

Tres guiones inéditos de Florián Rey

AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL *

Resumen

En su última etapa, el realizador Florián Rey intentó filmar tres guiones que hasta el momento no han sido rodados ni publicados. Dos de ellos fueron registrados en 1951 (La niña del pecado mortal y La Petenera) y el tercero en 1954 (Que ruede la bola). El primero es un drama rural a mitad de camino entre Orosia y La aldea maldita. El segundo tiene más que ver con Carmen la de Triana y Brindis a Manolete, por su ambiente castizo y taurino. En cuanto a Que ruede la bola es una amarga parábola que actualiza de algún modo la fábula de «Los tejedores que hicieron el paño» o el cervantino Retablo de las maravillas. Ninguno de los tres encontró acogida favorable, lo que obliga a plantearse cuál fue la relación de Florián Rey con el contexto franquista en el que se produjo el declive de su carrera.

During his last epoque, Florián Rey tried to film three screenplays which until today have not been either published nor filmed. Two of them were registred on 1951 and the third on 1954. The first is a «drama rural» between Orosia y La aldea maldita. The second is related with «castizo» and «taurino» atmosfer. The third is a bitter tale which updates the fable El retablo de las maravillas by Cervantes. None of this sceneplays had a good start what makes us think about the relationship of Florián Rey with Franco's regimen at the end of his carrer as film maker.

* * * * *

La filmografía de Florián Rey fue tan azarosa e irregular como el propio transcurso del cine español, al que representa con particular pertinencia. Ello sería especialmente cierto en la etapa posterior a la guerra civil, sometida a un Régimen que determinó unas relaciones del cine con el público y el poder muy diferentes de aquellas en las que él se había formado como realizador. Merece la pena recordarlas brevemente.

* Catedrático de Historia del Cine de la Universidad de Zaragoza. Investiga sobre cine, medios audiovisuales y literatura.

Rey pudo familiarizarse con la cámara gracias a sus intervenciones en calidad de galán bajo las órdenes de José Buchs en películas como *La verbena de la Paloma* (1921). Esta versión muda de la celebrada zarzuela consagró una fórmula que fijaría ya uno de sus campos de acción más sostenidos: un cine populista (a menudo castizo) con apoyaturas en productos bien asimilados por el público, como las novelas y dramas de amplia audiencia, las historias de base folletinesca o los cantables.

De hecho, su debut como realizador y guionista se produce en 1924 con *La revoltosa* (1924), lo que le abre de par en par las puertas de la más importante y ambiciosa productora del momento, la madrileña Atlántida, de la que pasa a ser director artístico, y para la cual realiza en 1925 *La chavala*, *Los chicos de la escuela*, *El Lazarillo de Tormes* y *Gigantes y cabezudos*, y en 1926 *El cura de aldea*. La más importante inflexión de este desarrollo inicial de su filmografía viene marcada por la versión muda de *La hermana San Sulpicio* (1927), en la que descubre para la pantalla a Imperio Argentina, que a partir de 1934 (durante el rodaje de la versión sonora de la novela de Palacio Valdés) se convertirá en su esposa y principal colaboradora artística.

En 1928 aborda con regular éxito sus dos últimos títulos mudos, *Agustina de Aragón* y *Los claveles de la Virgen*, y se enfrenta en 1929 al primero sonorizado, *Fútbol, amor y toros*, con resultados muy deficientes desde el punto de vista técnico. Se cierra así una primera etapa, en la que sus películas —como el propio cine español— están lo suficientemente ocupados en la mera subsistencia como para poder reflexionar con calma y distancia. Con la caída de la Dictadura de Primo de Rivera y el cambio de década llega la hora de plantearse los problemas que arrastra la cinematografía nacional al afrontar el paso al sonoro.

En el caso de Florián Rey, este dilema se concreta en una cinta mítica en la historia del cine español, *La aldea maldita*, rodada en enero de 1930 en España, sonorizada en París durante el verano, y estrenada el 18 de octubre en la capital francesa en la muy prestigiosa Sala Pleyel, y en Madrid el 8 de diciembre de 1930. Aunque se ha venido datando erróneamente en 1929 y celebrado como la obra maestra del cine mudo español, hay que seguir insistiendo en que en realidad su comercialización fue sonora, y puede y debe ser considerada el pórtico de nuestro cine republicano y social. Pero desde el punto de vista comercial era un cine poco viable, casi un amago de lo que luego se llamaría «Arte y Ensayo».

