

Vanguardia cinematográfica y disensión política en *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942)

PABLO ALZOLA CERERO
Universidad Rey Juan Carlos

Resumen

El presente artículo pretende estudiar las circunstancias, tanto estéticas como ideológicas, que hicieron del film *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942) una obra del todo singular dentro del cine de posguerra español. Los principios políticos expresados por el filme –propios de una Falange filo-fascista en decadencia–, así como su estilo claramente vanguardista –deudor del montaje soviético y del surrealismo–, provocaron la desaparición de una obra incómoda para el Régimen de Franco.

Palabras clave: Carlos Arévalo, Falange, mujer, Ramón Serrano Suñer, montaje soviético.

Abstract

This paper intends to study the circumstances, both aesthetical and ideological, that turned *Rojo y Negro* (Carlos Arévalo, 1942) into a unique piece of work of the Spanish postwar cinema. The political ideas expressed by the film –which belonged to a decadent Falange in favour of European fascism– and its striking avant-garde style –influenced by the Soviet montage and Surrealism– lead to the withdrawal of such an inconvenient film for Franco's Regime.

Keywords: Carlos Arévalo, Falange, woman, Ramón Serrano Suñer, Soviet montage.

Introducción

Hace casi setenta y cinco años, el 25 de mayo de 1942, se estrenaba en el Cine Capitol de Madrid la película *Rojo y negro*, realizada por el cineasta Carlos Arévalo. Cinco días antes del estreno, la película había sido aprobada por la Comisión de Censura¹(Crusells, 2006: 191), por lo que, a primera vista, no presentaba inconvenientes con respecto a los patrones ideológicos de la dictadura. No obstante, fue retirada de cartel tres semanas después para, lentamente, ir cayendo en el olvido. *Rojo y negro* –de

¹ Ver apéndice.

la cual muchos pensaban que no existían copias– quedó sepultada por un silencio que duraría más de cincuenta años. En 1993, Ramón Rubio –de la Filmoteca Española– encontró, bajo una espesa capa de polvo, una copia (...) entre otros materiales preparados para su destrucción (noticiarios y documentales republicanos) que habían sido trasladados en los años sesenta desde las dependencias del Departamento Nacional de Cinematografía (en la madrileña Calle Fernando el Santo nº 20) al Ministerio de Información y Turismo (Avenida del Generalísimo) (Castro de Paz, 2009: 224, nota 3).

Desde que se produjo este inesperado hallazgo, “se han sucedido los trabajos que muestran interés, sorpresas, dudas e incertidumbres acerca de una película de difícil encaje” (Ríos Carratalá, 2008). Autores como Gubern y Fony (1975), Sánchez-Biosca (2006) o Crusells (2006), entre otros, han defendido que “*Rojo y negro* fue, en el momento de su aparición, un filme inadecuado para su tiempo” (Sánchez-Biosca, 2006: 143).

Con ocasión del setenta y cinco aniversario de su estreno, este ensayo tiene por objeto ahondar en algunas de las razones que pudieron hacer de la cinta de Arévalo una obra ‘discordante’ para su tiempo. Entre estas razones se encuentran, como se verá, algunas de índole estilística y otras –las más aludidas por las investigaciones en torno a esta película– de tipo político. Ciertamente, nos encontramos frente a una obra cuya innegable vocación política –tal vez apropiada uno o dos años antes– generó suspicacias en algunos sectores del Régimen que, en 1942, se encontraban en creciente pugna.

Desde el mismo año 1939, el Régimen de Franco había promovido la realización de algunas películas que abordaran la reciente contienda y, de un modo u otro, justificaran el levantamiento militar ocurrido tres años atrás. Este género tiene como fundadoras dos cintas rodadas en Roma: *Frente de Madrid* (Edgar Neville, 1939) y *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940). Poco tiempo después, dieron su salto a la pantalla dos propuestas muy diferentes en su filiación política aunque parejas en la radicalidad de sus planteamientos: *Raza*, dirigida por José Luis Saenz de Heredia en 1941 y la mencionada *Rojo y negro* (Castro de Paz, 2009: 223).

La primera –basada en un argumento original escrito por el propio Franco bajo el pseudónimo de Jaime de Andrade– fue presentada como el relato de la gran gesta fundacional de la España franquista. Además, la producción corrió a cargo del propio Estado, a través del Consejo de la Hispanidad. Por su parte, el filme de Arévalo fue producido por CEPICSA, “una productora de corto recorrido, [que] solo produjo cuatro películas; después se dedicó en exclusiva a la distribución” (Sarria Fernández, 2011: 282). Como veremos, el hecho de que existieran similitudes entre *Raza* y *Rojo y negro* –“representación histórica, imbricación entre lo histórico y lo biográfico, apoteosis de la victoria nacional” (Sánchez-Biosca, 2006: 128)– no se tradujo en un mismo reconocimiento por parte de las autoridades. Si bien *Raza* gozó de fama y una vida longeva –gracias a su versión ‘descafeinada’ de 1950–, la trayectoria de la obra de Carlos Arévalo fue muy distinta.

Principales hipótesis sobre la trayectoria truncada de *Rojo y negro*

La retirada de cartel de *Rojo y negro* poco tiempo después de su estreno ha propiciado la especulación de numerosos historiadores del cine, que sugieren que la película fue prohibida, no por la Comisión de Censura, sino por algunas altas jerarquías del Régimen. A este respecto, resulta especialmente revelador el artículo que escribió Alberto Elena para la revista *Secuencias* (1997), donde desmonta minuciosamente algunas de estas especulaciones. A continuación, referiré algunas de ellas, tratando de dilucidar en qué medida merecen crédito.

