

Murió hace quince años: **Familia contra el Estado.**

Autor: Luis Deltell / Profesor UCM.

Este artículo es parte de una comunicación presentada y leída en el Congreso de la Universidad Carlos III, Historia y Cine año 2010.

Introducción

El cine suele devorar a sus creadores. Durante siglos los pintores, los escultores e incluso los primeros fotógrafos crecían estéticamente con los años. Poco a poco los artistas se formaban y se descubrían, al alcanzar la ancianidad lograban su plenitud. Este triunfo no conllevaba necesariamente el éxito social o popular pero sí la madurez artística. Ahora, es fácil valorar y amar la obra de los grandes artistas viejos: Miguel Ángel, Gauguin, Picasso... Sin embargo, el cine no se comporta así con sus creadores. Salvo rarísimas excepciones que rápidamente se nos ocurren con facilidad como Oliveira o Ingmar Bergman, la mayoría de los directores sufrieron una agonía artística, lenta o veloz, pero certera. Antes de llegar a la vejez todos los cineastas habían sucumbido, sus estilos se habían arruinado y habían sido abandonados y, en el peor de los casos, olvidados.

Aún más dramático es la situación dentro del cine español. Rafael Gil, es uno de estos casos. Un ejemplo de director famoso, exitoso, celebrado por la crítica y apoyado por el público que fue paso a paso encontrándose con la mediocridad, el abandono del público y el insulto de la crítica. Parece imposible que el mismo director que rodó películas tan bellas como *La calle sin sol* (1948) o *El hombre que se quiso matar* (1941) fuese el que firmó obras insulsas como *Las autosuyas* (1983), donde el pequeño pueblo de Moralarzal -desde donde escribo esta comunicación- se proclama comunidad autónoma, o *Al tercer día resucitó* (1981). A principios de los cincuenta cuando Rafael Gil dirigía dos largometrajes al año, cuando recibía casi anualmente un Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos y una calificación de Interés Nacional o cuando era entrevistado por el diario ABC como uno de los tres intelectuales más importantes de España, nadie podría pensar que terminaría rondando porque no gozaba de una pensión de jubilación, al no haber cotizado lo suficiente, o que aceptaría filmar películas cuyo presupuesto total no llegaba a los sueldos que cobraban los actores de sus mejores largometrajes.

La decadencia en el cine resulta veloz y terrorífica. Rafael Gil, no es ningún secreto, creía en el franquismo y en gran medida odiaba la España que se construyó en la Democracia. Por lo tanto, su filmografía sólo no ha envejecido por el paso del tiempo sino también por el profundo cambio de la sociedad española. Muchos de sus argumentos son vistos hoy como propagandísticos y políticamente reaccionarios. Algunos de los planteamientos ideológicos de sus películas hoy nos resultan pueriles, irrisorios e incluso, muchas veces, ofensivos.

Rafael Gil, sin embargo, no es un director olvidado. Ni mucho menos algunos autores han realizado ya textos extraordinarios sobre él. Existe un libro monográfico editado por la Comunidad Autónoma de Madrid, que acompañó a una exposición, además Castro de Paz organizó una interesante exposición sobre su etapa de los años cuarenta[i] y Carlos F. Heredero lo ha estudiado en profundidad en dos de sus textos: “La pesadilla roja del General Franco” y en “Las huellas del tiempo”. Aún más la película *Murió hace quince años* ha sido analizada con mucho detalle en dos textos que citaremos y que son realmente brillantes de Vicente Sánchez Biosca.

Por lo tanto hablar de Rafael Gil, es hablar de un director franquista de un autor que defendió en su cine una determinada ideología y que puso su creatividad, ingenio y talento en la transmisión de unas ideas. Ahora bien esta visión sería muy simplista porque cuáles eran esas "ideas". ¿Qué significa ser un director conservador o franquista?

Esta comunicación se centrará precisamente en este punto. En mostrar que ante todo el cine de Rafael Gil y, en concreto, *Murió hace quince años* son una de defensa de la familia conservadora en el modelo católico preconciliar. Esta defensa de la familia le llevará incluso a plantear escenas y situaciones que se contradigan con el posicionamiento ideológico del franquismo. Es decir el objetivo fundamental de esta comunicación es mostrar cómo este largometraje más que pertenecer fielmente a la política franquista se acerca más a un movimiento conservador y católico.

Por otro lado, y como elemento menos estudiado, se realizará un estudio de la estética de la obra. En ella se intentará presentar *Murió hace quince años* como una de las cumbres del cine académico español y se presentará un diálogo con otras obras como *Muerte de un ciclista* de Juan Antonio Bardem, largometraje al que influirá directamente.

La génesis del proyecto: Aspa Producciones Cinematográficas, S.A.

La productora Aspa P.C. fue una de las grandes empresas de principios de la década de los cincuenta. No era ni tan poderosa ni tan grande como lo había sido Cifesa unos años antes, tampoco era tan versátil como Suevia de Cesáreo González, ni siquiera podía competir con la pequeña pero constante producción de IFI. Pero a diferencia de todas ellas, Aspa P.C. se convirtió en principio de los cincuenta en la empresa cinematográfica más cercana al nuevo pensamiento ideológico del franquismo: el catolicismo.

Vicente Escrivá fundó Aspa P.C. con la vocación de hacer un cine religioso, familiar y de exaltación de los valores tradicionales. Escrivá antes de iniciar su carrera como productor había destacado como guionista. Como veremos más adelante su producción se basa en gran medida en sus guiones y en las colaboraciones del también guionista y escritor Ramón D. Faraldo.

El primer director y el primer largometraje reflejaban bien el planteamiento religioso y social de la nueva empresa: *Balarrasa* (1950) dirigida por el falangista José Antonio Nieves Conde. La película fue un acontecimiento social y cultural. La historia de un soldado tarambana que se convertía en misionero reflejaba con claridad el planteamiento ideológico del nuevo franquismo, al comunismo ya no se le vencerá con las armas sino con los valores religiosos y tradicionales. Y, por supuesto, no es extraño que la familia tuviera que ser el centro de estas películas; En *Balarrasa* el protagonista, interpretado por Fernando Fernán Gómez, antes de convertir a la sociedad debe encauzar a su díscola familia que ha caído en los encantos del consumismo[ii].

José Antonio Nieves Conde podría haber sido perfectamente el director de nómina de Aspa P.C. pero su siguiente película, la archiconocida, *Surcos* (1951) producida por Atenea causó un torbellino cultural que le impedía ser visto como un director propio del régimen. El cineasta ha comentado en más de una ocasión que este largometraje le causó serios problemas para continuar su carrera[iii]. Vicente Escrivá opta entonces sustituirle y por contratar al que será su director oficial hasta mediados de los cincuenta: Rafael Gil. No es extraña la elección, ya que Nieves Conde había comenzado su carrera cinematográfica precisamente como ayudante de dirección de Gil. Ambos directores eran conservadores, aunque de perspectivas muy distintas y sobre todo los

dos mantenían una misma visión del cine, de la planificación y del oficio cinematográfico. Curiosamente la crítica los obsequiaba con el mismo piropo: “los que mejor habían aprendido el lenguaje de Hollywood”.

