisiete rótulos *dialogales* se reparten en su gran mayoría entre las cuatro últimas secuencias, mientras las siete primeras reducen el texto escrito a su mínima expresión. Y es que fílmicamente estas son tan sólidas que resuelven las peripecias sin necesidad de apoyarse en los carteles, logrando su eficacia na-

rrativa exclusivamente a partir de las imágenes y confiando a la primera mitad de la película un cierto rango de cine puro. A partir de la octava, por el contrario, las imágenes se presentan constreñidas por los diálogos del libreto a los que la enunciación se ajusta con una fidelidad a todas luces innecesaria. Sólo semejante dependencia del texto original puede explicar ese drástico aumento que lleva a sumar cuarenta y siete rótulos dialogales en la secuencia décima, ajustados, además, al corsé retórico de la zarzuela, en detrimento de la frescura y espontaneidad del habla popular que caracterizaban los de las siete primeras.

Su ubicación mayoritaria los sitúa tras el plano del personaje que se dispone a hablar; pero, se dan también otras cinco modalidades: inmediatamente delante del plano del personaje que habla; tras un plano de conjunto, obligando al espectador a deducir quién es el hablante; en dos rótulos sucesivos de un diálogo, sin plano que medie entre ellos; tras un plano/contraplano, aunque el que hable sea el primero de los personajes, e introducido por un encadenado que vehicula la voz enunciativa. Así sucede con el último rótulo de diálogo, aquel que recoge el estribillo más famoso de la zarzuela que inspira la película: *La de los claveles dobles, la del manojito de rosas, la de la falda de céfiro y el pañuelo de crespón, la que iría a la verbena cogidita de mi brazo... eres tú porque te quiero, chula de mi corazón*. A continuación, el último plano de la película (P400), con los novios mirándose enamorados, cierra el relato. Aunque este plano permitiría atribuir las palabras del rótulo al personaje de Felipe, el mecanismo retórico del encadenado que le da paso es atípico y permite interpretarlo como la bisagra que introduce una suerte de epílogo, constituido por el rótulo y plano últimos, en un intento autoral para cerrar el filme con una nueva referencia a la zarzuela original, convirtiendo ese último rótulo en un eco de aquel con el que se abría el relato al iniciarse la secuencia de créditos.

A modo de balance

De las características formales hasta aquí comentadas, se deduce que *La revoltosa*, por su configuración formal, se inscribe en el conjunto mayoritario de filmes realizados en la época. Pocos rasgos hay en ella que la sitúen al margen de la corriente predominante seguida por el cine europeo y americano del momento. Tan sólo presenta algunos modos antiguos que, por lo demás, pueden percibirse también en muchos otros filmes de las cinematografías coetáneas y que vienen a ratificar las vacilaciones que implica el proceso de consolidación de cualquier sistema formal. Las opciones discursivas de la película evidencian el compromiso de la enunciación con los modos de representación vigentes y cómo, superada la modestia de medios materiales con que contó su realización, conforman un acabado que funciona dramáticamente con la suficiente eficacia para lograr el objetivo de comunicarse con el espectador medio al que iba dirigida.

Desde ese complejo soporte modal, el discurso impone su sello y dota a las imágenes de un sentido que desde nuestros ojos sólo puede ser captado inscribiendo el filme en el contexto social del que se alimenta y al que va dirigido, la sociedad española de la época, llena de contrastes en lo económico, en lo ideológico y en lo cultural, sobre los que planea el conservadurismo oficial de las costumbres impuesto por la política del gobierno primorriverista. Aquellos laten en el contenido argumental desarrollado por la película, que supera con creces la simplicidad maniquea del libreto al dotar de mayor complejidad psicológica a los personajes, esencialmente a la protagonista, cuyo perfil responde al de la joven trabajadora urbana, moderna y desinhibida para su época, rebelde, que no teme a las habladurías y se relaciona libremente con el sexo opuesto. Por su comportamiento se ajusta al patrón de mujer liberal, aunque en sus relaciones de pareja el sentimiento de los celos acabe predominando sobre tales rasgos caracteriales y dando pie a actitudes mucho más convencionales. En este sentido, las conductas, no sólo de la protagonista, sino de los restantes personajes se inspiran en arquetipos populares del teatro y la zarzuela y hacen de *La revoltosa* un cine apto para alimentar a las clases medias y bajas, que se ven retratadas en sus imágenes. De esta circunstancia derivaría el amplio éxito que cosechó, pues aquellas eran su público natural, mientras los sectores más acomodados y los intelectuales sólo podían contemplar este cine desde el pedestal que su estatus económico o su nivel cultural les concedía y, al socaire del interés que los temas populares en clave realista suscitaban entre ellos, es de suponer que la aplaudirían. Eso sí, con una actitud paternalista ○

**A Glimmer of Cinematic
Modernity: *La Revoltosa*
(1924)**

abstract

This detailed textual analysis of *La revoltosa* (1924) shows to what extent its maker, Florián Rey, mastered the modes of representation of his day: both elements of mise-en-scene and questions of standardized narrative forms benefit contemporary film discourse. Here, as in other areas of cinema, the use of older techniques confirms that there was the vacillation out of which any formal system becomes consolidated. All of this proves that in the 1920s, in spite of precarious conditions for production, part of Spanish cinema was at an international level of filmmaking.

