

Cine y política en el primer franquismo: *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942)

José Luis Castro de Paz
Universidad de Vigo

Resumen:

Pese a la tópica consideración crítica de la existencia de un cine fascista en la primera hora del Régimen, éste apenas llegó a producirse realmente y no pasó de preliminares intentos, como demuestran los reiterados, progresivamente decepcionados y cada vez más apremiantes llamamientos y consignas emanados de los órganos rectores cinematográficos, controlados en esos momentos por cuadros de extracción falangista. Hubo, desde luego, determinados films fascistas, cuya finalidad eminentemente propagandística se cifraba en la exaltación del ejército y, más en abstracto, de unos peculiares y universales valores castrenses, así como otros títulos que trataban de justificar, por medio de diversas operaciones textuales, la sublevación militar franquista contra la legalidad republicana. Pero, en esencia, sólo un film eminentemente fascista referido a la Guerra Civil, moderno y vanguardista, fue realizado durante los años cuarenta: *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942).

Entre las películas destinadas a justificar el levantamiento militar -y tras los inaugurales ejemplos rodados en Roma: *Frente de Madrid* (Edgar Neville, 1939) y *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940)-, dos *propuestas* diferentes (luego no continuadas) se ofrecen al espectador en los primeros años de la década: *Raza* (José Luis Saenz de Heredia, 1942) y la ya citada *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942).¹ La primera, realizada a partir de un argumento apresuradamente escrito por el propio general Franco entre fines de 1939 y principios de 1940 bajo el pseudónimo de Jaime de Andrade y producida por el *Consejo de la Hispanidad*, fue brillantemente analizada por Román Gubern como prueba palpable de la irresistible vocación de ascenso de su autor, «de autoennoblecimiento, de sublimación y de dominio, en una feroz potenciación del ego que sólo puede entenderse conociendo algunos pormenores de su biografía».² Otorgando a su alter ego (cómo no, Alfredo Mayo, aunque el Caudillo sigue existiendo en un desdoblamiento de nítida lectura psicoanalítica) una genealogía ilustre de la que él carecía y unos antepasados heroicos, la película trataba de ofrecer un modelo de lo que el cine español debía ser a través de una peculiar y maniquea visión de la historia de España que él quería, a la vez (y partir del modelo griffithiano de gran fresco histórico-familiar) la de su propia familia y la de unos valores militares, morales y religiosos cuyo olvido había conducido a España a una situación desesperada y que sólo la Cruzada podría reinstaurar y mantener. Pese a las casi siempre citadas influencias del montaje soviético del cine alemán e italiano de la época, *Raza* no logra nunca -pese al evidente y voluntarioso empeño de su narrador- elaborar un discurso denso y coherente a partir de material tan sonrojante, carente del menor atisbo de soltura narrativa, pero constituye sin duda un texto fundamental por lo que revela de las limitaciones intelectuales y de los deseos, conscientes e inconscientes, del dictador.

El caso de *Rojo y negro* (1942) es radicalmente diverso. Perdida durante más de cincuenta años³ y apresuradamente convertida por la historiografía en ejemplo de la radicalidad y arbitrariedad de la censura,⁴ su todavía no demasiado lejana localización y

¹Las dos, en sus radicales diferencias formales y semánticas, se convierten en ejemplos magníficos de las dos grandes y enfrentadas visiones sobre la Nueva España que habría de surgir de la victoria bélica.

²Gubern, R., «*Raza*», *un ensueño del general Franco*, Madrid, Ed. 99, 1977.

³La Filmoteca Española localizó una copia en 1993 entre otros materiales preparados para su destrucción (noticiarios y documentales republicanos) que habían sido trasladados en los años sesenta desde las dependencias del Departamento Nacional de Cinematografía (en la madrileña Calle Fernando el Santo nº 20) al Ministerio de Información y Turismo (Avenida del Generalísimo).

⁴Aunque el film de Carlos Arévalo ha sido tradicionalmente citado como ejemplo de la radicalidad censora (cfr., todavía recientemente, Gubern, R., «Il cinema dall'autarchia (1939-1950)», *Incontri Internazionali del Cinema di Sorrento*, Sorrento, 1998 o Sánchez Vidal, Agustín, «O cinema espanhol dos anos 40 / El cine español de los años 40», en García Berlanga, Luis (coord.), *Clásicos e modernos do cinema espanhol/ Clásicos y modernos del cine español*, Madrid, Comisaría General de España en Expo Lisboa 98, 1998, págs. 45-63), la investigación llevada a cabo por Alberto Elena («¿Quién prohibió *Rojo y negro*» en *Secuencias nº 7* [octubre, 1997], págs. 61-78), demuestra la falta de datos sobre el particular, concluyendo que fue la propia evolución del régimen en tan conflictivo periodo lo que probablemente llevó a la productora a considerar la conveniencia de retirarla de circulación tras permanecer tres semanas en el local de estreno (cine «Capitol» de Madrid, 25 de mayo de 1942). Pese a todo, y como nos ha informado Román Gubern, José María Alfaro (véase infra) confirmó en entrevista privada a Emilio Sanz de Soto que fue el propio general Franco quien decidió prohibirla después de visionarla «en su muy particular y temida sala de proyección del Pardo». Tras provocarle uno «de sus temidos arrebatos», el dictador firmaría, sin más, «una orden prohibiendo la exhibición de *Rojo y negro* en Madrid y en el resto del territorio español donde aún no se había estrenado» (Sanz de Soto, Emilio, «*Rojo y negro*: otros tiempos, otras voces, otros ámbitos», Ciclo España 1940, Hoja de sala cine Dore Filmoteca Española, Martes 4 de febrero de 2003). El auxiliar de producción del film, Arturo Marcos Tejedor que asistió al estreno madrileño en el cine Capitol narró sus impresiones a García Fernández (*Op. Cit.*): «[El público] la mayoría militares, lo componían la

