

JOSEFINA DE LA TORRE
modernismo y vanguardia



**MUJERES 'CINASTAS'
DE LA GENERACIÓN DEL 27**
Josefina de la Torre:
Arlette en la marisma

**MAKING' WOMEN FROM THE
GENERATION OF '27**
Josefina de la Torre:
Arlette in The Marshes

RAFAEL UTRERA MACÍAS

JOSEFINA DE LA TORRE EN EL PERSONAJE DE ARLETTE DE LA PELÍCULA *MISTERIO EN LA MARISMA*, DIRIGIDA POR CLAUDIO DE LA TORRE, 1943. JOSEFINA DE LA TORRE AS ARLETTE IN THE FILM *MISTERIO EN LA MARISMA* DIRECTED BY CLAUDIO DE LA TORRE, 1943

CONTRASTING THE INTELLECTUAL ATTITUDES of the Generation of '98 and the Generation of '27, we find their respective members had a different understanding of cinema. The latter generation's perceptive ability, which was more developed than that of the former, made them into seasoned spectators enthusiastically singing the praises of this new technique, into poets and essayists of this new form of expression. The admiration that these young writers felt towards cinema materialised in a number of literary compositions and was symbolised by the monographic issue of *La Gaceta Literaria* (number 43, 1928), edited by Ernesto Giménez Caballero, dedicated to this art form.

This journal's film activities were channelled that same year through the *Cine-club Español*, inaugurated by the editor himself. The writers and intellectuals who presented the films, in one way or another, included Gómez de la Serna, Baroja, Jarnés, García Lorca,

EL CONTRASTE ENTRE LAS POSICIONES INTELECTUALES de las denominadas generaciones del 98 y del 27 evidencia el distinto entendimiento que sus miembros hicieron del Cinematógrafo. La capacidad perceptiva de los segundos frente a la menos desarrollada de los primeros convirtió a aquéllos en espectadores avezados, en entusiastas cantores de la joven técnica, en poetas y ensayistas de la nueva forma expresiva. Este sentimiento de admiración que los jóvenes escritores mostraban hacia él se materializó en numerosas composiciones literarias y quedó simbolizado en el número monográfico que le dedicó *La Gaceta Literaria* (número 43, 1928) dirigida por Ernesto Giménez Caballero.

Las actividades cinematográficas de esta revista se canalizarían en ese mismo año a través del Cine-club Español, inaugurado por el propio director. Entre los escritores e intelectuales que presentaron, de uno u otro modo, los títulos exhibidos, contamos a Gómez

de la Serna, Baroja, Jarnés, García Lorca, Alberti, Álvarez del Vayo, Luciano de Feo, Eugenio Montes, Lafora, Marañón, Pérez Ferrero y Germaine Dulac. El cine vanguardista, el ruso, el científico, el educativo y el de animación, se exhibieron en veladas culturales donde el arte silente era la estrella. Sus sesiones se prolongaron por otras capitales españolas: Barcelona, Valencia, Murcia, Valladolid, Sevilla. El filme por antonomasia, vinculado al grupo y a la época, es *Un perro andaluz* (1928), de Buñuel y Dalí, realizado y estrenado en Francia y convertido desde entonces en paradigma del cine surrealista.

Resulta sintomático comprobar cómo una expresividad de claros tintes vanguardistas se hacía evidente en numerosos escritores que convirtieron su trabajo en un tipo de literatura preñado de referentes cinematográficos y en un modelo literario de novedosos componentes; ellos eligieron el cinema como rasgo distintivo de la modernidad y tomaron las figuras y hechos de la pantalla como recurso idóneo para contribuir a la mejor plasmación de su pensamiento; los factores esenciales del lenguaje fílmico, las posibilidades espacio-temporales creadas por el montaje, el contraste entre ficción y realidad, la película fascinante y su fantástico protagonista, la exi-

mia actriz de turbadora belleza, el personaje audaz, elegante, sensible, cómico, son algunos de los elementos fecundantes del ensayo, del poema, de la prosa, que vieron la luz en publicaciones periódicas, *Revista de Occidente*, *Papel de Aleluyas*, *Hélix*, *Carmen*, *Lola*, para editarse posteriormente como libros firmados, entre otros, por Francisco Ayala, *El escritor y el cine*, Rafael Alberti, *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, César Arconada, *Vida de Greta Garbo*.