Aunque Aspa P.C. fue una de las grandes empresas cinematográficas de los cincuenta (produjo 21 títulos desde 1950 hasta 1960) mantuvo siempre una estructura similar centrada en la figura de su productor. Vicente Escrivá controlaba el proceso de preproducción, escogía la idea, escribía el guión o seleccionaba y modificaba el texto del guionista, concretaba el director de la obra, trabajaba con directores artísticos y operadores, acudía al rodaje, visitaba con frecuencia la sala de montaje y se esforzaba en distribuir sus obras. Se puede decir con claridad que se trababa de uno de los productores más esmerados en cada uno de sus títulos.

Como la inmensa mayoría de los empresarios y productores españoles de los cincuenta conocía con detalle los entresijos de la Junta de Clasificación y de Censura. En todos los expedientes de sus películas se encuentran cartas, memorias y solicitudes excelentemente redactadas e ideadas para satisfacer los gustos de los censores y lectores. Pocos productores han logrado más alzas en las revisiones de las calificaciones de sus películas e incluso pocos empresarios han logrado que se bajase tantas veces la edad mínima para ver sus películas. Su argumentación siempre se basaba en que su cine era una defensa de la familia católica, sus grandes “superproducciones” representaban el verdadero sueño del franquismo[iv].

Carlos F. Heredero y otros autores han defendido siempre que la producción española de estos años se basa en gran medida en las ayudas del estado, en los créditos sindicales y en la generosa puntuación de la Junta de Clasificación. Aspa P.C. sería un ejemplo prototípico de esto. Todos sus películas desde 1950 hasta 1955 alcanzaron la categoría de primera o el interés nacional (logró ocho veces el Interés Nacional y siete Premios Nacionales desde 1950 hasta 1956).

La producción de la empresa en esos años fue la siguiente:

Balarrasa	Nieves Conde, José	1950	Aspa-Cifes
	Antonio		a
La señora de Fátima	Gil, Rafael	1951	Aspa
Sor Intérprida	Gil, Rafael	1952	Aspa
De Madrid al cielo	Gil, Rafael	1952	Aspa
El beso de Judas	Gil, Rafael	1953	Aspa
La guerra de Dios	Gil, Rafael	1953	Aspa
Murió hace quince años	Gil, Rafael	1954	Aspa
El canto del gallo	Gil, Rafael	1955	Aspa
Recluta con niño	Ramírez, Pedro L	1955	Aspa
La otra vida capital	Gil, Rafael	1955	Aspa
Contreras	Gil, Rafael	1956	Aspa
La gran mentira			

Un traje blanco

Gil, Rafael

1956

Aspa

A partir de 1955 la estructura creada por Rafael Gil y Vicente Escrivá comienza a descalabrarse. Por un lado, *Recluta con niño*, la primera película producida por Aspa P.C. y rubricada por otro director que no fuese Gil, desde *Balarrasa*, se transforma en el mayor éxito comercial de la productora desde *La señora de Fátima*. Pedro Luis Ramírez[v] un director menos académico y elegante, se muestra más eficaz para crear una comedia popular, mal llamada sainetesca. Ese

mismo año Rafael Gil da otro paso fundamental para la separación: Crea la empresa Coral Producciones Cinematográficas planteada como una empresa individual que sólo producirá obras de dirigidas por él mismo.

Sin embargo, la desilusión de ambos no impide que juntos rueden una interesantísima película: *La gran mentira*. En el momento que director y productor se encuentran a punto de separarse, cuando por fin son conscientes de la encrucijada entre la comedia popular (representada por *Recluta con niño*) y la continuidad del cine religioso y melodramático, filman una obra sobre un engreído productor de cine religioso y melodramático. *La gran mentira*, es la película del franquismo que mejor y con más claridad habla de la pobreza, el estraperlo y la picaresca de la producción fílmica española. En tono de tragi-comedia se nos presenta a Sándala, un productor todopoderoso, que vive únicamente de las ayudas del Estado[vi].

Como no podría ser de otro modo, Aspa Films, Rafael Gil y Vicente Escrivá serán arrastrados por la maldición del cine español. A medida que envejecen sus productos empeoran artísticamente y sus discursos se vuelven más evidentes y propagandísticos y oportunistas. En el caso de Escrivá se presenta más triste y desesperado que el de Rafael Gil, porque las últimas obras del productor, que trabajará también como director, serán largometrajes cercanos al destape sexual, eso sí con reivindicación valencianista.

“Murió hace quince años” de José Antonio Giménez-Arnáu

La obra de teatro “Murió hace quince años” de José Antonio Giménez-Arnáu fue laureada en 1952 con el Premio Lope de Vega y en 1953 con el Premio Nacional de Teatro. Presentaba un palmarés exitoso y su estreno el 17 de abril de 1953 en el Teatro Español de Madrid confirmó, al menos para la crítica de entonces, la valía y el prestigio del texto. No fue una temporada brillante en el teatro español, ni mucho menos. Entre 1952 y 1953 sólo se estrenaron en las tablas nacionales dos obras realmente destacables: El estreno absoluto de una obra absurda escrita en la década de los treinta “Un obrero de tres picos” de Miguel Mihura y la más comedida y coherente pero también magnífica “El baile” de Edgar Neville. La temporada resultó tan plomífera que el crítico Federico Carlos Sainz de Robles escribió sobre la misma: “*Lo de siempre... por ahora (...)* Nada nuevo. Nada sospechoso de novedad. Todo en suma de partes –pocas-, cortadas por media docena de patrones pasados de moda e imitativos”[vii]. La crítica de Sainz de Robles no es una crítica cualquiera, en la sociedad española de los cincuenta, los periodistas y estudiosos debían, por todos los medios, defender los productos nacionales. Que el autor escribiese un texto tan duro sobre el teatro patrio presenta hasta que punto se trató de un período paupérrimo.

José Antonio Giménez-Arnáu político, diplomático y escritor de marcada ideología franquista se planteó escribir un “*drama y no un melodrama, puesto que voluntariamente renuncié a todas las sorpresas o efectismos de que con facilidad podía haber servido*”[viii]. Según el autor, su obra era una defensa de lo español frente a lo comunista, de lo cristiano y honrado frente a lo ateo y deshonesto.

