

Florián Rey y las dos versiones de «La aldea maldita»

AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL

En 1929 y 1942 el cineasta aragonés Antonio Martínez del Castillo (La Almunia de Doña Godina, 1894 — Alicante, 1962), más conocido por su seudónimo «Florián Rey», rodó sendas películas con el título común de *La aldea maldita*. Se ha escrito a menudo que las principales diferencias entre las dos versiones se derivan del carácter mudo de la primera y sonoro de la segunda, conservándose, por lo demás, el mismo planteamiento (la duración, de algo más de una hora, es prácticamente idéntica). También se ha repetido que la de 1929 constituye un hito insoslayable para el cine español, destacando la calidad de la primera parte —más social— sobre la segunda, sesgada por el melodrama. Hay incluso indicios de que la comparación entre ambas entregas (con un juicio generalizado a favor de la muda) llegó a pesar decisivamente en la preferencia de Florián Rey en sus últimos días por el lenguaje del cine silente sobre el sonoro¹

Sin embargo, esos dos juicios centrales y otros laterales merecen ser revisados con calma: ni está clara la superioridad de los primeros treinta minutos de la versión de 1929 sobre los treinta últimos, ni parece correcto enjuiciar la entrega de 1942 como una mera transcripción sonora de su predecesora. Antes bien, hace suponer que la censura imperante la condicionó de tal manera que de ambas se derivan visiones del mundo rural notablemente diferentes. Examinar, siquiera sea someramente, estos por menores es el objeto del presente trabajo.

¹ En su retiro de Benidorm proyectó escribir un libro bajo el título de *Cuando el cine quiso ser arte*, con un talante que su biógrafo Domingo Fernández Barreira (*Biografía de Florián Rey*, ASDREC, Madrid, 1968, pp. 61-61) caracterizó así: «Creo que ésta es la explicación: que allá por 1943 —cuando, salvo *Orosia*, no rodó nada que de verdad le arrebatara y gustase— aún no había digerido el propio autor la lección de *La aldea maldita* —de la que, un año antes, acababa de brindarnos una segunda versión...—; y andaba Florián como desorientado. Creo, también, que si los demás, por razones no siempre limpias, quisieron medirlo por *La aldea maldita* primera, la de 1929, Florián —que, pese a su vitalidad desbordante y caudal, fue esencialmente introvertido...— acabó por plantearse él el problema; un problema de exigencia a sí mismo que debió amargarle...».

La versión muda (1929)

La idea de acometer *La aldea maldita* surge en Florián Rey durante el rodaje de los exteriores de *Los chicos de la escuela* (1925) en el pueblo segoviano de Pedraza de la Sierra. De los 15.000 habitantes con que había llegado a contar, Pedraza se había quedado en 500, debido a la dureza de un clima que devastaba las cosechas y obligaba a la emigración en busca de lugares más propicios. Impresionado por estas circunstancias, acomete el guión y lo culmina en menos de una semana, realizando también en un breve lapso de tiempo una de sus películas más intensas, considerada de forma casi unánime la obra maestra del cine español en su etapa muda²

Fernando Méndez-Leite, la caracteriza así: «... Quizá la obra más lograda de toda la época muda de nuestro cine, por su vigorosa composición y su impresionante realismo. Las imágenes de aquella obra fílmica tienen valor de cuadro plástico, animado por una invisible corriente de fatalidad de raza»³. Y Carlos Fernández Cuenca, tras recordar las circunstancias en que fragua su producción (22.000 pesetas le costó a F. Rey y Pedro Larrañaga) destaca la escena culminante del éxodo de las carretas, que considera «un fragmento de antología universal»⁴.

Un pero, se introduciría, sin embargo, en la consideración crítica de la versión muda de *La aldea maldita*, de la mano de Florentino Soria, quien sería el primero en deslindarla en dos partes, oponiendo la calidad de la primera a la segunda, menos lograda, en su opinión: «Es una pena, sin embargo, que Florián, en vez de limitar la extensión de la historia al problema social, al enfrentamiento del hombre con la tierra, a la tragedia del éxodo, desviase la acción, en la segunda parte, para caer en un melodrama, centrado en el honor castellano. En esa primera parte, la de más subida calidad, hay imágenes muy expresivas. La salida del pueblo de los carromatos resulta impresionante. Florián siempre tuvo un certero sentido de la plástica, y sus encuadres suelen ser bellos, ajustados. A veces cae en el estatismo —en la segunda versión de *La aldea maldita* se hizo esto más evidente—, pero casi siempre una cámara flexible y un montaje cuidado proporcionan el adecuado equilibrio. Hay planos aquí en los que las cosas —los muebles y los útiles del hogar— cobran una emocionante importancia. La segunda parte de *La aldea maldita* interesa mucho menos, aunque haya

² «El asunto lo escribí en seis días; la realización fue también muy rápida...», declararía Florián Rey a Barreira en el serial de entrevistas cinematográficas «Con su vida hicieron cine», publicadas en *Primer plano*. Esta fue reproducida en *Redescubrimiento de Florián Rey*. Filmoteca Nacional de España, Madrid, 1963, p. 14.

³ *Historia del cine español*, Ed. Rialp, Madrid, 1965, vol. I, pp. 309-310, bajo el significativo título para su capítulo 33 de «FLORIAN REY CIERRA CON BROCHE DE ORO LA HISTORIA DEL CINE MUDO ESPAÑOL».

⁴ *Recuerdo y presencia de Florián Rey*. X Festival Internacional de Cine de San Sebastián, junio de 1962, pp. 16-17.

una evidente contención formal en unas situaciones de folletín y siempre un cuidado del detalle, de la fidelidad ambiental»⁵.