Entre 1930 y 1933, Rey permaneció en París familiarizándose con las técnicas del sonoro, supervisando las versiones en español que llevaba a cabo la casa Paramount en los estudios de Joinville. Su

regreso a España se consolidó de la mano de la productora CIFESA e Imperio Argentina con sus tres filmes más taquilleros e internacionales: la versión sonora de *La hermana San Sulpicio* (1934), *Nobleza baturra* (1935) y *Morena clara* (1936). Durante la guerra civil el matrimonio recibió una oferta para trabajar en Berlín, donde rodarían *Carmen la de Triana* (1938) y *La canción de Aixa* (1939), tras las cuales el tándem Florián-Imperio se rompió irremediablemente. Así concluía otra etapa —quizá la más brillante— de su carrera.

Tras la guerra, su reincorporación al cine español es inmediata, intentando sustituir a Imperio Argentina por Conchita Piquer en *La Dolores* (1939). Esta superproducción de CIFESA pretendía ser un nuevo éxito equiparable a *Nobleza baturra*, esta vez en clave de tragedia. Pero no cuajó comercialmente. Fue entonces cuando se dirigió a él Cesáreo González para ofrecerle el apoyo de una modesta productora que había comprado, Suevia Films, que despegó gracias al éxito alcanzado por Florián con *Polizón a bordo* (1941), a la que siguieron en 1942 con otros productores *Eramos siete a la mesa*, una nueva versión de *La aldea maldita*, y —ya en 1943— *Idolos y Orosia*.

Tanto esta última como la segunda versión de *La aldea maldita* fueron películas ambiciosas, que recibieron amplio respaldo de la crítica, sobre todo *Orosia*, ya que *La aldea maldita* salió peor parada al ser desfavorablemente comparada con la versión de 1930. Lo cierto es que a partir de 1943 su filmografía, ya irregular, entró en una fase de declive, desorientada, con acercamientos incluso al ideario franquista que acusan una notoria falta de convicción y de inspiración, como sucede con *La nao Capitana* (1947).

El intento de volver a trabajar con Imperio Argentina en *La cigarra* (1948) se saldó con un fracaso en todos los órdenes. Con *Brindis a Manolete* (1948) y *Cuentos de la Alhambra* (1950) remontó un tanto ese bache, pero varios proyectos frustrados que nadie le quiso producir le llevaron a abandonarse a la rutina en sus últimas obras: *Tres citas con el destino* (1953), *La moza del cántaro* (1953), *La danza de los deseos* (1954), *La cruz de mayo* (1954) y *Polvorilla* (1956). Poco después se retiró a la cala de Finestrat, en las cercanías de Benidorm, donde regentó un mesón hasta su muerte en abril de 1962.

Los tres guiones inéditos que se considerarán a continuación pertenecen a los años 1951 (*La niña del pecado mortal* y *La Petenera*) y 1954 (*Que rueda la bola*). Se enmarcan, por tanto, en ese desesperado coletado final por recuperar una capacidad de maniobra que había perdido en un contexto político que, como el franquista, quizá se avenía mejor sobre el papel con su ideario conservador, pero en absoluto con la lógica de mercado y contacto directo con el público de

la etapa republicana, de la que sus mejores obras habían sido un claro exponente. Es este un matiz que debe merecer la pena dejar bien sentado si se pretende abordar con la perspectiva adecuada estas intenciones que nunca llegaron a concretarse ante la cámara.

La década de los cincuenta en la que se enmarcan se abre para Rey con *Cuentos de la Alhambra*, basada en una narración del libro homónimo de Washington Irving. Aunque no sea una gran película, manifiesta un Florián todavía inquieto y con sentido del riesgo. Una actitud que aún alentaba en la primavera de 1951, cuando lucha para poder filmar uno de los últimos guiones que saldrían de sus manos. Se trata de *La niña del pecado mortal*, un drama rural entre pastores, a mitad de camino entre *Orosia* y *La aldea maldita*. Nadie se la financió, y no tuvo mejor suerte con los otros dos intentos que maduró en el bache de tres años que mediaría entre *Cuentos de la Alhambra* y su siguiente realización, *Tres citas con el destino*.

Si nos atenemos a algunos de los testimonios contemporáneos, era un momento de desorientación bastante generalizado. Cuando en enero de 1952 Fernando Castán Palomar hace una encuesta en la revista *Primer Plano* sobre la suerte seguida por el cine español en 1951, tres directores al menos (Antonio del Amo, Tony Román y el propio Florián Rey) hablan de «crisis», refiriéndose a una «limpia de oportunistas», una «criba de fracasados» y la «guerra de nervios» ante las posibles nuevas normas para el desenvolvimiento de la cinematografía.