El texto que se conserva hoy, editado ya varias veces, es el original. Es decir, no el representado en el Teatro Español, sino aquel con el que ganó el Premio Lope de Vega. Toda la obra transcurre en un solo acto y sin cuadros. La continuidad y el cambio de escena los da la “voz en off” del protagonista. Es un texto complejo de analizar hoy en día ya que su carácter propagandístico configura un serio problema para una lectura neutral y desapasionada del

mismo. Las apelaciones permanentes a la maldad, a la crueldad y al sadismo del comunismo resultan cansinas y agotadoras.

La historia del drama es la siguiente:

Acuña, un comandante de la policía, y su hija Mónica acuden al socorro de Diego, su hijo y hermano respectivamente. Él está mortalmente herido. El padre creía que su hijo era un traidor pero descubre que en realidad es un héroe. El joven implora a Dios para que le dé el tiempo justo antes de morir para contar a sus familiares la verdad de su historia.

Diego se encuentra con Germán, un comisario comunista y con Irene, la hija sordomuda del mismo. El dirigente marxista le pregunta sobre su vida. Diego explica que fue un niño evacuado de la República y que ha sido educado para defender y extender el comunismo sobre las naciones burguesas. Germán le pide una nueva misión, una misión terrorífica, volver a España, encontrar y ser acogido por la que tuvo que ser su familia hace quince años, ganarse su cariño y espiar a su progenitor. Para que todo sea creíble debe disparar a Germán y que éste finja su muerte. Diego acepta la misión y se despide de su amada.

En España pronto descubre que la vida no es como se la había imaginado. Su familia es más acogedora. Mónica su hermana lo quiere con ternura. Cándida intenta consolarlo y cuidarlo aunque él juega a impresionarla narrándole su educación comunista, le enseñaron a disparar a crucifijos o que el amor no existía. Su padre el señor Acuña se muestra como un gran héroe, tiene mejor puntería que él, es más valiente y gallardo y desconfía en parte de su hijo al que tiene que probar.

Pero lógicamente Germán y los comunistas ya habían preparado esta situación y habían dado a Diego información que debía usar para ganarse su confianza. Así delata a un comunista llamado Ramón que quería colocar una bomba en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial y a otro agente. Acuña interroga a Ramón, el terrorista. Éste le dice que no tiene miedo a la tortura y el policía español le responde que en España no sólo no se tortura sino que incluso tendrá un juicio justo.

La situación se complica por Diego comienza encariñarse con su familia y entonces aparece Germán e Irene ambos le indican cual será su última misión matar a su padre. Para ello preparan una trampa en un callejón oscuro en la madrugada. Diego, incapaz de traicionar a su familiar va en persona al lugar y mata a los comunistas, es decir a su novia y a Germán, el padre ella, pero cae mortalmente herido. Acuña comprende lo que ha sucedido y llama a la comisaría indicando que han muerto tres personas: dos hace un par de minutos y la otra hace quince años.

A pesar de que el autor, y la crítica, marcan que el texto se aleja del melodrama lo cierto es que la obra se plagia de recursos melodramáticos. Pensemos en el triángulo amoroso formado por Irene novia y amante de Diego y a la vez hija de Germán. Irene no sólo es una mujer vulnerable sino que además es sordomuda. Del mismo modo la obra nos plantea que los jóvenes comunistas practican la puntería con pequeños crucifijos, mientras los españoles ejercitan su tiro sobre dianas regladas que después regalan a sus prometidas. La obra comienza con la muerte del héroe,

eliminando cualquier intriga real sobre cual será el destino de nuestro protagonista, su muerte es su castigo por haber vivido en la Rusia Soviética, aunque fuese en cautiverio.

“Murió hace quince años” se encuentra muy cercana al teatro anticomunista de esta época. Encontramos texto similares en su planteamiento como la “La sangre de Dios” (1955) de Gustavo Pérez Puig o “La ciudad sin Dios” (1957) de Joaquín Calvo-Sotelo. En estas obras la lucha contra el comunismo ateo se plantea siempre desde la defensa de la religión y de la familia: sin Dios y sin familia es imposible la sociedad civilizada y la vida humana.

Poner en escena una obra tan propagandística resultaba difícil incluso en los años cincuenta. Así no es curioso que la adaptación que hizo Modesto Higuera para su estreno ya liberase en una pequeña parte de la carga ideológica. El director, por un decisión teatral comprensible, elimina la “voz en off”. Ésta resulta bastante pobre en su lectura y sobre todo sería demasiado explicativa en su representación. Al suprimir este elemento el texto aligera en algo su marco carácter anticomunista[ix].

El éxito real de la obra y del estreno es bastante difícil de medir. Pensemos que entre las perversiones habituales de la época se daba la extraña situación de que el crítico que se encargaba de hacer la reseña y la valoración del estreno para Solidaridad Nacional era Luis Marsillach, el padre del actor protagonista de la obra, Adolfo Marsillach. Sorprendentemente, al progenitor le entusiasma la obra de teatro protagonizada por su hijo.

***Murió hace quince años* guión de Vicente Escrivá y Ramón D. Faraldo**

Según la información conservada en los archivos de la administración Vicente Escrivá compró los derechos de la obra en 1953 pero no decidió pedir los servicios del autor para su adaptación. Sólo le interesaba, podemos suponer, usar la trama de la película y apoyarse en la posible popularidad de la misma. Esto resulta ya muy interesante, durante el estreno de la obra teatral todos los críticos reseñaban una y otra vez que el drama era muy cinematográfico. Sin embargo el productor y guionista no requiere del trabajo del autor. Vicente Escrivá, claramente, sabía que su película sería muy distinta al texto teatral.

La trama de la película sería la siguiente:

Un grupo de niños es evacuado a la fuerza en un buque soviético por las tropas rusas y el Ejército Republicano. Entre los niños destaca Diego, más rebelde. Goeritz, un comisario comunista, se entrevista con el chico y le explica que tarde o temprano no se acordará ni de su familia ni de su país. El dirigente se queda con las pocas pertenencias del niño: una foto de Mónica su prima.

Diego pasa de curso en curso en la escuela comunista. En la juventud se transforma en un fanático terrorista. Goeritz le encarga una nueva misión de sabotaje en Turín, donde Diego acude. Una vez allí se entrevista de nuevo con el comisario. Aparece también Irene, una joven comunista, al que ama Diego. El líder comunista le informa que su nueva misión es mucho más complicada; Ahora debe regresar a España para obtener información sobre su padre, actual general en la policía de España. Para ello la organización ha previsto un plan en el que incluye el falso arrepentimiento del protagonista. Diego que no recuerda nada de su familia acepta su deber y se despide de su amada Irene.

Mientras el avión que trae a Diego aterriza en Barajas, Acuña, padre de Diego, y Mónica le esperan impacientes. Diego les abraza con frialdad. En la casa familiar, se instala en su propia habitación, rodeado de los objetos de su infancia. Entre ellos destaca un Cristo. Cándida el ama le trata con dulzura.

