

**CINE, GÉNERO E IMAGINARIOS NACIONALES:
LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE ESPAÑA
EN *LA ALDEA MALDITA* (F. REY, 1930)¹**

Marta García Carrión

Departament d'Història Contemporània. UVEG

No hay país en el mundo tan injustamente desprestigiado como el nuestro. Hasta ahora nada hemos hecho por alcanzar ante el mundo una rehabilitación; es más: quizás hayamos contribuido a mantener el error de los extranjeros enviándoles grotescas producciones, de acuerdo con la leyenda de que nosotros tienen. No hay país en el mundo que tan urgentemente precise dar un mentís rotundo a las vergonzosas mentiras que de nosotros cuentan los indiferentes o los mal intencionados. [...] ¿Hemos de ser tan poco patriotas que no tratemos de evitar el fracaso?²

Estas impresiones de Florián Rey son una buena muestra de una preocupación muy extendida en la opinión pública española del momento: la imagen de España que se veía en el cine era falsa e incluso grotesca, y era necesario que la cinematografía española fuera capaz de plasmar en términos filmicos la verdadera esencia de España.

En realidad, en muchos países se estaban planteando cuestiones similares tras la consolidación del cine como medio de masas y su maduración expresiva y lingüística, básicamente desde mediados de la segunda década del siglo. Veinte años después de su nacimiento, el cine había dejado de ser un experimento científico o una curiosidad de feria para convertirse en un espectáculo que atraía a multitudes en detrimento de otras formas de ocio, había pasado de ser considerado un entretenimiento pueril a ser distinguido con la categoría de arte, y había adquirido, en fin, una posición preponderante a nivel cultural, comunicativo e ideológico.

La Primera Guerra Mundial abrió un periodo caracterizado por la convivencia de representaciones filmicas de gran variedad y riqueza, en el que Estados Unidos

¹ La autora de este artículo participa del proyecto de investigación BHA2002-010473.

² F. Rey: “¡¡Cuidado con América!! El mejor diplomático”, *Cinema Variedades* 48-49, abril 1925.

se convirtió en la potencia cinematográfica hegemónica internacional al mismo tiempo que otras cinematografías (especialmente las europeas) trataban de crear un estilo distintivo y empezaba a formularse teóricamente el propio concepto de “cine nacional”. En estos años, en los que se reflexionó ampliamente sobre cuál debía ser su función como fenómeno artístico y social, el cine empezó a ser percibido cada vez más como un espacio privilegiado en el que el pueblo, las costumbres y los valores de un país podían representarse, y, en ese sentido, como una poderosa arma de influencia en la percepción acerca de la nación que nativos y extranjeros pudieran tener. Desde diferentes ámbitos, políticos, intelectuales y profesionales del medio reclamaban una cinematografía propia que diera una imagen adecuada de su país, que atrajese a un número cada vez mayor de espectadores y que pudiera competir con la invasión comercial y cultural de producciones foráneas, especialmente norteamericanas (DE GRAZIA, 1989).

Así, en los años de entreguerras fueron muchos los gobiernos que tomaron iniciativas para, por un lado, potenciar la producción cinematográfica nacional y, por otro, para evitar la circulación de películas que denigrasen la imagen de su país, ante el número creciente de denuncias y polémicas en este sentido. De modo paralelo, las industrias cinematográficas de diferentes países (tanto las que ya estaban asentadas como las que prácticamente partían de cero) se preocuparon de erigir una identidad cinematográfica distintiva a nivel estilístico, narrativo o temático. El camino preferente fue la búsqueda de las especificidades o singularidades nacionales, con el recurso a su tradición literaria, a temas de la historia nacional, a géneros populares o a espectáculos folclóricos.

En el caso español, esta problemática se retrasó unos años por el más tardío desarrollo industrial cinematográfico, pero ocupó un papel fundamental en el desarrollo de la producción filmica y de las discusiones entre intelectuales, profesionales y crítica en los años en que se produjo la normalización de la producción y del consumo de cine, sobre todo durante la dictadura de Primo de Rivera, y se prolongó en los años treinta. Junto con los intentos de consolidar una cinematografía sólida y original, la cuestión era definir cuáles eran esas especificidades nacionales, es decir, qué obras literarias, tradiciones, espectáculos, acontecimientos o personajes históricos eran los representativos de la nación y el pueblo españoles.

El debate se articuló principalmente en torno a un concepto equívoco, el de “españolada”. Este término, heredado de la calificación de determinadas novelas decimonónicas sobre España, es utilizado con respecto al cine prácticamente desde sus orígenes, aunque con diferente intensidad según épocas. A pesar de lo extendido que ha estado su empleo en relación con las películas, son numerosas las confusiones e inexactitudes que se derivan de los diferentes usos que se le atribuye, ya que en realidad son muy escasas sus definiciones explícitas³. Podemos decir

³ Incluso en el terreno de la historiografía cinematográfica, la primera sistematización crítica del término no se produce hasta fechas muy tardías por parte de Román Gubern, que define la españolada como una interpretación conservadora de la realidad española (Gubern, 1977). Sigue

que, de modo general, se entiende como españolada una visión deformada y caricaturesca de la realidad española, siempre con una connotación peyorativa. La cuestión que está en el centro del problema es qué se considera falso o exagerado y qué se percibe como verdadero y fidedigno por diferentes sectores de la opinión pública. Es decir, cuáles son las diferentes imágenes y concepciones de España que se plasman en el cine y qué reacciones de aceptación o rechazo suscitan.

Lo que se está produciendo en estos años es la introducción de un nuevo medio artístico y de comunicación que participa activamente en la esfera pública, lo que supone la creación de un nuevo ámbito de opinión y sobre el que debatir, las pantallas cinematográficas, así como la aparición de nuevos espacios de socialización. A partir de una concepción del espacio público como ámbito de comunicación social en el que circulan diferentes discursos, el papel que en él juegan los articulados por los medios de comunicación es esencial en la representación social, en la construcción de la memoria y en la definición y naturalización de identidades, entre ellas las nacionales. Las imágenes, símbolos o narrativas que una película moviliza para representar la nación entran en diálogo, negociación y disputa con otros materiales políticos y culturales en un complejo y dinámico proceso social de elaboración y asignación de significados. El cine, como uno de los lugares de enfrentamiento simbólico entre discursos e imágenes sobre cómo será percibida la realidad social, es, pues, un ámbito de estudio ineludible para la problemática sobre la construcción de las identidades nacionales (HIGSON, 1995; HJORT, MACKENZIE, 2000).