posterior visionado y análisis han permitido comprobar la extraordinaria densidad discursiva de un texto netamente falangista⁵ cuyos hallazgos visuales y su extremo y violento vanguardismo formal lo convierten en el tipo de cine que, a buen seguro, habrían deseado ciertos sectores revolucionarios y progresistas dentro de Falange, antes de su definitiva domesticación por parte del régimen.⁶ Escrita y dirigida por Arévalo un año después de ¡Harka!, adopta un enfático formato de proclama que, adaptando los mecanismos dialécticos del montaje intelectual de Sergei M. Eisenstein -e incorporando incluso imágenes de los funerales de Vakulinchuk y de la escalinata de Odessa de El acorazado Potemkin (Bronenosets Potemkin, 1925)- logra dar forma filmica a la necesidad del alzamiento y, bordeando la más absoluta abstracción metafórica, pone en imágenes el largo texto que, bajo el lema «Historia de una jornada española»,⁷ sirve de inicio y preámbulo a la narración de las valerosas actividades de Luisa (una excelente Conchita Montenegro), una militante falangista, idealista y revolucionaria,⁸ finalmente asesinada pese al intento de mediación - y al sacrificio final- de su novio republicano (Miguel, interpretado por Ismael Merlo), en un Madrid ocupado por marxistas embrutecidos y deshumanizados.

Si Juan Miguel Company ya había advertido en el anterior film de Arévalo un uso de la planificación y el montaje que sacrificaba con frecuencia la ley del eje en beneficio de la elaboración visual de un héroe mítico,⁹ tal proceso de brutalmente visible discursivización de la imagen va a llegar en Rojo y negro a un insuperable y digitalizador paroxismo que toma como modelo directo la emblemática cinta de propaganda salazarista

élite de los tres ejércitos (unos ochocientos). Vestían el uniforme reglamentario. Todos asistían con una fervorosa pasión a la proyección (...) Sin embargo, a medida que avanzaba la película él notaba como la gente se revolvía en sus asientos. Al final del pase (...) un coronel muy grueso pronunció unas palabras significativas ¡Esto es intolerable!». Las airadas reacciones militares motivaron la inmediata reunión del Consejo de la productora en su sede de Avenida de José Antonio nº 31 (del que formaban parte, además de sus fundadores, los falangistas gallegos Ricardo y José Antonio Vicent Viana, personajes tan destacados como Edgar Neville o el propio José María Alfaro). Es posible que, dada la tensa situación, la productora optara por analizar su retirada de cartel (pese al muy elevado coste de producción del film), independientemente de la prohibición desde el Pardo.

⁵Como reconoce Carlos Fernández Cuenca, se trata «*sin duda, [de] el único film de auténtica concepción falangista que se ha realizado*» (Fernández Cuenca, C., *La guerra de España y el cine*, Madrid, Editora Nacional, 1972, págs. 168-169).

⁶Como bien señala Vicente Sánchez-Biosca, «*Per la sua audacia, Rojo y negro si pone di conseguenza agli antipodi del tradizionalismo di Le due strade [Raza, 1941]*» (Sánchez-Biosca, V., «Cinema spagnolo sotto il franquismo, 1939-1975»).

⁷*«El vaivén de egoísmos, debilidades y desacuerdos que cambió épicas conquistas, asombro del mundo, por batallas perdidas gloriosamente, trajo días en los que hasta esta compensación de los débiles se esfumó en un aire de traiciones y desintegración nacional. 1921. Fecha inicial de esta jornada que con la mañana llena de presagios llevaba el germen de la renunciación a un destino común a todos los españoles. Nuncio de un día propicio al odio y al desconocimiento mutuo que forjaron la trágica noche en la que el hermano renegaría del hermano y el sol que no se puso nunca se cambiaría en sombra y cubriendo una bandera que parecía arriada definitivamente. Una genial intuición vislumbró amaneceres mejores con un claro ejemplo de actitud y estilo, y la espada, como una luz, rasgó sombras con clarines de victoria, abriendo una nueva aurora de ilusión con sangre de himnos, de juventud impetuosa. Figuras que son símbolos, símbolos con color de humanidad que se suceden en esta historia de una jornada española. La noche, el día, desembocan en el desfile de sus horas plenas de temores y esperanzas en la noche, roja de sangre y negra de odio, que rompe al fin con una aurora triunfante».*

⁹*«...Cuando el valiente (...) capitán advenga, en carne mortal, a los acontecimientos de la diégesis, su presencia será impostada mediante un abrupto raccord de 90° entre dos planos para fortalecer la frontalidad de su figura, dominando al resto de sus compañeros. Santiago Balcázar [Alfredo Mayo] es un caudillo conductor de tropas enfervorizadas y, en consecuencia, los soldados marroquíes entran en campo visual desde detrás para seguirle... y con ellos el espectador. De igual suerte, ciertos coqueteos de la cámara con el eje óptico en el interior de una misma escena servirán para mostrarnos los dos (buenos) perfiles del actor, con primerísimos planos que subrayen un simple enarcamiento de cejas o el glauco resplandor de una mirada perdida en vagas lejanías» (Company, J. M., «Formas y perversiones del compromiso», Op. Cit.).*