Cuando le llega su turno en la citada encuesta, Rey empieza por aludir al mal momento del cine español: «Si esto es crisis, convengamos en que resulta utilísima. Ha llegado muy oportunamente. Merced a ella se ha llegado a una limpieza que era muy necesaria». Para exponer a continuación sus proyectos: Este año ha sido para mí de labor intensa, pero callada. He preparado tres guiones. Tres guiones muy meditados, muy acabados, en los que tengo gran confianza... La primera que daré al público será *El torero negro*, que en principio iba a llevar el título de *La Petenera*¹.

Sin embargo, antes de *La Petenera* —que, hasta donde sabemos, nunca pasó de ser una mera sinopsis— escribió *La niña del pecado mortal*. Este título acogió primero un guión de cine que más tarde

¹ *Primer Plano*, n. 586, 6-1-1952. Otro de los guiones era, con toda seguridad, *La niña del pecado mortal*. El tercero es más dudoso. Seguramente se trataba de un avance de *Que rueda la bola*, argumento al que nos referiremos más adelante. También cabe que fuera una adaptación de *El Coyote* según las novelas de José Mallorquí, proyecto que se frustraría, asimismo, a pesar de que era un personaje que le fascinaba: «Sigo creyendo —aseguraba— que es mucho más importante de lo que se supone» (Entrevista con Barreira en *Primer Plano*, n. 555, 3-6-1951).

planeó hacer en televisión en varios capítulos ante la imposibilidad de llevarlo a la pantalla, y finalmente convirtió en obra de teatro. En 1951 se refería a él como «casi una leyenda, una historia que se desarrolla entre pastores», caracterizándola así: «España es uno de los pocos países donde aún puede encontrarse ese regusto idílico. Ningún reloj gobierna la vida de estos pastores, que se rigen por el sol... Hay una mezcla de muchas regiones. De Montehermoso son el ambiente y los trajes —el estilo de Sierra de Gata, de una elegancia sencillamente sobrecogedora—, y hay un *dance*, una especie de auto sacramental. Y romerías, y todo el mundo de esa vida extraordinaria de los pastores». Diez años más tarde, cuando ya se había retirado del cine, añadiría: «Creo que vais a ver en teatro un argumento mío, *La niña del pecado mortal*, que tuvo primero forma de guión, pero que no se hizo porque sólo podría haberla hecho yo»².

Según el guión que Florián registró en 1951, *La niña del pecado mortal* amparaba una historia situada en el Valle de los Monjes, que va a ser inundado por las aguas de un pantano. En lo alto de las montañas hay una majada habitada por pastores, cuyo jefe natural es un anciano de nombre Tomás. Su autoridad es tal que, cuando los vecinos del pueblo se resisten a abandonar sus casas —pese a haber cobrado las indemnizaciones—, el alcalde delega el poder en él. Su primera decisión es convocar la romería anual que se viene celebrando desde tiempo inmemorial, y que ese año corría el peligro de suspenderse a causa del embalse³.

Nos introduce en aquellos lugares un «Locutor», expresión que debe entenderse como «voz en off», un recurso muy habitual en el cine de la época (piénsese, sin ir más lejos, en *Bienvenido Mister Marshall*, cuyo guión es coetáneo). Su tono y retórica pueden recordar el de los NO-DOs del momento, aunque no su contenido, ya que se cuestiona la oportunidad de la construcción de un pântano, cuando es bien sabido que una de las grandes especialidades del Noticiero Documental era la exaltación del Caudillo procediendo a la

² Entrevistas con Barreira en *Primer Plano* (n. 555, 3-6-1951 y n. 1.102, 24-11-1961). El ambiente arcádico parece ser una obsesión del último Florián que, no obstante, viene de lejos. Cuando en una encuesta se le pregunta «¿Qué obra italiana le gustaría llevar a la pantalla?» contesta que algo de D'Annunzio: «Y de toda la producción d'annunziana me seducen para plasmar en imágenes y sonidos gran número de pasajes de la tragedia pastoral *La figlia di Jorio*» (*Primer Plano*, n. 102, 27-9-1942).

³ «*La niña del pecado mortal*. Guión literario y técnico original de Antonio Martínez del Castillo Florián Rey. 1951», Biblioteca Nacional, T/39.940. Consta de 78 páginas impresas, con indicaciones de movimientos de cámara muy elaborados, lo que desmiente una vez más que Rey sólo improvisara

inauguración de embalses como muestra irrefutable del progreso del país y de los desvelos del Régimen al respecto.