La poesía, el relato, la novela, se llenaron de terminología fílmica, nombres propios del “séptimo arte”, modos narrativos sucedáneos de la expresión plástico/cinematográfica; escritores como Gómez de la Serna en *Cine-landia* (1923), Díaz Fernández en *La venus mecánica* (1929), Arconada en *Vida de Greta Garbo* (1928), Ayala en *Polar Estrella* (1928), Carranque de Ríos en *Cinematógrafo* (1936), Porlán Merlo en *Primera y Segunda parte de Olive Borden* (1930), García Lorca en *Muerte de la madre de Charlot* (1928), etc., utilizaron el entrecruzamiento de figuras literarias con cinematográficas conformando un trenzado de posibilidades que hasta entonces la literatura española no había ofrecido tan intensamente.

De otro lado, una nueva mujer, bien distinta a la tradicional y conservadora, hizo acto de presencia en la sociedad y, de inmediato, contribuyó con su conocimiento intelectual o con sus capacidades artísticas a ofrecer ejemplo: acaso precedidas por María Lejárraga y Carmen Baroja, podríamos citar a María Zambrano, Rosa Chacel, Concha Méndez Cuesta, María Teresa León, Ernestina de Champourcin, Maruja Mallo, Josefina de la Torre, etc., quienes, entre otras, se incorporaron a la denominada "generación del cine y los deportes". Ellas pertenecían a un grupo que marcó las primeras décadas del siglo y a quienes la República otorgó parte de sus exigencias sociales y políticas (igualdad con el hombre, posibilidad de ser elegidas diputadas, etc).

Atendiendo a sus relaciones con el cinema, vamos a destacar las actividades llevadas a cabo por tres de estas mujeres: Concha Méndez Cuesta (Madrid, 1898-México D.F., 1986), María Teresa León (Logroño, 1903-Madrid, 1988) y Josefina de la Torre (Las Palmas de Gran Canaria, 1907-Madrid, 2002). Las referencias biográficas y creativas que vamos a señalar de cada una de ellas se inscriben, respectivamente, en la etapa pre-republicana y en la de posguerra, en un caso en el exilio argentino y, en los otros, en la mismísima autarquía del gobierno franquista.

Concha Méndez Cuesta

Concha Méndez Cuesta dispuso, desde su nacimiento, de cuantos caprichos exigía una casa de acaudalado patrimonio, con excepción de libertad de lecturas e impedimento de estudios universitarios. Su arrolladora personalidad y variadas inquietudes (campeona de natación, deportista consumada, conductora de automóviles, etc.), su toma de conciencia femenina (emancipación de la casa paterna, fundadora de asociaciones como el Lyceum Club Femenino) conformaron todo un ejemplo de mujer nueva.

Según su testimonio, vio nacer los inventos del siglo, por lo que creció en medio de la modernidad; la escritura de argumentos para la pantalla, los artículos de tema fílmico, el interés por la dirección cinematográfica la convierten en apasionada de un espectáculo que, bajo sus diversas formas artísticas, impregna la literatura del momento.

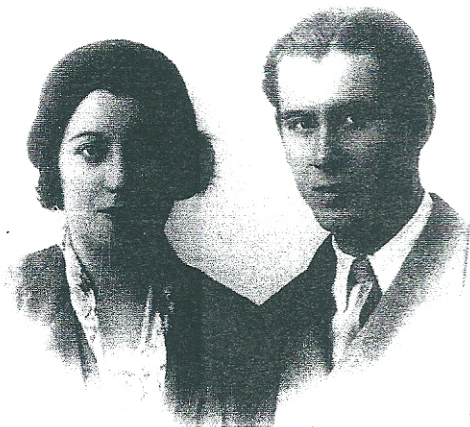
Las colaboraciones periodísticas de Méndez Cuesta contienen temas variados, pero es el cinema para ella una cuestión palpitante de la que dan fe diarios como el porteño *La Nación* y la revista española *La Gaceta Literaria*. El estado del cine español, la visita a los estudios ingleses de Elstree, la asistencia al estreno lon-

dinense de un film de Dupont, son aspectos sobre los que reflexiona la autora de *Historia de un Taxi y Prisionera del recuerdo*.