Como parte del plan diseñado para ganarse la confianza de la policía española entrega a Ramón, un terrorista que opera en clandestinidad. El detenido es interrogado por el propio Diego. Sin embargo, Diego pronto consigue realizar su trabajo. Descubre en un cartera de su padre parte de información sobre una operación policial en Barcelona. Rápidamente da esos datos a Muñoz su contacto en Madrid.

La vida de Diego en su casa se normaliza. El joven poco a poco va cediendo a los encantos de la vida burguesa. Incluso se celebra su cumpleaños. Sin embargo el fracaso policial en Barcelona vuelve a tensar la situación. Los superiores plantean a Acuña la posibilidad de que su hijo sea un espía comunista. El padre lo niega.

Goeritz e Irene llegan a Madrid, le encargan el final de su misión: Matar a su padre. Para ello preparan una emboscada en un callejón. El hijo es incapaz de traicionar a su progenitor, pero su padre descubre la trampa y decide inmolarse. Para demostrar a su hijo su cariño se dirige hacia el callejón. Diego corre y tras discutir y golpear a su padre, le sustituye en la trampa. Goeritz y el protagonista se dispara, Diego consigue matar al comisario comunista mientras cae gravemente herido.

En un hospital Acuña y Mónica acuden a visitar a Diego que milagrosamente mejora rápidamente.

Las diferencias entre la obra teatral y el guión son muchas y variadas. Desde las pequeñas como el cambio de nombres -el barco en el que es evacuado Diego en el texto teatral es un navío ruso mientras en el guión es una barcaza española llamada "Miguel de Cervantes" o la obsesión de Giménez-Arnáu porque todos los miembros de la familia española sean cultos (la hija es licenciada en Letras, el padre médico...)- a los cambios más profundos y significativos. Veamos éstos últimos:

Los personajes de la película han mutado en su transformación cinematográfica. Germán deja de ser un español comunista para ser Goeritz un comunista soviético. Irene ya no es la hija de Germán, vulnerable y sordomuda sino una mujer elegante, atractiva y provocadora que por supuesto habla y escucha. En la familia de Diego los personajes han cambiado también: el padre en la película es algo más anciano y más dinámico pero también más iracundo y desafiante. En la obra de teatro se trata de un hombre correcto y educado hasta lo irrisible. Al mismo tiempo es el mejor tirador y el mayor experto en puntería de la policía pero también fue número uno de su promoción en medicina y sólo ingresó en el Ejército por el deber y por seguir una noble tradición familiar.

Aún más complejo es la adaptación de los dos personajes femeninos principales: Mónica e Irene. La primera ya no es la hermana sabia e intelectual sino una prima, atractiva, hogareña y religiosa que sirve de oposición sexual a Irene (la belleza atea). Claramente Mónica representa la maternidad, la bondad y la pureza (una representación de la virgen María). Ella sustituye a la madre muerta mientras Irene representa la sexualidad fría sin dulzura y sin amor, es el retrato de Lilith y de la mujer del cine negro americano.

En la película la dualidad Mónica e Irene aumenta porque inteligentemente las dos son mujeres sexualmente disponibles. Mónica no es la hermana sino la prima, una prima lejana porque ni siquiera sabemos si es por parte de padre o de madre. Da igual, su parentesco le permite el matrimonio, aunque con dispensa eclesial. Sin embargo Irene no acepta el matrimonio para ella sólo existe lo sexual, lo ahora y lo inmediato: ella pertenece sólo a la lucha y al comunismo.

En una escena de la película, un diálogo del protagonista refleja con claridad este conflicto. El joven ha descubierto que se está enamorando de Mónica, ella le pregunta por Irene y él responde: "Sois distintas. Tú puedes pertenecer a un hombre de una forma absoluta. El hombre al que tu ames mandará en ti hasta en tus pensamientos" (mientras Irene sólo pertenece al Partido Comunista[x]). Diego dice este parlamento como un piropo hacia su hija. Un cumplido que hoy resulta terriblemente machista y masoquista pero muy propio de las "women stories" del cine norteamericano del momento: "el hombre mandará en ti hasta en tus pensamientos".

La Irene del drama teatral resulta simple. Su sordomudez la convierte en un personaje bastante inactivo y sólo sirva para elevar vagamente el efecto melodramático de la crueldad del comunismo, que es capaz de sacrificar y obligar a la lucha hasta a las personas discapacitadas. En el largometraje Irene se comporta como una mujer violenta militarmente y, sobre todo, convulsa sexualmente. Ella se ofrece a Diego y le explica que deben aprovechar su última noche juntos, algo que nunca hubiese autorizado la Censura en boca de una honrada joven nacional.

Sin duda el mayor cambio lo sufre el propio Diego, la película nos enseña todo el proceso desde la evacuación o, como plantea el film, el secuestro a la Rusia Soviética hasta que llega a ser un terrorista comunista. En este proceso, el espectador puede comprender como el niño español cede poco a poco a la perniciosa propaganda marxista. Los guionistas hábilmente nos muestran a un Diego infantil pero fuerte, un niño con comportamientos pueriles pero que pretende resistirse al adoctrinamiento. Sin embargo, sucumbe en el mal. Sin embargo, en la obra de teatro Diego es siempre un terrorista y sólo al final se transforma en un hombre honrado. En el largometraje el proceso es más complejo ya que primero es un niño honrado, luego un terrible marxista y, por último, un honrado ciudadano de nuevo.

La dinámica de Diego, el arco de evolución, es relativamente simple en la obra de teatro. Giménez-Arnáu no da ninguna posibilidad al espectador para identificarse con los comunistas, los presenta como diablos y por lo tanto el lector de la obra sólo puede sentir temor u odio hacia sus perversidades. Faraldo y Escrivá matizan mucho esta situación, los comunistas siguen siendo energúmenos pero sin embargo el protagonista si puede se siente atraídos por ellos. Irene es seductora, como se dijo, al modo de Lilith o de las mujeres del cine negro norteamericano, Goeritz aún perverso es elegante y valiente... Sin lugar a dudas la película presenta un mayor conflicto. Cuando el Diego cinematográfico se enfrenta y decide traicionar al comunismo hay más dolor que en la obra de teatro.

Pero la gran diferencia entre ambas obras se encuentra en la muerte del protagonista. En la primera de ella, el héroe muere sobre las tablas, Diego fallece en los primeros cinco minutos y sólo tiene fuerzas para narrar lo ocurrido. En la película el protagonista sobrevive milagrosamente del disparo, en realidad de varios disparos que han acertado en su vientre. Esta diferencia como remarcó Carlos F. Heredero no es una nadería, ni mucho menos. En el cine español anticomunista el héroe comunista que se arrepiente es acogido en la España nacional pero debe morir, su conversión al buen camino conlleva el sacrificio de su muerte. Así ocurre desde *Rojo y Negro* hasta el cine de los años sesenta. La única excepción es *Murió hace quince años*.