30

OCTUBRE 1998
P.V.P.: 1.500 PTS

ARCHIVOS

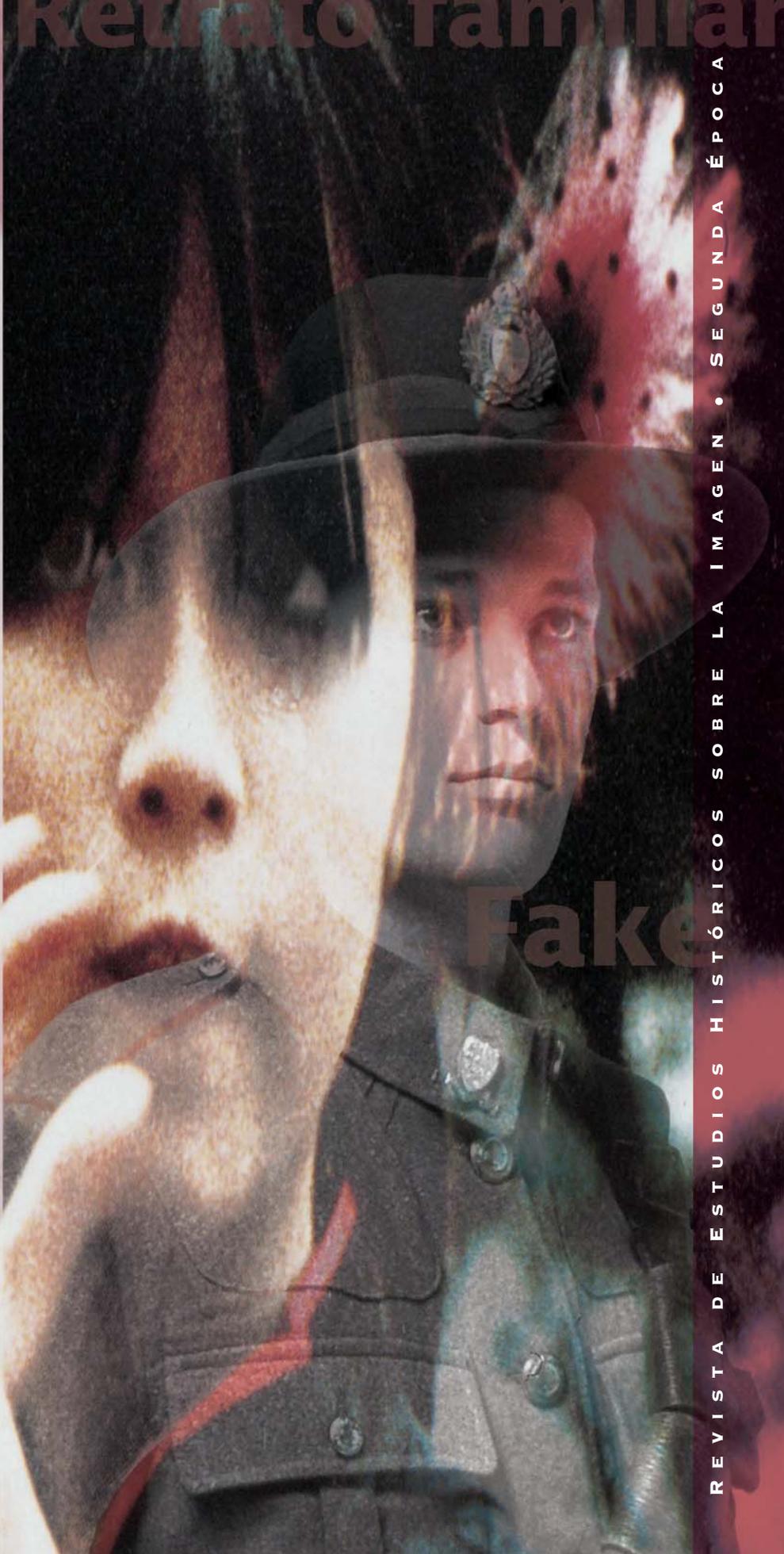
DE LA FILMOTECA

Found Footage: simulacro, reciclaje, collage, falsificación

Sierra de Teruel

Represión franquista en el cine

Imagen cinematográfica y modernidad



fake

DIRECTOR / Editor:
Vicente Sánchez-Biosca

REDACTOR JEFE / Managing Editor:
Vicente J. Benet

CONSEJO EDITORIAL / Editorial Board:
Jacques Aumont. Raymond Borde
David Bordwell. Guillermo Cabrera Infante
Paolo Cherchi Usai. André Gaudreault
Román Gubern. Tom Gunning
Jean-Louis Leutrat. José M^a Prado
Leonardo Quaresima. Yuri Tsivian