El artículo "El Cinema en España", publicado en el citado monográfico que *La Gaceta...* dedicó en 1928 al nuevo arte, permite a Concha Méndez pronunciarse sobre los aspectos más generales del cine y, tras efectuar un radical diagnóstico sobre nuestra cinematografía, proponer urgentes medidas para salir de la situación.

Su concepción dramático-teatral no debía estar lejos de un entendimiento entre los lenguajes de la escena y del cinematógrafo, como por entonces, hasta los propios autores del 98, Valle-Inclán y Azorín especialmente, estaban reclamando a favor de la renovación del teatro. No es nada extraño, por tanto, que una adelantada literaria, como quería ser esta autora, concibiera una literatura preñada de motivos cinematográficos.

Su argumento *Historia de un taxi* fue publicado por la madrileña Imprenta Ducazcal H. González en 1927. Las doce páginas que lo componen dividen la historia en presente y pasado. En el primero se organizan las diversas narraciones de los diferentes taxis, en escalonada organización que atiende a la importancia de



sus tarifas. En el segundo, se integra la historia de CARMEN y FERNANDO actualizada al lector mediante el minucioso recuerdo del automóvil y resuelta cinematográficamente mediante el consabido *flash-back*.

La novedad del argumento se caracteriza básicamente por tres cosas: la proximidad entre la historia que se va a contar y el sueño; el proceso de "humanización" que conllevan las narraciones "en boca de los taxis"; la utilización del travestismo, y las situaciones derivadas del mismo, como incentivo para el interés del asunto.

Las teorías freudianas, la capacidad "fabuladora" del sueño, el surrealismo ejemplificado en las corrientes artísticas de moda, convirti-

rían poco después *Un perro andaluz* en paradigma de la filmación del subconsciente; los términos “fantasía”, “sueño”, “ilógica”, “irracionales”, “quimera”, están voluntariamente utilizados y conscientemente agrupados por la autora en los primeros párrafos de su discurso; sin duda, son una invitación al director para marcar las pautas fantásticas por donde debe discurrir el carácter de su posible narración cinematográfica; el género de la fantasía señala la dirección a tomar por un cineasta imaginativo.

Carlos Emilio Nazarí, un chileno afincado en Sevilla, transformó este relato en guión cinematográfico y con el mismo título lo convirtió en película; las circunstancias del cine español del momento dificultaron su exhibición, como tantos otros filmes y, tras diversas peripecias, la cinta se perdió. Afortunadamente, una colección de fotos de rodaje que encontramos oportunamente, junto a los textos citados de ambos autores, nos permitieron reconstruir, literaria e iconográficamente, el desarrollo narrativo de los hechos.

Concha Méndez, junto a Manuel Altolaguirre, tendría otras experiencias cinematográficas durante su largo exilio mexicano: llevarían el cine por los pueblos mediante proyecciones ambulantes al aire libre. Además, su argu-

mento *Prisionera del recuerdo* (también conocido como *Cautiva del pasado*) fue llevado a la pantalla, en 1952, producido por Producciones Isla y dirigido por Eduardo Ugarte.

María Teresa León

María Teresa León dirigió en 1937 la representación teatral de *La tragedia optimista*, de Vsevolod Vischniewsky, que tuvo lugar en el Teatro de Arte y Propaganda de la Zarzuela; su concepción escénica estaba basada en el film *Los marinos de Cronstadt*, de Efim Dzigán, a su vez adaptación de una obra del dramaturgo mencionado. Al margen de sus intenciones sociopolíticas, la versión escenográfica se caracterizó por incluir proyecciones cinematográficas en la representación, tal como anteriormente habían llevado a cabo, de un modo u otro, Griffith y Eisenstein o, en España, se había hecho bajo la dirección de Martínez Sierra o con obras de Muñoz Seca. Al parecer, fue Santiago Ontañón, escenógrafo del montaje, quien realizó las filmaciones, en unos casos con los propios actores del teatro y en otras según las exigencias de cada cuadro o escena.

Sin embargo, la mayor actividad cinematográfica de la escritora se llevaría a cabo en el exi-



lio. Rafael Alberti y María Teresa León llegaron a Argentina en 1940. En *Memoria de la melancolía* la escritora expresó cuánto significó este país, el de corazón más generoso, para unos exiliados como ellos.

La entrada de María Teresa en el ámbito cinematográfico argentino se produjo de la mano del director Luis Saslavsky. Así en 1943 adaptó y escribió los diálogos para *Los ojos más lindos del mundo*, basada en la pieza teatral de Jean Sarment.

