

Avatares de la subjetividad en el *thriller* de Nieves Conde de la década de los cincuenta: *Los peces rojos* (1955) y *La legión del silencio* (1956)

RUBÉN HIGUERAS FLORES¹

octubre 2018

243

> Avatares de la subjetividad en el *thriller* de Nieves Conde de la década de los cincuenta: *Los peces rojos* (1955) y *La legión del silencio* (1956)

En el presente texto pretendemos exponer cómo en el universo cinematográfico del cine de suspense dirigido por José Antonio Nieves Conde se logra hacer copartícipe al espectador de la inquietud y la desazón experimentada por una subjetividad alienada, sirviéndose para ello de precisas estrategias formales que exteriorizan el malestar de unos personajes cercados por una realidad política, social y/o económica que oprime y coacciona al sujeto. La plasmación en el plano formal de la psicología de los protagonistas de los films *Los peces rojos* (1955) y *La legión del silencio* (1956, codirigida por José María Forqué) constituye una de las características de la aproximación del cineasta al género.

Palabras clave: cine español; Nieves Conde; análisis textual; forma filmica; género cinematográfico.

> Avatars of Subjectivity in the Thrillers by Nieves Conde from the 1950s Decade: *Los peces rojos* (1955) and *La legión del silencio* (1956)

In the present text we intend to expose how the cinematic universe of the thrillers directed by José Antonio Nieves Conde makes the viewer share the restlessness and uneasiness experienced by alienated subjectivities. In order to achieve this purpose, he uses precise formal strategies which exteriorize the discomfort of some characters surrounded by an oppressive and coercive political, social and economic reality. The formal expression of the protagonists' psychology on the films *Los peces rojos* (1955) and *La legión del silencio* (1956, codirected by Jose Maria Forqué) constitutes one of the characteristics of the filmmaker's approach to the thriller.

Key Words: Spanish Cinema; Nieves Conde; Textual Analysis; Film Form; Film Genre.

1 Actualmente personal Investigador en Formación de la Universidad Complutense de Madrid y el Banco Santander, convocatoria BOUC UCM 3-7-2015 (CT45/15 - CT46/15). Departamento de Ciencias de la Comunicación Aplicada. Miembro del grupo de investigación "Cultura Visual: Imagen, información y discurso".

1. Introducción

El preeminente interés que la historiografía cinematográfica ha prestado al discurso disidente y crítico con la realidad socioeconómica de la obra de José Antonio Nieves Conde podría inducir a pensar que su atractivo estribaría primordialmente en el enunciado de los textos fílmicos y su vínculo con un referente real con el que establecería una relación de reflejo (deformante, en ocasiones) al mismo tiempo que de refutación. Nada más lejos de la realidad: en varios de los títulos que conforman su filmografía, el director se descubre especialmente preocupado por las posibilidades expresivas de los mecanismos enunciativos y formales cinematográficos, revelándose poseedor de una escritura fílmica especialmente capacitada para transcribir formalmente la psique de los personajes. En el presente texto pretendemos exponer cómo el cineasta logra hacer copartícipe al espectador de la inquietud y la desazón experimentada por una subjetividad alienada sirviéndose de precisas estrategias formales que exteriorizan el malestar de los protagonistas de *Los peces rojos* (1955) y *La legión del silencio* (1956, codirigida por José María Forqué). Con tal fin, optaremos por el análisis textual y del discurso como herramientas metodológicas, pues permitirán que nos centremos en las particularidades de cada texto fílmico, lugar de intersección entre los diversos condicionantes históricos y su lógica discursiva.

2. *Los peces rojos* (1955)

El mismo año en que se estrena *Los peces rojos* se celebraron las Conversaciones de Salamanca. La exigencia de realidad que en las jornadas salmantinas se defendía para el cine español parecía así ser impugnada por el mismo cineasta que pocos años antes había recurrido a una peculiar modulación del realismo en *Surcos*, pues las sinergias y la oposición entre realidad y ficción yace en el corazón dramático de *Los peces rojos*, como veremos. No debe extrañarnos que el presente film surja tras una insatisfactoria experiencia creativa en la carrera del director, la de *Rebeldía* (1954), de manera que resulta comprensible que a Nieves Conde le atrajera la idea de realizar una película en torno a las consecuencias del acto creativo.

La realidad y Hugo Pascal (Arturo de Córdova) transitan por senderos paralelos. Abstraído y desgajado de lo real, atrapado y sometido por la ficción que ha construido, Hugo llega a ignorar lo real (no será consciente de que está a un paso de conseguir el perdón de su tía segundos antes de su muerte) porque está poseído por el torbellino de la ficción hasta extremos patológicos.² “Lo humano es la fantasía”, exclama Hugo, descrito por su editor como un escritor incapaz de crear personajes verosímiles cuando el empresario defiende el realismo en la literatura.