Aún más si analizamos el teatro anticomunista del franquismo, observamos que también se

repite este elemento. La muerte del comunista que se arrepiente. La sociedad puede perdonar a un “comunista” pero su conversión completa es imposible. Así ocurre en “La ciudad sin Dios” y de una forma más simbólica en “La sangre de Dios”.

Al no morir el protagonista el título de la obra cambia de significado, como observó Fernando Méndez Leite. En el texto teatral, el policía Acuña grita que su hijo murió hace quince años, el joven que fallece ahora no es más que el producto de la crueldad del comunismo, su verdadero hijo fue asesinado en el momento del secuestro. En la película se refiere más bien a que el niño murió pero ha resucitado y ahora es un hombre pleno que debe recuperar el tiempo perdido.

Uno de los misterios de Vicente Escrivá, en especial del cine de su primera etapa con Aspa P.C. es la figura del enigmático escritor, guionista y crítico de arte Ramón Descalzo Faraldo. Casimiro Torreiro y Esteve Rimbau en su diccionario de guionistas empezaron a esbozar este misterioso personaje. Aún lo estudiaron un poco más en su diccionario de productores. Literalmente nos dicen sobre el guionista lo siguiente: “Autor de guiones inevitablemente unidos al nombre de Vicente Escrivá, ni en la S.G.A.E. ni en los expedientes de la Junta de Clasificación y Censura consta su nombre como guionista...”[xi].

Los dos investigadores con un excelente tacto esbozan y plantean el misterio de este personaje sin presentarlo como un acertijo simplemente se preguntan cómo es posible que su nombre no aparezca nunca. En el archivo de la administración no se encuentra a Faraldo al menos en la referencia a *Murió hace quince años* y tampoco lo hace en la SGAE. Aunque los historiadores de cine hoy en día valoran el archivo de la administración como una fuente importante lo cierto es que para la vida cotidiana de los años sesenta podría resultar más útil los documentos de la SGAE ya que se encargaban del reparto de los derechos de autor. Debemos suponer que Ramón D. Faraldo no cobró derechos de autor por sus colaboraciones con Vicente Escrivá, tal vez llegasen a un acuerdo económico o verbal pero desgraciadamente no hay constancia actualmente de ello.

Otro dato interesante es que en la memoria de gastos de producción de la película Ramón Llidó no reconoce a Faraldo como guionista. Como se sabe los productores tendían a inflar los presupuestos de sus obras para así obtener más ayudas. Era lógico que se incluyesen partidas y gastos en salarios de técnicos que no habían trabajado realmente en el largometraje. Por ese motivo resulta realmente extraño que mientras se aumentan facturas y porcentajes en gastos inexistentes, Ramón Llidó, jefe de producción, se olvide del coguionista de la película. Faraldo sólo aparece en los cartones de la película, pero éstos como se sabe no tenían un valor real ni para cobrar derechos ni para la administración[xii].

Ramón D. Faraldo además colaboró en una decena de títulos pero siempre bajo el paraguas Vicente Escrivá. Sería interesante descubrir qué aportaciones eran propias del productor y cuales de Faraldo. Sin embargo, al ser la obra de éste únicamente una parte de la filmografía de aquel resulta completamente difícil elaborar una teoría o incluso suponer o proponer una hipótesis que no sea mera conjetura. Faraldo había creado una revista en Valencia durante la Segunda República Española, trabajó como crítico de arte, escribió varias novelas y algunos de sus estudios sobre pintores españoles contemporáneos siguen siendo de referencia (aunque éstos se deben en parte porque son los únicos realizados sobre dichos creadores).

También interesa que Faraldo sea el autor de las novelas que se originaron a partir de las películas de Aspa P.C. Tras el éxito de las películas, se comienzan a editar la “novelización” de los largometrajes. “Las novelas del sábado” publicó varias adaptaciones del cine a la novela. Así ocurre con “La guerra de Dios” adaptación de la película de Aspa Films con el mismo nombre.

Alguna información sobre el escritor y guionista nos la da las polémicas que se recogen en los

diarios Ya, donde era colaborador, y ABC sobre los comentarios y las críticas de Ramon D. Faraldo. Como análisis de arte se esforzaba en ser contundente, asertivo y nada paternalista, justo lo que más podría definir el estilo de la primera etapa de Aspa P.C. Desgraciadamente hasta que no aparezca más información sobre Ramón D. Faraldo sólo se podrá aventurar ideas sobre lo que supuso su colaboración en los guiones de Vicente Escrivá.

La dirección y planificación de *Murió hace quince años* el trabajo de Rafael Gil

En el cine conviven muchas falsas creencias. Algunas resulta graciosas y anecdóticas pero otras son perjudiciales y dañinas. El prejuicio popular, extendido durante algún tiempo por la crítica, de identificar al director con el guionista es uno de los más perversos y ridículos. Director y guionista se diferencian radicalmente. Si bien es cierto que en Europa muchas veces la misma persona escribe y realiza, lo cierto es que la mayoría de los directores sólo filman y la inmensa mayoría de los guionistas sólo escriben, aunque estos últimos suelen trabajar como asalariados en diversos oficios para sobrevivir.

Rafael Gil es un director que escribió poco. Aunque por supuesto coordinó, asesoró y estudió meticulosamente los textos no era el guionista de la mayoría de las películas. Esto no quita un ápice al valor artístico de su trabajo pero también es meritorio indicar que algunas de las virtudes de sus obras pertenecen a sus guionistas. El talento de Gil se basa en una excelente planificación, una comedia –para la época- puesta en escena e interpretación y, sobre todo, la formación de grupos de trabajo de primer orden. Empecemos por el último de estos puntos.

Al consultar el guión técnico escrito e ideado por Rafael Gil[xiii] observamos que hace muchas e importantes anotaciones. A parte de programar con cuidado las escenas y los planos suele incluir acotaciones para “Alfredo” y “Enrique”. Alfredo era el operador Alfredo Fraile y Enrique el decorador Enrique Alarcón. El trío había colaborado en muchas películas desde la década de los cuarenta.

En la estética de estos tres autores encontramos algunas características comunes. En exteriores nocturnos desde *El Clavo* pero sobre todo en *La Guerra de Dios* y en *Murió hace quince años* se esfuerzan en construir ciudades húmedas y grises. Para ello riegan las calles, pintan las paredes de hollín y manipulan los escenarios naturales colocando telas y banderas negras que recortan la luz. Esta estética tan misteriosa es propia de ellos tres.

También Alfredo Fraile y Rafael Gil planifican los exteriores con lentes angulares este recurso, Rafael Gil dice tomarlo de *El tercer hombre* de Carol Reed. El caso es que *Murió hace quince años* es una de las primeras películas españolas en el que se usa el angular para deformar los exteriores. La profundidad de campo se lleva al máximo, forzando el diafragma y usando las lentes angulares.