Con respecto a su retirada de cartel, hay autores que manejan fechas equivocadas. Por un lado, Carlos F. Heredero sostiene que la película fue retirada pocos días después de su estreno (1996: 58). Román Gubern, por su parte, dice que apenas duró en cartel dos semanas (1981: 68). En su citado artículo, Alberto Elena desmiente estas dos suposiciones, y apunta con precisión que “en realidad, la película no desapareció de la cartelera hasta el 14 de junio, totalizando pues tres semanas íntegras en la sala de estreno” (1997: 67). Parte de esta leyenda en torno a la prohibición bebe a su vez de la crítica que Antonio Mas-Guindal escribió para la revista *Primer Plano* el día antes del estreno, cuyo tono negativo parecía ser reflejo de ciertas heterodoxias presentes en el filme. Mas-Guindal sostenía que

Rojo y Negro está inspirada en un buen deseo: pero su exposición es tan difusa, que se presta a consecuencias indudablemente desacertadas. “Rojo de sangre y negro de rencor” dice el prefacio de presentación de la película. Esta semifilosofía es completamente ilógica y contraria a los colores que inspiran su bandera. Su final, esa especie de elevación del Gólgota simbólico, con la figura del protagonista caído sobre la calle en cruz, se aplica precisamente al protagonista y no a la antagonista, cuyo fin fuerte e intenso, y llevado con fino sentido poético, pasa, sin embargo, a un plano secundario (citado por García Fernández, 2001).

Ciertamente, la película presenta algunos elementos que podían considerarse ‘heterodoxos’. Uno de ellos –al que alude la crítica de *Primer Plano*– es su audacia, poco frecuente en aquellos años, al tratar de caracterizar al enemigo (Sánchez-Biosca, 2006: 128). Como explicaré más adelante, la redención final del personaje de Miguel, miliciano anarquista, bien pudo convertirse una suerte de ‘pesadilla roja’ para algunas autoridades. Sin embargo, muchos han querido extrapolar esta puntual crítica negativa, tomándola como reflejo de la opinión general y olvidando que “la respuesta de la crítica cinematográfica fue muy positiva, cuando no entusiástica” (Elena, 1997: 70), como se puede ver en otras críticas publicadas en la misma *Primer Plano* o en *El Alcázar*.

Por otro lado, la leyenda en torno a la oposición por parte de algunos altos mandos militares ha tenido como uno de sus principales sustentos el testimonio de Arturo Marcos Tejedor, auxiliar de producción de *Rojo y negro*, que asistió al estreno en el Cine Capitol de Madrid. El historiador García Fernández cuenta cómo Tejedor le relataba la reacción durante el estreno de algunos militares, reacios a los planteamientos falangistas presentes en la historia:

Los asistentes, la mayoría militares, lo componían la élite de los tres ejércitos (unos ochocientos), vestían el uniforme reglamentario. Todos asistían con una fervorosa pasión a la proyección (...), sin embargo a medida que avanzaba la película, él [Arturo Marcos] notaba como la gente se revolvía en sus asientos. Al final del pase recuerda como un coronel muy grueso pronunció unas palabras significativas: “esto es intolerable” (2001).

Es plausible la hipótesis de que el estreno de *Rojo y negro* despertara entre los militares un abierto rechazo, dada la tensa situación política que se vivía durante aquellos meses –de primavera y verano– de 1942. Como apuntaré en un posterior epígrafe, el año 1942 es un ‘momento fronterizo’ (Sánchez-Biosca, 2006: 128) dentro de la política de la dictadura franquista. Puede afirmarse que, hasta la primavera de 1941, el rumbo político del Régimen había sido marcado de modo férreo por la Falange de Ramón Serrano Suñer, quien hasta el mes de mayo ostentaba “los cargos de ministro de Gobernación, de Asuntos Exteriores y presidente de la Junta Política de Falange” (Sánchez-Biosca, 2006: 141). Sin embargo, el excesivo acercamiento del sector liderado por Serrano al los totalitarismos de corte fascista fue visto con peores ojos a medida que la deriva de la Guerra Mundial se inclinaba lentamente en favor de los aliados. Entre los

opositores al fascismo sindicalista y combativo de Falange, muchos eran militares, entre los que destacaba el general Varela, ministro del Ejército, de simpatías anglófilas y carlistas.

Pese a todo, la oposición por parte de “oscuras jerarquías del Régimen” (Elena, 1997: 69) a *Rojo y negro* no desembocó en la fulminante prohibición de la película, como sostienen algunos autores. Sí es cierto que, como apunta Castro de Paz (2009), las mencionadas reacciones de algunos militares en el estreno motivaron la inmediata reunión del Consejo de CEPICSA, del que formaban parte, entre otros, los falangistas Ricardo y José Antonio Vicent Viana, así como Edgar Neville y José María Alfaro, también falangista. Todo apunta a que, si bien no hubo prohibición alguna, la productora juzgó oportuno mantener la película en cartel durante el tiempo acordado, sin alargarlo más días. “Lo cierto es, pese a todo, que la carrera comercial de *Rojo y negro* quedó truncada a mediados del mes de junio para no reaparecer jamás en cartel” (Elena, 1997: 70). Pocos meses después, esta frustrada trayectoria quedaría marcada por otro estigma: a finales de agosto, *Rojo y negro* fue seleccionada para “representar a España en la X Exposición Internacional de Arte Cinematográfico de Venecia que habría de celebrarse del 30 de agosto al 15 de septiembre” (Elena, 1997: 72). Por razones desconocidas, *Rojo y negro* no llegó a exhibirse. Fue remplazada por otra producción de CEPICSA, *Correo de Indias*, dirigida por Edgar Neville, quien ya gozaba de renombre entre el público italiano.