CONSEJO DE REDACCIÓN / Executive Editorial Board
Alfonso del Amo. Alberto Elena
José Luis Fecé. Luis Fernández Colorado
Francisco Llinás

SECRETARÍA DE REDACCIÓN / Executive Secretary:
Carmen Losada Kuntz

DISEÑO Y MAQUETACIÓN / Design, Layout:
Carrere & Mit

FOTOGRAFÍAS CEDIDAS POR / Stills:
Bruce Conner
Emeterio Diez
Filmoteca Española
Filmoteca de la Generalitat Valenciana
Hulton Deutsch Collection
La Linterna Mágica S. L.
Pandora
Antonio Weinrichter

AGRADECIMIENTOS / Special Thanks:
María José Ferris
Susan Hoover
José Antonio Hurtado
Arturo Lozano
Áurea Ortiz
Antonia del Rey Reguillo
Pau Rovira
Juan Manuel Vera Selma
William C. Wees
Antonio Weinrichter

ADMINISTRACIÓN Y SUSCRIPCIONES / Subscriptions
Sección de Documentación y Publicaciones
Tel.: 34 - 6 - 96 351 23 36. ext. 205
Fax: 34 - 6 - 96 352 50 79
Plaza del Ayuntamiento, 17. 46002 - Valencia

FOTOCOMPOSICIÓN E IMPRESIÓN
Gráficas Papallona
C/ Pius XI, nº 40, baix-esq.
46014 - Valencia
ISSN 0214-6606 DEPÓSITO LEGAL V - 954 - 1989

DISTRIBUYE
 **Ediciones Paidós**
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona
Tfno.: (93) 2000122

ARCHIVOS DE LA FILMOTECA
Editada por la Sección de
Documentación y Publicaciones
Filmoteca de la Generalitat Valenciana

 **GENERALITAT VALENCIANA**
CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I CIÈNCIA

30

ARCHIVOS DE LA FILMOTECA
no comparte
necesariamente
las opiniones
que sostienen
los colaboradores
en sus textos

ARCHIVOS
DE LA FILMOTECA
Revista fundada
por Ricardo Muñoz Suay
en 1989

HISTORIA Y DOCUMENTOS 5

ÁNGEL QUINTANA	El advenimiento del cine como N ueva imagen	6
EDOUARD ARNOLDY	Del mudo al parlante, del café-concierto a la É poca del jazz	24
ANTONIA DEL REY REGUILLO	Un destello de modernidad fílmica: L a <i>Revoltosa</i> (1924)	38
EMETERIO DIEZ	La represión franquista en el Á mbito profesional del cine	54

RECUPERACIÓN Y ARQUEOLOGÍA 91

FERRAN ALBERICH	Diecinueve planos. Aproximación I nformativa a dos copias de <i>Sierra de Teruel</i>	92
-----------------	---	----

TEORÍA Y ESTÉTICA: PROPUESTAS AL MARGEN: FALSO DOCUMENTAL Y METRAJE ENCONTRADO 107

COORDINACIÓN: ANTONIO WEINRICHTER		
ANTONIO WEINRICHTER	Subjetividad Impostura A propiación: en la zona donde el documental pierde su honesto nombre	108
WILLIAM C. WEES	Forma y sentido en las películas de F ound Footage: una visión panorámica	124
WILLIAM C. WEES	El aura ambigua de las estrellas de H ollywood en las películas de <i>Found Footage</i> de vanguardia	136
VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA	Lo encontrado, L o perdido. Notas en torno a <i>Reminiscences of a Journey to Lithuania</i> , de Jonas Mekas	148
CARLOS F. HEREDERO	La historia como representación y el espejo A pócrifo. (A propósito de <i>Andalucía, un siglo de fascinación</i> de Basilio Martín Patino)	156
CARLOS LOSILLA	Polvo enamorado o los itinerarios de la F ugacidad	170

LIBROS

ÁNGEL QUINTANA	Pensar la teoría C inematográfica después de Gilles Deleuze	182
JESÚS GARCÍA DE DUEÑAS	Una historia del cine español en T rescientos cinco títulos	188
JUAN MANUEL VERA SELMA	Actualidad y A ctualización del cuerpo	191