El guión comenzaba, pues, con un plano general, situada la cámara en la majada de Tomás:

LOCUTOR.— El Progreso, norte y guía de la Humanidad, va adentrándose en las zonas más solitarias y en los parajes más agrestes. ¿Veis este valle, que, circundado por altos picachos, semeja un circo gigantesco? Pues este valle, que es orgullo y prez de nuestra Historia, por haberse librado en él reñidas batallas contra los invasores, va a convertirse, por obra y gracia de un decreto ministerial, en un pantano que transformará en regadío muchos miles de hectáreas de tierra seca. Y estos picos, cuajados hoy de rediles, majadas y ecos pastoriles, serán, pasados unos días, las fértiles riberas del colosal embalse. Y ese pueblo que veis al fondo, medio escondido entre los repliegues del valle, orgullo también de nuestra Historia, desaparecerá sin remedio bajo las aguas como cosa inútil y mísero desperdicio. ¡Ley de vida, pero triste ley de vida!

La indicación en la columna para los datos técnicos advierte que «La CAMARA retrocede en TRAVELLING, girando en PANORAMICA para encuadrar la plazoleta de la majada de Tomás. Al empezar la CAMARA este movimiento, se oirá de nuevo la voz del locutor»:

LOCUTOR.— Si subimos del valle a la montaña, difícil ascensión, por entre pinos y peñas, llegaremos a la majada de Tomás, la más poblada y rica de aquellos contornos.

(Rodean la plazoleta cuatro o cinco casas de primitiva construcción, con tejados muy bajos, unos de paja y otros de teja curva. Por una callejuela que forman dos de estas casas, entra en la plazoleta el viejo Tomás).

LOCUTOR.— Ved al viejo Tomás, patriarca, jefe de la tribu y dictador de los pastores.

La sola mención de la palabra *dictador* es presumible que erizaría el bigote de más de un censor. Pero, en principio, el tal Tomás nos es presentado bajo los positivos rasgos del guardián de la tradición, casi un segregado natural de aquellas tierras, al estilo del Gracían de *Orosia*. Y es a él a quien corresponde discutir con Patricio, presentado como «administrador y hombre de confianza de la señora y dueña de todas aquellas majadas». Al ver a Tomás, le comunica que el alcalde ha dado ocho días para desalojar el pueblo. Cuando el patriarca se lamenta de lo escaso del plazo, Patricio replica:

Son pocos, ¿verdad? Pues a mí me parecen demasiaos. Diez años hace que empezaron las obras del pantano, y todos sabíamos

que, tarde o temprano, tendría que llegar esto. Ni uno solo se ha quedado sin cobrar la expropiación, y ahora salen con que si dejan el pueblo no tienen donde cobijarse. ¡Qué lo hubieran pensado antes!

Muchos se apresuran a recoger sus cosas, entre ellos un hidalgo, que arranca el escudo de piedra de la fachada para llevárselo. En cuanto al resto del pueblo, cuando se plantea la supresión de la romería en honor de la patrona del lugar, hay un conato de amotinamiento. El viejo Tomás también está escandalizado ante la eliminación del festejo. Patricio le hace ver: «Pero con eso no se come, abuelo. Hacen falta pantanos y buenos saltos de agua».

Sea como fuere, Tomás se presta a arbitrar la agitada reunión del concejo, con los vecinos alborotados negándose a abandonar el pueblo. Lo hace al comprobar la escasa autoridad del alcalde, que le pasa su vara, reconociendo: «Y hemos pensao algunos de nosotros que usted, por su edad y por el respeto que todos le tenemos, es el único que puede poner orden en este trance. ¡Qué Dios le ilumine, abuelo!». A lo que el recién investido caudillo responde: «La acepto, sí. Y la acepto porque me la dais en unas horas de sacrificio y amargura». Luego, dirigiéndose al alcalde, el señor Tomás le hace esta encomienda: «Toma, guarda mi cayado de pastor. Me lo devolverás cuando esta pobre vara de alcalde no sirva para nada». Por supuesto, su decisión es que se celebre la romería.

Felisa es una hermosa pastora que trabaja haciendo quesos bajo la dirección de la señora Andrea. El administrador Patricio le regala un espejo para que pueda mirarse mejor, ya que ella gusta de verse reflejada en las aguas del río, a pesar de las advertencias de una santera, que la previene: «A las pastoras que se miran en el agua, se les hiela el alma». Felisa mantiene relaciones con el hijo de aquella, Andrés, quien queda aislado con su ganado el día de la romería debido a una crecida súbita del río. Su madre, al ver la ilusión que hace a la muchacha la asistencia a la fiesta, pide a su otro hijo, Santiago, que la acompañe. Aunque éste se resiste en un principio, finalmente accede.