Posteriormente vendría la adaptación de *La dama duende* (1945), basada en el original de Calderón de la Barca, dirigida por Saslavsky. En los títulos de crédito de la película figuran, bajo el rótulo "argumento de", por este orden, María Teresa León y Rafael Alberti. El poeta parece priorizar la autoría de su esposa mientras él tiende a colocarse, discretamente, en segundo plano o, incluso, reconocerla como exclusivo trabajo de ella.

Comparando las características de la obra y su versión cinematográfica puede comprobarse que son muchas las diferencias; el resultado de la pantalla poco tiene que ver con el libro calderoniano. La proliferación de personajes, principales y secundarios, da lugar a una obra coral cuya dialéctica se establece entre una aristocracia tan necia como casquivana y un pueblo divertido sobre cuyas fiestas pesa tanto la celebración como la venta de la cosecha.

El guión de los Alberti toma como pretexto la original "dama duende", para, de una parte, mantenerla en la aventura individual del capitán y su enamorada pero, de otra, subvertirla en los aspectos colectivos y contextualizar los amores de la perulera en la dinámica de un pueblo trabajador y festivo al que

no le falta un punto de maledicencia si la ocasión lo merece y la egoísta aristocracia le da pie para ello.

Se trata de una película en la que buena parte del equipo artístico y técnico estuvo compuesta por exiliados, empezando por los “guionistas”, María Teresa y Rafael. Y junto a ellos, los actores Enrique A. Diosdado, Andrés Mejuto, Ernesto Vilches, Helena Cortesina, además del músico Julián Bautista y el decorador Gori Muñoz.

Del mismo modo, en los créditos de *El gran amor de Bécquer* (1946), de Alberto de Zavallía, aparecen como guionistas Alberti y León. La cuestión de la autoría vuelve a rondar sobre este título. María Teresa será la autora de la biografía denominada *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer*, publicada por Losada en Buenos Aires, y cuyo antecedente inmediato es el guión que dará título a la película; ella publicó durante los años de destierro biografías sobre El Cid, su esposa Jimena, Cervantes y Bécquer. Esta última, acompañada de una edición de las *Rimas*, a la que se unían poema y epílogo de Alberti.

El inicio de *El gran amor de Bécquer* ofrece el final de la vida de Gustavo Adolfo (interpreta-

do por Esteban Serrador) de manera que la construcción de la misma se ofrece como un *flash-back* apoyado en algunos hitos más o menos significativos de la vida del sevillano. El grupo de amigos dándole sepultura en el cementerio, la banda sonora aportando alguna estrofa de *Yo sé un himno...*, permiten un eficaz encadenado mediante el que se presenta a nuestro poeta recitando entre sus amigos; culminará la descriptiva secuencia enfrentando en el casino no a dos poetas, Núñez de Arce, con los suyos, y Bécquer, con los demás, sino a dos tipos de poesía. Y la poesía es la mujer.

Zavallía no consiguió una de sus mejores obras pero a la hora de buscar una mínima filmografía sobre el vate sevillano, ésta resulta imprescindible. Y además se puede ver a la propia María Teresa interpretando un papel secundario como “viuda de cuatro maridos” durante la petición de mano de la SEÑORITA ESPÍN.

María Teresa León, tras la escritura de estos guiones, quedaba “mano sobre mano” por las circunstancias políticas de Argentina; sus charlas por Radio El Mundo, por Radio Splendid, acabarían a manos de la censura. Ella misma escribió: *Se acabó la radio, la televisión, el cine...*

Perteneció a una familia de la burguesía ilustrada con marcadas vinculaciones literarias y, más ocasionalmente, con las musicales. Sus poemas aparecieron ya en publicaciones de los años veinte y, concretamente, en 1927 *Versos y estampas*, con prólogo de Pedro Salinas; otras publicaciones posteriores fueron *Poemas de la isla* (1930), *Marzo incompleto* (1968), *Mi sinfonía rosa* (1969), etc. Bajo el seudónimo de Laura de Cominges firmó varios títulos, como *Alarma en el distrito Sur* (1939), *¿Dónde está mi marido?* (1943), *Memorias de una estrella* (1954), etc., en la colección "La novela ideal". En esta última, una periodista encuentra el diario inacabado de una actriz, retirada ya y felizmente casada. Con el lenguaje propio de la literatura popular, la autora traza un panorama crítico sobre el mundo del cine y su evidente superficialidad, donde los procedimientos para llegar a ser primera actriz están reñidos con aptitudes y cualidades, sabiduría y conocimiento, mientras, al contrario, las falsas amistades combinadas con interesadas relaciones sentimentales elevan a cualquiera a la categoría de estrella; el visón y los diamantes decoran los intereses de una fauna cuya tarea es mantener activa la llamada fábrica de sueños.