En este sentido, el presente análisis tiene como objetivo la identificación y examen de los espacios, temas y figuras que se proponen como encarnación verdadera de la esencia de la nación y del pueblo españoles en *La aldea maldita* (Florián Rey, 1930), película bisagra entre dos décadas y entre el cine mudo y sonoro. Como señalaba anteriormente, el periodo comprendido entre principios de los años veinte y finales de la década siguiente tiene una especial importancia para la problemática sobre la construcción de la identidad nacional española en el primer tercio de siglo, por el asentamiento consolidado del cine en la esfera pública nacional. En estos años el uso de la palabra “españolada” alcanza su momento álgido, un simple rastreo en la prensa (cinematográfica y general) del periodo nos proporciona una clara visión de la importancia que se otorgaba al tema. No sólo era la piedra de toque en discusiones y polémicas entre los profesionales del medio, sino que la valoración de cualquier película que se desarrollase en territorio español o con algún personaje español dependía más de la adecuación o veracidad que el crítico atribuyese a su representación de España que a sus cualidades propiamente cinematográficas. Muchos directores y guionistas asumieron como una

así una línea interpretativa ampliamente aceptada que nace vinculada a la cultura de oposición al franquismo y que asocia determinados géneros y representaciones al régimen, y, por tanto, a un cuerpo ideológico reaccionario.

de las motivaciones principales de su obra la plasmación de lo que consideraban la verdadera imagen de España en contestación a las españoladas. Florián Rey fue uno de ellos.

UN DRAMA RURAL CASTELLANO: FLORIÁN REY Y LA ALDEA MALDITA

Cuando Florián Rey acometió la producción de esta película era ya una figura importante en el cine español. Tras haber adquirido una enorme popularidad como actor por sus papeles de galán en películas como *La verbena de la paloma* (J. Buchs, 1921) o *La casa de Troya* (M. Noriega y A. Pérez, 1924), Rey consiguió la aprobación de un importante sector de la industria desde su primera obra como director (*La revoltosa*, 1924). Después de unos prolíficos años en los que trabajó para la productora Atlántida, con películas como *La chavala*, *Los chicos de la escuela*, *El Lazarillo de Tormes*, *Gigantes y cabezudos* (todas en 1925) y *El cura de la aldea* (1926), Rey realizó varias de forma independiente⁴, una de las cuales, *La hermana San Sulpicio* (1927), le supuso el reconocimiento internacional, con un éxito importante de crítica y público.

En enero de 1930, mientras la industria cinematográfica española afrontaba una de sus peores crisis por los problemas que supuso la introducción del sonoro, se inició el rodaje de *La aldea maldita*. Fue un proyecto muy personal en el que Rey contó con plena libertad de actuación: no sólo la dirigió, también fue el autor del guión a partir de un argumento ideado por él mismo en colaboración con el actor principal de la película, Pedro Larrañaga, quien también la produjo.

La idea para esta película había surgido en 1925, mientras Rey visitaba Pedraza de la Sierra en busca de exteriores para *Los chicos de la escuela*. Allí el sacerdote de la aldea le contó la historia del pueblo, que había sido residencia de los Condestables, señores de la comarca, y donde estuvieron prisioneros como rehenes los hijos del rey Francisco I de Francia. En el siglo XVIII el pueblo tenía una población numerosa, unos 15000 habitantes, y en él residía buena parte de la nobleza castellana, pero en aquel entonces sólo lo habitaban unos 300. Rey contó de esta forma los motivos de la decadencia de la aldea, así como la impresión que le causó la historia:

Pedraza era un pueblo eminentemente agrícola, y fue una serie de malas cosechas que, como una maldición, se sucedieron durante unos años, obligaron [sic] a la gente a emigrar a otras tierras. Esto me emocionó extraordinariamente, y aquella misma noche me fui andando hasta el castillo, y fue por el camino cuando pensé y vi *La aldea maldita*⁵.

⁴ *El pilluelo de Madrid* (1926), *Águilas de Acero o los misterios de Tánger* (1927), *Agustina de Aragón* (1928), *Los claveles de la Virgen* (1928) y *Fútbol, amor y toros* (1929).

⁵ *Primer Plano*, 18-7-43.

A partir de estas ideas y sensaciones, escribió el guión en menos de una semana, pero tuvo que posponer su realización varios años por la dificultad para encontrar financiación. Finalmente, gracias a la aportación de Larrañaga, la película fue filmada y editada en los dos primeros meses de 1930. Aunque es conocida comúnmente como una película muda, y así fue concebida y rodada, en realidad *La aldea maldita* se estrenó ante la mayoría del público como película sonora. Tras el éxito de un pase privado organizado en marzo del 30 para la crítica en Madrid, Rey y todo el equipo se trasladaron a París para sonorizarla. Así, cuando se estrenó comercialmente la película (en octubre en París y en diciembre en Madrid) fue ya con sonido, si bien siguió circulando la versión muda, única que nos ha llegado⁶. Al no conservarse copia alguna de la versión sonorizada, es difícil hacerse una idea de los cambios que Rey pudo introducir (no sólo con la elaboración de diálogos; el montaje, por ejemplo, debió ser necesariamente retocado en algunas secuencias) más allá de los comentarios de algún crítico que compara ambas versiones⁷.

En Luján, una pequeña aldea castellana, vive una familia humilde, compuesta por un matrimonio, Juan (Pedro Larrañaga) y Acacia (Carmen Viance), su bebé de escasos meses y el padre de Juan, un anciano invidente (Victor Pastor). Una tormenta de granizo arruina la cosecha por tercer año consecutivo y deja a todo el pueblo al borde del hambre. Desesperados, un grupo de hombres se reúne frente a la puerta de la casa del tío Lucas (Ramón Meca), una especie de cacique local, y uno de ellos escribe en el dintel: *Mientras el pueblo pasa hambre, el tío Lucas tiene la despensa bien repleta*. Juan entra para hablar con él, pero Lucas se niega a ayudar a los demás y le llama ladrón, ante lo que Juan, enfurecido, lo golpea violentamente. Mientras la gran mayoría de los lugareños se preparan para abandonar la aldea huyendo de la miseria, Juan es encarcelado por su ataque al tío Lucas. Acacia, a pesar de ciertas reticencias iniciales, sigue el consejo de su amiga Magdalena (Amelia Muñoz) y decide marcharse con ella a la ciudad. El abuelo, que advierte seriamente a Acacia de que es la depositaria del honor familiar, aprovecha su indecisión y se refugia con el bebé en el viejo castillo para evitar que se lo lleve con ella. Una larga hilera de carretas se marcha lentamente de la aldea al tiempo que Juan, encerrado, se agarra a las rejas de la ventana gritando a Acacia que no lo abandone. Al poco tiempo de la migración, el tío Lucas perdona a Juan y lo libera.