La culpabilidad se dirime, en consecuencia, en el territorio de la psique. Poco importa que la pareja protagonista no efectúe físicamente asesinato alguno: la suya es una responsabilidad intelectual, pues está en relación con las dinámicas mentales que siembran y justifican (mediante una lógica perversa) la idea de comisión de un crimen en la mente de los personajes, impeliéndoles a concebir un plan para llevarlo a cabo. Una vez que la delictiva idea ha brotado en la mente de alguien, germina hasta empujarle al homicidio.³ “Lo quieras o no, tenemos las manos manchadas de sangre”, afirma Hugo

2 “El tema de la simulación [...] pensado como patología”, según apunta Vidal Estévez (1997: 382).

3 “Los crímenes no se cometen solamente con las manos. Y tú y yo hemos tenido voluntad de matar”, sentencia Hugo dirigiéndose a Ivón.

con la mirada baja, denotando su sensación de culpabilidad. El protagonista terminará siendo víctima cautiva de su potencial fabulador y convirtiendo su vida en un argumento propio de novela negra, con sus lugares comunes de espacio (hotel de provincias), atmósfera (tormenta con truenos, nocturnidad), trama (hipotético crimen perfecto) y personajes (la pareja de policías, el conserje del hostel).

2.1. Artificio

Los peces rojos se construye sobre la mentira. Las mentiras que se cuentan los protagonistas a sí mismos para afrontar una realidad precaria, las que estos escenifican y cuentan a los demás personajes y las que la propia trama del film plantea a su espectador. La alteración de la linealidad cronológica de la historia confecciona un relato en el que la aparente veracidad de las situaciones diegéticas planteadas en un bloque es impugnada en el posterior merced a una “inteligente dosificación dramática” (Pena, 2003: 45) de la información y a los giros del guion de Carlos Blanco.⁴ El artificio, la puesta en escena confeccionada por Hugo e Ivón (Emma Penella) que cimienta el entramado narrativo, va desenmascarándose por fases al espectador mediante *flashbacks*.⁵ La aparente certeza de una secuencia se sostiene sobre un terreno inestable que puede ceder ante una revelación posterior, generando una sensación de inseguridad en el espectador, de la misma manera que Hugo teme hasta extremos paranoicos que los policías descubran su mentira y se desmorone la puesta en escena del crimen ficticio.⁶ En palabras de Vidal Estévez (1997: 382), “la desesperación febril ante una realidad sin salidas visibles, la ansiedad generalizada de dinero y la amoral crispación que suscita en todas las relaciones sociales, son las razones que impulsan a los personajes principales hacia la histeria que se nos describe”.

El persistente empleo de espejos en las composiciones patentiza el carácter virtual e ilusorio de unas relaciones sociales y sentimentales erigidas sobre la apariencia, la mascarada y el engaño, al tiempo que configura una manierista y artificiosa puesta en escena (en el film abundan las angulaciones forzadas, generando constantes picados y contrapicados). La presencia de un personaje en el interior del encuadre mediante su reflejo especular en secuencias de conversación conlleva una meditada transgresión de los patrones clásicos compositivos (al ubicar a un personaje en el extremo del encuadre se impide la normativa presencia de aire en la dirección hacia la que mira), al tiempo que posibilita el rechazo al funcional método del plano-contraplano. Los personajes aparecen recurrentemente situados en los extremos de los encuadres, patentizando la ausencia de confianza y de sinceridad mutua mediante la distancia física que los separa, pero también plasmando visualmente la situación límite en que se hallan. A consecuencia de todo ello, los personajes no se miran directamente a los ojos (solo cuando se atacan

4 Blanco es también autor del libreto de *Los ojos dejan huellas* (José Luis Sáenz de Heredia, 1952), film que posee sustanciosas similitudes argumentales con el que nos ocupa.

5 Heredero (1993: 223) afirma que, “posiblemente”, el presente film sea “el más complejo en cuanto a estructura narrativa de toda la década” de los cincuenta. Por su parte, varios miembros de la Junta de Clasificación y Censura reflejaron en sus informes su opinión sobre la “artificiosidad del guión” tras el visionado de la cinta el 11 de octubre de 1955 (Archivo General de la Administración, unidad Ministerio de Cultura, AGA 36,04748).

6 Afortunadamente, la voluntad del cineasta de erradicar las analepsis del relato no fue aceptada por el guionista, que era consciente de que la efectividad del film residía en la alteración de la linealidad cronológica de la historia: “Propuse contar la historia de forma lineal, nunca me ha gustado el retorno —*flash-back*— que casi siempre es artificioso, pero Carlos Blanco dijo que ni hablar. Intenté cambiar el final, propuse que la historia acabase con el suicidio del protagonista. El productor lo rechazó en principio; se hizo una consulta previa a la censura y ésta reafirmó la postura del productor: el suicidio era un tema totalmente prohibido” (Llinás, 1995: 95).

y gritan mutuamente), evidenciando la precariedad de unas relaciones interpersonales y sentimentales en las que rigen el fingimiento y la mentira. Si bien sus miradas no se encuentran, los personajes comparten presencia en el campo visual, pues la representación requiere siempre de un público que asista a ella. Así, los personajes están expuestos a las miradas del resto de habitantes del universo diegético, de manera que sus acciones y palabras son continuamente escrutadas —como señaló Pena (2003: 51)—. El elaboradamente antinatural tratamiento plástico que Nieves Conde y Francisco Sempere confieren a las imágenes del film mediante la acentuada profundidad de campo⁷ y las enfáticas angulaciones (picados y contrapicados) inscriben en la imagen un ostensible punto de vista: el correspondiente al enunciador, que es compartido por el espectador.