En el tránsito del mudo al sonoro, Josefina tuvo la oportunidad de trabajar con su hermano Claudio en los estudios franceses de Joinville, donde intervino en la sonorización de las versiones cinematográficas para los países de habla hispana. Posteriormente, en la revista *Primer Plano* dejará recuerdo de su actividad y experiencia en el artículo "Aquellos tiempos de Joinville".

Será, precisamente, en esta publicación, dirigida entonces por Adriano del Valle, donde su

nombre y su figura, bajo marcado carácter cinematográfico, se ofrecerá tanto en su modalidad de colaboradora como de estrella, capaz incluso de aparecer en dos momentos concretos en la mismísima portada. Como anécdota perdida entre tantas páginas de la revista, hemos encontrado una respuesta de Josefina a la ingenua pregunta formulada por *Primer Plano* a una treintena de actrices españolas: *¿Cuál ha sido la mejor inocentada que le dieron este año? Y De la Torre contesta: Me engañaron diciendo que había un piso estupendo desalquilado... y yo me lo creí.* Lo de menos es la respuesta; lo mejor, el grado de popularidad que la actriz debía tener para incluirla en el repertorio; y ello, más allá de amistades y publicidad.

Como actriz, al margen de la locución de doblaje y radiofónica, actuó en las compañías de los teatros María Guerrero y Español. En el ámbito cinematográfico, de la mano de su hermano Claudio, entró en el estrecho mundo del cine español de los años cuarenta, en plena autarquía socioeconómica, orientaciones culturales falangistas, riguroso control nacional-catolicista y vigilante censura político-eclesiástica. En posteriores etapas y ya en pleno dominio social de la televisión, actuó en las populares series “Historias para no dormir” y “Anillos de oro”, entre otras, así como en el prestigioso espacio “Teatro de siempre”.

Las interpretaciones de Josefina de la Torre en el cine comenzaron en 1941. Su intervención como cantante en *Primer amor* es un avance de su personaje en *Misterio en la marisma*; se trató de una adaptación de la obra de Iván Turgeniev realizada por De la Torre y Manuel Tamayo (producida por Manuel Hernández Sanjuán para Hermic Films) en la que intervendrían amigos de la actriz como Tony D'Algy y Luis de Arnedillo, compañeros de reparto en la citada producción de Sur Films. GEMMA (interpretado por Rosita Yarza) se gana la vida como profesora de una academia de canto. ¿Está aquí el precedente de la academia de señoritas dirigida por ARLETTE en *Misterio...*? Al parecer, en este primer encuentro con el cine, Josefina tuvo que ayudar al director, por enfermedad de su primo Bernardo, a la sazón habitual ayudante de dirección de Claudio.

Seguidamente, en 1942, la actriz intervendría en otro papelito con frase, ahora como enfermera, en *La blanca paloma* (1942), igualmente dirigida por su hermano, versión cinematográfica de la novela de Pérez Lugín *La Virgen del Rocío ya entró en Triana*; los principales papeles fueron desarrollados por Juanita Reina y Tony D'Algy en esta producción de Exclusivas Diana. Y en el mismo año, bajo dirección de Julio Flechner, interpretó el papel de

MADRE SACRAMENTO en el film *Y tú, ¿quién eres?* (1942; estreno en 1944), cuyos actores principales fueron José Nieto (entrevistado por Josefina en *Primer Plano*) y José María Seoane, junto a Olvido Guzmán y Maruja Asquerino entre las intérpretes femeninas.

El mismo año de *Misterio en la marisma*, 1943, Josefina interviene en *El camino del amor*, de José M^a Castellví, en el papel de TOMASA, lo que la situaba en los primeros lugares del reparto y al lado de los principales intérpretes, Alicia Romay y Jacinto Quincoces, en este melodrama familiar donde la madrastra, DOLORES, se ganará el cariño del hijastro, ANDRÉS.