Tres años después Juan lleva una nueva vida junto a su padre y a su hijo como

⁶ Durante años la historiografía cinematográfica arrastró indeterminaciones e errores en torno a la datación de la película y sus versiones, cuestiones zanjadas actualmente. En realidad podría decirse que Rey hizo tres versiones de *La aldea maldita*, dos en 1930 (una muda y otra sonora) y una tercera en 1942 con material filmico completamente diferente. (Pérez Perucha, 1992, 40-42; Sánchez Vidal, 1991, 117).

⁷ Juan Piqueras, por ejemplo, señaló que, en contra de sus temores de que con el sonido la película perdiese parte de la fuerza de la edición silente, siguió conservando "*la misma emoción y carácter*". V. su crónica en *El Sol*, 10-8-30. Todos los artículos citados de Piqueras están recogidos en Llopis, 1988.

capataz en una casa de labor cercana a Segovia. Para celebrar su santo va a la ciudad junto a algunos de sus trabajadores y encuentra en una taberna a Magdalena y a Acacia, esta última en un reservado con un hombre. Furioso, arrastra a su esposa hasta la finca y la obliga a guardar las apariencias hasta la muerte de su padre, al que cuenta que ha estado trabajando honradamente. Mientras los habitantes del cortijo empiezan a murmurar sobre la mala reputación de Acacia, Juan, luchando contra sus sentimientos, continúa tratando a su esposa con gran rudeza y no permite que se acerque a su hijo. Tras la muerte del anciano, Acacia desaparece. Un recorte de periódico nos informa de que una mujer desequilibrada obsesionada con los niños se ha escapado de un centro mental. Ésta no es otra que Acacia, que vaga por los nevados caminos castellanos desesperada y con la razón perdida, intentando acercarse a todos los niños que encuentra en su camino. Informado por el tío Lucas de que su esposa ha vuelto a Luján, Juan regresa a la aldea con su hijo y localiza a Acacia en su vieja casa, completamente enajenada, meciendo una cuna vacía. Al verla en ese estado, Juan indica al niño que vaya a besar a su madre, que parece así reconocerlos y recuperar la cordura.

Florián Rey consigue hacer cuajar esta línea argumental, bastante simple en principio, en un sólido guión que despliega un conflicto dramático muy tensado, el cual adquiere en ocasiones tintes de tragedia épica colectiva, fundamentalmente en las secuencias de la migración, pero que elude en todo momento el deslizamiento hacia la hiperemotividad melodramática. Los acontecimientos y las actitudes de los personajes están representados de forma cruda y directa, sin concesiones a un sentimentalismo artificioso ni siquiera en las relaciones de ambos cónyuges con su hijo, tratadas con cierta ternura pero nada forzada. La tensión dramática sólo se relaja en el ecuador de la película, en la secuencia en la que los trabajadores se lavan y acicalan para ir a celebrar el santo de Juan.

Aunque la primera parte de la película se centra en la fatalidad de la aldea y la segunda en la de la familia protagonista, en la narración ambas tragedias quedan enlazadas como un todo inherente. En este sentido, la película está estructurada como un drama rural, entendido como un género en el que es el contexto rural lo que define la singular especificidad de su registro dramático (GONZÁLEZ REQUENA, 1988). No es sólo que sea un ámbito campesino donde se desarrolla la acción de *La aldea maldita* (en sus dos espacios físicos principales, la aldea y la finca de labor), es que esta esfera rural es la matriz que genera y da sentido a la historia.

Su localización geográfica en Castilla tampoco es fortuita y a lo largo de toda la película se insiste en ello, sobre todo a través de los numerosos títulos explicativos. El film se inicia ya con un cartel que lo indica ("*Sobre las ruinas de Castilla*"), sigue en la presentación del personaje de Juan ("*En Castilla perdura una raza de humildes hidalgos*"), así como en los diversos rótulos que nos cuentan la maldición del pueblo ("*Dicen que el Cielo quiso castigar a la pequeña aldea castellana*", "*Parece que la fe huye de Castilla*", "*Sobre las ruinas de Castilla voló, una vez más, la tragedia del éxodo*") y en los que avanzan la deshonra de Acacia

(“[...] *no olvides nunca que llevas contigo una carga muy pesada para una mujer, nuestro honor castellano*”, “*Acuérdate también de que, en Castilla, no se perdona nunca al que mancha el nombre que lleva*”). Un mapa en el que se localizan las provincias de Segovia y Soria actúa como recurso deíctico, y el propio nombre del protagonista, Juan Castilla, remite de forma directa al lugar donde vive. A través de esta reiteración se deja muy claro al espectador dónde transcurre esta historia, es más, que es allí, en esa Castilla intrínsecamente campesina, donde el argumento adquiere pleno significado.

“SOBRE LAS RUINAS DE CASTILLA”

Hagamos un examen más detenido del comienzo del film, punto originario en la organización narrativa y que en este caso actúa como epítome. Dos carteles abren la película: “*Sobre las ruinas de Castilla*”, “*Dicen que el Cielo quiso castigar a la pequeña aldea castellana. Por eso la tierra le negará su fruto. Al ver su campanario hacen todos la señal de la cruz*”. La primera imagen es un plano general de una pequeña aldea entre cuyas casas destaca el campanario de una iglesia, en primer término un anciano sentado apoyado en una gran cruz de piedra. Seguidamente, un plano medio de otro anciano entre dos árboles, encadenado a otro plano general (más próximo) de la aldea en el que destaca un puente de piedra por el que cruzan lentamente dos mujeres de avanzada edad.