246

fuera de cuadro



Fotogramas de *Los peces rojos* (José Antonio Nieves Conde, 1955)

En los primeros estertores de la relación, tanto Hugo como Ivón desempeñan un papel (no en vano, se trata de dos artistas de la creación y la representación: él, novelista; ella, cabaretera):⁸ Ivón, atraída únicamente por las posibilidades económicas que Hugo o su hijo Carlos representan, mientras que el literato le oculta a su pareja la verdad sobre su situación vital y económica.⁹ Como certeramente apuntó Vidal Estévez (1997: 381), “su relación se desarrolla [...] no como algo real sino como una incesante representación, una máquina de simulación cuya finalidad es salirse con la suya, es decir, dejar atrás su

7 “Utilicé casi siempre la profundidad de campo, con unos encuadres muy ajustados y significativos. Incluso importamos de Francia —entre el operador y yo— un gran angular”, recordaba el director (Llinás, 1995: 96).

8 Mientras cree conversar con Carlos, Ivón repite al teléfono las frases que su amiga Marga le dicta, como si estuviese actuando siguiendo un guión.

9 En un momento de una conversación, Hugo ha de reclamar la atención de Ivón (su mirada) mediante la fuerza, agarrándola.

menesterosa vida y realizar su deseo. Y este deseo no es otro que el afán obsesivo de dinero”. En *Los peces rojos*, lo sentimental responde al interés económico (y claudica ante este), pues es el dinero lo que mueve los caracteres. Sintomático resulta que, en la secuencia en que Hugo desvela a Ivón la verdad sobre su inexistente descendiente, la cámara muestre mediante una panorámica una serie de máscaras que cuelgan en la habitación del ficticio hijo para detenerse al llegar al rostro de Hugo, ubicado junto a estas como si su semblante fuera una máscara más, ahora dispuesto a desenmascarse ante su pareja.

2.2. Forma y expresión

En una secuencia, un prestidigitador ensaya su número al lado de Ivón y su compañera de espectáculo, Magda (Pilar Soler), que dialogan. El mago hace desaparecer momentáneamente a esta última (dejando una paloma en su lugar) para después volver a hacerla aparecer. Ivón no reacciona ante el juego del prestidigitador, como tampoco parece hacerlo la escritura: la conversación entre ambas mujeres prosigue con normalidad mediante el plano-contraplano, de igual manera que la voz de Magda continúa escuchándose sin interrupción alguna. Los mecanismos formales y narrativos y la sintaxis filmica prosiguen sus dinámicas al margen del artificio, manteniendo una ilusión de continuidad audiovisual. Este breve episodio reproduce sintéticamente el nudo semántico del film: su puesta en escena va a evidenciar el artificio constitutivo de todo espectáculo cinematográfico.

Los peces rojos es un film de profuso caudal semántico. Los recursos formales movilizados por Nieves Conde configuran una atmósfera enrarecida y asfixiante que ahoga a los personajes, traducción sintagmática de una realidad político-social coercitiva. El film prolonga, por tanto, la sombría representación de la España dictatorial franquista que subyacía en *Angustia* y que es definitoria del acercamiento del director a los senderos del cine de suspense bajo la sombra del franquismo. El recurrente uso de una óptica angular ayuda a modelar esa impresión de extrañeza e irrealidad en el público, como si las de la película fuesen imágenes sustraídas de una pesadilla con base en lo real. Asimismo, a lo largo de todo el metraje, la composición de los planos juega de manera sistemática con las diagonales y la profundidad de campo, revistiendo de antinaturalismo las imágenes del film. Este tratamiento formal del film es lo que lo convierte en un “extraño ejercicio de estilo, más preocupado por la escritura textual que por el argumento, y que por tanto nada a contracorriente en las aguas de las que bebe en ese momento el cine español” (Herederó, 1993: 223).

No son los referidos los únicos procedimientos formales que hacen brotar la sensación de desasosiego en el espectador. En un determinado instante, la cámara adopta un punto de vista ilusorio e improbable: el del hijo inexistente de Hugo. Público, cámara y fantasma adheridos a un mismo punto de vista, produciéndose una macabra identificación. El escritor se dirige a su hipotético vástago mediante una agresiva mirada

Fotogramas de *Los peces rojos* (José Antonio Nieves Conde, 1955)



a cámara (acompañada de gestos de una no menor beligerancia), filmada con una lente angular que ovala la imagen, sometiéndola a una distorsión con la que se representa en pantalla la alucinación de un personaje que bordea la esquizofrenia paranoide. La violentación del habitualmente cómodo lugar del espectador es evidente (en el plano siguiente, Hugo llegará a arrojar diversos objetos contra la cámara). Es este un plano que dialoga con uno análogo de la coetánea *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955) en el que la cámara adopta el (imposible) punto de vista del ciclista atropellado por la pareja de amantes protagonista. Dos formalizaciones plásticas de la (imposible) mirada de una “otredad” expulsada de la representación visual bajo el yugo censor del franquismo (obligada, por tanto, a situarse en sus márgenes) a cargo de dos cineastas de praxis disidente.