A Revolução de Maio (António Lopes Ribeiro, 1937), con la que presenta estrechísimos parentescos formales.¹⁰ Llevando hasta las últimas consecuencias las tempranas consignas a través de las cuales Bartolomé Mostaza abogaba en 1940, desde las páginas de Primer Plano -y recurriendo directamente al *El acorazado Potemkin* y los propagandísticos documentales de la U.F.A. como ejemplos paradigmáticos-, por un cine capaz de «fascinar (...) los ojos primero, y el alma, después, de millones de jóvenes»,¹¹ y asesorado por José María Alfaro -escritor, poeta, falangista de primera hora, coautor del «Cara al sol», miembro de la primera Junta Nacional tras el nombramiento de José Antonio como Jefe único, responsable de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda del Ministerio de la Gobernación de agosto de 1939 a octubre de 1940, próximo al grupo de Dionisio Ridruejo y posterior director de la revista *Vértice*-,¹² posible autor del ya citado y retórico texto introductorio que prologa el film, Arévalo muestra desde los mismos créditos su extrema voluntad metaforizante.

Mientras suena la música compuesta para el film por Juan Tellería (autor de la partitura del himno falangista), al primer plano de un femenino y alado busto escultórico se superpone el emblema gráfico de la productora (un águila y las siglas de la recién fundada empresa: Compañía Española de Propaganda Industrial y Cinematográfica, S. A.). Después, y mientras comienzan a sucederse los genéricos, es una gran copa -que habrá de convertirse en auténtica figura alegórica de la película- la que, vacía, se sitúa sobre la escultura, ocupando la práctica totalidad de la pantalla. Tras la aparición del nombre del responsable último de la película («Dirección: Carlos Arévalo»), el texto escrito -que, como hará el film, va narrando la trágica y dolorosa desintegración de España desde 1921 hasta que, finalmente, la «aurora triunfante» se abra definitivo paso gracias a la «espada que, como una luz, rasga las sombras con clarines de victoria»- va ascendiendo desde el inferior del encuadre a la vez que la copa, anticipando el extraordinario compás rítmico del film, aumenta su contenido de agua hasta derramarse ésta, colmado el recipiente, mientras suenan los acordes iniciales del «Cara al sol».

La estructuración narrativa de la película habrá de encargarse de escribir en imágenes y sonidos la que, enfático, proponía el preámbulo (prólogo, día, noche, aurora). El prólogo, así, se sitúa en 1921, tras el desastre de Annual, y presenta ya a los protagonistas, los todavía niños Miguel y Luisa, a través de un sorprendente uso del punto de vista subjetivo de ambos (contrapicado el de él, que la llama desde la calle;¹³ fuertemente picado el de ella, que le responde desde la ventana de su piso) de claras y premonitorias

¹⁰Debo la información sobre dicho film a mi colega Alberto Pena. Puede consultarse, al respecto, Reis Torgal, Luis (coord.), *O cinema sob o olhar de Salazar*, Lisboa, Temas & Debates, 2001.

¹¹Mostaza, Bartolomé, «El cine como propaganda», *Primer Plano* n° 10 (22 de diciembre, 1940), pág. 3.

¹²Alfaro figura en los créditos bajo el epígrafe «Inspección Artística». Aunque desconocemos quién fue realmente el «inspirador» del film (el guión del mismo no se conserva en el A.G.A. de Alcalá de Henares, pese a que sí figura su número de registro), Emilio Sanz de Soto no tiene dudas al respecto: «*En la película ... figuraba como guionista y director Carlos Arévalo, un falangista, un escultor atraído de siempre por el cine, que ya había demostrado no desconocer el lenguaje cinematográfico en una película patriótera: Harka, pero quien de verdad le había dado contenido y color... era José María Alfaro.*» (Op. Cit). Sobre el relevante papel de Alfaro en el interior de Falange puede verse, por ejemplo, el completo estudio de Rodríguez Jiménez, José Luis, *Historia de Falange Española de las J.O.N.S.*, Madrid, Alianza, 2001.

¹³Pero en este caso tras un llamativo y muy significativo movimiento de ascenso. Difícil trayecto de conjunción de miradas que, en el trágico futuro que ahora se gesta, sólo serán capaces de lograr pagando con sus vidas. Por otra parte, y como señaló José Lorenzo García Fernández, las diferencias de clase quedan ya nítidamente marcadas: «*el chico procede de un estrato social bajo (vive en una corrala madrileña) y la niña de clase media (habita en un discreto piso de la Corredera Baja)*» (García Fernández, J.L., «Rojo y negro. El intento frustrado de un nuevo cine falangista», *El rastro de la historia* n° 5 (2000)).

resonancias. La presencia de los niños en el desfile militar (en el que, como siempre en el film, la multitud sólo es capaz de proferir contradictorios fragmentos de un discurso razonable acerca de lo que ocurre,¹⁴ a medida que la cámara los recoge y deja en su decidido y dinámico paso -actualizando, por cierto, soluciones formales ya utilizadas por G. W. Pabst en sus primeras y relevantes cintas sonoras [*Westfront 18, Cuatro de infantería*, 1930]- y el nada ingenuo inicio de su todavía infantil relación da paso a una transición de concepción sorprendente y absolutamente metafórica: una bola del mundo gira, un péndulo se mueve a izquierda y derecha, un reloj señala la hora, ya nocturna... Elementos circulares que componen, sobreimpresionados, un abigarrado plano hasta que la cámara, en vigoroso movimiento de elevación y retroceso, nos muestre que el reloj pertenece a lo que semeja el consistorio de una pequeña ciudad.¹⁵ Vida, muerte y trabajo nos son abstractamente mostrados entonces a través de decididamente enunciativas y voyeurísticas aproximaciones de la cámara a través de las ventanas de domicilios anónimos, tras las que se suceden, unidas por fundidos-encadenados y mientras seguimos viendo el péndulo atravesar el encuadre, enfermedades, muertes, partos, bodas, insomnios, investigaciones...