Parece razonable, por tanto, descartar la leyenda de la prohibición de la cinta de Arévalo. De hecho, la película fue mostrada en cine en un par de ocasiones más antes de su desaparición. Por un lado, *Rojo y negro* y *¡A mi la legión!* fueron los dos filmes seleccionados por el gobierno para ser proyectados en la emblemática fecha del 18 de julio de 1942 en Berlín, frente a los combatientes de la División Azul. Meses después, la película volvería a proyectarse “el domingo 8 de noviembre de 1942 en el Cine Lusarreta de Madrid en el marco de una serie de actos auspiciados por el Frente de Juventudes y la Delegación de Educación Popular” (Elena, 1997: 72). Cabe concluir a este respecto que, si bien no hubo prohibición, la compleja situación política de aquellos meses hizo aconsejable no volver a proyectarla.

El estilo vanguardista de Carlos Arévalo

Aunque tal vez fuera el contenido político de la película la principal causa de discordancia, su estilo innovador tampoco parecía encajar dentro de los cánones del cine que se estaba realizando sobre la reciente contienda civil. Como expondré en lo que sigue, “numerosos elementos la distinguen del modelo de ‘cruzada’” (Sánchez-Biosca, 2006: 128) de aquellos años. Desde el punto de vista estilístico, “no resulta nada extraño, por lo tanto, que esta película (...) produjera el más absoluto y radical desconcierto, en la temprana fecha de 1942, entre las autoridades del Régimen, pero también entre la crítica del momento” (Herdero, 1996: 60). Ríos Carratalá sostiene con razón que esta obra “se escapa de la banalidad del lenguaje cinematográfico” (2008) imperante en primeros años de posguerra. Parece acertado suponer que, junto a las suspicacias políticas, el desconcierto generado por un estilo vanguardista no contribuyó a mejorar la trayectoria de *Rojo y negro*. Trataré de destacar, en lo que sigue, algunos de estos elementos innovadores.

Se ha dicho en ocasiones que *Raza* tiene ciertas influencias del montaje soviético, así como del cine alemán e italiano de aquellos años. Sin embargo, el filme de Saenz de Heredia “no logra nunca –pese al evidente y voluntarioso empeño de su narrador– elaborar un discurso denso y coherente a partir de material (...), carente del menor atisbo de soltura narrativa” (Castro de Paz, 2009: 224). Por el contrario, *Rojo y*

negro sí que logra esta soltura: “Adaptando los mecanismos dialécticos del montaje intelectual de Sergei M. Einsenstein (...), logra dar forma filmica a la *necesidad* del alzamiento y, bordeando la más absoluta abstracción metafórica, pone en imágenes el largo texto” (Castro de Paz, 2009: 225) con que arranca el filme. Este mismo texto apunta a la vocación simbólica de la película: “Figuras que son símbolos, símbolos con calor de humanidad se suceden en esta historia de una jornada española”.



Imágenes 1 y 2. Yuxtaposición de fotogramas de *Rojo y negro*. Los planos subjetivos de Luisita (izquierda) y de Miguel (derecha) nos hablan de su clase social [Captura de pantalla].

En la primera parte de la película –“La mañana”–, encontramos, por ejemplo, algunos planos muy atrevidos. Cuando el pequeño Miguel llega a casa de Luisita, “sorprendente el uso del punto de vista subjetivo de ambos (contrapicado de él, que llama desde la calle; fuertemente picado el de ella, que le responde desde la ventana de su piso)” (Castro de Paz, 2009: 228). El punto de vista de los dos niños es una metáfora de su posición social (Imágenes 1 y 2). Por un lado, Luisita es de clase media o alta, mientras que Miguel vive en una corrala madrileña, por lo que deducimos que es de un estrato social bajo. Pocos minutos después, la secuencia de montaje que sirve de transición con el siguiente episodio –“El día”– es buen ejemplo de un atrevido vanguardismo simbólico. La bola del mundo, el reloj y el péndulo (Imagen 3), cuyo vaivén jalona una sucesión de escenas que nos hablan de la enfermedad y la muerte, el nacimiento, la investigación y las relaciones amorosas. Tal y como afirma García Fernández, “esta condensación narrativa, insólita en el cine español de esa época, la podríamos relacionar con las teorías del montaje eisensteniano y de los maestros rusos (Pudovkin, Kulechev...)” (2001). La siguiente secuencia de montaje, a medio camino entre “El día” y la tercera parte –“La noche”– sigue esta misma línea, aunque su mayor duración hace que merezca un análisis más detenido.



Imágenes 3 y 4. Fotogramas de *Rojo y negro* [Captura de pantalla].