Asimismo, el título *Una herencia en París* (1943), de Miguel Pereyra, se basó en la novela *Tú eres él*, de Laura de Cominges (seudónimo de Josefina de la Torre, como ya se ha dicho). Lo más significativo es que la adaptación de la literatura al cine está hecha por el actor y amigo Tony D'Algy (con guión técnico de éste y del propio director). Josefina interviendría en la película en un breve papel junto a sus colegas Gabriel Algara, Agustín Laguilhoat y Lola Flores, todos ellos intérpretes de *Misterio en la marisma*, y la principal, Florencia Bécquer, a quien nuestra autora, convertida temporalmente en reportera, entre-

vistaría en *Primer Plano*. La película obtendría un premio del Sindicato Nacional del Espectáculo dotado con 100.000 pesetas. Un año después, en 1944, Josefina interpretaría un nuevo papel, dirigida por Edgar Neville, en *La vida en un hilo*, junto a Conchita Montes y Rafael Durán.

Sur Films, productora de *Misterio en la marisma*

La sociedad mercantil Sur Films fue creada en Sevilla, con domicilio social en la calle Federico Rubio nº 4, mediante escritura pública, el 26 de septiembre de 1942. Su capital inicial se cuantificó en cuatro millones, representado en acciones de cuatro mil pesetas, de las cuales los diversos fundadores hicieron efectivas las primeras novecientas mil.

La empresa estaba formada por familiares cuya composición reunía a miembros de las familias Medina, Lloset, Ybarra y De la Torre. Actuó como director gerente y coordinador del título próximo a rodarse José María Lloset y Marañón. De acuerdo con los estatutos, los fines para los que se constituyó abarcarían tanto la producción como la posible distribución de sus productos o de otros ajenos en España y en el extranjero; del

mismo modo, fue su intención la creación de estudios y, llegado el caso, cualquier otra actividad relacionada directa o indirectamente con la cinematografía.

Misterio en la marisma

Que la sociedad se crea para filmar de inmediato *Misterio en la marisma* (1942) lo demuestra la petición de permiso de rodaje, solicitada y concedida varios días antes de la constitución de la productora. Del guión, argumento y diálogos incluidos, era su autor el escritor y director cinematográfico Claudio de la Torre, también partícipe y socio de Sur Films.

Aunque los estatutos no hacían expresa mención a ello, Lloset, en entrevista promocional del film, aludía a que las intenciones de los productores de Sur eran llevar al cine una Andalucía inédita y la vida cotidiana del campo andaluz; sin duda, la elección del Coto de Doñana como paisaje natural era inédita en películas de ficción, pero el resto de la frase queda más en deseoso futurible que en plasmación evidente por cuanto la película camina por derroteros de género y personajes bien distintos, en donde la alta burguesía y la aristocracia cruzan sus planes tanto sentimentales como económicos.

El argumento original de Claudio de la Torre comienza mostrando una suntuosa mansión donde vive la condesa VERA así como otra bien distinta donde un quinteto musical femenino ensaya con ARLETTE, su profesora. Por su parte, CARLOS y JOSÉ LUIS ALMENARES, padre e hijo respectivamente, pueden presumir de ser las mejores escopetas en el arte cinegético, como así se les reconoce en el Tiro de Pichón sevillano. El segundo es hombre meditabundo y neurótico que se pasa la vida retirado en el paisaje marismeño. A su finca del coto onubense acuden distintos invitados, entre ellos, la señora LINFORD, condesa polaca, admirada por CARLOS y de quien JOSÉ LUIS se enamorará al primer golpe de vista.

Allí coincidirán ARLETTE y su amigo MAX junto a un tío de VERA y otros personajes secundarios; no faltará el humor andaluz del gordo JUAN. El paisaje de la marisma se nos muestra con detalle tanto en su fauna salvaje como en la flora de desiertos, playas y praderas; el paseo a pie o a caballo se combina con la caza del ciervo y otros alicientes sorprendentes para propios y extraños. La fiesta no podrá prescindir de una sesión de baile flamenco.