Tras la arrolladora y significativa densidad de la transición descrita, «el día» (marcado por medio de un intertítulo) comienza con un (aparentemente) tranquilizador remanso narrativo y un uso más sosegado del movimiento del aparato, decidido a contener su hasta ahora desaforado brío. Una excelente Conchita Montenegro –que enseguida identificaremos como la Luisita de 1921- parece dispuesta a querer guiarnos, con más sosiego, por el interior de un texto tan inquietante como el Madrid que comienza a ponerse en escena. En brevísimos trazos se nos informa de la activa militancia republicana de Miguel¹⁶ y de sus responsabilidades políticas y de la todavía más oculta -pero no menos decidida, como veremos- falangista de ella. Apenas unas frases cruzadas entre ambos en la calle¹⁷ al salir del café y el descubrimiento por parte de Miguel de la insignia con el yugo y las flechas de la chica, que le cae accidentalmente del bolso donde la llevaba guardada para evitar problemas con su novio¹⁸ -en un calculado juego de planos/contraplanos con

¹⁴Discurso que sólo podría elaborar un «Elegido», con intuición e inteligencia para ello: un Líder, un «Jefe».

¹⁵Maquetas y efectos especiales elaborados por el joven Emilio Ruiz del Río y que suponen (junto con su trabajo en Goyescas de Benito Perojo) el debut de una extensísima carrera de más de 450 películas, entra las que se encuentran títulos de cineastas como Luis Buñuel, Orson Welles, Alfred Hitchcock o King Vidor. Medalla de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, en 2003-2004 la Sala de Exposiciones de la Fundación Canal acogió la exposición dedicada a su obra «Ilusiones de realidad, Los trucajes cinematográficos de Emilio Ruiz», comisariada por Asier Mensuro.

¹⁶Como recoge J.L. García Fernández (Op. Cit.), en la sinopsis entregada ante la censura previa de guiones de la Vicesecretaría de Educación popular el 18 de mayo de 1941, Miguel se presenta como «un señorito intelectual que se erige en personaje de la democracia».

¹⁷Frases, además, inacabadas, como si cualquier discurso, llegado el momento de la verdad, fuera ya radicalmente inútil (Miguel: «...«*Tu estás completamente despistada... Hay que barrer mucha gentuza de una vez*». Luisa: «¿A cuál?» Miguel: «¡buah!» ¡Es inconcebible! Ya te han convencido... Mejor, ¡Te han engañado!... Tenía que ser así... ¿Pero no sabes todavía lo que es el fascismo? ¿No lo ves? ¡Es la muerte de la libertad y la cultura! ¡Una monstruosa falsedad!» Luisa: «No, no es una falsedad ¿Por qué habría yo de ser la equivocada y no tú?...No tienes derecho a dudar de mi sinceridad como yo no dudo de la tuya... Pero eres tú el engañado. ¡Que pena que estés cegado y que tu natural impulso lo hayan desviado esos...! Pero Luis...¿Serías tú capaz de matar, de incendiar...dí?» Luis: «Yo...» Luisa: «¡No! No lo puedo creer. Tú mismo te revolverás contra ellos cuando veas claro. Miguel: ¡No es así como tú lo ves! ¿Tú ves las cosas de una manera simplista! La lucha de clases... Luisa: ¡Miguel! No me comprendes, como no comprendes lo que delante de ti pasa.»). No es extraño que sean las últimas frases de ambos hasta que la Guerra estalle.

¹⁸Y, como se nos quiere dejar claro, no por temor, ya que sólo la retira de su abrigo tras ser avisada por su amiga y ante la inminente llegada de Miguel, pese a la «imprudencia» que supone lucirla en situación tan conflictiva como la que entonces se vivía.

continuos saltos de eje que incide en la fijeza de la posición de la chica y en la sólo tibia seguridad de Miguel en los postulados que defiende pese a arrancar el cartel anunciador del mitin de Falange celebrado en el cine Europa de Madrid (2 de febrero de 1936)-¹⁹ da paso a una larga y extraordinaria secuencia de montaje de clara inspiración soviética -es aquí donde se incluyen, inequívocos, los citados planos del célebre film de Eisenstein- que nos informa de los acontecimientos que desembocan en el inicio de la contienda bélica, utilizando con inusitada capacidad expresiva y discursiva los conflictos teorizados por el cineasta ruso.²⁰

Recurriendo a los más variados dispositivos con indiscutible potencia significativa y a vertiginoso ritmo, imágenes de las más distintas procedencias se suceden. Fragmentos de periódicos que informan de numerosos actos vandálicos y asesinatos -mientras, en sobrepresión, vemos aún pasear en preocupado silencio a la pareja protagonista- y que ocupan la mitad inferior del encuadre dan paso a la visualización documental²¹ de tales hechos: incendios en el campo, quemas de iglesias, conventos y estatuas religiosas...; los campesinos son engañados y, al modo eisensteiniano, asociados con los movimientos asustados y sin sentido de mulas y vacas; comparaciones directas por montaje entre espectáculos festivos y cómicos y discursos parlamentarios, reducidos a la abstracción máxima del más irracional y absurdo sí/no; relación entre el capitalismo, la burguesía, las clases medias y la intelectualidad republicana, todos ellos *literalmente* ciegos (¡con los ojos vendados!) ante las «traiciones y desintegración nacional» que han obligado al obrero a abrazar las consignas marxistas...²² La *solución falangista* (explícita en un plano picado