Su opinión sería retomada por críticos como Manuel Rotellar. Ya en un programa del Cine-Club de Zaragoza, señalaba a *La aldea maldita* de 1929 como el punto de partida del cine español y reiteraría puntos de vista similares a los de Florentino Soria en su libro *Cine español de la República* publicado en 1977 por el Festival de Cine de San Sebastián: «En alguna parte hemos señalado que *La aldea maldita* es el punto de partida del cine español. El tema del filme puede resumirse en pocas líneas: En una aldea castellana vive el labrador Juan, con Acacia, su mujer, su hijito y su anciano padre, ciego. La sequía agosta las cosechas y el pedrisco arrasa los sembrados. Los campesinos, empobrecidos por esta maldición, deben recurrir a Lucas, el usurero, cuya codicia siempre insaciable merma los escasos bienes de las pobres gentes. En un arrebato de ira ante la intransigencia del avaro, Juan le ataca violentamente con un arma blanca y es encarcelado por agresión. El pueblo todo, desesperado ante tanta adversidad, decide emigrar hacia tierras más fecundas. Juan, libertado por conveniencia del tío Lucas, decide sumarse al éxodo, pero Acacia en vez de reunirse con él se deja engatusar por su amiga Magdalena para que vaya con ella a la ciudad, donde cesarán sus necesidades para siempre. El niño queda al cuidado del abuelo y de una buena muchacha... Ha pasado el tiempo. Juan ha tenido suerte y ahora es capataz de una gran finca donde vive con su padre y con su hijito, aunque no deje de recordar a su esposa, de quien nunca supo desde que la abandonó. Un día, en un bar de mala nota, encuentra a Magdalena, a la que lanza una mirada de desprecio. Despechada ésta, descubre la cortina de un reservado donde está Acacia con un hombre... El honor castellano, la tierra sedienta, la expiación de una culpa, todo, encaja bien en este ambiente duro donde el realizador conseguía la unidad dramática de un tema rural en una primera mitad de insuperables calidades. El resto, el concerniente al honor manchado, quedaba malogrado por su insistente matización melodramática... El honor castellano, con su dramático empecinamiento, en la segunda parte, lastra sin remedio un filme que tuvo que ser lineal, aunque se salve por la excelente labor interpretativa de los actores».

El resumen argumental de Rotellar puede servirnos de arranque para nuestro análisis de la película, salvando algunos de sus errores. Seguiremos para ello la copia muda custodiada en la Filmoteca Española, con una duración de 65 minutos. Un cartel nos pone en situación al comienzo de la cinta, sin que nada indique que la acción transcurra en otra época que no sea la de su realización: «Dicen que el cielo quiso castigar a la pequeña aldea castellana. Por eso la tierra le negará su fruto. Al ver su campanario

⁵ «El ejemplo de Florián Rey», en *Redescubrimiento de Florián Rey*, pp. 21-22.

hacen todos la señal de la cruz». La cámara procede a caracterizar a continuación a los protagonistas de la historia: el abuelo ciego (Víctor Pastor), Acacia (Carmen Viance), Magdalena (Amelia Muñoz) y Juan Castilla (Pedro Larrañaga). Los nombres son, obviamente, simbólicos, como también la invidencia del abuelo, en su papel de ciego transmisor de una tradición caduca en un ámbito de fatalidad propio de la tragedia griega.

Aunque (en contra de lo que escriben algunos estudiosos) la película dista de ser parca en carteles explicativos, los personajes son presentados en términos plenamente visuales y cinematográficos: el abuelo, amodorrado junto al hogar; Acacia escindida entre sus deberes de esposa y madre y los cabildeos de la coqueta Magdalena, que presume de los adornos que le acaban de traer de la capital, Segovia; y Juan trabajando, afanoso, la tierra, como subraya la leyenda correspondiente: «En Castilla perdura una raza de humildes hidalgos. A ella pertenece Juan, un pobre campesino con ideas y sentimientos de gran señor». Pronto irrumpe el protagonista que faltaba: el Destino, en forma de pedrisco que arruina las cosechas. A pesar de los rezos de las beatas en la Iglesia, por un lado, y de las blasfemias de Juan, por otro, los campos quedan arrasados.

Un periódico nos informa de las trágicas consecuencias: «LA ALDEA MALDITA. Así llaman los pueblos comarcanos a la pequeña aldea de Luján por ser éste el tercer año que pierde sus cosechas a consecuencia de un pedrisco. Sus habitantes huyen del hambre y buscan trabajo en otras regiones». Frente a la miseria general, el tío Lucas (Ramón Meca) parece no tener problemas. Una mano escribe con tiza en su puerta: «Mientras el pueblo pasa hambre, el tío Lucas tiene la despensa bien repleta». Como expresiva muestra de la extremada situación, un inserto nos muestra a un gato que, al disponerse a entrar por su gatera, es atrapado por el cuello. En paralelismo, Juan casi estrangula con sus manos al tío Lucas, y es encarcelado por ello.

Mientras la plaza bulle en la actividad de las carretas que preparan el éxodo (una viejuca recoge el hilo de una rueca, como una Parca), Magdalena trata de convencer a Acacia para que la acompañe a la ciudad: «Deja al viejo con sus manías y vente con nosotros. No debe ser muy agradable morir de hambre en este desierto». Ella se resiste: «No puedo, Magda. Mientras Juan esté en la cárcel, yo no debo dejar la aldea». Su amiga insiste, proporcionándonos información suplementaria: «Hay para rato, porque el tío Lucas es hombre vengativo y no perdonará al que le hirió tan gravemente... Dudas todavía porque no conoces el mundo. Si supieras lo que hay detrás de estas sierras...» (mediante varios fundidos encadenados se muestran diversas facetas de Madrid: grandes avenidas, altos edificios, coches, tranvías...).