Esta larga secuencia muestra, al igual que la precedente, un clara inspiración soviética. “Es aquí donde se incluyen, inequívocos, los citados planos del célebre film de Eisenstein” (Castro de Paz, 2009: 229), *El acorazado Potemkin*. Estos planos son combinados con algunas imágenes de archivo, cuya fugacidad y violencia adelantan el inminente estallido de la guerra. También se incluye en el montaje una significativa yuxtaposición de escenas. Por un lado, una fiesta de alta sociedad donde la gente baila y ríe, seguida por la actuación de un payaso. A continuación, se muestra la intervención de un político en el Congreso. “Nada ha pasado aquí, como nada ha pasado allí”, dice el político. Son palabras casi idénticas a las del payaso: “Nada por aquí, nada por allí”. Pocos después, vemos a los políticos discutiendo desde sus escaños con los ojos vendados (Imagen 4) y, posteriormente, a unos intelectuales caminando por la calle también con los ojos vendados. Se trata de una atrevida metáfora que busca criticar de modo abierto la incompetencia de los políticos, los intelectuales y las clases burguesas para solucionar la situación del país. Estos recursos “resultan tan innovadores y cinematográficos que producen una impresión de modernidad y fluidez narrativa conectada con las corrientes del surrealismo” (García Fernández, 2001) y, más concretamente, con algunas pinturas de René Magritte.

La “extrema voluntad metaforizante” (Castro de Paz, 2009: 227) de la película se refleja también en las imágenes de un manómetro –cuya aguja indica cómo la presión va subiendo– y de una copa que se desborda, fundidas con violentas imágenes documentales de asesinatos, saqueos y quemas de iglesias. Alcanzado el límite, la pantalla es rasgada, como si fuera un lienzo, por la espada de un legionario (Imagen 5). Sin duda, se trata de la secuencia más vanguardista de toda la película. Tal y como apunta Sarria Fernández, Arévalo conoce cómo a través del lenguaje cinematográfico se puede combinar una primera historia comprensible por el público en general y a la vez construir esta a base de elementos simbólicos que profundicen y enriquezcan el mensaje que, en última instancia, quiere transmitir (2011: 281).

Poco antes del desenlace, encontramos otra escena que trasluce este mismo vanguardismo. La checa de Fomento –donde ha sido conducida Luisa por pertenecer a Falange– “es vista como una colmena, con las paredes abiertas” (Sánchez-Biosca, 2006: 138). Se trata de un decorado sin fachada de cinco plantas que fue construido a tamaño real en un solar a las afueras de los estudios Chamartín de Madrid. A través de esta sorprendente puesta en escena se nos muestra un auténtico microcosmos donde se desarrolla un mundo de *arriba* (los comisarios políticos y sus siniestras oficinas) y otro completamente distinto *abajo* (subsuelo donde los detenidos y condenados manifiestan sus inquietudes, preocupaciones y sufrimientos cotidianos). Todo ello, resuelto de forma magistral mediante una serie de movimientos de grúa laterales que muestran todo el colosal ambiente de colmena humana, sin apenas palabras, con muecas, gestos, movimientos, espacios angostos, retratos, uniformes y gritos. Nuevamente la innovación y la vanguardia están, sorprendentemente, presentes en este film (García Fernández, 2001).

Destaco por último el desenlace de la película. Tras descubrir el cadáver tiroteado de Luisa en la pradera de san Isidro, Miguel –dirigente anarquista– se aleja de la pradera, desesperado. De pronto, el plano de Miguel se funde con imágenes de milicianos que hacen fuego, formando pelotones de fusilamiento. Tal y como sostienen algunos autores, parece razonable hablar de una posible inspiración en la obra de Francisco de Goya *Fusilamientos del tres de mayo* (Sarria Fernández, 2011: 293-295). La posición de los milicianos (Imagen 6), así como la conexión semántica entre ambas obras –con la alusión a la idea del martirio–, refuerza esta conexión.



Imágenes 5 y 6. Fotogramas de *Rojo y negro* [Captura de pantalla].

La complejidad discursiva de *Rojo y negro* –glosada aquí brevemente a través de algunos de sus elementos estilísticos más significativos– pudo ser sin duda uno de los factores que llevó al menosprecio de la obra por gran parte del público, acostumbrado a la simpleza narrativa y la óptica maniquea de películas como *Raza*, sin duda alejadas de este inusual vanguardismo cinematográfico. Solamente algunos críticos supieron apreciar la novedad de la cinta de Arévalo. Es el caso de José Juanes, quien calificó con entusiasmo la película en el diario falangista *Arriba*: “Cinematográficamente hablando, *Rojo y negro* es una película perfecta. No habíamos dudado nunca de que el cine español caminaba a paso de gigante hacia su triunfo total. Hoy podemos echar las campanas al vuelo” (citado por Elena, 1997: 70).

1942: Contexto político

Anteriormente hemos explicado los motivos estéticos que pudieron truncar el éxito del filme. Pero dentro de las causas de su frustrada trayectoria es preciso remarcar que, puestos en la balanza, los motivos políticos pesaban más que los estilísticos. El énfasis de *Rojo y negro* en la política y en la ideología –en lugar de poner el acento en lo militar–, así como su apuesta anticapitalista y su falangismo militante (Sánchez-Biosca, 2006: 143) fueron causas que determinaron su corta existencia en las pantallas. Es preciso conocer las tensiones políticas que se respiraban en aquel año de 1942 para entender por qué *Rojo y negro* fue una película inadecuada para su tiempo.