¹⁹En el figuran como oradores, y junto a José Antonio Primo de Rivera, Ruiz de Alda, Fernández Cuesta y Sánchez Mazas. Es claro que la insignia y el cartel falangistas desconciertan a Miguel cuya presencia en el mismo encuadre que Luisa se ve dificultada una y otra vez por aquellos, dificultad visualmente complejizada por Arévalo que recurre en varias ocasiones a ese llamativo salto de eje que anticipa otras similares -y ejemplarmente significantes- utilizaciones posteriores de idéntico dispositivo.

²⁰Como ajustadamente sintetiza Barthélemy Amengual, el montaje eisensteiniano funciona por conflictos y colisiones. «*Complementarios y antagónicos, la asociación, el enfrentamiento de dos o más planos consecutivos siempre es conflictiva*», pero el concepto alcanza también el montaje interno al plano. En su célebre texto *Dramaturgia de la forma cinematográfica* (1929) el propio cineasta elabora una tipología de estos conflictos: conflicto gráfico, de planos (en su acepción pictórica), de volúmenes, de luces, espacial, entre el acontecimiento y su naturaleza temporal, entre el material y el encuadre (elección del ángulo, deformación óptica...), etc. (Amengual, B., Sergei M. Eisenstein/*El acorazado Potemkin*, Barcelona, Paidós, 2001, págs. 47 y sgs.)

²¹Como ha señalado Vicente Sánchez-Biosca en su descripción de este mismo fragmento del film, «fácil es deducir que la irrupción del orden de la gran historia en el devenir cotidiano y narrativo de los protagonistas del relato tiene su expresión en el colapso que producen los planos anarrativos, muchos de los cuales proceden efectivamente de documentales de época; planos sin sintaxis, dotados de otro grano y calidad, rudos e hirientes como corresponde a un universo ficcional que ha saltado hecho pedazos. Esto, al menos desde el punto de vista simbólico, es el 18 de julio» (R. Tranche, Rafael y Sánchez-Biosca, Vicente, *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra/Filmoteca española, 2000, págs. 325-326).

²²Pero en la brillante puesta en forma del film nada se deja al azar. Es precisamente el abuso del capital hacia el maltratado proletariado (un plano de un trabajador, en extremo delgado, hambriento, débil, sigue a la acaparación de monedas de un histriónico usurero) lo que -textualmente- motiva la irrupción en escena de Falange y sitúa Rojo y negro en la línea del falangismo radical. Sin duda, dicho posicionamiento del texto contribuye a explicar la (obligada o no, pero en cualquier caso) prudente retirada del film de cartel por parte de CEPICSA tras los graves incidentes de Bilbao en agosto de 1942, que Alberto Elena intuye en su riguroso estudio sobre los avatares del film (Op. Cit.). No debe olvidarse que la tensión política entre falangistas y militares alcanza en 1942 su periodo más crítico, al incrementarse el resentimiento militar hacia Falange en general y Serrano Suñer en particular. Algunos generales exigen la destitución del «cuñadísimo», mientras falangistas radicales mantienen reuniones subversivas con los nazis. En esta situación, el consejo de ministros del 4 de mayo se convierte en un violento cruce de acusaciones entre falangistas y militares, mientras se producen enfrentamientos entre falangistas y jóvenes monárquicos en varias ciudades. Los acontecimientos ocurridos en la Basílica de Nuestra Señora de Begoña (Bilbao) -una granada lanzada por un falangista estalla en presencia del Ministro del Ejército-, presentados como un atentado contra la institución militar, supondrán la destitución de Serrano y el inicio de una definitiva redefinición política del régimen.

de una sala abarrotada en la que los asistentes se levantan juntos brazo en alto...y en el decidido caminar del Líder y otros dirigentes falangistas por el pasillo central del local) es no sólo ignorada, sino violentamente atacada (un joven vendedor de *Arriba* es asesinado de un disparo...). El caos se incrementa y las rotativas de los periódicos no cesan en su actividad. Los discursos políticos son vacuos y -como la puesta en escena deja claramente inútiles e iguales entre sí (los líderes se suceden y superponen en sobreimpresión en planos oblicuos que privilegian variadas diagonales compositivas y que, a la postre, acaban por construir con todos ellos una absurda figura sin sentido ni dirección alguna); la gran copa con agua que veíamos en los créditos va llenándose hasta que manifestaciones, asesinatos, sacrilegios, incendios y quemas de iglesias suponen la *gota que colma el vaso*; la atmósfera -¡un manómetro sobreimpresionado!- va caldeándose y, alcanzado el paroxismo, la pantalla es rasgada finalmente, a modo de lienzo o tela, por la anunciada espada victoriosa, portada por un legionario; la pantalla «se limpia», la Guerra ha estallado y suenan entonces inequívocos, tras algunos fragmentos de marchas militares, los acordes del «Cara al sol» que preludian, en la dolorosa noche bélica, el nuevo amanecer de la patria...