Acacia comunica al Abuelo su decisión de abandonar el pueblo, llevándose al niño. El le advierte, severamente: «¡Hágase tu voluntad, hija; pero no olvides que llevas contigo una carga muy pesada para una mujer:

nuestro honor castellano: el tuyo y el de todos nosotros! Acuérdate también de que, en Castilla, no se perdona nunca al que mancha el nombre que lleva. Yo me quedaré en la aldea. No podría respirar el aire de otras tierras». Acacia se ha ido apartando de su lado, y cuando el viejo le tiende la mano, su nuera ya está haciendo el hatillo ayudada por Magda, que la exhorta: «¿Por qué no le dejas el niño? Seguramente te servirá de estorbo hasta que encontremos trabajo. Más tarde puedes venir a buscarlo. Vamos, yo te ayudaré a recoger tu ropa». Pero cuando regresan a la cuna, su hijo ya no está. El abuelo se lo ha llevado al viejo castillo y amenaza con arrojarse junto a él si se lo intentan arrebatar: «¿Creíste que te lo dejaría llevar? ¡Es mío, mío: lleva mi nombre y mi sangre!».

Las dos mujeres se suman al éxodo colectivo. Al verlas pasar por delante de la reja de la cárcel, Juan grita: «¡Acacia! ¡Espera, no sigas, no me abandones!».

Todo es en vano, como comenta el siguiente rótulo: «Pero la voz del prisionero se perdió entre el ruido de las carretas». Su liberación vendrá de la clemencia del tío Lucas, que sintiéndose mal le escribe una conciliadora carta de arrepentimiento: «Juan: esta noche estarás libre. Agradece tu libertad al pueblo y no a mí. Perdóname y acepta mi ayuda. Lucas». Al reunirse con su padre, éste informa a Juan de sus sospechas de que Acacia está en la ciudad.

Un cartel y el iris que se cierra sobre un mapa centrado en Segovia nos dan cuenta de la nueva situación: «Pasaron tres años en una casa de labor de la capital. Juan Castilla, emigrado de la aldea maldita, ha logrado una posición desahogada». Una expresiva secuencia nos da idea del grado de respetabilidad social alcanzado por Juan como capataz de una importante finca: varios gañanes están con la cara enjabonada a punto de raparse a manos del barbero, cuando una simple indicación de aquel, que encuentra fuera de su sitio unos serones, basta para que abandonen diligentes el aseo personal y corran a ordenarlos. Ya en el interior del hogar, con su padre y su hijito, la nota que acompaña al pastel que sirve de postre reitera su rango: «A nuestro capataz en el día de su santo».

Tomándola como punto de partida tiene lugar un diálogo con su padre que va a servir de introducción a la segunda parte de la película (estamos exactamente a la mitad de su minutaje), centrada en el conflicto de la honra:

- Juan: «Un año más».
- Abuelo: «Y tres sin saber de la Acacia».
- Juan: «Ha muerto, padre».
- Abuelo: «¿Lo crees de verdad?».
- Juan: «¿Qué quiere usted decir? No le consiento que piense mal de ella. La Acacia era buena y honrá como la que más y seguirá siéndolo, si es que vive».
- Abuelo: «¡Vive, vive para vergüenza nuestra y afrenta de tu hijo! ¡Buena herencia va a recoger de nosotros el pobretico!».

El pretexto de su santo (un calendario marca «17 de enero, lunes») sirve para que los peones lleven a Juan a dar una vuelta por las tabernas, en una de las cuales una mano de mujer se posa, provocativa, en el hombro del capataz. Al darse la vuelta, reconoce a Magda, a la que arroja al suelo de un golpe. Como venganza, ella descubre la cortina de un reservado, donde se encuentra Acacia con un hombre. Fuera de sí, Juan la arrastra hasta su casa, le arroja unos vestidos modestos con los que sustituir los más provocativos que utiliza para el alterne y le advierte, amenazante: «¡Es preciso que mi padre muera sin conocer mi deshonra! ¡Vivirás con nosotros hasta el mismo día de su muerte! ¡Ni una hora más! Y, óyelo bien: te prohíbo que toques a mi hijo y que pongas en él tu mirada». Y la lleva a presencia del abuelo, que cae en el engaño y sentencia: «Ya me puedo morir tranquilo, Juan». Acacia sólo podrá mirar a su hijo esa noche a hurtadillas, dormido en brazos de Juan, y al tenderse sollozante en su cama, la sombra de una mano amenazadora se cierne sobre ella, muy en la línea del juego de luces del expresionismo alemán y, en concreto, del *Nosferatu* de Murnau.

Esa amenaza se concreta en la secuencia siguiente. Mientras Juan lleva a su hijo a la escuela, un grupo de gañanes mira a Acacia asomada a una ventana, comentando: «Esa es la mujer que se ha traído el capataz para vivir con él. Yo vi cuando la sacó de la taberna». La noticia se extiende pronto, hasta que uno de los peones más letrados, deja el periódico que está leyendo para escribir al amo una carta alusiva, que concluye así: «... Y esta conducta del capataz ha traído el escándalo al caserío».

Entretanto, resultan vanos los esfuerzos de Acacia por dar rienda suelta a sus instintos maternos. Habiendo comprado un gnomo de peluche a su hijito, Juan lo arroja por las escaleras, y al intentar recogerlo, el niño se descalabra, sin que el accidente resulte fatal. Pero la escena resulta de gran efecto melodramático, y su marido ha de esforzarse por reprimir sus verdaderos sentimientos personales: «Pasaron días. Juan siguió inquebrantable la línea de conducta que se había trazado. Su amor hacia aquella mujer, no extinguido todavía, luchaba contra su elevada idea del honor».

Pero una presión exterior vendrá a reforzar su dureza, descartando cualquier posibilidad de clemencia. El administrador del dueño de la finca le visita con una carta de este último en que se vela por la moral de sus servidores: «tengo noticias de que el capataz Castilla ha introducido en su casa a una mujer de mala nota, dando con ello mal ejemplo a la peonía... Aunque me resisto a creerlo, ruégole averigüe la verdad por el mismo Juan. No olvide que merece un trato muy especial». El administrador se dirige al capataz, en efecto, con palabras de consideración: «Dime que eso no es cierto y te juro que no hago más averiguaciones». Juan ha de reconocer: «Todo eso es verdad. ¡Diga usted al amo que de rodillas le pido siga teniendo por mí la misma estimación, pero que esa mujer no puede salir de mi casa hasta que mi padre muera!... ¡Dígale también que yo, que nunca

he deseado la muerte de nadie, me parece que, en este momento, estoy deseando la de mi padre!».