Esa transmisión de lo patémico entre personajes y espectador mediante diversos procedimientos formales constituye una de las estrategias enunciativas de la película para hacer copartícipe al espectador de las emociones de unos personajes al límite. Es el caso del abrupto montaje que reproduce la tensión de los protagonistas ante la reproducción del vinilo donde está grabada la voz ficticia del imaginario hijo de Carlos por parte de uno de los policías a cargo de la investigación de la supuesta muerte del joven, cuya escucha delataría el plan urdido por la pareja formada por Hugo e Ivón. La tensión y la violencia que recorren subrepticamente el metraje se manifiestan de manera puntual a través de las imágenes de olas rompiendo con fiereza contra las rocas de la costa gijonesa; estampa con la que se inicia y concluye el film, además de emerger durante el metraje puntuando las diversas analepsis.¹⁰ En el momento del metraje en que va a introducirse el primer *flashback* del relato, escuchamos la voz *over* de Hugo sobre la imagen de su rostro. Es la indicación de que vamos a penetrar en su interior, a contemplar en pantalla sus recuerdos. El plano se fusiona mediante un encadenado con la imagen de dicho oleaje golpeando con furia la rocosa costa, de manera que este segundo plano simboliza el tumultuoso interior del personaje.¹¹ Asimismo, las analepsis concluyen regresando a la imagen de un Hugo inmerso en sus recuerdos, previo paso por el plano de las olas. En el último *flashback* del relato, la (falsa) voz de Carlos arrebatada a Hugo la detentación de la banda de sonido. La apócrifa voz (en realidad, es la de Ivón, circunstancia que olvida un Hugo víctima de su enajenación mental) emerge de la mente del protagonista, quien recuerda la postrera frase que habría pronunciado su ficticio hijo como quien echa en falta a un ser querido fallecido. Realidad y ficción han traspasado sus respectivos dominios en la mente de Hugo, fusionándose. El protagonista ha acabado perdiendo su voz, subyugada y secuestrada por la de un fantasma.

2.3. Presencia fantasmática

Hay en *Los peces rojos* una presencia desestabilizadora de naturaleza fantasmática que planea sobre las vidas y los destinos de los personajes, determinando su comportamiento. El hijo imaginario que Hugo Pascal inventó por una motivación pecuniaria (recibir una pensión de parte de su tía) acaba convirtiéndose en el obstáculo que impide su acceso a la herencia tras la muerte de su pariente, imposibilitando con ello la consolidación de la pareja formada por Hugo e Ivón. Carlos, nombre de este espectro, es producto de diversos temores de Hugo (miedo al fracaso como escritor, a la incapacidad de

¹⁰ La citada imagen señala el inicio y el final de las analepsis.

¹¹ De igual manera, el final del *flashback* y retorno a la acción ubicada en Gijón es de nuevo señalado por la imagen de las olas golpeando las rocas.

establecer lazos sentimentales sólidos con una mujer). Por su parte, Ivón proyecta su ideal masculino (joven, acomodado, guapo, con estudios de arquitectura) en esa figura imaginaria a través de la que ambiciona satisfacer sus aspiraciones pequeñoburguesas (piso en la Castellana, vehículo propio, abrigo de bisón). Hugo termina, así, condenado a competir con la proyección imaginaria del deseo de Ivón. La pareja queda atrapada en la ficción que ellos mismos han construido cuando su creación cobra vida autónoma; una obra que únicamente puede comparecer en la realidad mediante una puesta en escena conformada de indicios fraudulentos de su presencia (los objetos de su supuesta habitación, puestos ahí por Hugo, o una voz lejana fijada en un disco de vinilo).

Si bien la fecha de nacimiento de este fantasma no es mencionada de manera explícita, la edad que se atribuye a Carlos situaría su hipotético nacimiento en 1936, como bien supo ver Pena (2003: 49). El texto vincula así el instante primigenio de la patología de Hugo con el inicio de la Guerra Civil. Dicha conflagración sería, por tanto, la causa originante de la profunda herida y fractura mental y cognitiva del protagonista que atraviesa simbólicamente el cuerpo diegético del texto, pudiendo relacionar *Los peces rojos* con el recurrente motivo temático de la paternidad ausente presente en el cine posbélico de los cuarenta, como demostró Castro de Paz (2002). En este caso, mediante una suerte de inversión en la que la figura ausente es la del descendiente, respecto a la que se abren diversas posibilidades de interpretación: símbolo de una herida irreparable de origen bélico que esteriliza el futuro o fantasma que representa un sentimiento de culpa colectivo por los millares de muertos en la contienda. El texto no concreta la función simbólica que desempeñaría esa ausencia dramática que, paradójicamente, está siempre presente en la vida de los personajes y determina su destino.