La romería está descrita con todo lujo de detalles. Empieza con una misa al aire libre, celebrado por mosén Justo en un altar formado por rocas y restos de lo que el cura ha ido sacando de la iglesia del pueblo. Todo muy en la línea de la misa de los Pastores de *Orosia*, con un auténtico alarde de planos para subrayar su carácter coral y el empaque de la ceremonia. A continuación hay un dance similar al de *La Dolores*, con disfraces de ángeles y demonios. De

nuevo, el elaborado trabajo de la cámara —se prevén hasta una docena de planos encadenados— proporciona una buena idea de que la trama se encuentra en su momento álgido. Se trata de mostrar el tránsito de la liturgia religiosa a la pagana, y la euforia que se va apoderando de Felisa al apurar sus buenos jarros de vino. Es entonces cuando estalla la pólvora, el diablo corretea entre los romeros persiguiendo a las mujeres y coge por la cintura a Felisa, con gran contrariedad de Santiago. Como le hacen notar los amigos, el demonio ha tentado a la novia de su hermano.

Finalmente, la moza se emborracha y desvanece en brazos de Santiago, trance en el que son sorprendidos por los suspicaces convecinos. La santera que los acoge en su ermita advierte al pastor que Felisa ha contraído el mal de las pastoras, el narcisismo de quien se mira demasiado en aguas y espejos. Desde ahora, el único amante que puede aceptar es ella misma. Cuando Andrés regresa a casa observa cómo los romeros que vuelven borrachos pintan en su puerta el tridente del diablo, y en la de Felisa el letrero «LA NIÑA DEL PECADO MORTAL». Al comprobar que su novia no está en casa ni va a dormir allí, se marcha de nuevo, despechado y sin querer saber nada de ella ni de su hermano. En cuanto a este último, parece condenado a seguir a la muchacha, a pesar de las advertencias de la santera. Y al intentar alcanzar a Felisa entre los riscos, Santiago se despeña y muere.

Entretanto, en el pueblo amenazado por el pantano, los vecinos están dispuestos a resistir. Pero Tomás ha dado órdenes de que abran las esclusas a una hora determinada, y previsto que se reúnan los pastores para que despejen el lugar. Antes, han de neutralizar de un garrotazo a Bautista, un cabecilla enérgumeno que se opone a la marcha. Una vez cargados enseres, mujeres y niños en los carros, se inicia el éxodo, que se adivina inspirado en el de *La aldea maldita*. El pueblo se inunda con gran estrépito, en lo que sin duda debería ser otro de los momentos culminantes de la película, ya que Florián prevé más de una docena de planos de las correspondientes maquetas, para visualizar eficazmente la inundación de las calles: «Algunas de éstas tienen cuevas muy pronunciadas, y por ellas cae el agua en torrente arrastrando sillas, mesas y otros enseres de madera».

Felisa perece al refugiarse en la iglesia. Cuando encuentran su cuerpo al día siguiente, está aferrada a un crucifijo. La santera se reafirma en su advertencia sobre el mal de las pastoras, aunque matiza, al ver el Cristo en sus manos: «Y menos mal que ha salvao el alma». Andrés vuelve a su casa, y desde la majada puede contemplarse el valle anegado, del que apenas emerge el campanario.

La voz en off del locutor que iniciaba la película se encarga ahora de sacar las conclusiones: «Del Valle de los Monjes ya no queda ni el nombre. Y del pueblo..., un circulito diminuto en el mapa de la provincia con un nombre al lado que se olvidará muy pronto. Pero la majada de Tomás sigue en su sitio, aunque menos alta, menos libre y menos cerca de Dios. El viejo Tomás no se acostumbra a ver tanta agua al lado de su majada».

Pueden suponerse las razones por las que Florián no pudo sacar adelante este proyecto. Por un lado, debido a su arcaísmo casi feudal. Ese aire bucólico-pastoril enhebrado por la correspondiente tragedia amorosa está planteado con oficio, pero dentro de una concepción del cine tan trasnochada que es dudoso que interesara al público. También se hace muy cuesta arriba aceptar que el espectador compartiera su manifiesta debilidad por las escenas religiosas y folklóricas, que ya trufaban *Orosia* y la segunda *Aldea maldita*.

Y a ello ha de sumarse la ambigüedad con que se aborda el problema central, la construcción del embalse. Los riesgos derivados de cuestionar el totem central del franquismo predesarrollista, el sacrosanto pantano, eran muy evidentes. Pero en cuestión tan peliaguda no era posible nadar y guardar la ropa. No se podía centrar el guión en un patriarca como el señor Tomás —a fin de cuentas, el guardián de la tradición— que se convierte a la causa del progreso tras una simple conversación con el administrador de la señora de aquellos parajes. Y menos todavía recurrir al fácil expediente de contrapesar esa toma de partido con una tibia desautorización mediante la voz en off del Locutor, a quien se concede la primera y última palabra.