El abuelo, moribundo, remacha con su última voluntad la necesidad de preservar la honra a toda costa, sentenciando así a Acacia: «Que nadie me llore, Juan... Ya ves que me voy muy contento... Mi nieto será como tú, como yo: como fue mi padre y nuestros abuelos... Enséñale que el honor, nuestro único caudal, debe pasar íntegro de padres a hijos a costa de todo: del hambre, de la miseria y de la misma vida». Esta *ciega* defensa del honor es seguida, mediante una eficaz elipsis, de sus consecuencias: tras de un primer plano en que se ven el crucifijo y los dos cirios del velorio del abuelo fallecido, Acacia, con su hatillo, abandona el lugar con lenta tristeza y pesadumbre. Afuera le espera la tormenta (poco antes hemos visto el correspondiente calendario y las nevadas, que nos sitúan en el mes de febrero).

La nueva aparición de los textos de un periódico —que lee Juan— nos informa de la suerte de Acacia: «Hace pocos días fue salvada de los rigores de la nieve una pobre mujer que no supo decir su nombre y procedencia. El lamentable estado moral en que se hallaba determinó su ingreso en una casa de salud... Ayer, aprovechando un descuido de las enfermeras, se fugó del benéfico establecimiento. La enferma padece la obsesión de los niños». La imagen nos la muestra apoyada en una acacia y dirigiéndose a un pueblo, donde una madre retira a sus hijos de su alcance por infundírle sospechas y unos críos la apedrean por considerarla una bruja.

De nuevo se nos presenta la aldea maldita de Luján, con Juan que entra en campo y lee una carta que nos informa de las razones de su presencia: «Es absolutamente preciso que vengas al pueblo con el niño... Lucas». Acompañado por éste, que supo perdonarle a tiempo, entran en su antigua casa, donde una Acacia enajenada mece la cuna y canta una nana para un imaginario niño. Juan empuja a su hijo hacia ella y le dice: «Da un beso a tu madre, hijo». Así lo hace, ante la alegría de la mujer, que vuelve en sí y les reconoce. Lucas sella con su aprobación este desenlace: «Haces bien en perdonar, Juan».

La versión sonora (1942)

Florián Rey haría una versión sonora de *La aldea maldita* en 1942 pero antes parece haber habido una sonorización para el mercado francés de la rodada en 1929, según ha explicado el propio realizador: «La película llevaba sólo tres títulos. Un español que regresaba de Cuba y era amigo de mi protagonista, Pedro Larrañaga, la vio; le gustó muchísimo y nos dijo que era una lástima que no tuviera sonido porque por entonces, en otros países, el cine ya se había echado a hablar. Aquel señor nos dio el dinero

necesario para sonorizarla en París, a donde nos fuimos Pedro Larrañaga y yo. Quinientas pesetas nos costó el viaje en coche. Trabajamos en los estudios Epinay, donde en aquellos días terminaba René Clair *Sous les toits de Paris*. Mi película tenía un fondo musical, obra de mi hermano Rafael»⁶.

Fue esta versión la que se estrenó en la Sala Pleyel, alcanzando gran éxito en Francia: «Un día, cuando estábamos terminando nuestro trabajo, se abrió la puerta y entró un señor preguntando por el director de *La aldea maldita*; sacó una tarjeta que le acreditaba a él como director de la Sala Pleyel —que alternaba los conciertos con proyecciones muy seleccionadas de películas importantes— y me propuso estrenar *La aldea maldita* en su local. Yo no quería creer lo que escuchaba, porque me parecía mentira. Pero *Le village maudit* —como la titularon en francés— fue un éxito sensacional en la Sala Pleyel. Tuve unas críticas fabulosas y decidí quedarme en París, porque la Paramount me hizo una oferta; me instalé en casa de mi hermana, que vivía hacía muchos años en París, establecida como sombrerera. Pocos días después, en todos los quioscos de París aparecía, en vistosa edición, la cinenovela de *Le village maudit*; la había hecho una escritora húngara, sin mi consentimiento, sin pedirle permiso a nadie, y tuvo un éxito fenomenal. Consulté a un abogado y éste me dijo: «Un pleito sería muy largo; confórmese con el éxito y la gloria y olvide el despojo». Bien; la película estuvo en cartel en toda Francia más de un año... y la húngara hizo del libro cuantas ediciones le pareció bien... Y, en fin, el eco de *La aldea maldita* me permitió escribir en revistas de cine francesas, de criterio estético muy avanzado, artículos que se comentaron, que trajeron otros como réplica y continuación de mis argumentos...»⁷.

Testimonio que confirma Fernández Cuenca en su citado folleto: «Florrián y Larrañaga marcharon a París y, en los estudios Tobis, reprodujeron algunos rincones de los decorados originales para repetir con diálogos las pocas escenas imprescindibles, en sustitución de los escasos rótulos explicativos. En esa versión definitiva se presentó el film, por primera vez, en París y en la Sala Pleyel, local que sólo acogía obras de refinada categoría estética. Permaneció en cartel ventidós días, como prueba indudable de su rotundo éxito, y mereció críticas apasionadamente elogiosas, hasta el punto de que el semanario *Pour Vous* señalaba en *La aldea maldita* un camino de autenticidad, pureza y vigor digno de ser seguido por el cine francés. En España, en cambio, esta estampa perfecta del absentismo y del honor tuvo menos repercusión que en Francia; se estrenó con bastante retraso y en un cine de segundo orden. Sin embargo, con el correr del tiempo la importante obra fue revalorizada y se incorporaría al repertorio de los cineclubs. Al cabo de treinta años, sus grandes valores permanecen en su integridad dramática y creadora».