2.4. Punto de vista y revelación del artificio

Los peces rojos está estructuralmente dividida en cinco tramos; dos de los cuales (el segundo y el cuarto) constituyen holgados *flashbacks* que puntualizan, desmontan y desvelan el artificio de las secuencias que acontecen en el presente diegético. La contraposición de dos secuencias interrelacionadas nos permitirá ilustrar el uso de la focalización como decisiva herramienta de gestión del saber diegético por parte del enunciador. Nos referimos a la llegada de Hugo e Ivón al hotel gijonés y la recreación de ese mismo instante por parte de la pareja de policías que investiga el presunto suicidio de Carlos. Un único personaje está presente en ambas: el conserje del hotel, testigo clave tanto para el levantamiento efectivo de la puesta en escena como para su deconstrucción y desactivación. La secuencia inicial se pliega al punto de vista de dicho personaje: espectador y conserje comparten la misma información incompleta al ser testigos de un engaño que se sirve para su construcción de un fuera de campo persistentemente interpelado (mediante palabras y miradas) por Hugo e Ivón. La secuencia está atravesada por huellas diegéticas que esbozan una presencia física que termina desvelándose artificiosa: una maleta que pertenecería al sujeto, una pluma clavada en el libro de registro del establecimiento, una voz que se escucha al otro lado de una puerta... Esta serie de vestigios aparecen filtrados a través del punto de vista del conserje: la cámara vincula la mirada del personaje con los indicios observados por este mediante barridos, de la misma manera que la voz del supuesto hijo se escucha lejana, simulando las circunstancias de escucha del portero, ubicado en la sala de estar adyacente. Tras la marcha del personaje, la cámara encuadra la puerta cerrada de la habitación de la que provenía la voz de Carlos. La imagen clausura la secuencia, representando el enigma diegético inicial del film.

Un plano sintetiza el proceder de la enunciación: en él, la cámara se sitúa en una posición próxima al portero, de manera que la imagen patentiza las limitaciones visuales y auditivas del personaje en el instante en que Ivón simula hablar con el inexistente hijo de Carlos. El ruido generado por la tormenta y la puerta impiden que el portero pueda ver y oír al imaginario personaje. Al contrario, en la secuencia de la llegada de los inspectores de policía al hotel la focalización se desplaza desde el portero al personaje del detective una vez que ambos inspectores han penetrado en el *hall* del hotel. El reverso del plano antes mentado así lo patentiza: la cámara se sitúa ahora en el espacio que antes estaba vetado a la visión del espectador, el exterior del hotel, posicionándose en un ángulo de 180° con respecto a la situación y mirada del portero y de la cámara en el plano de la secuencia inicial señalado. Si en aquella el espectador compartía la deficitaria información audiovisual de este personaje, en la presente se reproduce el punto de vista auditivo del detective (ni este ni el espectador escuchan la conversación de los otros personajes en el interior), pero no ocurre lo mismo con la ocularización: el espectador, merced a la elevación de la cámara, puede ver a través de los cristales a los dos personajes del interior dialogando, mientras que el detective no. El saldo informativo es el mismo (se confirma que, en el hipotético caso de que alguien hubiera estado situado en el exterior del local la noche anterior, no habría podido escuchar el número de habitación que se les asignó a Hugo e Ivón), pero ese distanciamiento de la focalización interna desde la que se formulaba la secuencia inicial posibilita la deconstrucción de la primera secuencia mediante una suerte de reescritura puntual de esta por parte de una estancia enunciativa que se reafirma como autoridad configuradora del discurso y que se manifiesta mediante decididas marcas enunciativas (la artificiosidad del segundo plano es evidente).

Establecido el principio deconstructor que la puesta en escena efectúa sobre su propia labor previa, la enunciación procede en el siguiente bloque del film a la relectura de la secuencia de la llegada de la pareja al hotel. Un nuevo punto de vista, el de Ivón, revelará la tramoya tras la puesta en escena acometida por esta y Hugo. Los instantes y espacios elididos (la mujer simulando estar duchándose

Fotogramas de *Los peces rojos* (José Antonio Nieves Conde, 1955)

mientras desciende hasta el *hall* para introducir la maleta que metonímicamente representa al supuesto hijo de Hugo) y/o relegados al fuera de campo (la ausencia de personaje alguno en el exterior del hotel) son ahora representados en pantalla. Nuevamente, la comparación entre dos planos de diversas secuencias nos servirá de ilustrativo ejemplo. En un plano de la secuencia fundadora del artificio (la primera), el espectador contempla al conserje descendiendo la escalera. Cuando este mira fuera de campo, la cámara efectúa un barrido que nos lleva hasta la puerta cerrada del ascensor, que inicia su ascenso con alguien en su interior. Es la mirada del personaje la que activa el movimiento de la cámara, de manera que esta muestra aquello que es mirado. Al contrario, en el plano del cuarto bloque que retrata el mismo instante, vemos cómo es Ivón quien se introduce en el ascensor instantes antes de que el conserje descienda el tramo final de la escalera. La cámara retrata la acción mediante un plano general que permite contemplar la escena en su totalidad, al contrario que en el anterior, que respondía al sesgado punto de vista del conserje y ofrecía una información incompleta.