* * *

La Petenera (o, según otro título, *El torero negro*) es una sinopsis de 6 páginas mecanografiadas y fechadas en julio de 1951, que bien pudieran guardar alguna relación con un proyecto anterior, *Ronda ya tiene torero*. El propio Rey antepuso a su resumen argumental una significativa presentación:

Andalucía 1830-1834.

Todos los personajes que juegan en esta película pertenecen a la Historia de España, a la del Toreo y a la del Folklore andaluz. Ni uno solo debe su existencia a la fantasía del autor. Ha puesto éste su principal atención en que su obra constituya un documento vivo de la época más brillante de la Fiesta Nacional Española. *Petenera* existió tal y como la pintamos. ¿Fue ella la que inspiró a Prós-

pero Merimée su célebre Carmen? Es muy posible. Dolores la Petenera nació en un pueblo de la provincia de Almería llamado Paterna. Fue a Sevilla cuando apenas contaba veinte años. Allí dio a conocer el antiguo cante de la Patenera, que más tarde, por degeneración, acabó llamándose Petenera.

Otro personaje importante de la obra es Juan León, el torero más popular y valiente de su tiempo. A Pedro Romero le conocemos a sus 76 años, cuando fue nombrado por el rey Fernando VII director de la Escuela de Tauromaquia de Sevilla. Francisco Montes, llamado por todos Paquiro, conceptuado como el mejor torero del siglo XIX, comienza entonces su arriesgada carrera y es discípulo de Pedro Romero... Por otro lado, las intrigas políticas que rodean la figura de Fernando VII saltan al tablado de la casa señorial, entre alegrías y penas, entre fandangos y soleares⁴.

Sigue, a continuación, el somero desarrollo argumental de esos personajes y ambientes. La acción comienza cuando Dolores llega a Ronda huyendo de un amor que deja atrás en su pueblo de origen, y se encuentra con Juan León. Es este un torero constitucionalista que ha ido a comunicar a Pedro Romero su nombramiento como director de la Escuela de Tauromaquia de Sevilla. Juan se interesa por ella, pero Dolores frena sus avances, mientras consigue el éxito en el famoso café de Silverio en Sevilla. No pasa mucho tiempo antes de que la «Petenera» se escuche por todos los barrios de la ciudad.

En la citada Escuela de Tauromaquia, Dolores conoce a Francisco Montes, «Paquiro», quedando prendada de él. Romero le advierte, sin embargo, que el torero no se rinde ante nadie. Entretanto, los conflictos políticos van en aumento: Valdés cruza los Pirineos y Torrijos desembarca en Málaga. Con las represalias de los realistas contra los liberales, Juan León ha de esconderse. Hasta que un buen día entra a caballo en el café y se lleva a la grupa a Dolores. Cuando Paquiro regresa de sus triunfos madrileños, que le han hecho famoso, la cantante le visita y le cuenta cómo Juan la raptó y retuvo contra su voluntad; pero Montes se declara amigo de León y desliga de cualquier sentimiento hacia ella. Despechada, denuncia a Juan León y sus amigos, que se escondían en la academia de baile de Luis Alonso. Dolores vuelve con Paquiro, pero éste, al enterarse de que ha sido ella la delatora, la echa a patadas.

León tenía comprometida una corrida en Jerez a beneficio de los pobres y ancianos, por lo que el corregidor, dado ese carácter

⁴ «*La Petenera*. Sinopsis de la película del mismo nombre, original de Antonio Martínez del Castillo (Florián Rey). Julio 1951». Biblioteca Nacional, T/43.852.

benéfico, hace una excepción y permite torear al preso, para que la gente no devuelva las entradas. Como testimonio de sus ideales políticos, Juan se viste en la cárcel de color negro, y acude a una plaza de toros fuertemente custodiada. Tras una gran faena, tira los trastos de matar y se ofrece al toro para que le embista. Paquiro sale al quite y mata al astado en un quiebro magistral. La plaza estalla en aplausos, pero nadie puede impedir que León sea conducido a la cárcel esposado.