⁶ Entrevista citada con Barreira, p. 14.

⁷ *Ibidem*, pp. 14, 15 y 17.

Pero la comparación que aquí nos interesa establecer no es entre esas dos versiones de 1929, sino entre la muda de este año y la sonora de 1942, en la que Florián Rey firmaría de nuevo el argumento, guión y dirección, estenándola en el cine Avenida de Madrid el 23 de noviembre de ese mismo año, tras obtener una medalla en la Mostra de Venecia. Interpretaban los principales papeles Florencia Bécquer (Acacia), Julio Rey de las Heras (Juan de Castilla), Alicia Romay (Luisa), Delfín Jérez (Abuelo Martín) y Pablo Hidalgo (Lucas). La música era de su hermano, Rafael Martínez, y el segundo operador José Fermín Aguayo (responsable de la fotografía de películas como *Viridiana* y *Tristana*).

Los créditos califican el filme de «Poema cinematográfico», y un letrero explicativo sitúa la acción en el pasado: «Castilla 1900. Cuando la ciudad divorciada del campo que la alimenta dejaba al campesino desamparado en su lucha contra la inclemencia de los elementos. En su consecuencia, pueblos arruinados, emigraciones y éxodos iban desangrando la vida de la nación». Para que no quede ninguna duda de que se cuenta algo pasado y concluso, la caligrafía de todos los letreros es gótica. De este modo, toda la película adquiere un aire arqueológico, folklorizante, que la diferencia profundamente de la versión de 1929, que mostraba problemas actuales y *vivos*, sin rehuir en los rótulos ni la caligrafía actualizada ni los periódicos. «Esto sucedía antes; con Franco —se viene a decir tácitamente—, estas cosas ya no pasan».

La división en capítulos refuerza este carácter de traducción visual de un tiempo clausurado, informándonos mediante otro cartel en letra gótica: «Capítulo I. En el día del patrón de la aldea el amo sirve a sus criados». La música rompe a sonar con la adaptación orquestal de temas populares, mientras la cámara montada en una grúa barre los corros de aldeanos que danzan en torno a las hogueras donde arden sus muebles viejos o que montan alborozados en una rústica noria de feria. Un largo travelling nos lleva hasta la casa de Juan de Castilla.

Ya este comienzo contrasta vivamente con la versión de 1929, donde no había ni un sólo movimiento de cámara en uno de los momentos en que el cine tendía a desplazarla con mayor libertad en toda su historia, gracias al *portativo*. Esta narración en planos fijos había sido cuidadosamente meditada por Florián Rey, quien en una primera entrevista de 1943 con Domingo F. Barreira aludía a su rebelión contra «la violenta superstición del dinamismo» que dominaba el cine de ese tiempo, planteando su filme como «Un alarde de estatismo. Un cine de retablos. La acción, tal como yo la veo. El dinamismo sentimental, frente al dinamismo loco y superado de las sobrepresiones, de los fundidos a todo pasto...»⁸. A ello

⁸ «Los directores del cine español», en *Primer plano*, 1943, recogida en *Biografía de Florián Rey*, p. 60. Barreira alude a ella en la entrevista cit., p. 14, con algunas variantes. Para ser exactos, *La aldea maldita* de 1929 tiene una ligerísima panorámica descendente que

volvería en 1950, añadiendo: «Una cosa buena me ha traído este defecto [crear sobre la marcha]: no caer nunca en esa superstición del dinamismo que ha hecho a tantos confundir la velocidad con el ritmo, prefabricando ya una velocidad endiablada en el guión. Nunca creí en ese dinamismo y sí en el otro, que considero esencial: el dinamismo de los sentimientos»⁹.

Pero las diferencias no son menores en el orden argumental. Juan de Castilla no es ahora un «humilde hidalgo» ni un «pobre campesino con ideas y sentimientos de gran señor», como se le caracterizaba en la versión primitiva; es un labrador muy bien acomodado, que tiene a su cargo numerosos peones, quizá porque en 1942, para tener grandes sentimientos que explicasen el generoso perdón final, la censura estimaría más apropiado un protagonista en posesión de los correspondientes caudales. Otra novedad significativa es que tiene un hermano, Justo, que llega con sus dos hijas y con el que parece mantener algún conflicto soterrado. Como se ve, la guerra civil no ha transcurrido en balde entre ambas versiones, y (aunque sea muy en sordina y las diferencias entre los dos hermanos parecen deberse a Acacia) el cainismo late como uno más de sus componentes¹⁰.

Justo viene a visitar al abuelo (tras el cual se aprecia un muy visible crucifijo), al igual que Lucas, usurero que reclama un viejo préstamo al anciano y que es tratado por Juan (y por el guión y la cámara) con muchos más miramientos (incluso con deferencia) que en la versión de 1929. Aquí, no sólo no le ataca, sino que le ofrece un vaso de vino. Esta tónica continúa tras la tormenta de pedrisco que arrasa las cosechas: se ha eliminado la blasfemia de Juan, se ha conservado la elocuente secuencia que le presenta con el farol, apreciando los daños causados en las maltrechas espigas, pero se ha añadido la solidaridad de su mujer, que tiene a lo largo de esta versión un comportamiento mucho menos negativo que en la primera. Acacia le anima: «Somos jóvenes, fuertes, volveremos a empezar de nuevo, pero no aquí, abajo, en el llano, donde la tierra es menos ingrata, o en la ciudad, Juan, en la ciudad». Pero Juan quiere marchar solo, y es él, por tanto, quien la deja a ella, y no al revés.