Como resultado de este proceso de desenmascaramiento y de deconstrucción de sus propios mecanismos ficcionalizantes que la enunciación lleva a cabo, se establece cierto distanciamiento con respecto al relato que termina desactivando todo posible proceso de empatía y/o de identificación sobre el que construir el suspense cinematográfico. Revelada la impostura de los protagonistas y su pulsión autodestructiva, así como el mecanismo ficcional de su mentira, el suspense se diluye progresivamente, por lo que “la resolución del relato no será entonces policial sino melodramática” (Pena, 2003: 48). Los mecanismos de identificación movilizados por el suspense cinematográfico son desactivados por la emergencia de la huella del acto de escritura, que descubre y subraya el artificio ficcional que edifican los dispositivos narrativos y representacionales cinematográficos. La (auto)conciencia del film como representación y la tematización de la mirada conectan el presente film con en las escrituras manieristas¹² que por aquella época emergían en el cine clásico norteamericano. En estas, el “desplazamiento con respecto al sistema de representación clásico no se produce nunca en términos de ruptura, sino más bien en los de la diseminación, a partir de aquel, de una serie de procedimientos de escritura que se distancian de él más o menos sutilmente”.¹³ Como consecuencia de ello,

la cámara se ubicará ahora no allí donde el acto muestre la densidad de su sentido, sino, por el contrario, allí donde más se acentúe su ambigüedad, en el lugar desde donde pueda disolverse como espejismo. Por ello, su nueva posición ya no será garante, como sucediera en el relato clásico, de la verdad o de la mentira del personaje. Bien por el contrario, conducirá al espectador a la experiencia del engaño, a la duda insistente sobre la verdad o mentira de sus gestos y sus actos, en una deriva en la que la diferencia que, en el límite, opone la una a la otra tenderá a disolverse entre los pliegues múltiples de la representación, en sus sucesivos y potencialmente ilimitados juegos de espejos.¹⁴

12 En ese feliz símil con las artes plásticas que González Requena (2006) elaboró.

13 González Requena, 2006: 567.

14 González Requena, 2006: 568.

3. *La legión del silencio* (1956)

La legión del silencio es un producto de singular hibridez. No tanto por haber sido rodada bajo las órdenes de dos cineastas, pues ambos conjugaron sus escrituras con armónica coherencia,¹⁵ como por conjugar dos discursos propagandísticos recurrentes del cine español coetáneo, el libelo anticomunista y el panfleto religioso, en el seno de una peripecia dramática propia del film de suspense.¹⁶

El metraje da comienzo con unas acusadoras miradas a cámara sobre un fondo sumido en la negrura, de manera que la mirada del espectador se conduce inexorablemente hacia los rostros que aparecen en pantalla. La simiente de la culpabilidad es sembrada en el espectador sin que a este se le informe del motivo. Mediante este proceder, es obligado a ponerse en la piel del sujeto que está siendo sometido a un interrogatorio, cuya figura es empequeñecida (al contrario que la de sus interrogadores, oficiales del gobierno, que rodean, de pie, a su “víctima”, impidiendo toda posibilidad de escape). Igualmente, en una secuencia posterior puede observarse un cartel propagandístico en el que el dedo índice de una anónima (y universalizada) mano señala en actitud acusatoria. El contexto que acogerá la acción dramática es propicio a ello: un régimen dictatorial en el que todo ciudadano es susceptible de ser sospechoso de traición al gobierno. Es lo que ocurre con el protagonista de la ficción, un miembro del régimen comunista que dirige un estado satélite de la URSS sobre el que recae la acusación de nacionalismo. Nos encontramos, por tanto, ante un recurrente motivo argumental del cine de suspense como es el del falso culpable. El clima de incertidumbre moral, de sospecha generalizada y de delación (todas ellas monedas corrientes de la posguerra española) se cifra en recursos atmosféricos, temáticos y formales procedentes del cine negro: la nocturnidad acoge nuevamente parte importante de la acción dramática, la iluminación en claroscuro sume las imágenes en un acentuado contraste lumínico entre las luces y las sombras, la trama

252

fuera de cuadro

Fotogramas de *La legión del silencio* (José Antonio Nieves Conde, 1956)



15 Según consta en el expediente 13828 del Archivo General de la Administración (unidad Ministerio de Cultura, AGA 36,03533), el guion técnico del film fue obra de Nieves Conde en solitario, concretando, pues, las pautas formales a las que José María Forqué debía ceñirse. No obstante, hemos de poner dicha información bajo sospecha, pues en el *dossier* confeccionado por la productora del film en el que se detalla el coste final del proyecto (que se encuentra en el mismo expediente) se afirma que el trabajo del director de *Surcos* fue retribuido con 350.000 pesetas, mientras que Forqué recibió 200.000 pesetas. Sin embargo, el propio Nieves Conde afirmó años más tarde que no le pagaron “ni un céntimo” por su labor en el presente film (Llinás, 1995: 99).