Estos dos recursos, junto una planificación pensada para destacar los planos detalles y los primeros planos configuran uno de los sistemas de realización y montaje más complejos del cine español. Hay que esperar a la llegada de *Muerte de un ciclista* (1955) de Juan Antonio Bardem para encontrar recursos similares. Si bien es cierto que Bardem desde su etapa de estudiante del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas había destacado por la complejidad de sus planificaciones, aún más cierto es que la estética de *Muerte de un ciclista* recuerda poderosamente, no sólo a *Crónica de un amor* de Antonio (1952) sino sobre todo a *Murió hace*

quince años.

Bardem había repetido en más de una ocasión[xiv] que Rafael Gil era un director mediocre y se situaba en frente a sus posiciones políticas y estéticas. Sin embargo su obra cumbre de los cincuenta se parece extraordinariamente a una de sus enemigos. Aún más siguiendo el consejo de su productor, Juan Antonio Bardem tomo como operador a Alfredo Fraile y como decorador a Enrique Alarcón.

La primera virtud de *Murió hace quince años* es su excelente estética. Una puesta en escena que supera con creces la media del cine español y que influye poderosamente en otros realizadores. Sin embargo, tal vez, la perspectiva más interesante sería estudiar la contención de los actores. Para un espectador poco habituado al filmografía española de la década de los cuarenta o cincuenta, puede pensar que los actores están sobre actuando o exagerando pero esto sería una apreciación muy equivocada. Los personajes actúan con sobriedad para sus años, sólo los mejores directores de actores como Fernando Fernán Gómez, José Antonio Nieves Conde o Luis García Berlanga consiguen interpretaciones más reales. Lógicamente lo iracundo y lo apasionado de la actuación llega en los momentos más propagandísticos de la película. La detención de Ramón, los diálogos de Goeritz, los parlamentos de Irene...

La última gran virtud de Rafael Gil es su agilidad con la planificación. Sus escenas han sido dibujadas en viñetas, "storyboards", y son conocidas por el autor con precisión. Sabe lo que quiere narrar y lo filma en el sistema clásico. Cómo bien ha reflejado Sánchez Biosca el sistema de Gil se basa en el uso del plano detalle y el primer plano. Ambos elementos configuran su narración. Sánchez-Biosca cita una escena brillantemente resuelta. Padre e hijo se abrazan en el aeropuerto de Barajas, es la primera vez en quince años es frío. El espectador sabe que Acuña está nervioso con la llega de su vástago, pero no conoce cual será la reacción de Diego. Rafael Gil lo resuelve con un abrazo en primer plano en donde los familiares se agarran y besan, este plano lleva al espectador hacia los ojos de Diego que mira asustado algo, se descubre en un plano detalle que lo que el joven ha visto es el escudo del Estado español en el hombro del abrigo de su padre.

De igual modo funcionan los elementos detalle en la casa. Muchos de ellos aparecían ya en la obra de teatro, el sempiterno crucifijo, el cuadro de la madre muerta, la chimenea hogareña... Los objetos e implantes cinematográficos funcionan con coherencia en la casa pero tal vez el mayor logro es como Rafael Gil mueve al actor para que siempre termine enfrentado con estos símbolos. Uno de los más logrados es la presencia permanente del Cristo. Mientras que en la obra de teatro el protagonista, interpretado por Adolfo Marsillach toma el crucifijo como Hamlet la calavera, en la película se realiza de una forma más elegante. Ya que por el director hace divagar por la sala al actor Francisco Rabal hasta que este se paraliza y mira asombra al chocar literalmente con la imagen religiosa.

Sin duda, la secuencia más celebrada de la película ha sido la persecución final. En ella el director utiliza la estética más expresionista posible sin romper la estética verosímil del film. El uso de los angulares sobre una calle en media luna (Calle Campomanes de la ciudad de Madrid) transformar el espacio en un lugar de pesadilla. Lo mismo ocurre con las sombras y la iluminación tenebrista. Sin embargo, la secuencia, se resuelve más torpemente para el espectador actual. Así, los disparos entre ambos duelistas no resultan creíbles y las caídas del protagonista y de Goeritz son evidentemente torpes y teatrales.

Aunque sin duda se trata de la secuencia más propagandística y cargada de ideología del film, la primera entrevista de Diego con Goeritz y su formación dentro del partido comunista soviético

están muy logradas estéticamente. Toda esta secuencia no existe en la obra de teatro y es ágil en los diálogos y en la puesta en escena. Goeritz es uno de los pocos comunistas retratados en el cine español de ese momento que se muestra humano, da de comer al niño e incluso en su crueldad resulta ingenioso: “¿Qué es más importante: un padre o una mano? Yo te digo que es más fácil vivir sin padre que sin una mano o sin ojos”.

Los pasos por las diversas escuelas y centros políticos, todas ellas claramente decoradas e iluminadas como hospitales y que tras las ventanas sólo permiten ver las fábricas sucias, van mermando la voluntad del protagonista pero también la alegría. La estética se hace más sombría y más gris, a medida que el protagonista madura se hace cada vez más y más robusto pero también iracundo[xv].

Rafael Gil realizó un excelente trabajo de dirección y sobre todo supo mirar donde estaba el verdadero problema del film. En la obra de teatro se intuye que el conflicto es entre el terrorismo comunista y la sociedad española cristiana, pero Gil sabe centrarlo sólo en la relación del padre e hijo. Aunque existen películas que tratan el tema como *Mi hijo John* (Leo McCarey, 1952), *Murió hace quince años* lo hace de una forma efectiva e interesante.

Lógicamente en una película anticomunista el verdadero proceso de cambio lo realiza Diego, que debe pasar de su ateísmo materialista y de su terrorismo marxista a una conversión al cristianismo y a la familia. Pero este proceso no sería posible si el padre no se contaminara con él. Así durante toda la película los pequeños avances en los que parece que Diego cede ante el cariño de su prima Mónica, ante la bondad de su ama o los cuidados de su padre van acompañados por alejamientos del progenitor que siente que su hijo le traiciona. El momento más importante de la película es cuando el padre acepta ser sacrificado. En contra de la tradición literaria y cinematográfica anticomunista en *Murió hace quince años* no es el hijo quien debe sacrificarse sino que es el propio padre el que se ofrece a la inmolación.

Diego y Acuña establecen una estrecha relación en la película, el guión y el trabajo de Gil son importantes en este proceso pero también lo fueron las excelentes propuestas de Francisco Raval y Rafael Rivelles.

Cuando un historiador se acerca a una película difícilmente tiene la posibilidad de trabajar con un documento tan valioso como el guión técnico de la película. El poder analizar la obra con ese texto no sólo sirve para entender cómo el largometraje ya estaba preplanificado y estudiado sino sobre todo para comprender como Rafael Gil amaba y cuidaba su trabajo de director de cine.