Situados ya en esa cruenta «noche» «*roja de sangre y negra de odio*», el film recupera una *cierta* normalidad narrativa, pero no por ello disminuye la decidida voluntad por parte de la enunciación de señalar su posicionamiento ideológico a través del movimiento de la cámara, del trabajo sobre el punto de vista y de complejas composiciones en el interior del plano que recurren a diversas soluciones compositivas -luminicas, basadas en el portentosamente moderno uso de los decorados o, incluso, construidas por medio de la creciente recurrencia de ciertas figuras geométricas o motivos iconográficos.

En otra de las grandes secuencias del film, por ejemplo, Luisa se introduce -tras inventar una peligrosa disculpa que a la postre acabará por delatarla- en la checa del Convento de las Adoratrices con el fin de comprobar si se encuentra allí, detenido, el camarada Pablo. Pues bien, de nuevo y con inusitada madurez, Arévalo retoma las enseñanzas eisensteinianas y, en concreto, y valiéndose del trabajo lumínico de Alfredo Fraile y de su recientemente bien estudiado gusto por la fotografía en blanco y negro de alto contraste y la utilización del esbatimento «imprimiéndole una densa carga simbólica»,²³ construye, gracias a los variados enrejados de las puertas y ventanas del interior del edificio (en formas verticales, romboidales, circulares...), una tela de araña de rejillas y sombras que, en sutil evolución, se cierne sobre la chica progresivamente, hasta extenderse violentamente por todo el encuadre cuando (plano medio de Luisa) se producen las primeras

²³Rubio Munt, José Luis, «Aplicación simbólica del esbatimento por los directores de fotografía españoles de la primera generación de posguerra: el caso de Alfredo Fraile», en VV. AA., *La herida de las sombras. El cine español en los años 40*, Madrid, Asociación Española de Historiadores del Cine/Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001, págs. 137-156. Fraile había iniciado su carrera como director de fotografía junto a Arévalo en *¡Harka!*, rodada el año anterior y se encargaba ahora, en exclusiva, de la fotografía de interiores. El esbatimento, o sombra esbatimentada, «*se produciría cuando, de forma consciente, el director de fotografía diseñara o controlara la iluminación, ya fuera ésta natural o artificial, de manera que la sombra de cualquier objeto o personaje se proyectara sobre otro objeto, personaje o superficie*». (Ibidem, pág. 144). El conocimiento de Fraile del trabajo de Guerner, pero también del cine americano, y su gusto por el claroscuro fotográfico -en cuyo origen no es baladí la influencia de la estética lumínica de la pintura de José de Ribera- (Rubio Munt, J. L., «Alfredo Fraile y la pintura de José de Ribera», *D'Art* nº 21 [1995]) lo llevan a un continuo perfeccionamiento en el uso de esta sombra esbatimentada con fines compositivos, dramáticos y expresivos, o incluso, como en este caso, simbólicos. El autor analiza con precisión ejemplos de esta utilización fílmica de la sombra en títulos fotografiados por Alfredo Fraile a lo largo de toda la década que nos ocupa.

dudas en el miliciano al cargo de la checa. Más allá de fáciles símbolos apriorísticos (*noche-sombra-muerte*), Arévalo y Fraile trabajan la luz en un sentido muy similar a como Eisenstein construye –en un progresivo uso de la forma circular (quevedos del doctor, sombras, cañones, gorros de los marineros, ojo de buey, latas de conserva, platos de sopa, plato que, finalmente, se rompe...)- la tensión previa a la posterior descarga de violencia tras negarse la marinería a comer la sopa a bordo del acorazado (primera parte, «Hombres y gusanos»²⁴).

Por otra parte, y si lo habíamos visto aparecer durante la primera parte («*el día*»), precisamente para subrayar la distancia que separaba a la pareja protagonista instantes antes del estallido *textual* de la Guerra, el salto de eje se convierte en uno de los dispositivos más sutilmente utilizados durante este segundo segmento. Si, con frecuencia, la simple mención de un acontecimiento amenazante para el devenir narrativo (y, al menos fílmicamente, bélico) va acompañado de un visible salto, el sistema alcanza altas cotas de rigor formal cuando incorpora, por vías diversas, un más elevado aporte significativo. Veamos, como ejemplo, el fragmento en el que Luisa habla con el camarada falangista Julio Hidalgo -al que oculta en su casa-, tras volver, seguida de cerca por un miliciano, de la checa de las Adoratrices. La conversación se desarrolla en principio en una sección bien iluminada de la sala de estar, en plano medio largo de ambos personajes de perfil, con el muchacho situado a la derecha del encuadre. Cuando le informa de la detención de Pablo, Luisa pasa por delante de él y abandona el encuadre por la derecha. El *shock* que la noticia provoca en el receptor coincide exactamente con el cambio de plano. En un extrañamente lúgubre apartado de la sala, con fuertes contrastes lumínicos, vemos a Luisa en el centro del encuadre (sin guardar la dirección de su cuerpo *raccord* con plano anterior) y a Julio penetrando en el mismo, de nuevo, por el lado derecho. La conversación continúa en semipenumbra (plano medio de los dos, de perfil, ella en la parte izquierda), aunque se nos deja ver la pared blanca, inmediatamente detrás. Pero lo más sorprendente está aún por llegar. En el instante en que ella le cuenta que ha ido a la checa y ha visto al compañero preso, un violento cambio de eje de 180º transforma bruscamente el encuadre y sitúa entre ambos rostros (ahora, lógicamente, en posiciones opuestas al plano anterior) una ominosa puerta, cuya decoración de listones de madera recuerda irremediabilmente (o, mejor, rima formalmente) con el enrejado que acechaba a la joven en el episodio anterior y que será, además la que le veremos atravesar, ya detenida, antes de abandonar su domicilio por última vez.