16 Esta peculiar mixtura subgenérica es compartida por dos films coetáneos: *El canto del gallo* (1955) y *La señora de Fátima* (1951), dirigidas por Rafael Gil. Como aseveró Sánchez-Biosca (2006: 151), “la propaganda religiosa encontró un filón en la cruzada anticomunista, que constituía una coartada perfecta para legitimar al régimen en el contexto de la guerra fría”.

se construye a partir de la falsa culpabilidad de un protagonista obligado a asumir una nueva identidad (la de un compañero de viaje fallecido en accidente automovilístico) para sobrevivir, un grupo social es condenado a la clandestinidad (los católicos, forzados a practicar su fe en secreto), etc.

En este universo diegético regido (nuevamente) por la desconfianza y la delación, un ente político supremo siempre vigilante rige la vida de los ciudadanos y anula todo rasgo de individualidad; un régimen que asume una representación bicéfala en el film: cerebro —los personajes de Chapeck (Rubén Rojo) y Yenka (Juan Manuel Soriano)— y una mano ejecutora que impone la ideología mediante la fuerza —Grumko (Félix Dafauce)—.¹⁷ En consecuencia, los habitantes se ven obligados a desarrollar una doble vida, adoptando una identidad pública acorde con la política dictatorial imperante (reducida a unos papeles de identificación y sus respectivos trabajos) y mostrando su personalidad real en privado y/o en la clandestinidad. Lo real subyace bajo la apariencia: los pasadizos subterráneos y grutas comunican las viviendas de los vecinos, que practican su culto religioso en la clandestinidad. La fe se revela elemento cohesionador de una comunidad en crisis a la que llega un héroe mesiánico, Jean Balzac (Jorge Mistral), que se erigirá en líder de esa colectividad reprimida, por la que terminará sacrificándose, deviniendo mártir y purgando, así, el pecado de su pasada afinidad con el régimen. El film narra, por tanto, la toma de conciencia del protagonista de la injusticia de sus ideales anteriores y de la terrible situación impuesta por el régimen del que antes formaba parte.

El momento clave en la transformación del personaje es señalado mediante el acercamiento de la cámara a su rostro. Al observar el cadáver de un católico colgado en la alambrada que cerca el pueblo, Balzac se da cuenta de la férrea fe de unos inocentes que atesoran una verdad moral frente a la represión y la injusticia que representa el Partido, impositor de una doctrina perversa como es el comunismo, que sustituye los símbolos religiosos (la cruz ausente en las dependencias policiales) por otros ideológicos y demostrativos de poder (el símbolo de la unión de la hoz y el martillo en un cuadro, los retratos de líderes políticos e ideológicos). Hombre renacido (como Jesucristo) tras aprovechar un accidente automovilístico para simular su muerte y adoptar una identidad falsa, Balzac inicia una segunda vida acompañada de nuevos valores morales y éticos (“Es como una pesadilla. Estoy empezando a despertar de un sueño muy largo”, afirma en un momento refiriéndose a su vida pasada). Erigido en líder rebelde y mesiánico, sus fieles (los católicos que le confían sus vidas) se arrodillan ante él y besan su mano. Poco importa que Balzac no sea sacerdote en realidad: sus actos le han revestido de la potestad de convertirse en pastor de ese rebaño. El protagonista devendrá en mártir cuando sacrifique su vida para asegurar la supervivencia del resto del grupo.¹⁸ Como afirmaba Josef (Jesús Tordesillas), “la sangre de los mártires extendió por el mundo el cristianismo”.¹⁹

Balzac encontrará la muerte en las ruinas de una iglesia destruida por el Partido, bajo una imagen de la Virgen María cuya visión por parte del protagonista, acompañada de una música sacra, es interpretada por este como una señal divina de su aceptación en la comunidad católica (de su cristia-

17 La fuerza y la violencia no lograrán, empero, doblegar la fe.

18 “No entiendo por qué lo habrá hecho”, comenta uno de los miembros del Partido, incapacitado para comprender el sacrificio de Balzac al carecer de fe.

19 Por ello, el Partido ansía “apóstatas, no mártires”.

nización), una vez purgado de sus pecados pretéritos. Si nos atenemos a la formulación textual del instante, esa música religiosa, que irrumpe en la banda de sonido al impactar las balas en el cuerpo del personaje, podría ser leída como producto del estado febril y moribundo del protagonista, en cuyo caso nos encontraríamos ante una auricularización interna. De ser así, la señal divina inferida por Balzac, derivada de la contemplación de la representación de la Virgen acompañada de la música, podría ser interpretada como consecuencia del delirio de un agonizante. Esta ambigüedad discursiva conecta la presente secuencia con las rugosidades y problemáticas intratextuales con que el tema religioso era formulado en *Balarrasa*.²⁰

La fotografía del presente largometraje fue firmada al alimón por dos directores que ya habían trabajado a las órdenes de Nieves Conde: José F. Aguayo (*Angustia*) y Francisco Sempere (*Los peces rojos*). No es de extrañar, por tanto, que la nueva colaboración entre el cineasta y los referidos directores de fotografía prolongue el estilo y determinados rasgos visuales formulados en aquellos. Así, encontramos de nuevo una iluminación en clave baja que proyecta sombras profundas sobre los decorados y una nocturnidad que preside parte importante del total de secuencias. Esta clave lumínica delinea una nación en sombras, literal y metafóricamente, por la que los personajes han de moverse casi a ciegas, guiados únicamente por su fe y sus dictados morales.