En estos primeros carteles y planos, previos a la presentación de la familia protagonista, se condensan diferentes indicaciones interconectadas que delimitan y dan una primera definición del contexto espacial y narrativo de la película. En primer lugar, destaca la inmovilidad de los planos, no hay desplazamiento de cámara y en su composición interna también predomina la estabilidad, el único movimiento es el de las mujeres que cruzan el puente. Esta connotación de permanencia está presente asimismo en los objetos, entre los que predominan los contruidos con piedra (casas, cruz, puente, ruinas), retratados con una presencia física muy material y casi áspera. Las ruinas castellanas anunciadas en el rótulo actúan como símbolo de la decadencia de la aldea junto con la senectud de todas las personas que aparecen (destaca el detalle en la representación de las arrugas del anciano situado entre los dos árboles) y el anuncio de la aridez de la tierra, esterilidad provocada según se nos dice por un castigo del Cielo. Esta presencia divina es reforzada con la aparición destacada de dos símbolos religiosos, la cruz y el campanario.

A partir de estas referencias que reconocemos en la secuencia inicial de la película podemos ver cómo se configuran una serie de campos semánticos que se van desplegando a lo largo del film, representando y dotando de significado al espacio que engloba y da verosimilitud al relato, el mundo rural castellano. Este universo narrativo se construye a medias entre la abstracción e indeterminación espacio-temporal de un lugar situado “*sobre las ruinas de Castilla*” (ya que hasta después de la tormenta no se especifica que se trata de la aldea segoviana de Luján), y la concreción de un territorio retratado con aspiración de veracidad.

Así, en la puesta en escena de la historia *La aldea maldita* muestra un realismo cinematográfico lleno de significaciones a través de, en primer lugar, una representación muy sobria, con una fotografía austera y en la que abundan los exteriores, especialmente en la parte que transcurre en la aldea, rodados con gran inmediatez y vocación de autenticidad; la cámara escruta con mucho detenimiento y cierta crudeza visual tanto paisajes como conductas humanas.

A esta sobriedad plástica se une un trabajo actoral muy mesurado, y una planificación narrativa contenida y rigurosa, en la que los planos se encadenan de forma simple y lineal, casi tosca. Si tenemos en cuenta la trayectoria profesional de Rey en el momento de realizar esta película⁸, esta frugalidad de medios en el montaje debe verse como una cuidadosa elección del director, que trata así de evitar todo efectismo y eliminar cualquier artificiosidad con la clara voluntad de dar la mayor sencillez y pureza al relato. También es una opción consciente de Rey el rodaje a partir de planos fijos (en un momento que el cine tendía a desplazar la cámara cada vez con mayor libertad), una apuesta que subordina el dinamismo de la acción en beneficio de la densidad de la trama. Asimismo, y aunque se presupone que es una historia contemporánea, este estatismo casi absoluto, junto con la ausencia de cualquier datación cronológica, da a todo el film un aire de intemporalidad e inmanencia⁹.

Esta sobriedad y austeridad estética interactúa con la crudeza argumental en la construcción fílmica del universo campesino; un mundo inclemente con los que allí viven, que han de trabajar la tierra con gran sacrificio y están a merced de los rigores del tiempo. *La aldea maldita* ofrece así un ambiente áspero y hosco que emerge por encima de los temas concretos de la película y los impregna de malestar y desconsuelo, lo que acentúa el dramatismo del relato y resalta la rudeza del entorno.

En oposición a éste aparece otro espacio físico, la ciudad, lugar que, aunque sólo es escenario de la historia en una secuencia, es un referente fundamental para el relato y contribuye a dotarlo de significado por oposición al mundo rural. Ya al principio de la película, Magdalena habla a sus amigas sobre la capital, enseñándoles la ropa que había comprado allí, visiblemente más moderna y llamativa que la que llevan las demás aldeanas. Posteriormente, cuando trata de convencer a Acacia para que abandone la aldea ("*Dudas todavía porque no conoces el mundo. Si supieras lo que hay detrás de estas sierras...*") se insertan varios planos genera-

⁸ Rey había demostrado desde sus primeras producciones un buen conocimiento de los diferentes procedimientos de sintaxis narrativa que se estaban desarrollando en el panorama cinematográfico internacional. De hecho en *La aldea maldita* utiliza determinados mecanismos exclusivamente fílmicos muy sutiles y precisos, como el empleo de las elipsis o la adjetivación de planos por contigüidad.

⁹ En la versión de 1942, en la que prima también el estatismo, este aire intemporal adquiere otro sentido gracias a una estética deliberadamente arcaizante, que sitúa el relato en un momento pasado de la historia de España (Zumalde, 1999).

les de una ciudad (que se supone Segovia, pero adquiere un sentido más abstracto, ya que no hay ninguna marca de identificación) en los que se muestran edificios altos y una notable actividad, con gente, coches y tranvías circulando. El mundo urbano es, pues, un ámbito de innovación y dinamismo, que contrasta con esa aldea humilde e inmune al paso del tiempo (*“este desierto”*, según Magdalena). Pero también aparece connotado en otro sentido, recordemos que la sola mención de la marcha de Acacia a la ciudad siembra las dudas sobre su conducta, y que sólo es escenario de la acción en la secuencia de la taberna, momento en que se descubre la ignominia de los protagonistas. La ciudad actúa aquí como centro de perversión que lleva a la quiebra del honor (medido por el rasero del comportamiento sexualmente apropiado de la mujer), tal como había vaticinado el anciano ciego.

En conjunto, se distinguen dos esferas contrapuestas: una urbana, núcleo de modernidad y progreso, aunque peligrosa y corruptora, y otra rural, dura, austera y rigurosa pero pura. De hecho, el pecado de Acacia, cometido tras su marcha a la ciudad, sólo se redime con la vuelta a la aldea.

Otra narrativa esencial que se inscribe en este cosmos filmico es la de la decadencia (colectiva y personal), en torno a la que se despliega todo un campo semántico que tiene en la ruina su expresión primera y su símbolo más potente. A lo largo de la película se hace referencia a ella en diferentes carteles: *“Sobre las ruinas de Castilla”*, *“Sobre las ruinas de Castilla voló, una vez más, la tragedia del éxodo”*, *“En las ruinas del viejo castillo”*. Como vemos, en todas las ocasiones la noción de ruina aparece unida a Castilla, ya que se establece una clara asociación metafórica que identifica Castilla con ese castillo en ruinas. Precisamente es en la secuencia en la que el abuelo se parapeta en el viejo castillo derruido con su nieto, para que Acacia no se lo lleve, la que plasma de forma muy clara una estética de la ruina que actúa como símbolo: el anciano se refugia en los vestigios de una grandeza anterior actualmente derribada, tratando de proteger a su nieto de los peligros de la ciudad.