Toda Sevilla hierve en rumores que señalan a Dolores como traidora, y la muchacha ha de esconderse en Triana en un tugurio de mala muerte, donde canta sus coplas y termina por consumirse de tuberculosis. Cuando Paquiro y León —el uno triunfante en la capital del reino, el otro indultado por su mediación— van a verla al hospital, Juan, avergonzado, no se atreve a entrar en la habitación, por lo que muere en brazos de Francisco Montes. En el entierro, el féretro es conducido a hombros de Paquiro, León, Luis Alonso y Silverio. Tras ellos va Pedro Romero, mientras suena la copla de la Petenera.

Este proyecto tampoco tenía fácil salida, y Florián —tras dos años de inactividad— tira la toalla y se dedica a filmar no lo que le interesa, sino lo que le ofrecen. Sólo en 1953 pudo volver a ponerse tras una cámara, compartiendo la dirección con otros dos colegas en el filme de episodios *Tres citas con el destino*. Por eso, no debe extrañar que cuando aborda otro guión original suyo, *Que rueda la bola*, no se trate ya de uno de sus argumentos arcádicos o pintureros, como *La niña del pecado mortal* o *La Petenera*. El desaliento que se advierte en estos dos últimos se convierte en auténtica amargura.

* * *

El nombre de su protagonista (Hartus) y el arranque del guión técnico de *Que rueda la bola* ya resulta muy sintomático de la desengañada actitud de Florián: «Aldea en un país de la Europa Central, de esos que se dividen en Cantones, Departamentos o cosa parecida»⁵.

Es allí, a uno de los pueblos de Aldea, el llamado Palmira, a donde llega un muchacho llamado Hartus, con una carta de «recomendación» que entrega a Dina, la guapa hija de un granjero. Así reza la misiva: «Ahí os mando a ese pobre idiota porque no encuen-

⁵ «*Que rueda la bola*. Argumento, diálogos y guión técnico de Florián Rey. 5 de junio de 1954». Biblioteca Nacional, T/36.099. Consta de 82 páginas mecanografiadas.

tro cosa mejor. No sé qué ventolera le ha traído a esta tierra. Es cerril como un mulo, pero vosotros sabréis domarlo. Por lo demás, es un perro fiel y más inocente que un chivo».

Ella acepta acogerle a cambio de la realización de algunos trabajos, y le entrega un papel en el que, con horrenda ortografía, le señala las tareas de la jornada: «HALA CEIS BERLOS MANUNOS. HALA CIETE SACARAL PRAO LAS BACAS. HALA DOSE HARMONJA» Hartus dice que no sabe leer, y Dina se ofrece a enseñarle. En dos días aprende las pocas letras que la muchacha conoce, por lo que decide llevarlo a la escuela, donde don Persefón, el maestro, se ocupará de su educación. Comienza por mostrarle la bola del mundo, que hace rodar mientras le ilustra: «Esto es el solar de la Humanidad. Aquí nos refugiamos todos los hijos de Dios, Nuestro Señor».

El aprendizaje del forastero es tan rápido como el giro del globo terráqueo. Todo el pueblo se hace lenguas de las cualidades del forastero, y cuando el Inspector General de Higiene Mental llega al lugar para presidir los exámenes, sus habitantes se engalanan y presentan a Hartus como el orgullo del lugar. La demostración ante el Inspector no tarda en saltar a las páginas de los periódicos y la noticia del «genio de Palmira» —como ya se le conoce— pronto alcanza la capital del país. El alcalde no cabe en sí de gozo, y quiere condecorar a los tres protagonistas, Dina, don Persefón y Hartus. Este último, al observar el preocupante sesgo que están cobrando los acontecimientos, confiesa al edil en un arranque de sinceridad que todo es mentira: sabía lo que sabe ahora al llegar al pueblo, pero al ver la nota de Dina y no poder descifrarla decidió decir que no sabía leer para no avergonzar a la chica.

El alcalde expone sus cuitas en una tormentosa reunión del Ayuntamiento, y los concejales, con el regidor Pelatías al frente, están dispuestos a todo con tal de que se mantenga el prestigio del pueblo: «¿Qué era nuestra querida Palmira antes de que Hartus llegara...? Un redondelito muy chico en el mapa del departamento... Nuestra pequeña historia no registra ni un solo nombre famoso; ni en la Ciencia, ni en el Arte, ni en la Política. Ni siquiera hemos tenido un asesino interesante o un bandido célebre. ¿Qué es nuestro pueblo después de la llegada de Hartus? Volved a leer los periódicos. Todos los sabios del mundo están pendientes de Palmira; los políticos se han puesto a nuestros pies; las emisoras nacionales y extranjeras no cesan de repetir: ¡El pastor de Palmira, el genio de Palmira!... Queridos compañeros: además de inconscientes, sois desagradecidos».