La película ante la Junta de Clasificación y la Censura

La relación con la película con la censura y con la Junta de Clasificación y de Censura fue la lógica de una película propagandística[xvi]. Pero hay algunos detalles interesantes.

El primero tiene que ver con el presupuesto de la película. Como es habitual, el Ministerio consideró que los gastos presentados estaban claramente hinchados. Así Ramón Llidó declaraba que la película había costado 7.377.816,10 de pesetas pero sólo se reconocieron 5.139.233,16 de pesetas. Además esta cifra se bajó un poco más hasta redondearla en 5.100.000 de pesetas. El resultado final era elevado para la producción media española pero no era “la superproducción” que tanto había defendido Vicente Escrivá.

La obra fue calificada como de primera, y aunque algunos de los miembros de la Junta decían que podría ser un largometraje de Interés Nacional no se decidieron por él. Alberto Reig lo

describe así: *“Buena aunque fría y sin emoción. Aunque al principio posee ritmo y agilidad pero, aparte de la secuencia final de la persecución, el tono de la película no posee la auténtica fuerza e interés. Realización correcta e interpretación excelente. Dado el nivel del cine español, juzgando por el empaque de la película parece justa la máxima categoría”*[xvii].

El texto de Reig revela muchos datos sobre el largometraje pero también sobre la industria española en general. Por una lado la película es “buena” pero no lo suficiente como pero a la vez “fría y sin emoción (...) no posee la auténtica fuerza e interés”. Es decir se trata de una película mediocre. Sin embargo, el calificador matiza “dado el nivel del cine español (...) parece justa la máxima categoría (entiéndase como Primera A no como Interés Nacional)”. La contradicción fascina: se trata de una película mediocre pero a la vez merece la máxima categoría. Podríamos atrevernos a preguntarnos ¿qué pensaba Alberto Reig de la producción media española?

Los miembros de la Junta de la Censura no encontraron nada censurable pero obligaron a que fuese una película de adultos, de mayores de 18 años. Es decir, colocaban a la obra en una posición muy desventajosa comercialmente para su exhibición.

Vicente Escrivá protestó ambas decisiones: la categoría y la obligatoriedad de la mayoría de edad. Consideraba que la película reflejaba fielmente el sentimiento de la vida católica era educadora para los menores porque mostraba cómo se debía proceder y cómo debían amarse padres e hijos. A diferencia de los demás documentos que los firmó Ramón Llidó, las cartas solicitando y suplicando la revisión las escribió y las rubricó Vicente Escrivá. Éstas presentan un tono grandilocuente y melodramático propio de los guiones de los largometrajes de Aspa P.C.

Después de más cuatro meses de espera la Junta de la Censura aceptó considerar la película para todos los públicos. Unas semanas después, algo parecido ocurrió con la calificación de la cinta. Vicente Escrivá no podía aceptar que su “mayor superproducción” se quedara con una primera categoría. Por eso en una súplica ruega que el largometraje ascienda a Interés Nacional. Después de cinco meses la Junta de Calificación le otorga la máxima puntuación, ninguno de los miembros se opone y aún más todos ellos alaban la película.

Sin embargo, la obra no respeta plenamente al franquismo, sobre todo al franquismo ideológicamente más fuerte. Veamos algunos de los puntos donde guionista y director atacan el mensaje oficial. Sin duda, en el drama teatral una de las partes más inverosímiles hoy, y entonces, era cuando el militar Acuña decía que la policía española no torturaba ni tocaba a sus detenidos. Esto debía resultar poco creíble incluso para los más fieles seguidores del régimen. Muy sabiamente se cambia y en la película, sin gozar con la tortura, el policía Acuña llega a estrangular al detenido para preguntarle donde está su hijo. Este estrangulamiento no se presenta como un acto de sadismo (como ocurre en la mayoría de las representaciones actuales sobre el franquismo) sino como una acción descontrolada. Acuña necesita esa información y termina hiriendo a su detenido. Rafael Gil rápidamente corta la situación con otra escena su intención es que el censor no fijase su vista en él estrangulamiento. Esta breve tortura es el primer golpe y el primer maltrato que se ve en una escena ambientada en una comisaría en el cine español durante el cine rodado en el franquismo.

Pero la pasión de este personaje le lleva también a enfrentarse con su superior. Aunque no se dice su puesto se entiende que se trata del Secretario General de Seguridad. Acuña se niega a colaborar con él. Ambos discuten y se dicen groserías, y lo que es más importantes ambos

aceptan que por un hijo traicionaría la cadena de mandos y el sistema militar español. El general Acuña y su superior se confiesan mutuamente que por la familia serían capaces de mentir y de faltar al honor militar. Una imagen completamente opuesta a la que se proponía en el cine cruzada donde el soldado debía luchar hasta con su propio hermano[xviii].

Estas dos escenas están escritas en el guión pero el tacto de Rafael Gil las transforma en verosímiles y en lo que es mucho más importante en aceptables para la Junta de Calificación y Censura que las ignoró completamente.

Conclusiones

Murió hace quince años es una película fundamental en el cine español porque configura un hito en el cine de propaganda política y religiosa frente al comunismo. Su imagen y defensa de la familia católica le lleva a enfrentarse con algunos aspectos de la disciplina franquista y de la ideología fascista (ya agotada en la década de los cincuenta).

Además la película de Rafael Gil puede entenderse como uno de los ejemplos más logrados de la compleja y rica producción de Aspa P.C. Producida por Vicente Escrivá, escrita por éste y por Ramón D. Faraldo, fotografiada por Alfredo Fraile, decorada por Enrique Alarcón y dirigida por Rafael Gil es el prototipo más logrado de las “superproducciones” de dicha compañía cinematográfica. La estética de la película es tan poderosa que sus ecos e influencias llegan incluso a obras de la disidencia política.

Bibliografía

AAVV: *Historia del cine español*. Cátedra. Madrid. 1995.

ALTED VIGIL, Alicia, MARTÍN NICOLAS, Encarna y GONZÁLEZ MARTELL, Roger: *Los niños de la guerra de España en la Unión Soviética. De la evacuación al retorno (1937-1999)*. Madrid, Fundación Largo Caballero, 1999.

CASTRO DE PAZ, José Luis (editor): *Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto fílmico*. La Coruña, Visor, 1999.

CASTRO DE PAZ, José Luis y PÉREZ PERUCHA, Julio: *El cine de Nieves Conde*. Orense, Festival de Cine de Orense, 2003.

CRUSELLS, Magí: *La Guerra Civil española: Cine y propaganda*. Barcelona, Ariel cine, 2003.

CRUSELLS, Magí: *Las Brigadas Internacionales en la pantalla*. Ciudad Real, Universidad Castilla La Mancha, 2001.

DÍEZ PUERTAS. Emérito: *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona, Laertes, 2002.