Un nuevo letrero en letra gótica nos advierte: «Capítulo II: El éxodo». Y se repite, ampliándola, la concentración y caravana de las carretas. Una amiga de Acacia, Luisa, la anima a que la acompañe: si su marido no la quiere llevar, ella le hará un sitio en su carro, que va el último. Tras un grito final dirigido a su marido —que éste no oye— desde lo alto del calvario para que la lleve con él, Acacia acude al llamamiento de Luisa y se va en su carreta, que se desvía en distinta dirección que el resto de la caravana.

pasa inadvertida, dado que se aplica en el mismo sentido en que se desplazan Acacia y Magda al pasar bajo el arco del viejo castillo.

⁹ *Primer plano*, «Los directores del cine español, otra vez», recogida por Barreira en su *Biografía*, p. 71.

¹⁰ Ya en *La tierra de Alvar González* de Antonio Machado la rivalidad entre hermanos aparecía como una de las causas que provocaban la esterilidad de España.

Unas vistas del Palacio de Monterrey, la plaza mayor, la catedral y el puente romano nos sitúan en Salamanca tras el rótulo correspondiente: «Capítulo III. En la ciudad. 'Es mejor ser amo pobre que criado rico'». El abuelo está contando a su nieto la adoración de los Reyes Magos cuando entran sus hijos Juan y Justo. Lo primero que les pregunta es si han oído misa, a lo que ellos contestan afirmativamente. La santera Fuensanta entra al poco con su cepillo e informa al abuelo sobre sus pesquisas para localizar a Acacia, lo que le vale unas monedas para su ministerio. Como se ve, se trata de una familia de una religiosidad ejemplar.

Se nos informa de que llevan tres años ya en Salamanca y unos peones vienen a buscar a Juan, al que llevan a una especie de rústico cabaret, donde sorprende a Luisa en la barra y a Acacia en un camerino. Juan encuentra así a su mujer, pero no en un reservado con un hombre como en la versión de 1929, sino sola y a la espera de actuar en un café cantante, que es bastante diferente. Por lo demás, se ha conservado la secuencia del cambio de ropa, que él arroja sobre su mujer en casa y la prohibición de que el abuelo sepa nada o toque a su hijo. Antes de morir el abuelo (lo que se indica con el mismo primer plano de los cirios y el crucifijo), éste les hace prometer que se repartirán las tierras equitativamente y que perdonarán las rencillas, excepto las que atañen al honor. Les aconseja, además, que vuelvan a la aldea, «que más vale ser amo pobre que criado rico». Acacia, de acuerdo con la promesa que le ha obligado a hacer Juan, abandona la casa.

Una simbólica aurora («que en España empieza a amanecer») inaugura el nuevo orden de cosas, como subraya el último letrero: Capítulo IV: Amanecer. 'Nuestros campos vuelven a tener la bendición de Dios'. Un rápido montaje muy a la rusa muestra la febril actividad de los labradores: arados tirados por los bueyes, labradores sembrando los campos, una procesión que los recorre solemnemente con un sacerdote que echa la bendición... La cosecha no puede ser más abundante: rebosan las espigas de grano, los carros de haces y las eras de sacas de trigo. Para rematar tanta felicidad, Acacia regresa en una angulación que nos la muestra contra las mismas tres cruces del calvario que el día de su marcha. Al pie de otra cruz es reconocida y socorrida cristianamente por uno de los pastores de Juan, que pone en conocimiento de su amo la noticia. Como en un recordatorio instantáneo, van pasando en flash-back algunas de las secuencias más significativas (y que son las comunes a las dos versiones, lo cual demuestra que Florián Rey era muy consciente de cuáles habían sido sus hallazgos visuales, ya que los había repetido en 1942 y los volvía a mostrar ahora).

Acacia llega hasta la iglesia y entra en ella, postrándose de rodillas: un halo de luz le ilumina la cara y suena una música celestial. La gente advierte al marido de su presencia y le aconsejan que la eche como a un perro, cerrándole las puertas. Pero Juan asegura con firmeza que si las puertas de la casa de Dios no se le cerraron, él no será menos. Además,

ordena que todo el mundo vista sus mejores galas y maten unas reses para celebrar un banquete, pues Dios ha levantado la maldición que pesaba sobre la aldea. Un criado pasa con un cordero al hombro (reproduciendo una iconografía muy crística) y Acacia avanza por la plaza pública entre las murmuraciones de los aldeanos. Pero Juan la alza del suelo y la conduce a su casa, la sienta en una silla de terciopelo, junto a su hijo; y las dos sobrinas traen una jofaina con la que el marido lava los pies a su mujer. Suenan campanas de gloria y la foto congelada se convierte en una escultura estilo Reyes Católicos en la que la palabra FIN aparece en la clave de un arco conopial. Como se ve, una mezcla del hijo pródigo, la mujer adúltera y varias secuencias bíblicas más han retrotraído lo que en 1929 era historia viva hasta una especie de retablo en que se restauran a través del celuloide los valores de la España que arrancaba de los Reyes Católicos para rematar en la Cruzada de 1936-39. La película terminaba como había empezado: si los créditos aparecían grabados en piedra, la fotografía terminaba virando hacia el cartón piedra para conminar hacia la eternidad de valores que sólo cabía restablecer mediante el perdón y la clemencia (si las faltas no eran excesivas y el agraviado tenía suficiente rango como para poseer esas virtudes) en el seno de la Santa Madre Iglesia.

Toda la versión de 1942 se halla impregnada de una pátina de antigüedad etnológica, lejos de los rasgos de autenticidad e inmediatez que tanta credibilidad conferían a la de 1929, como Juan regando con la azada (aquí no se le ve trabajar en ningún momento), las gallinas resguardándose de la tormenta, el gato atrapado en la gatera, etc. En la citada entrevista de 1950 para *Primer plano*, Florián Rey utiliza tópicos en los que se perciben ecos de la retórica del Régimen: «He pretendido siempre una obra cinematográfica que reflejase la gran variedad de la tierra y de las razas de España, dentro de su enorme unidad». Para añadir, tras una cerrada defensa de la «españolada» como algo positivo que refleja la idiosincrasia intransferible de España: «Afortunadamente, vivimos ahora una especie de Renacimiento, de vuelta a nuestros usos, a nuestros gustos y a nuestra manera de ser. Los Coros y Danzas de la Sección Femenina han paseado por el mundo el incomparable garbo de lo español, del folklore español... el mismo que hemos de exportar en cine, si queremos que el mundo nos haga caso. Muchas cosas que antes eran *vergüenza* comienzan a ser lo que deben ser: *orgullo*...»¹¹.