En agosto de 1939, pocas semanas antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial, Franco realizó una profunda remodelación en el gobierno destinada a establecer una mayor afinidad con los totalitarismos alemán e italiano. La posición de Falange –sustrato ideológico de un Régimen difuso en sus planteamientos políticos, aunque no militares– era hegemónica y Ramón Serrano Suñer, máximo responsable de esta fuerza política, era “por detrás de Franco, el hombre fuerte; conservaba Gobernación y estaba en condiciones de reforzar su influencia situando al grupo falangista que le era afín en puestos de responsabilidad en el partido y, en menor medida, en el gobierno” (Rodríguez Jiménez, 2000: 335). Hasta el año 1942 Serrano conservó esta posición, dando a Falange un gran protagonismo en la vida política española. “Todo ello, y no por casualidad, discurrió de forma paralela a los triunfos militares de la Alemania nazi en Europa”, señala Rodríguez Jiménez (2000: 336). Como es sabido, Serrano impulsó la creación de la llamada ‘División Azul’, un cuerpo de voluntarios falangistas que se unieran a las filas de la Wehrmacht –el ejército regular alemán– para combatir al comunismo en Rusia.

Sostiene Gonzalo Redondo que algunas autoridades –Franco entre ellas– miraban con prevención el peligroso acercamiento de Falange a la Alemania nazi (1999: 400-406). Por otra parte, el excesivo poder que Franco había concedido a Serrano propició también la animadversión de gran parte del Ejército hacia Falange. Estos sutiles enfrentamientos comenzaron a hacerse manifiestos en mayo de 1941 cuando, ante las presiones del Ejército, “Franco destituyó a los responsables de Prensa y Propaganda, Tovar y Ridruejo [ambos falangistas], generando una airada reacción por parte de Serrano Suñer” (Elena, 1997: 65). Otro movimiento estratégico de Franco fue deponer a Serrano como ministro de la Gobernación, nombrando en su lugar al coronel Valentín Galarza, de tendencia antifalangista (Redondo, 1999: 400). Ese mismo mes, se nombraron dos nuevos ministros de Falange: Miguel Primo de Rivera y José Luis Arrese. Como se demostraría en los meses siguientes, la docilidad de Arrese se convirtió en una importante baza para minar la autoridad de Serrano Suñer. Así lo describe Elena: Arrese pondría en marcha en noviembre de 1941 un vasto proceso de depuración del Partido que terminaría por minar cualquier veleidad radical en el seno del mismo (...). En poco más de un año Falange desaparecerá virtualmente como auténtico partido político, deviniendo en un mero aparato burocrático y propagandístico al servicio del Régimen (1997: 65).

Como puede suponerse, este proceso no estuvo exento de fuertes tensiones, hasta tal punto que el historiador Paul Preston se ha referido a él como “la crisis interna más seria a la que Franco se enfrentaría a principios de la década de los cuarenta y posiblemente en el transcurso de la dictadura” (1994: 580).

En agosto de 1942, la tensión estalló, dando paso a la violencia. El día 16 de ese mes, varios falangistas llevaron a cabo un atentado en la basílica de la Virgen de Begoña, en Bilbao, “dirigido al parecer contra los tradicionalistas y no contra el general Varela, que presidía la ceremonia” (Mainer, 2013: 160). Este suceso provocó que el 3 de septiembre Serrano Suñer perdiera los dos cargos que había conservado: el Ministerio de Exteriores y la presidencia de la Junta Política de Falange (Redondo, 1999: 493-495). Este ‘cambio de guardia’ –como titulara *Arriba* su editorial del día después– ponía fin a la época de poder de Serrano y daba paso a un tiempo de ‘domesticación’ de la Falange. La presentación pública de *Rojo y negro* coincidió, pues, con esta decisiva crisis política.

La filiación falangista de *Rojo y negro*

Para saber en qué medida la cinta de Carlos Arévalo causó rechazo por su marcada filiación política, es preciso destacar algunos elementos concretos en los que se manifiesta esta tendencia. A continuación, me centraré en algunos de ellos.

Considero que el personaje de Luisa –interpretado por Conchita Montenegro– es clave a este respecto. La pertenencia de la protagonista a Falange es hecha explícita en la segunda parte del filme, durante la conversación en el café. Además, al salir del café, Luisa habla a su novio Miguel sobre el fascismo: “no es una falsedad”, asegura ella. Tal y como queda retratada en la película, Luisa es una mujer fuerte y valerosa. “Adviértase, pues, la distancia que este protagonismo femenino y militante (y sacrificado, como veremos) anuncia respecto a los estrictos códigos de la película castrense que es *Raza* y al papel subalterno que en ella se concede a la fémica hogareña” (Sánchez-Biosca, 2006: 129). La valiente conducta de Luisa distanció al filme del discurso meramente militarista de otras películas, tales como la mencionada *Raza*. Además, si comparamos a la joven falangista con los demás personajes femeninos de la película, es fácil percibir que sólo Luisa es una mujer liberada, decidida, valiente, osada, etc.: el resto de las mujeres mantienen el comportamiento que en esa época

siempre se mostró sobre ellas: sumisas, cobardes, amantes de los suyos, serviles, etc., o en todo caso pérfidas (el personaje de la portera) (Sarria Fernández, 2011: 286, nota 8).