Como veíamos anteriormente, esa decadencia se asocia al principio de la película a un castigo divino, y no es ésta una referencia religiosa aislada, ya que a lo largo del film se despliegan de forma notoria toda una serie de imágenes y temas vinculados a la iconografía cristiana. Por ejemplo, la cruz como motivo visual aparece en varias ocasiones con fuerte peso simbólico, recordemos su presencia en el primer plano de la película: una gran cruz de piedra que parece presidir el devenir del pueblo. También es llamativa la imaginería presente en un plano muy conocido, el de la *“crucifixión del campesino”* en la secuencia de la migración del pueblo: la imagen nos muestra la parte trasera de una carreta en la que un anciano va atado con los brazos en cruz. Aunque esta colocación está justificada como sujeción para el viaje, no deja de ser una postura un tanto forzada, que reproduce una imagen con claras resonancias bíblicas, y puede interpretarse como el sacrificio del pueblo, condenado al éxodo.

Este eco simbólico está presente igualmente en los nombres propios de los personajes femeninos. Si la acacia es en la tradición cristiana un símbolo de la resurrección tras la crucifixión, en nombre de Magdalena connota claramente el comportamiento que el personaje va a desarrollar en la historia. En su presentación aparece como una mujer frívola y coqueta, preocupada únicamente por la ropa; además, es ella la que incita a Acacia a abandonar “*ese desierto*” que es la aldea, seduciéndola con los atractivos de la ciudad. Muestra una actitud de desprecio ante todo lo que representa la aldea: la vida campesina, las tradiciones y, sobre todo, la familia, ya que persuade a Acacia para que abandone al abuelo (“*deja al viejo con sus manías*”), a su hijo (“*¿Para qué nos lo vamos a llevar? Sólo nos serviría de estorbo hasta que encontremos trabajo*”) y a su marido (“*Su encierro va para largo, el tío Lucas es hombre vengativo*”). No parece arrepentida ni avergonzada como ésta de su trabajo en la taberna y adopta una conducta abiertamente provocadora ante Juan, recreándose en mostrarle su deshonra. Tentadora y deshonesto, Magdalena es el único personaje de la película que tiene una carga inequívocamente negativa.

La aparición de nuevo de una cruz, en primer término del plano que cierra la secuencia del velatorio del abuelo, prelude el calvario de Acacia por la comarca, que llega a su clímax cuando unos niños la apedrean (otro patrón bíblico: la lapidación de la adúltera). Todo sus sufrimientos son como una penitencia con la que de algún modo expía su pecado, o así parece entenderlo Juan, que la perdona finalmente indicando al niño que vaya a besarla (como paráfrasis del pasaje evangélico: “*hijo, ahí tienes a tu madre*”).

En conjunto, toda la película queda impregnada de un ambiente de fatalismo religioso que adquiere una incidencia argumental capital desde el momento en que se da a entender que el drama de la aldea está motivado por un castigo divino que ha caído sobre ella. Sin embargo, es significativa la omisión de cualquier referencia a la institución eclesiástica, especialmente una figura muy querida por Rey: el párroco de aldea¹⁰, que habría podido jugar un papel destacado ofreciendo apoyo y consuelo a los lugareños que rezan desesperados por sus cosechas, intercediendo ante el cacique en nombre del pueblo, recordando a Acacia sus deberes de esposa y madre o mediando entre la pareja.

De igual forma, hay que destacar que a pesar de la centralidad argumental de los temas de la infidelidad y el abandono familiar, la película prescinde de presentarlos a partir de un enfrentamiento maniqueo y opta por examinar las relaciones personales y el comportamiento de los protagonistas más que por plantear un juicio valorativo sobre ellos que conlleve una moraleja. La flagrante representación del adulterio es resuelta de forma poco convencional, ya que ni queda desmentido

¹⁰ En la versión de 1942 sí aparece brevemente el sacerdote de la aldea; cabe recordar también el importante papel que juega en otras películas de Rey, por ejemplo en *El cura de la aldea*, *Nobleza baturra* o *La Dolores*.

ni la pecadora lo expía con su vida, sino que es perdonado en un final que disgustó enormemente a la crítica católica por la ausencia de un castigo ejemplarizante más duro contra Acacia.

Así, la omnipresencia de una iconografía religiosa en la película no se traduce en una reivindicación eclesiástica ni en una lección de moral católica, sino más bien en la plasmación de un tono místico – épico asociado a la identidad castellana. Si bien los motivos de la maldición divina no están explicados directamente, la película deja entrever que el pueblo ha perdido la fe (“*Con menos motivo salimos antaño en rogativa. Parece que la fe huye de Castilla*”) y que sus plegarias llegan demasiado tarde. Esa pérdida de fe, el abandono de la espiritualidad, ha conllevado la ruina de Castilla y, por ampliación, de España. Como veremos a continuación, la maldición se liga también al comportamiento de Acacia, pero no tanto como una cuestión de moral católica, sino más bien de moral nacional definida en clave de género.

LA CAÍDA Y REDENCIÓN DE ACACIA: GÉNERO, PUEBLO Y NACIÓN

Aunque en la película la aldea funciona en ocasiones como personaje colectivo, podemos ver a Juan Castilla como ejemplificación y concreción del pueblo castellano, como simboliza su apellido, e incluso del “pueblo” más en abstracto. El personaje tiene ya una presentación definitoria, pues un cartel anuncia “*En Castilla perdura una raza de humildes hidalgos. A ella pertenece Juan, un pobre campesino con ideas y sentimientos de gran señor*”, seguido de un plano en que se ven las manos de Juan cavando con una azada. Es, pues, trabajador, ya que labora con sus propias manos y, más adelante, medra por sus esfuerzos y llega a ser un capataz que se ha ganado la confianza y el respeto del dueño de la finca y de sus trabajadores.