La representación sombría y totalitaria de un país sometido al régimen comunista fue celebrada por las instancias censoras españolas en su lectura literal del texto. Así, Juan Fernández Rodríguez, perteneciente al Cuerpo Técnico de Lectores (quienes emitían un veredicto sobre los guiones que solicitaba el permiso de rodaje), apuntaba en el apartado “Matiz político y social” de su informe del 31 de julio de 1953: “Es anticomunista, y pone a la consideración del lector los manejos y maneras de obrar de los países que proclaman la libertad y la igualdad”.²¹ Esta lectura del eje denotativo del film dejaba escapar el potencial alegórico de su discurso: la representación en pantalla de un régimen totalitario que se impone mediante la represión violenta, así como de un pueblo sometido y martirizado por este (obligados a practicar una suerte de “exilio interior”), bien podría aludir a la situación de la España contemporánea a la realización del largometraje.

4. A modo de conclusión

El cine de suspense de Nieves Conde constituye una puesta en evidencia del miedo, la desconfianza generalizada y la inseguridad moral de la España de los cuarenta y cincuenta del siglo pasado mediante una representación alegórica que se sirve de unos personajes asfixiados por un contexto social (por la realidad) que merma su estabilidad psicológica. En los largometrajes abordados encontramos una óptima integración de la fotografía en el propósito discursivo del cineasta, que, mediante la distribución de las luces y las sombras en la pantalla, persigue la representación plástica de una suerte de panoramas (o radiografías) del alma. La puesta en forma de *Los peces rojos* fuerza los cánones representativos de la

20 Gracias a declaraciones posteriores de Nieves Conde, sabemos que fue este quien filmó el final de la película: “Martínez [el productor del film] también me pidió un nuevo final. Lo hice con dos posibilidades. Final feliz: Mistral escapa; y final desgraciado: a Mistral lo matan. Ignoro por cuál se decidieron. Yo no he visto nunca la película” (Llinás, 1995: 99).

21 Archivo General de la Administración, unidad Ministerio de Cultura, Número de Expediente: 13828 (AGA 36,03533).

escritura clásica para materializar una subjetividad disconforme con la realidad.²² El hermetismo de la imagen deviene metáfora de un universo inseguro que representa un torturado psiquismo, de manera que la puesta en escena traduce en términos visuales la atmósfera claustrofóbica que cerca a los personajes. Esta actitud estética señala una mirada ostentosa, nada transparente, por parte del enunciador, confirmando nuestra hipótesis inicial: Nieves Conde fue un cineasta siempre interesado en las facultades expresivas de los engranajes enunciativos y formales del arte cinematográfico.

Bibliografía

- Castro de Paz, José Luis (2002). *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós.
- González Requena, Jesús (2006). *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla.
- Herederó, Carlos F. (1993). *Las huellas del tiempo. Cine español, 1951-1961*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Filmoteca Española.
- Llinás, Francisco (1995). *José Antonio Nieves Conde. El oficio de cineasta*. Valladolid: Seminci.
- Pena, Jaime (2003). "Ghost Story (*Los peces rojos*, 1955)", en Castro de Paz, José Luis y Perucha, Julio Pérez (Coords.). *Tragedia e ironía: el cine de Nieves Conde* (pp. 43-51). Ourense: Caixa Galicia, Festival de Cine Internacional de Ourense.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2006). *Cine y guerra civil española: Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza.
- Vidal Estévez, Manuel (1997). "Los peces rojos", en Perucha, Julio Pérez (Coord.). *Antología crítica del cine español* (pp. 380-382). Madrid: Cátedra, Filmoteca Española.

■ Rubén Higuera Flores

Licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València, donde cursó el *Máster en Interculturalidad y Políticas Comunicativas en la Sociedad de la Información*. Es autor de los libros *La escritura (in)visible. 50 películas esenciales para estudiar el cine clásico* (UOC, 2018, junto con Aarón Rodríguez), *Jacques Tourneur* (Cátedra, 2016) y *Guía para ver y analizar La matanza de Texas* (Nau Llibres, 2014). Ha coordinado los libros *Cine fantástico y de terror español. De los orígenes a la edad de oro*, *Werner Herzog. Espejismos de sueños olvidados*, *Cine fantástico y de terror español. Mutaciones y reformulaciones*, *Mad Doctors. El sueño de la razón*, *Abel Ferrara: El tormento y el éxtasis* y *Vida en sombras: El hechizo del cine, la herida de la Guerra* (junto con José Luis Castro de Paz). Ha publicado artículos en las revistas científicas *ZER*, *Comunicación*, *Fotocinema* y *L'Atalante*.

Fecha de recepción: 17/04/2018 Fecha de aceptación: 29/05/2018

²² Este tensamiento de los cánones formales clásicos resulta menos acusado en *La legión del silencio*, revelando que gran parte del metraje es fruto del trabajo de otro cineasta, José María Forqué.