Curiosamente, este arquetipo de mujer fuerte conecta perfectamente con el ideal que José Antonio Primo de Rivera tenía sobre la mujer falangista, plasmado en unas palabras que recoge Castro de Paz en su artículo:

Acaso no sabéis toda la profunda afinidad que hay entre la mujer y la Falange (...). Ved, mujeres, cómo hemos hecho virtud capital de una virtud, la abnegación, que es, sobre todo, vuestra. Ojalá lleguemos en ella a tanta altura, ojalá lleguemos a ser en esto tan femeninos, que algún día podáis de veras considerarnos ¡hombres! (2009: 226).

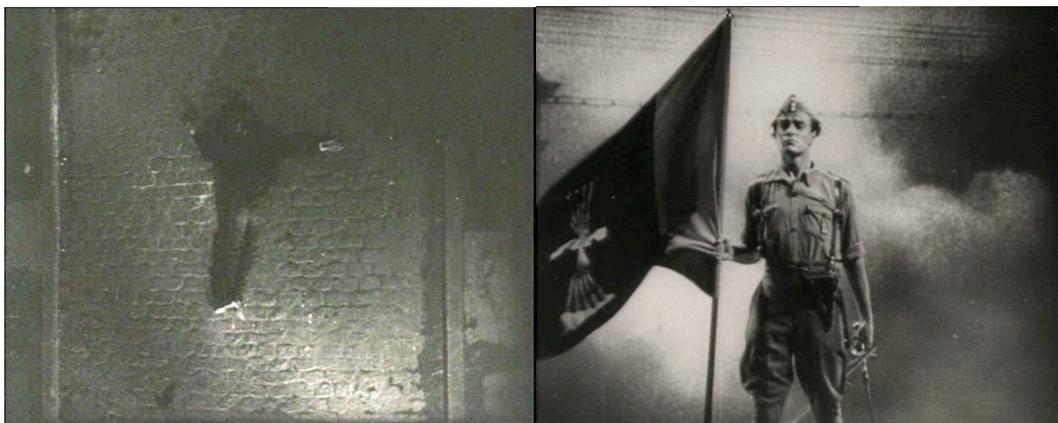
En la primera parte de la película –“La mañana”– hay una conversación entre la pequeña Luisa y el pequeño Miguel muy significativa. Cuando Miguel le dice que ella no serviría para tripular un barco pirata, Luisa responde: “Es que yo me vestiría de hombre, y haré todo lo que sea”. Este escueto diálogo presagia el futuro comportamiento heroico de la protagonista.

Por otro lado, el personaje de Miguel, pese a ser un miliciano anarquista, muestra un idealismo muy similar al de la propia Luisa. Este personaje fue sin duda un elemento discordante para muchos espectadores de la época, más propensos a una caricaturización simplista del enemigo. Existe una clara voluntad por ahondar en la psicología de Miguel, convirtiéndolo en “una persona normal, capaz de enamorarse y de tener arranques heroicos. Admitir esto significaba tanto como reconocer que la guerra civil había sido una lucha entre personas de diferente ideología y no una contienda entre Dios y el diablo”, apunta Rosa Añover (1989). Considero que hay dos momentos en el relato que son paradigmáticos a este respecto. El primero es la escena en la que varios líderes anarquistas y comunistas deliberan en una de las habitaciones de la checa sobre el modo de deshacerse de los presos fascistas. Ante la perspectiva de la pena de muerte, Miguel se muestra vacilante al principio, lleno de dudas. Se ve aquí una clara intención de humanizar al personaje, que causó rechazo entre los sectores más militaristas del Régimen.

El segundo momento clave es la secuencia en la que Miguel se dirige a la checa y, más tarde, al pradero de san Isidro, en un intento desesperado por salvar la vida de Luisa. La anagnórisis final de Miguel –plasmada en la mencionada visión de los pelotones de fusilamiento– está “muy lejos (...) de la conversión *deus ex machina* del hermano republicano en *Raza*” (Sánchez-Biosca, 2006: 139). Finalmente, Miguel se enfrenta a un grupo de milicianos, los cuales lo tirotean, acabando con su vida. Su cuerpo queda tendido en mitad de la calzada, evocando con su postura la figura de un crucificado (Imagen 7). Queda de este modo sugerida la redención del personaje (Castro de Paz, 2009: 235). Como he señalado anteriormente, la caracterización de este personaje causó polémica entre algunos críticos. El caso de *Frente de Madrid*, realizada en Italia por Edgar Neville dos años antes, era parejo en cuanto a la polémica relación de los personajes protagonistas. En la cinta de Neville la censura sí que actuó, obligando a hacer algunas modificaciones (Gubern, 1986: 100).

Dejando a un lado la construcción de los personajes protagonistas, encontramos a lo largo del relato filmico algunos elementos visuales que apuntan la filiación falangista de la película. Durante la segunda secuencia de montaje –que sirve de transición entre “El día” y “La noche”– encontramos una breve escena en la que –dentro del marco del desorden social previo al estallido de la guerra– se muestra una concentración falangista. “En medio del caos suenan los compases del himno de Falange [el *Cara al sol*, compuesto por Juan Tellería, compositor también de la música de *Rojo y negro*] y un brazo desnudo avanza (quizá una alusión al mismísimo José

Antonio [...]), al tiempo que un mar de brazos saludan *a la romana*” (Sánchez-Biosca, 2006: 132). Tanto la planificación como el acompañamiento musical y el modo de presentar a este misterioso personaje apuntan a una visión donde Falange aparece como la fuerza salvadora de España y su líder como una suerte de mesías.