Su condición humilde no va en detrimento de su nobleza, al contrario, defiende a toda costa su dignidad y principios; por ejemplo no duda en enfrentarse con el tío Lucas en nombre de la aldea. En cambio, éste, que une una posición económica muy desahogada y cierto poder político (suficiente para encarcelar a alguien según su arbitrio), es insolidario y egoísta, ya que no ayuda a sus convecinos que están al borde del hambre, y abusa de su autoridad para mantener a Juan en la cárcel como venganza. Se plantea así una especie de superioridad moral de ese campesinado pobre y trabajador encarnado por Juan que actúa con mucha más nobleza que las clases más favorecidas, de la que el propio tío Lucas se da cuenta al permitirle salir de la cárcel: “*Agradece tu libertad al pueblo y no a mí*”.

A este carácter orgulloso se une un temperamento impulsivo, que reacciona ante los problemas sin reflexionar en las consecuencias de sus actos y lo lleva a actuar con gran agresividad. La agresión al tío Lucas, la enorme violencia con la que trata a Magdalena y a Acacia cuando las encuentra en la taberna y la inflexibilidad, no exenta de cierta crueldad, hacia su esposa hasta la muerte del anciano

manifiestan un lado muy despiadado de Juan¹¹. El personaje reúne, pues, una conducta dura y violenta con una forma de actuar honesta y una especie de bondad natural de sentimientos, especialmente hacia su familia. Este hombre, severo y rudo al igual que el entorno que lo rodea, muestra una actitud respetuosa con el anciano, un gran cariño en el trato a su hijo y una amplia confianza en su esposa hasta que tiene pruebas visuales del adulterio, que lo lleva a enfrentarse a su padre, e incluso a pesar de la infidelidad sigue queriéndola.

La importancia que da Juan a las tradiciones y a los lazos familiares difiere del proceder de Acacia, cuya falta no es sólo el trabajo en un lugar de mala reputación (que sugiere la prostitución y el adulterio), es el abandono de la familia, ya que con su marcha deja a su marido en la cárcel y al bebé con un anciano ciego. Sus reticencias a irse son fácilmente vencidas; no se va sólo por miedo al hambre (que también) sino porque está seducida por la imagen de la ciudad que le pinta Magdalena, por lo que renuncia voluntariamente a su papel de madre y esposa. Esta disgregación familiar es el motivo de la degradación de Acacia y la condena al desprecio de su marido, a la separación forzosa de su hijo, a la marginación social (sometida a las habladurías en el cortijo y rechazada por las mujeres y niños que encuentra por la comarca) y a la locura.

En este sentido, una de las formulaciones más interesantes que plantea *La aldea maldita* es la conexión recíproca que se establece entre la esterilidad de la tierra y la deshonra de la mujer. Ya al inicio de la película, Acacia abandona su sitio en el hogar para salir a charlar con las amigas y ver los vestidos de Magdalena, por lo que cuando su hijo llora ella no está y es el abuelo quien debe atenderle. Así, como prelude del granizo que arruina la cosecha, se desvía de su papel de madre. La secuencia de la tormenta es clave para la plasmación de este vínculo: el montaje alterno muestra el contraste entre la desesperación de otras mujeres de la aldea (que rezan en la iglesia para conjugar la maldición del pedrisco) y de Juan (que, inquieto, no deja de estar pendiente del tiempo, maldice y se exaspera), con la actitud más bien despreocupada de una Acacia sonriente que se dedica a leer un folletín. Un inserto muestra la portada de la novela, titulada *El castigo*, en la que un hombre expulsa a una mujer, con lo que simultáneamente a la tormenta se anuncia el tropiezo de Acacia y su punición.

Esta unión conceptual mujer-tierra parece llevar a identificarlas y liga el declive de la aldea y al abandono de Acacia, uniendo así las narrativas de decadencia y deshonra femenina. De hecho, podemos interpretar el conflicto dramático desarrollado en torno a los protagonistas como una narración de caída y redención nacional. Es significativo que Rey decidiera centrar su narración sobre la decadencia de Castilla en el relato del deshonor de una mujer. Las naciones han sido imaginadas

¹¹ El personaje transgrede en ocasiones, como en el ataque al tío Lucas, las salidas y entradas de campo convencionales encaminándose directamente hacia la cámara, lo que refuerza la virulencia de sus acciones.

invariablemente a través de metáforas familiares (ELEY, 2000), en las que los símbolos de género juegan un papel fundamental a la hora de reproducir la unidad mítica de estas comunidades. En esas narrativas, la nación está casi siempre feminizada, identificada con la “madre patria” (MAYER, 2000), y las mujeres actúan como símbolo de la identidad y el honor nacional, conectado a sus papeles reproductivos, a través de la conducta definida como culturalmente apropiada, por ejemplo, sexual (ANTHIAS, YUVAL-DAVIES, 1989; YUVAL-DAVIES, 1996). La pureza femenina, salvaguardada por los hombres, se convierte en uno de los principales emblemas de una comunidad nacional y marca de distinción respecto a otras.

En *La aldea maldita* el honor familiar, vigilado por los varones (el abuelo y Juan), y depositado en Acacia, es infamado por el adulterio de una mujer que rompe la unidad familiar. La alegoría funciona perfectamente: la deshonor de una mujer como símbolo de la quiebra de una comunidad, un pueblo abandonado en una situación de miseria e injusticia (como es la de Juan en la cárcel) por una madre que renuncia a serlo, y el dramático calvario que sufre por ello: es la decadencia de una nación.

La película introduce en esta narración la posibilidad final de salvación, pues Acacia es perdonada por su marido pero tras haber purgado su desvío con gran sufrimiento, culminado por su lapidación. Sólo entonces y no antes puede Acacia redimirse; recordemos la simbología de su nombre, la necesidad de morir para renacer y alcanzar una vida plena. La secuencia final del film sanciona cómo se produce esta rehabilitación: ante el beneplácito del tío Lucas, Juan indica a su hijo que vaya a besar a su madre. Así, la secuencia reúne por una parte al cacique arrepentido con el campesino, antes enfrentados, y por otra a la familia protagonista, en el mismo espacio donde se iniciaba la película, la aldea. Es una cláusula narrativa peculiar y un tanto insatisfactoria en lo dramático, ya que no hay pruebas visuales de reconciliación entre los cónyuges: Acacia y Juan ni siquiera comparten plano, es su hijo el que actúa de enlace entre ellos y sirve de transmisor del perdón. Con la reunión familiar, a la narrativa de decadencia se une la de regeneración nacional, certificada con la recuperación de su papel de madre ante las generaciones futuras.