Sólo un ejemplo más, en lo referente a esta particular y densa *construcción* del *raccord*, será suficiente: la transformación operada en Miguel tras el encarcelamiento de Luisa se explica por medios estrictamente espaciales. Cuando llega a su casa y la madre de la chica le informa de lo sucedido, Miguel ocupa la posición izquierda del encuadre y la madre la derecha tanto en planos de ambos como en planos-contraplanos. Las dudas de Miguel -hablando y sufriendo unas veces como responsable republicano, otras como enamorado- se traducen en continuas rupturas del *raccord*, ocupando la derecha (y pasando la madre a la izquierda) cada vez que el *corazón aventaja a la cabeza*, triunfando aquel finalmente.

²⁴Pueden consultarse, entre otros muchos textos dedicados a la obra maestra de Eisenstein, análisis de la secuencia en cuestión en Aumont, Jacques, *Montage Eisenstein*, Bloomington, Indiana University Press, 1987; Bordwell, David, *El cine de Eisenstein. Teoría y práctica*, Barcelona, Paidós, 1999 o Amengual B., Op. Cit.

Pero todavía ha de depararnos *Rojo y negro* sus últimos y no menores hallazgos formales. Tras bajar las escaleras –de nuevo contrastadamente iluminadas, remarcando la barandilla que se refleja en las paredes-, vigilada por los milicianos que se la llevan, Luisa tiene aún tiempo de intercambiar una mirada con su madre (plano de punto de vista de la chica, fuertemente contrapicado) a través del hueco de la escalera. Una vez en la calle, la cámara, impetuosa, solidarizándose con ambas mujeres, asciende por el exterior del edificio en llamativo *travelling*, hasta concluir en un temporalmente largo primer plano de la anciana asomada al balcón que nos permite compartir el profundo dolor materno.

De nuevo en la checa, las obsesionantes sombras ocupan cualquier espacio sobrante, en sobrecogedor y simbólico *horror vacui*. Son de hecho, la única decoración que entra en la celda de Luisa, una vez confinada ésta. La enunciación, compartiendo ideológicamente su destino (pese a su obligación de *continuar narrando*) nos ofrece, situada la cámara al otro lado de uno de los enrejados vanos del convento, un largo y decisivo plano general de los milicianos bebiendo sin medida, celebrando la *caza*, enturbiada nuestra mirada por las rejas. La suerte está echada, pero Luisa tendrá todavía que sufrir la brutal violación de uno de sus guardianes. Con extrema sutileza, la cámara penetra en la celda en *travelling* hacia delante y a idéntico ritmo que el despiadado sujeto (fuera de campo), pero, en pura lógica textual, no gestiona su punto de vista sino el de quien *sin poder por ahora evitarlo*, está a su lado, compartiendo el dolor, sabiendo lo que ocurre. La mirada aterrorizada de Luisa que, obviamente, no coincide con el eje de la cámara así nos lo confirma. Pero la ambigüedad que haya podido asaltarnos durante unos instantes (¿va a ser capaz el narrador, en aras de un obscuro efectismo, de tomar *a su cuenta* los ojos del brutal comunista?) enriquece de manera indiscutible el sentido del fragmento al obligar al espectador a reparar en tal cuestión desde planteamientos estrictamente formales.

Trasladada a Fomento -como último periplo de un trayecto que sólo concluirá con su cadáver en la Pradera de San Isidro-, un sorprendente movimiento descendente de la cámara nos lleva por debajo del nivel de la calle y, posteriormente, atraviesa, en constante trasiego de derecha a izquierda, los seccionados decorados que, desvelando su carácter conscientemente discursivo y antinaturalista, provenientes del teatro de vanguardia y anticipándose a soluciones tan celebradas décadas más tarde en el cine de Jerry Lewis o de Jean-Luc Godard, se convierten en correlativas *viñetas* donde los *inocentes*, a modo de una desoladora colección de aguafuertes, ofrecen un doloroso muestrario de las formas que adopta el miedo ante la muerte inminente, casi a la manera -si se nos permite la comparación- del estudio de caracteres compuesto por Goya en los rostros de los condenados de su célebre «Los fusilamientos del tres de mayo». Pero tan singular recorrido por los lúgubres sotanos del edificio de Fomento no es sino el principio de la sorprendente densidad del segmento. Tras corte, la cámara nos muestra en principio la celda donde Luisa es ahora una más entre otras muchas infelices, pero repentinamente se eleva y -de nuevo en un decorado sin fachada que permite el demiúrgico deambular del aparato por entre las diversas estancias- repara en distintas salas donde -con idéntica injusticia y falta de rigor- se interroga a militantes falangistas o a simples votantes de derechas, se toman decisiones militares o se decide la muerte de cualquier posible sospechoso.²⁵

²⁵Este extraordinario decorado sin fachada de cinco plantas, construido por Antonio Simont siguiendo las precisas directrices de Arévalo y Alfaro, fue levantado a tamaño natural en un solar próximo a los estudios Chamartín de Madrid. La idea de los dos mundos (inferior/superior), en su radical injusticia, utilizada aquí en su versión más radicalmente moderna y vanguardista.