¹¹ Recogida por Barreira en su *Biografía* citada, pp. 71 y 75. Ya por su cuenta, Barreira da la razón a Rey (p. 77) al recordar los millones de turistas que vienen a España bajo el lema de «España es diferente», y se refiere con amargura al hecho de que Rey tuviera que ganarse la vida en sus últimos años regentando en Benidorm el Mesón de la Cala: «Hay un atroz simbolismo en el hecho de que Florián, cuando se retira del cine, abra un establecimiento turístico, un 'mesón' emplazado en una de las regiones españolas a las que el turismo ha levantado con su palanca mágica... y a la que afluyen los extranjeros buscando, precisamente,

Lo cual no impedirá a Rey suscribir la crítica del falso folklorismo que advierte en *Bienvenido Mr. Marshall* cuando Berlanga le pasa los rollos ya montados de su película y le profetiza antes de su triunfo en Cannes en 1953: «Tú serás la barredera de todo lo que no nos gustaba...»¹².

Al ocuparse de la versión sonora, Fernández Cuenca establece un islote en la decadencia que cree advertir en Florián Rey para afirmar: «La nueva versión de *La aldea maldita* marca un feliz recobramiento. Volvió a hacer los exteriores en Pedraza de la Sierra, repitió escrupulosamente la escena grandiosa del éxodo de las carretas igual que la primera vez, pudo cuidar con mayor riqueza, por la cuantía del presupuesto —1.050.000 pesetas— el vestuario típico de la provincia de Segovia. El guión seguía fielmente el anterior, pero resaltando al final el perdón como una de las virtudes castellanas. Obtuvo este film el primer premio del Sindicato Nacional de espectáculo y una Copa de la Mostra Internacional de Cine de Venecia. Era una buena película, incluso una gran película, que contaría mucho más en la obra de Florián Rey si no existiera la versión anterior, más intensa, más apretada, más pura»¹³.

Como se ve, para nada se alude a las profundas diferencias entre ambas versiones, que no se refieren sólo al argumento, sino al tratamiento de todos los aspectos del filme. Matizadamente distinta es la opinión de Méndez-Leite, que encuentra menos eficientes a los actores, con excepción del protagonista masculino, destaca los decorados de Simont y la cámara de Gaertner, califica de «hábil y eficiente» la partitura de Rafael Martínez, pero su juicio global la estima inferior a la primera versión, sin entrar en muchas precisiones ni examinar tampoco las variaciones en el planteamiento: «Buena realización, de ambición artística loable, aunque en algunos momentos caiga en el defecto de efectismo teatral. En otros, apunta una técnica vigorosa, subrayada por la cámara de Gaertner con planos de impresionante belleza plástica. El director intenta de nuevo su gran éxito del cine mudo, si bien no puede evitar un excesivo deseo de superarse, lo que no consigue del todo. Había en la otra versión más espontaneidad, más eficaz juego de imágenes y, lo que es más importante también, más calidad interpretativa. Ahora únicamente sobresale la labor sobria y reconcentrada de Julio Rey de las Heras, siempre en la línea del consumado actor de carácter»¹⁴.

Sólo Emilio Sanz de Soto alude al núcleo de la cuestión. Empieza por este matizado juicio: «Vuelve a realizar *La aldea maldita* (1942), que, sin llegar a la fuerza y la desnudez de la versión muda, posiblemente por dis-

lo que Florián quería darles desde la pantalla. Sí; hay un atroz simbolismo en eso. Claro que lo hay...» (p. 78).

¹² Entrevista con Barreira en *Primer plano*, «La biografía en el diálogo», 1954, recogida en su *Biografía*, p. 92.

¹³ Loc. cit., p. 23.

¹⁴ Ob. cit., vol. I, p. 432.

poner de muchos más medios, es una obra de gran belleza, que consigue soslayar los peligros de una excesiva estética, y en la que se evidencia, en todo momento, el pulso de un director con algo más, bastante más, que oficio. Obtuvo una medalla en la Mostra de Venecia de 1942. Ambas versiones, la muda y la sonora, merecen un puesto en la historia de nuestro cine». Para abordar a continuación al problema central de la censura a propósito de su siguiente entrega: «Al año siguiente pasa de Pedraza de la Sierra al valle de Ansó, y allí rueda *Orosia* (1943), que, sin duda, alguna, hubiese sido su más grande película de no verse obligado a suavizarla por temor a la censura de entonces. Todo el final del film, en el que *Orosia* consigue de su mardio, la misma noche de bodas y no sin impudor, que le confiese que fue el asesino de su amante, el único hombre al que ella quiso, necesitaba un tono desgarrado que entonces era imposible. A pesar de ello, respiraba una verdad campesina, poco acorde con el cine que entonces se hacía en España»¹⁵.

El alcance social

Ya hemos visto que algunos críticos han diferenciado en la versión muda de *La aldea maldita* una primera parte conseguida y de alcance social y una segunda centrada en el honor y malograda por su carácter melodramático. Es éste un tópico que todavía perdura en nuestros días: «*La aldea maldita* se transforma en poco tiempo en una obra mítica para la crítica, al ver en ella valores e implicaciones sociales que sólo tiene en una mínima medida, pues no es más que un viejo tema rural y folletinesco abordado con una cierta dignidad, tanto humana como artística»¹⁶.