El robo de un collar de la caja fuerte desencadena una situación comprometida para



unos y otros. ARLETTE y el supuesto tío de VERA resultan sospechosos, pero lo peor es la crisis que supone en la relación de JOSÉ LUIS y la condesa, ya que éste parece más preocupado por el objeto robado que por las circunstancias y sentimientos de la amada, más aún cuando ella entrega a CARLOS el collar que, como luego se verá, es el auténtico y original y no la copia que siempre ha estado depositada en la caja fuerte. La conversación entre CARLOS y la condesa con ocasión de un cuadro familiar aclara para el espectador el común origen de una y otra

familia y los sucesos desarrollados un siglo antes, los cuales tienen su efecto en el estado anímico de JOSÉ LUIS. La recuperación de los sentimientos amorosos entre ambos pone fin a una larga historia, no sin antes detener al ladrón del collar y a su cómplice por parte del supuesto tío de la condesa, realmente un policía cumpliendo con sus obligaciones profesionales.

La marisma como escenario

La aparentemente complicada trama utiliza un cruce de géneros donde el tono misterioso y fantasmal se da la mano con el policiaco y éste con el documental cuyo ámbito natural es la marisma. La alta comedia se manifiesta en la actuación de unos personajes de lenguaje sofisticado y *smoking* habitual, integrantes de una burguesía emparejada con la aristocracia.

El misterio del título se refiere tanto a las características del parque donde el animal salvaje, desde el camello al jabalí y desde el ciervo al toro, vive en su entorno natural, como al misterioso robo del collar que marca negativamente la felicidad buscada por anfitriones e invitados en el entorno de una naturaleza paradisíaca.

Los recursos técnicos manejados en la producción hablan bien tanto de la fotografía de Ted Pahle como de los decorados de Antonio Simont. El montaje de determinadas secuencias demuestran que Claudio de la Torre concebía la producción con un dinamismo que el guión sólo podía esbozar. En tal sentido, la presentación de los dominios de los Almenares se hace con la repetitiva presencia de diversos criados que desde posicionamientos y parajes distintos aluden al carácter de la propiedad y de sus dueños; de otra parte, la caza del ciervo por parte de los lebreles y podencos se ha servido de un largo *travelling* que se recrea en las posibilidades de la misma y en las habilidades de los cazadores.

La música adquiere un carácter que va más allá de lo complementario; la orquestina femenina, las diversas canciones de ARLETTE, contrastan, como signo de elegante y sofisticada modernidad en la época, con el baile flamenco que, más allá de las corales sevillanas al uso, presentan a una jovencísima Lolita (Lola) Flores, acaso en uno de sus primeros papeles cinematográficos, junto a Terremoto, el niño que luce sus artes taconeando sobre una mesa.

La publicidad de la película se hizo patente en diversas revistas de la época, donde se alternaba el reportaje sobre el anecdotario del rodaje con las entrevistas a técnicos y artistas. La crítica no fue unánime en sus aseveraciones; desde la cercana *Primer Plano* se afirmaba que Claudio de la Torre había elevado su película al tono de buena fortuna de las producciones nacionales. Sin embargo, sería el poeta sevillano Juan Sierra quien firmaría en la mencionada revista un artículo cuyo subtítulo hacía referencia a “una Andalucía depurada de tópico y lisonja”; en los párrafos del mismo, se suceden las aseveraciones que aluden al paisaje inédito y a la atmósfera poética donde se sitúa el romance, a la peripecia deportiva junto a la administrada dosis de folclore; además, la sobriedad con que se presenta al campesino y el pudor con el que se sugiere la Giralda. La benevolencia del optimista comentario se adecuaba a la amistad con el grupo productor.

Por el contrario, con el distanciamiento que el tiempo permite, una revisión del film en una cadena de televisión hacía decir a su presentador, Octavi Martí: estamos ante una comedia solemne, elegante, extravagante y delirante a la vez que *canto del cisne de un falangismo pijo aristocrático*.

El personaje de Josefina de la Torre: *Arlette*

En el inicio de la misma película, concretamente en la segunda secuencia, se nos presenta al personaje de ARLETTE. Es la directora de una orquestina de señoritas formada por saxo y piano, guitarra y *cello*, además de una *jazz-band* que pone ritmo adecuado a la composición. Ensayan una canción en esta clase particular donde la profesora parece estar más pendiente de cuanto ocurre en el exterior que de mejorar la interpretación del conjunto. En efecto, lo sucedido en la calle, observado desde la ventana, le obliga a terminar la sesión y despedirse de las chicas.