Si las piezas narrativas se mantienen situadas en sus casillas, la abstracción parece haber triunfado definitivamente en el texto. Inmediatamente después, la madre de Luisa, angustiada, logra por fin, tras un largamente infructuoso periplo, dar con el paradero de su hija. Es ahora cuando Arévalo, habiéndonos ofrecido ya todas las secciones (y lecciones) de ese extraordinario decorado-mosaico decide mostrárnoslo como un todo, alejando la cámara: una terrible y ridícula casa de muñecas donde se toman a la ligera decisiones de trágicas consecuencias.

Sólo entonces y en un instante de enorme poder emotivo, se nos permitirá de nuevo una identificación emocional con la protagonista, que logra ver a su madre -para quien le han permitido escribir una pequeña nota- desde la ventana de su celda, en una sala próxima (plano de punto de vista de la chica, oblicuo, con marcado reencuadre). Cuando la anciana la lee, sus primeros planos se funden en un reencuentro imposible, pero al que el cineasta ofrece decididamente sus armas formales.

Junto a otros presos -cuyos angustiados rostros se nos muestran en sucesivos primeros planos contrastadamente iluminados y compuestos en ángulos, direcciones y posiciones opuestas y gráficamente enfrentadas entre sí- Luisa es sacada en la noche de su celda. La cámara, en plano cercano, nos muestra el lugar vacío en el que dormía y una maltrecha y polisémica *M*-de Miguel y de muerte-, huella imborrable de deseo y de dolor, que ella misma había pergeñado con sus uñas en la pared.

Ya es tarde. Pese a sus desesperados intentos, Miguel sólo llegará a tiempo de postrarse sobre su cadáver en la pradera. En una solución formal de extremo sentido y no menor delicadeza, al plano general de punto de vista del hombre con el tétrico grupo de cadáveres y los árboles al fondo sucederá, poco después, otro idéntico pero en el que, desde detrás de la cámara penetrará el propio protagonista. La enunciación toma a su cargo la mirada y Miguel se introduce, arrepentido y culpable, en el grupo de los mártires. Y todavía, en otra solución de brillantez extrema, la propia cámara se situará al otro lado, del de los muertos, para aceptar su perdón final. De frente al aparato, en primer plano, con el cadáver de ella fuera de campo por la parte inferior, Miguel besa su mano que se corresponde direccionalmente (aunque, obvio es, no narrativamente) con la de quien ahora ostenta la mirada y con la posición del espectador.

Miguel comprende entonces sus errores («*no puedes comprender lo que delante de ti pasa*»), le había dicho Luisa poco antes del inicio del conflicto) y desesperado y delirante, vagando perdido por los márgenes del Manzanares, se ve *acechado* por pelotones de milicianos que -reproduciendo la disposición de la máquina asesina del ya citado cuadro goyesco-, desde la izquierda y la derecha del encuadre se suceden de forma cada vez más rápida y cercana, hasta que sólo los fusiles lo acosan, alternativamente, por ambos lados, en solución tan feliz como aparentemente ambigua. Dejándose matar por sus propios compañeros, *sacrificado* y reproduciendo sin ambages iconografías crísticas,²⁶ el cadáver de Miguel, en fuerte picado, se eleva, finalmente perdonado, hacia las alturas del encuadre.

²⁶Muy duramente criticadas, por cierto, en la demoleadora reseña de estreno de *Primer Plano* (nº 69, mayo de 1942), firmada por Antonio Mas-Guindal, que señalaba de paso otro de los «problemas» del film, la «redención» del dirigente republicano: «*Su final, esa especie de elevación del Gólgota simbólico, con la figura del protagonista caído sobre la calle en cruz, se aplica precisamente al protagonista y no a la protagonista, cuyo fin fuerte e intenso, y llevado con fino sentido poético, pasa, sin embargo, a un plano secundario...*».

Con apenas el plano de un amanecer y la enseña falangista y la bandera bicolor sobrepresionadas como todo contrapunto victorioso a su sombrío devenir, concluye *Rojo y negro*, uno de los más interesantes y complejos films de la década y, sin duda, el mejor sobre la Guerra y sus causas nunca realizado desde el lado rebelde, pese al indudable interés de la rocambolesca y casi autoparódica *Boda en el infierno* (Antonio Román, 1942, dialogada por Miguel Mihura), con la que guarda, además, y salvando las distancias, ciertos paralelismos formales.²⁷

Los problemas posteriores a su estreno son una prueba palpable de la imposibilidad del falangismo más combativo -del que *Rojo y negro* es a la vez suprema expresión fílmica y canto del cisne- para expresarse libremente, en un momento en que su poder era ya irremediabilmente decreciente. Si la revista oficial *Primer Plano* había publicitado excepcionalmente (dedicándole casi un número completo)²⁸ el film de Sáenz de Heredia y Jaime de Andrade y seguiría su estreno con entusiástica atención, la película de Carlos Arévalo iba a ser absolutamente menospreciada. Y es que entre la concesión del permiso de rodaje, firmado personalmente por Manuel Augusto García Viñolas el 29 de septiembre de 1941, y su aprobación por parte de la Comisión de Censura Cinematográfica de la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS el 20 de mayo de 1942 muchas cosas han sucedido en los entresijos de poder del régimen franquista. El *domesticado* José Luis de Arrese dirige Falange, Gabriel Arias Salgado es Delegado Nacional de Propaganda y Carlos Fernández Cuenca acaba de sustituir a Manuel Augusto García Viñolas.

²⁷Sobre *Boda en el infierno* puede consultarse Zumalde, Imanol, «Boda en el infierno», en Pérez Perucha, J. (ed.), *Antología crítica del cine español*, págs. 141-143.

²⁸Nº 65 (11 de enero de 1942).