A MODO DE CONCLUSIÓN: UNA PELÍCULA VERDADERAMENTE ESPAÑOLA

En 1932 el Apostolado de la Prensa publicó una *Guía Cinematográfica* en la que se clasificaban las películas de acuerdo con su grado de inocuidad o peligrosidad moral a partir de una gradación en colores (blanca, azul, rosa, roja, verde o negra). *La aldea maldita* era catalogada como “película roja”, esto es, como una obra atrevida por tratar temas escabrosos o contener escenas inmorales (GÓMEZ MESA, 1977, 20-21). Aunque reconocía sus aciertos técnicos, la oficina católica señalaba algunos aspectos que no la hacían particularmente recomendable. En primer lugar, aquella crítica reprochaba que la película era “una tragedia dura que

mal se adapta a un escenario idílico y suave”, en la que la acción se teñía de una crudeza difícil de admitir. Seguidamente, consideraba que la pecadora no expiaba suficientemente su falta; se censuraba su cómoda redención, “*como si este fácil perdón destruyese un concepto tradicional y puro del honor castellano*”, y la ausencia de una lección ejemplarizante, más punitiva contra Acacia, en ese final no completamente conclusivo. Junto a esto, el mundo rural se concebía como un escenario apacible y dichoso, en el que no había lugar para el dramatismo de *La aldea maldita*.

Una dictamen todavía más severo realizó el crítico de *El Adelantado de Segovia*¹², que calificaba al film como “*un endeble y efectista melodrama*”, cuyo argumento no trataba un asunto netamente español, sino que “*lo mismo puede ocurrir en Pedraza que en una aldea china donde las nubes tengan el capricho de arrasar las cosechas tres años seguidos*”. Se lamentaba de que la cinematografía española siguiera produciendo películas que daban una imagen grotesca del país, en vez de “*documentarse y ambientarse debidamente para reflejar la verdad en sus cintas, huyendo de la deformación caricaturesca, que tanto nos perjudica ante el extranjero*”. ¿Cuál era, para este crítico, esa imagen deformada y caricaturesca? La respuesta estaba expuesta de forma muy clara en su crónica: el “*tópico vulgar y manido asunto de una Castilla en ruinas*”.

Sin embargo, apenas un año antes el mismo periódico daba cuenta de la noticia del rodaje de la película en las aldeas segovianas con una predisposición muy favorable:

Continúa realizando un film en esta villa una acreditada casa cinematográfica española. En la cinta que se edita se fotografian paisajes, edificios (cuya arquitectura llama poderosamente la atención de todo visitante), las costumbres de la tierra, los trajes típicos, se reflejan fielmente en este film, que se realiza bajo los mejores auspicios¹³.

La decepción posterior está, pues, justificada, ya que *La aldea maldita* no se centraba en retratar el costumbrismo y el paisaje de la zona, sino en mostrar un mundo campesino miserable y pobre.

Aparte de estas dos, es difícil encontrar valoraciones negativas del film de Rey. Más allá de sus (innegables) virtudes cinematográficas, la crítica alabó la sinceridad de su argumento y representación. Para una amplia mayoría de analistas, la película mostraba fielmente la imagen de España en ese mundo rural mísero y trágico, como recogía un diario zaragozano: “*‘La aldea maldita’ pone de manifiesto el drama incruento y obscuro del labrador español, lo mismo del castellano que del aragonés y del andaluz, drama que da la tierra y todo español debe conocer*”¹⁴.

¹² *El Adelantado de Segovia*, 13-3-31 (Sánchez Vidal, 1991).

¹³ *El Adelantado de Segovia*, 21-1-30 (Sánchez Vidal, 1991).

¹⁴ Crítica en *El Noticiero*, 23-1-31.

Más de un crítico, como Tomás Seral y Casas, llegó a catalogarla incluso como “*la primera película española*”. Su principal valor sería “*haber descubierto al mundo una España desconocida, insospechada, enfocada magistralmente por este certero director aragonés que ha pasado su aguda visión del alma popular castellana por un ligero tamiz eslavo*”¹⁵. El autor destacó, pues, sobre todo que no era la imagen habitual de España que se veía en las pantallas extranjeras (aunque tal vez exageraba al decir que era desconocida) y que el director había conseguido plasmar el alma del pueblo castellano.

Algo similar elogió Antonio del Amo: que Rey no se limitaba a una descripción superficial del paisaje, sino que llegaba a su espíritu interno, lo que lo convertía en un ejemplo (único en España) de cine racial, que el analista equiparaba con rural. Ése cine sería mucho más auténtico que otros, ya que “*el cinema racial tiene problemas muy hondos, mucho más hondos que los que crea la ciudad*”, y aporta una sinceridad añadida por tratarse de un mundo primitivo, no racional, en el que las personas se comportan prácticamente como animales:

Cuando surge un gran terremoto, o una gran tormenta, o un cataclismo producido por un fenómeno natural, los animales se asustan con igual o mayor espanto que las personas. La tragedia tiene una tensión tan formidable como su sinceridad. ¿Cómo piensa una aldea humilde, primitiva y cerril, cuando se le avecina un conflicto de este (*sic*) u otra índole?¹⁶

Uno de los mayores defensores de la película fue Juan Piqueras, que no ocultó su entusiasmo por ella en numerosos artículos, en los que llegó a calificarla como “*el primer film sonoro racialmente español*”¹⁷. De hecho, fue él quien junto a un grupo de españoles residentes en Francia se encargó de organizar su estreno en París ante la crítica, acto que se concibió como una auténtica manifestación de cultura española, ya que el programa incluía con la proyección de la película un homenaje musical a Falla, un documental sobre Ávila y una exposición del pintor Emilio Vila. Para los organizadores, el evento de reivindicación cultural fue todo un éxito gracias al film de Rey y su autenticidad en la representación de España, como contaba así Piqueras: “*Era la primera vez que no veían tópicos regionales: que no aparecían toros, ni toreros, ni flamenquismos andaluces*” (LLOPIS, 1988).

Para el crítico requeñense, el mayor acierto del director había sido “*la captación de fondos para un argumento, tan rudo, tan realista –tan español y desagradable, debiéramos decir*”. Los motivos principales que le llevaron a definir *La aldea maldita* como “*un film de tipo netamente español*” eran su crudeza¹⁸, alejada

¹⁵ Crítica en *El Diario de Huesca*, 30-1-31 (Sánchez Vidal, 1991).