En otra dependencia del mismo apartamento vemos a su amigo Max que, sentado sobre la cama, se toca las heridas producidas por el vehículo que le ha atropellado en la calle. Se culpabiliza de lo ocurrido dado su estado de embriaguez y se lamenta de su mala situación. ARLETTE le contesta aludiendo a su pasado con orquesta prestigiosa, a su cansancio actual, al frío en ese país helado, a su presente insatisfacción vital. Los billetes que Max le muestra y la inmediata vuelta a una España soleada animan a la mujer a acompañarle en una nueva y oscura aventura.

Otra diferente secuencia, situada a pleno día en el Tiro de Pichón sevillano nos permite oír la voz de ARLETTE, vocalista única en una orquesta profesional, mientras se suceden diversas escenas propias del lugar donde actúan los personajes. La imagen de la cantante se mueve al ritmo de la canción y la letra de ésta nos informa de ciertos paralelismos entre la naturaleza y la vida, precisamente, cuando *el sol, dominando el cielo, va marcando mi camino, momento en que el mundo no me importa nada.*

Ahora, en el interior del recinto, el nocturno baile de sociedad es la ocasión en que se conocen unos y otros, nativos y foráneos, la condesa VERA y los ALMENARES, padre e hijo. ARLETTE vuelve a cantar con otro traje y otro ritmo mientras las cotillas oficiales, señoras o señoritas, clavan sus miradas en el buen mozo y mejor partido o, por el contrario, en la extranjera que, por serlo, no merece sus simpatías. La situación termina, en el descanso del baile, cuando “el barón” presenta ARLETTE a RIGALT, y todos se reúnen para ver bailar a Lolita Flores y taconear sobre una mesa al niño Terremoto, ambos con sones flamencos.

Las escenas de sociedad, ambientadas por la música, dan paso a la comicidad de una secuencia donde ARLETTE y RIGALT, circulando

en automóvil por el coto, soportan la avería del vehículo, la embestida del jabalí y la palabrería insolvente de JUAN, “el gordo”; todos acaban en el palacio sedientos y cansados aunque, afortunadamente, pudiendo contar la aventura.

MAX, el “barón” y ARLETTE se citan furtivamente: él le solicita un plano del edificio y ella argumenta enérgicamente que, junto a él, correrá el último y definitivo riesgo.

Nueva canción de ARLETTE acompañándose del piano mientras se suceden los hechos en torno a la caja fuerte y al collar. Tras las pertinentes averiguaciones, identificadas la joya falsa y la verdadera, detenido “el barón” por el tío de la condesa, en realidad, un policía en acto de servicio, ARLETTE, sólo suspira por el collar falso, como, metafóricamente parece aludir a su propia vida.

En el cuadro de personajes, cuatro, dos a dos, actúan y funciona antitéticamente. VERA, la condesa, y JOSÉ LUIS, representan la pareja blanca, en quienes, resuelto el enigma y la confusión, la vida está dispuesta a sonreírles desde una desahogada posición social; ARLETTE y MAX, por el contrario, simbolizan la mala suerte, el ser víctimas de sí mismos acaso por querer situarse en un estatus social

que el mundo no está dispuesto a permitirles. La interpretación de Josefina de la Torre funciona en dos niveles distintos: de una parte como la cantante profesional, agraciada de imagen y voz; de otro, la mujer condicionada por las exigencias de un hombre cuyas aspiraciones no van más allá de cualquier ladrón de guante blanco.

Síntesis

Los tres ejemplos historiados permiten ver cómo un activo grupo de mujeres pertenecientes a la generación literaria del 27 o a la promoción de la República tuvieron activo papel en la vida cultural española del primer tercio del siglo XX y mantuvieron el ejercicio de sus respectivas creatividades en etapas posteriores tanto dentro de la España franquista como, víctimas del exilio, fuera de ella. Entre esas habilidades artísticas, el cine tuvo un lugar preferente, tanto desde los ámbitos literarios como desde los interpretativos. Sirvan estas líneas como homenaje a estas mujeres pero, sobre todo y en este caso, a Josefina de la Torre Millares por su doble condición de escritora cinematográfica e intérprete de una peculiar filmografía; en especial, su personaje de ARLETTE, en la marisma, la convierte en una cineasta felizmente recordada.