Este alcance social había sido subrayado por la crítica en su día, en efecto, y hasta se había establecido su dependencia del cine ruso: «Obsesionado Florián Rey, quizá, por la película rusa *El pueblo del pecado*, que tanto éxito acababa de obtener, sobre todo entre los intelectuales y minorías, confeccionó un argumento netamente español, de ambiente rural duro y miserable, y tan a la maravilla hubo de llevarlo a la pantalla, que desde aquel momento fue reconocido por la crítica como un realizador vanguardista que muy bien pudiera codearse con los mejores europeos... La película causó gran impresión en España y en Francia, tanto que en la Ciudad-Luz fue presentada por «Le Consortium Central», de París, con el título de *Le village maudit*, en la sala Marivaux, entre artistas y gentes de letras, obteniendo una cordial acogida. En Madrid se presentó en el cine San Miguel, el día 3 de diciembre, logrando un gran éxito»¹⁷.

¹⁵ *Cine español 1896-1983*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984, p. 106.

¹⁶ Augusto Martínez Torres, *Cine español 1896-1983*, pp. 24 y 26.

¹⁷ Juan Antonio Cabero, *Historia de la cinematografía española*, Gráficas Cinema, Madrid, 1949, pp. 285-286.

Pero sería Juan Piqueras, el gran crítico sucesor de Luis Buñuel en las páginas cinematográficas de *La Gaceta Literaria* y animador de la revista *Nuestro Cinema* (1932-1935) el que proporcionaría la visión más correcta y enfocada de la cuestión al ocuparse de la película en las páginas de *La Gaceta Literaria*¹⁸. Piqueras es plenamente consciente de algo que los críticos posteriores parecen haber olvidado o malentendido por falta de perspectiva histórica: que en la España de los años veinte tan social era el problema del honor como el del hambre. El teatro de García Lorca y Miguel Hernández —por citar dos autores poco sospechosos de conservadurismo— reflejan esa realidad, y obras como *Yerma*, *Bodas de sangre* o *La casa de Bernarda Alba* dan buena idea del error que supondría separarlos¹⁹.

A Juan Piqueras no se le escapa que si la pobreza y escasez puede provocar miseria material, también puede conducir además a la caída moral y a la prostitución en el caso de la mujer, ya que, en última instancia, también la esfera íntima de las relaciones personales se ve castigada por una estructura social injusta: «El *film* recoge el éxodo de un pueblo castellano, obligado a una fuga colectiva por el apedreamiento —sucesivo en tres o cuatro años— de sus cosechas. Aquí el eje del *film*, promotor más tarde del drama personal, con un valor de símbolo. En el pueblo —como en la mayoría de los pueblos españoles— hay un señor —mitad cacique, mitad explotador de los otros— con las trojes llenas, pero incapaz de socorrer a nadie. Una voz lanza el primer grito de protesta: «Mientras nuestros hijos perecen de hambre, el señor X tiene en abundancia de todo». Y todos los padres de los necesitados se lanzan al asalto, deseosos de dar a los suyos lo más esencial para la vida, convencidos, seguros de un derecho de equidad no instituido... Hasta este instante, el *film* tiene un valor colectivo. De aquí en adelante se sitúa en un plano familiar, que constituye —tomando este drama como un símbolo— otro problema social de España, que también conviene remover para fijarle una posición más precisa y exacta que la actual: el honor. El honor castellano, todavía arraigado y afirmado sobre viejas apreciaciones, sobre ideas antiguas, en hidalgas creencias; basado en experiencias demasiado rancias, provistas de una humanidad y de una lógica inaceptable en la hora presente. En el *film*, la vuelta de la esposa —tratada

¹⁸ En su artículo «Sentido social de *La aldea maldita*», *La Gaceta Literaria*, n.º 89, 1-9-1930, p. 7. Ha sido recogido por Carlos y David Pérez Merinero en su recopilación de textos cinematográficos *En pos del cinema*, Anagrama, Barcelona, 1974, pp. 110-115. Los mismos Pérez Merinero han antologado la revista *Nuestro Cinema* en *Del cinema como arma de clase*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1975. Piqueras volvería a referirse al éxito de *La aldea maldita* en París junto al bailarín Vicente Escudero en un suelto publicado en el n.º 94 de la *Gaceta* (15-11-1930).

¹⁹ *Yerma* (que se refiere tanto a la tierra como a la mujer) es el caso más claro, y *La casa de Bernarda Alba* el más dramático. Miguel Hernández, que abordó la tragedia rural en obras como *El labrador de más aire* y *El pastor de la muerte* era muy consciente de esta vinculación, como se observa en una carta que dirige a Lorca en febrero de 1935, y que he publicado en mi edición de su *Epistolario* (Alianza Editorial, Madrid, 1986, p. 68).

por el marido con una dureza ejemplarizante— se resuelve de una forma calderoniana. Se prosigue la línea de la vieja dramática española. Pero al final, se le da un sentido más moderno y humano. Más lógico y admisible. Florián Rey ha marcado —y ha marcado bien— un salto. El salto que ha dado España desde el siglo XVII —fecha en que aparece «El alcalde de Zalamea»— hasta el 1930, en cuya primavera alborea *La aldea maldita*. Su riesgo queda compensado con su propósito primero y con su logro después.

Sólo otorgando esta dimensión a la primera versión se entienden mejor las insuficiencias de la segunda, que queda profundamente perturbada en su misma sustancia al no poder plantear con toda profundidad y crudeza las dos caras del drama rural (el hambre in situ y la prostitución en la ciudad) y tener que convertirse, además, en un alegato histórico y folklorizante, casi intemporal, desvitalizado y carente de actualidad. Si la primera versión estaba al día gracias a que adaptaba a las circunstancias españolas algunas de las mejores aportaciones del cine ruso y alemán, ¿cómo iba a funcionar una película que hubiera necesitado ya del aliento neorrealista?? Pero aún faltaban nueve años para que un falangista crítico como José Antonio Nieves Conde pudiera afrontar en su película *Surcos*, con multitud de trabas y dificultades, el problema de la emigración del campo a la ciudad.