Imágenes 7 y 8. Fotogramas de *Rojo y negro* [Captura de pantalla].

Las escenas previas a esta –referidas a las clases políticas y la intelectualidad burguesa– refuerzan esta concepción mesiánica del fascismo. Estas escenas, comentadas en el segundo epígrafe, parecen lanzar un “furibundo ataque contra el capitalismo y las clases altas” (Sánchez-Biosca, 2006: 132). A través de la yuxtaposición de imágenes se crea un significado muy acorde al fascismo sindicalista de los años previos: la democracia no es más que un circo, donde todos hablan y ríen, pero nadie hace nada. Por último, destaco la escena en la que la pantalla es rasgada por la espada de un legionario, visualizando algo ya anticipado por el texto inicial: “La espada, como una luz, rasgó sombras con clarines de victoria, abriendo una nueva aurora de ilusión con sangre de himnos, de juventud impetuosa”. Tras rasgar la pantalla, el legionario empuña la bandera de Falange (Imagen 8).

Son estos elementos mencionados –entre otros quizá menos destacables– los que nos hablan de la indudable filiación falangista de *Rojo y negro*. De hecho, Fernández Cuenca defiende que este es

el único filme de auténtica concepción falangista que se ha realizado, desde la alusión en el título de los colores de la bandera de Falange Española hasta la declarada filiación de la protagonista y de sus camaradas a los ideales y a las conductas que la acción exalta (1972).

Esta fuerte vinculación no parece explicarse a partir de la figura de Carlos Arévalo, quien, “a tenor de los testimonios familiares, nunca estuvo plenamente identificado con el falangismo, a pesar de sus relaciones con destacados militantes durante la inmediata posguerra” (Ríos Carratalá, 2008). La posible colaboración de Dionisio Ridruejo –antiguo jefe nacional de Propaganda– y de José María Alfaro –otro renombrado falangista, a cuyo cargo corrió la inspección artística, según los créditos del filme– parece explicar el trasfondo falangista de la obra. En una entrevista concedida a *Primer Plano* el 24 de septiembre de 1950, Arévalo reconocía que *Rojo y Negro* fue estrenada sin concluir el montaje “y sin yo autorizar la proyección” (citado por Ríos Carratalá, 2008). Esta urgencia se debía a interés de CEPICSA por hacer coincidir el estreno con el regreso de Rusia del primer contingente de voluntarios de la División Azul. Después de las tres semanas en cartel, la película se retiró, sin poder hacerse nunca el montaje final.

Conclusiones

El presente análisis ha tratado de dilucidar en qué medida puede calificarse a *Rojo y negro* como una película políticamente discordante para su época. Por otra parte, esta cinta presenta algunos rasgos estilísticos que la alejan del cine de cruzada que comenzaba a realizarse por aquellos años, con *Raza* como modelo paradigmático. Hemos destacado elementos innovadores como las secuencias de montaje, deudoras del montaje dialéctico de Sergei Eisenstein. También sobresalen las abundantes metáforas visuales de las que se vale el relato filmico para construir un discurso audiovisual de marcada tendencia fascista. La sorprendente escena de la checa de Fomento, presentada como una colmena por la que se pasea la cámara –a través de diferentes movimientos de grúa– es otro momento impregnado de vanguardismo.

Por otro lado, el estudio del contexto político en los meses más próximos a la película es imprescindible para comprender la recepción de *Rojo y negro* por parte del público y la crítica, así como por parte de ciertas autoridades del Régimen. Si bien la filiación falangista de esta película hubiera sido adecuada uno o dos años antes, la creciente tensión política en torno a Falange en la primavera y el verano de 1942 era el caldo de cultivo menos apropiado para que *Rojo y negro* pudiera gozar de una trayectoria exitosa. Parece razonable sostener que fueron estas circunstancias las convirtieron al filme de Arévalo en una obra incómoda para una dictadura que, tímidamente, buscaba desviar su rumbo del marcado por la Falange de Serrano Suñer al compás de las grandes potencias fascistas de Europa: Alemania e Italia. Como consecuencia, señala Rodríguez Merchán, “en la segunda parte de la década (1945-50) predomina un cine historicista y de cartón piedra, pero políticamente menos radical” (2011).

Filmografía

- ARÉVALO, Carlos (1942). *Rojo y negro*. España, CEPICSA.
EISENSTEIN, Sergei (1925). *El acorazado Potemkin*. Unión Soviética, Goskino.
GENINA, Augusto (1940). *Sin novedad en el Alcázar*. España, Italia, Bassoli Film.
NEVILLE, Edgar (1939). *Frente de Madrid*. España, Italia, Bassoli Film.
NEVILLE, Edgar (1942). *Correo de Indias*. España, CEPICSA.
ORDUÑA, Juan de (1942). *¡A mí la Legión!* España, CIFESA.
SÁENZ DE HEREDIA, José Luis (1941). *Raza*. España, CEA.