¹⁶ A. del Amo: “El cinema y sus animadores: Florián Rey”, *Cinegramas* 75, 16-2-36.

¹⁷ “Comentarios al primer film sonoro y parlante racialmente español”, *El Sol*, 10-8-30.

¹⁸ “El cine requiere sinceridad, no falso pintoresquismo. Cuando la obra está bien hecha el público no se fija en si es o no es grata. El cine exige verdades. No hay que perseguir lo falso agradable. Hay que dar lo auténtico por muy desagradable que parezca. Y en ‘La aldea maldita’ es lo verdadero lo que se acusa, lo que se perfila”. “Antena cinematográfica”, *Popular Film*, 27-3-30.

de visiones idílicas del pueblo español vinculadas a representaciones regionales (andaluzas sobre todo), su omnipresente iconografía católica y un argumento centrado en dos “*problemas españoles*”, la miseria del campesinado y el asunto del honor. Esta autenticidad en la representación de España, que la distanciara de producciones norteamericanas¹⁹, tenía para Piqueras una importante trascendencia social más allá de la cinematográfica: “*La aldea maldita*’ es una obra seria (social) y desagradable (española). Aquí su valor. Su gran valor cinematográfico y ejemplarizante”²⁰.

Pocas películas de la época suscitaron tal unanimidad entre la opinión pública publicada a la hora catalogarla película verdaderamente española, en un momento en que no era habitual salir tan bien librado y escapar de la infamante etiqueta de españolada. En cuanto que una película es uno de los lugares de debate sobre los principios y valores de una nación, la acogida positiva que recibió el film de Rey permite, en principio, suponer la amplia aceptación de la imagen que representa; aceptación relacionada seguramente con el vínculo entre esta representación y algunos aspectos de la imagen de España que definieron los integrantes de la generación finisecular y que tanto calado tuvo en las décadas posteriores: Castilla como sinécdoque nacional, el paisaje austero como expresión del carácter castellano, la autenticidad de determinados valores asociados a lo rural o el mito de decadencia y regeneración (CACHO, 1997; FOX, 1997; VARELA, 1999).

Este primer análisis es el punto de partida de una reflexión más amplia acerca de las diferentes prácticas simbólicas que circulan e interactúan en la construcción del imaginario simbólico nacionalista español, proceso en el que en el que podemos inscribir la aportación semántica e iconográfica de la película de Rey. Posiblemente, ésta consiste principalmente en la plasmación filmica de una serie de elementos clave en una narrativa nacional: un espacio narrativo esencial, la Castilla mística de cuya grandeza sólo quedan ruinas; una definición del pueblo auténtico, un pueblo campesino noble, rudo y sencillo, desamparado ante los abusos del cacique y condenado a la miseria; y un relato de caída y redención que, a partir de metáforas de género, plasma la decadencia de una nación que ha abandonado a sus hijos seducida por la civilización urbana, así como el atisbo de una resurrección nacional futura. Es la historia de la España maldita, pero susceptible de regeneración.

¹⁹ “*Contrasta reciamente la racialidad de esta obra con la desintegración nacional y artística de los films que hacen las casas norteamericanas en sus estudios de Hollywood y de París*”. Crítica en *La Semana Gráfica*, 23-8-30.

²⁰ “Sentido social de *La aldea maldita*”, *La Gaceta Literaria*, 1-9-30.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTHIAS, F., YUVAL DAVIES, N. (1989): "Introduction", en ANTHIAS, F., YUVAL DAVIES, N (eds.): *Women – Nation – State*, Basinstoke, Macmillan.
- BARREIRA, D. F. (1968): *Biografía de Florián Rey*, Madrid, ASDREC.
- CACHO, V. (1997): *Repensar el 98*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- CÁNOVAS BELCHI, J. T. (1990): *El cine en Madrid, 1919-1930: hacia la búsqueda de una identidad nacional*, Murcia, Universidad de Murcia.
- DE GRAZIA, V. (1989): "Mass culture and sovereignty: The American challenge to European cinemas, 1920-1960", *Journal of Modern History* 61, 53-87.
- DEL REY, A. (1998): *El cine español de los años veinte. Una identidad negada*, Valencia, Episteme.
- DÍEZ, E. (2003): *Historia social del cine en España*, Madrid, Fundamentos.
- ELEY G. (2000): "Culture, nation and gender", en I. BLOM, K. HAGEMANN, C. HALL (eds.): *Gendered Nations. Nationalisms and Gender Order in the Long Nineteenth Century*, Oxford-New York, Berg, 27-40.
- FOX, I. (1997): *La invención de España*, Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1988): "Apuntes para una historia de lo rural en el cine español" en *El campo en el cine español*, Madrid, Filmoteca Española-Banco de Crédito Agrícola, 13-27.
- GUBERN, R. (1977): *El cine sonoro de la Segunda República*, Barcelona, Lumen.
- HIGSON, A. (1995): *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*, Oxford, Clarendon.
- HJORT, M., MACKENZIE, S. (eds.) (2000): *Cinema and Nation*, Londres y NY, Routledge.
- KINDER, M. (1989): *Spanish Cinema. The Politics of Family and Gender*, Los Angeles, University of Southern California.
- LLOPIS, J. M. (1988): *Juan Piqueras: el Delluc español*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, 2 vol.
- MAYER, T. (2000): "Gender ironies of nationalism. Setting the stage", en MAYER, T. (ed): *Gender Ironies of Nationalism. Sexing the Nation*, Londres, Routledge, 1-24.
- PÉREZ PERUCHA, J. (1992): *Cine español. Algunos jalones significativos (1896-1936)*, Madrid, Films 210.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. (1991): *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1991
- TRIANA-TORIBIO, N. (2003): *Spanish National Cinema*, Londres, Routledge.
- VARELA, J. (1999): *La novela de España*, Madrid, Taurus.
- YUVAL DAVIES, N. (1996): "Género y nación, articulaciones del origen, la cultura y la ciudadanía", *Arenal* 3:2, 163-175.
- ZUMALDE, I. (1999): "Los sonidos de la reconciliación. Estudio comparativo de dos versiones de *La aldea maldita* de Florián Rey" en *Actas VII Congreso de la AEHC*, Madrid, Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España, 455-466.