Su propuesta es muy clara, y se resume en el lema de «¡Que siga rodando la bola!». Si ellos han tragado, por qué no van a hacerlo los demás. Por de pronto, que se les impongan las medallas acordadas, que van a parar de forma implacable a los pechos de los interfectos, mientras «la banda toca desesperadamente el himno del pueblo». Además, el cónclave municipal comisiona a Pelatías para que viaje a la capital con Hartus, le acompañe a periódicos y emisoras de radio y reciba junto a él a la prensa extranjera. Entre las noticias que se ofrecen a los corresponsales como más suculenta está la de una invasión de marcianos que Hartus ha detectado.

Famoso ya, el «genio de Palmira» conoce todo tipo de proposiciones. No tardan en aparecer los neobarbianos, unos barbudos interesados por la ciencia a quienes se presenta como absolutos *snobs*. Una solterona persigue a Hartus en una fiesta que ofrece en su honor. Un doctor americano está dispuesto a pagar 10.000 dólares por examinar su cerebro, y en Hollywood multiplican esa cifra hasta 100.000 para que se convierta en protagonista de una película. Le invitan a impartir conferencias en Oxford, Cambridge, la Sorbona, la Academia de Ciencias de Roma... Pero entretanto, en Palmira, don Persefón atraviesa una grave crisis de conciencia: «Una mentira, por pequeña que os parezca —razona ante sus alumnos—, puede conducirnos al más hondo de los precipicios. Acordaos de la bola de nieve, ¿Quién es capaz de detenerla cuando alguien la empuja a la pendiente?». Decide confesar toda la verdad. Cuando llega a la capital y denuncia el caso ante el Inspector General de Higiene Mental, las más altas instancias no quieren saber nada de escándalos, y prefieren «que ruede la bola», encarcelando al maestro para que no se vaya de la lengua.

Cuando llega el doctor americano que ha ofrecido 10.000 dólares con su avión-laboratorio (en el que pretende examinar a Hartus a diferentes altitudes), su altanería provoca las iras de la solterona y los neobarbianos, que rescatan al paciente del aeroplano. Pero, una vez fuera, Hartus también huye de sus libertadores y corre a refugiarse en «una cueva o un monasterio en ruinas», donde se duerme y tiene pesadillas en las que se le aparecen todos los mentirosos que le rodean. Ante la desaparición del «genio de Palmira», las autoridades lo dan por muerto, y empieza una peregrinación a la granja donde vivió.

Dina vestida como una pastora de opereta se pone al frente de todo un tinglado turístico que, bajo la advocación de «Granja del Genio» no tiene otro objeto que sacar buenos billetes a los incautos visitantes. Pelatías, haciendo honor a su nombre, se dedica a sacar

los cuartos a incautas e incautos, promocionando los santos lugares: «¡Podrán ustedes ver el sitio pintoresco donde la pastora Dina, aquí presente, le enseñó las primeras letras. ¡Dina, señoras y señores, fue el único amor del portentoso genio de Palmira!». Oculto entre el público, Hartus observa con tristeza cómo venden biografías, cartas, anécdotas y detalles de su vida y supuesta muerte. Mientras los del pueblo ganan dinero a su costa, se aleja por un camino solitario.

Semejante final, casi chaplinesco, resulta bastante significativo de la actitud con que Florián Rey hubo de afrontar su carrera a partir de la imposibilidad de rodar guiones propios. Esta esperpéntica parábola ilustra bien a las claras el cansancio de que estaba imbuído el realizador aragonés ante una situación que le conducía al bloqueo sistemático. Y no sería descabellado considerar *Que rueda la bola* un trasunto de su propio caso, amparado en una nueva versión del «retablo de las maravillas» o de «los tejedores que hicieron el paño».

Retablo o lienzo que en su caso vendría a ser la sombra de sus pasadas glorias, que todo el mundo le elogiaba, pero que nadie estaba dispuesto a permitirle actualizar. A partir de 1953 Florián ya sólo hace cine para ganarse la vida, y cuando comprueba que ese camino le conduce a un rápido declive, al igual que Hartus, se quitará del medio para retirarse a la costa levantina, construir un mesón y vivir del mismo turismo ya gregario con que termina su *Que rueda la bola*.

De los tres guiones aquí examinados, es el que, seguramente, habría tenido más posibilidades. Sobre el papel, su planificación no está tan elaborada como la de *La niña del pecado mortal*, debido al tono de farsa. Pero el planteamiento es mucho más ágil y moderno. Basta pensar que —a pesar del cuarto de siglo que las separa de ellas— su enjundia más íntima no dista demasiado de la que preside películas como *Bienvenido, Mister Chance* o *Forrest Gump*.