Bibliografía

- AÑOVER, Rosa, “Censura y guerra civil en el cine español (1939-1945)”, en *Historia 16*, nº 158, 1989, pp. 12-20.
CASTRO DE PAZ, José Luis (2009). “Cruzada, revolución, reconciliación: visiones de la Guerra en el cine español durante el primer decenio posbélico”, en CASTRO, David (Coord.) *Cine y Guerra Civil. Nuevos hallazgos*. Aproximaciones analíticas e historiográficas. A Coruña: Universidad da Coruña (Servizo de Publicacións), pp. 223-240.
CRUSELLS, Magí (2006). *Cine y guerra civil española: imágenes para la memoria*. Madrid: Ediciones JC.

ELENA, Alberto (1997). “¿Quién prohibió Rojo y negro?”, en *Secuencias: Revista de historia del cine* nº 7, pp. 61-78.

FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos (1972). *La Guerra de España y el cine* (vol. 2). Madrid: Editora Nacional.

GARCÍA FERNÁNDEZ, José Lorenzo (2001). “Rojo y negro: El intento frustrado de un nuevo cine falangista”, en *El rastro de la historia* nº 5. [Consulta 27.09.2016]: http://www.rumbos.net/rastroria/rastroria05/RojoYNegro_.htm

GUBERN, Román y FONNY, Domènec (1975). *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelona: Editorial Euros.

GUBERN, Román (1981). *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Península.

GUBERN, Román (1986). *1936-1939: La Guerra de España en la pantalla*. Madrid: Filmoteca Española.

HEREDERO, Carlos F. (1996). *La pesadilla roja del general Franco: el discurso anticomunista en el cine español de la dictadura*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián.

MAINER, José Carlos (2013). *Falange y literatura*. Barcelona: RBA.

PRESTON, Paul (1994). *Franco, Caudillo de España*. Barcelona: Grijalbo.

REDONDO, Gonzalo (1999). *Política, cultura y sociedad en la España de Franco (1939-1975). Tomo I: La configuración del Estado español, nacional y católico (1939-1947)*. Pamplona: EUNSA.

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (2008). “El enigma de Carlos Arévalo” (Ponencia leída en el XIII Congreso de la AEHC, Castellón, 2008) en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Consulta 27.09.2016]:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-enigma-de-carlos-arvalo-0/>

RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, José Luis (2000). *Historia de Falange Española de las JONS*. Madrid: Alianza Editorial.

RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo (2011). “Los años cuarenta: exaltaciones políticas y religiosas”, en la voz “España”, en *Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América (tomo III)*. Madrid: SGAE-Fundación Autor, pp. 340-365.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006). *Cine y Guerra Civil española. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza Editorial.

SARRIA FERNÁNDEZ, Carlos (2011). “Rojo y Negro. La obra de un falangista”, en *Isla de Arriarán: revista cultural y científica* nº 38, 2011, nota 3, pp. 279-297.

PABLO ALZOLA CERERO es doctorando en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, donde realiza una tesis sobre “La imagen poética del hogar en el cine de Terrence Malick”. Es graduado en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Navarra, además de graduado en Filosofía por la misma universidad, con premios extraordinarios fin de carrera en ambas titulaciones. También ha cursado el Máster en Estudios Narrativos de Artes Visuales (MENAV) de la Universidad Rey Juan Carlos. Cuenta con diversas publicaciones en congresos sobre ética y estética del cine, donde ha estudiado a cineastas como Tom McCarthy, Andréi Tarkovski, Woody Allen o Terrence Malick. Además, ha dirigido y escrito varios cortometrajes de ficción y documentales, y colabora como crítico literario para la revista *Aceprensa*.

e-mail: p.alzola@alumnos.urjc.es

Apéndice

N.º de Registro 3611


**VICESECRETARIA
DE EDUCACION POPULAR**

RECIBO
N.º 2919/298
SALIDA
Día 18 Mes Mayo 19 42

Retiro
3.00 pesetas

COMISION DE CENSURA CINEMATOGRAFICA

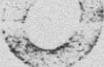
Madrid, 18 de Mayo de 1942.

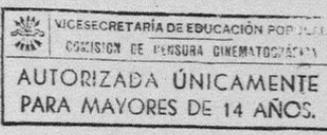
" **C.E.P.I.C.S.A.** " ha presentado a la Censura la siguiente película:

Título: " **ROJO Y NEGRO** ". Marca **C.E.P.I.C.S.A.**
Nacionalidad **Española**. Asunto **Drama**.
Metros 2.300. Rollos Ocho. Copias Dos.
Hablada, de ~~ESPAÑOL Y FRANCÉS~~ Idioma Español.
números 1 y 2

OBSERVACIONES

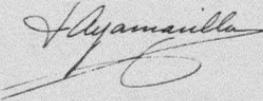
APROBADA TOTALMENTE.

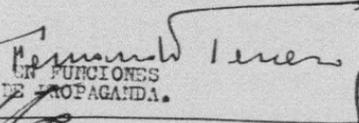




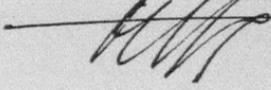
Examinada la película, procede su aprobación.

Madrid, 20 de Mayo de 1942.

Conforme:
El Presidente,


El Secretario,


Vr. Bn.
EL CONSEJERO NACIONAL EN FUNCIONES
DE DELEGADO NACIONAL DE PROPAGANDA.



Francol / Francol / Francol
/ Arriba Español

Aprobación de la Comisión de Censura Cinematográfica para la película *Rojo y negro*, 18 de mayo de 1942 [Imagen recogida por Alberto Elena (1997)].