DELTELL ESCOLAR, Luis: *Madrid en el cine de la década de los cincuenta*. Madrid, Fundación Caja Madrid/ Ayuntamiento de Madrid, 2006.

- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C.: *Historia ilustrada del cine español*. Madrid, Planeta, 1985.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C.: *Historia general de la imagen. Perspectivas de la comunicación audiovisual*. Madrid, Universidad Europea-CEES, 2000.
- HEREDERO, Carlos F: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Valencia Madrid, Filmoteca Valencia /Filmoteca Española, 1993.
- HEREDERO, Carlos F: *La pesadilla roja del general Franco*. Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián, S. A, 1996.
- JULIÁ, Santos: *Historias de las dos Españas*. Madrid, Taurus, 2004.
- LLINÁS, Francisco (coordinador): *Directores de fotografía del cine español*. Madrid, Filmoteca Española, Centro de Arte Reina Sofía, 1989..
- MAINER, José Carlos (Edición). *Falange y literatura. Antología*. Barcelona, Labor, 1971.
- MARSCH, Steven: *Popular Spanish film under Franco*. Nueva York, Palgrave, 2006.
- MARTÍN ACEÑA, Pablo: *El oro de Moscú y el oro de Berlín*. Madrid, Taurus, 2001.
- MONTERO, Julio y PAZ, M.A. (coordinadores) y otros: *La historia que el Cine nos cuenta. El mundo de la posguerra, 1945-1995*. Madrid, Ediciones Tempo, 1997.
- NEWHALL, Beaumont: *Historia de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael Y SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente: *NO-DO El tiempo y la memoria*. Madrid, Cátedra/Filmoteca Española., Serie Mayor, 2001.
- SANCHÉZ BIOSCA. Vicente: *Cine y guerra civil española*. Madrid, Alianza Editorial, 2007.
- TRAPIELLO, Andrés: *Las armas y las letras. Litera y guerra civil*. Barcelona, Planeta, 1994.

1. Enlaces Internet.

Cine español. Proyecto Media. Ministerio de Educación y Ciencia. España.

<http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque3/index.html>

Cine español. Base de datos. Ministerio de Cultura. España.

http://www.mcu.es/jsp/plantilla_wai.jsp?id=13&area=cine

[i] La exposición se centraba en la relación de Rafael Gil y la productora Cifesa.

[ii] Balarrasa ejemplifica con claridad el cambio político del franquismo. Carece de sentido de seguir construyendo una identidad nacional aislada del mundo. El fascismo debe ceder hacia un catolicismo militante. Ambos, fascismo y catolicismo comparten un enemigo común el comunismo ateo pero su lucha es muy distinta. El primero de ello se basa en las armas, en la guerra, en cierto modo en la operación "Barbarroja" llevada a cabo por la Wehrmacht y apoyada por la División azul, mientras que el catolicismo se basa en la lucha ideológica, en la propaganda y en las estrategias propias de la Guerra Fría. El héroe de balarrasa permite que el franquismo se transforme en un aliado válido de los EE.UU. frente la U.R.S.S.

[iii] En PÉREZ PERUCHA, Julio y CASTRO DE PAZ, José Luis (Editores): El cine de Nieves Conde. Pág. 148.

[iv] El caso opuesto lo encontramos en Edgar Neville que no consiguió en ninguna ocasión que la Junta de Calificación ascendiera alguna de sus categorías. Así resulta increíble que películas como La vida en un hilo o El último caballo se quedasen en 1ª Categoría. Sería interesante analizar cuales eran las argumentaciones de uno y de otro: Vicente Escrivá siempre basa sus alegaciones en que sus largometrajes reflejaban la ideología del régimen mientras Edgar Neville intentaba apoyarse en la calidad de sus trabajos, defendiendo que se trataban de piezas interesantes o atractivas para el público culto español y extranjero. Atendiendo a los resultados la estratagema de Escrivá funcionó mientras que la idea por Neville fracasó estrepitosamente.

[v] Precisamente Pedro Luis Ramírez había trabajado como Secretario de Producción de Estudio en Murió hace quince años.

[vi] Julio Pérez Perucha propone utilizar la información de los diálogos de esta película para analizar como era la forma de producir de estos empresarios. Se puede encontrar en "Materia oscura" en MARZAL, Javier y GÓMEZ TARÍN, Javier (eds). El productor y la producción en la industria cinematográfica. Madrid, Editorial UCM, 2009.

[vii] En VVAA: Teatro Español. 1952-1953. Aguilar. Madrid, 1954. Pág.11.

[viii] VVAA: Teatro Español. 1952-1953. Madrid, 1954. Pág. 361.

[ix] Existe documentación interesante sobre el estreno de la obra de teatro en Cendro de Documentación Teatral.

[x] Sin duda, el "piropo" que Diego dedica a Mónica diciéndole que ella se someterá hasta las últimas consecuencias al hombre que ame, hoy nos resulta machista y hasta sadomasoquista. Ahora bien, hay que entenderlo como una cortesía real y sincera.

[xi] RIMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro: "Los guionistas en el cine español". Madrid. Cátedra. 1998. Pág. 257.

[xii] Aún hoy es frecuente encontrar la creencia entre productores que defienden que el técnicos del Ministerio de Cultura sólo cotejan la información de la Seguridad Social con el listado impreso que se entrega en papel y nunca con la información escrita en los cartones iniciales o finales del film.

[xiii] Los herederos de Rafael Gil conservan cuidadosamente los guiones técnicos así como gran documentación de la mayoría de los títulos del director de cine. Algo harto infrecuente en el patrimonio cinematográfico español.

[xiv] En las memorias de Juan Antonio Bardem se recoge dos comentarios sobre Rafael Gil: primero el día que se conocieron que según palabra de Bardem, Gil se presentó como un vanidoso director y segundo un comentario sobre la mediocridad de Gil sobre como planificaba sus películas.

[xv] En el cine de los años cincuenta existe varias representaciones de "las escuelas de terroristas" de los

comunistas. La más delirante y divertida es la que escribió Miguel Mihura para Eduardo Manzanos y que aparece en la película *Suspenso en comunismo* (1956). Ésta no tiene nada que ver con el refinamiento de la obra de Rafael Gil.

[xvi] El expediente de la película es el número: 12751.

[xvii] Se conserva en el expediente de la película en el Archivo General de la Administración. Sería interesante estudiar las faltas de ortografía, los errores ortográficos y las lagunas lingüísticas y gramaticales de los censores y de los calificadores de películas durante el franquismo. Es harto frecuente que dichos técnicos culturales escribiesen sus textos y comentarios, a veces realmente groseros y dogmáticos, sin tildar ni una sola vez.

[xviii] La trama de las películas cruzada presentaba siempre a dos hermanos o una pareja de novios enfrentados por su ideología. En ningún caso el nacional aceptaba renunciar a su ideología por salvar la familia, el matrimonio o el noviazgo.