

Escritura para cine. Los guiones de Claudio y Josefina de la Torre

GARCÍA-AGUILAR, A., *Escritura para cine. Los guiones de Claudio y Josefina de la Torre*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, col. «Luis Buñuel. Cine y vanguardias», 2025, 370 pp.

Jordi Xifra¹

Universitat Pompeu Fabra

La recuperación de la obra literaria de los hermanos Claudio (1895-1973) y Josefina de la Torre (1907-2002) ha experimentado un notable impulso en el siglo XXI, con ediciones que han puesto al alcance del público su producción narrativa, poética y teatral. Sin embargo, como señala Alberto García-Aguilar en la introducción de este volumen, un aspecto fundamental de su trayectoria creativa había permanecido prácticamente inexplorado: su labor como guionistas cinematográficos. El libro que ahora publica Prensas de la Universidad de Zaragoza, dentro de la Colección «Luis Buñuel. Cine y Vanguardias», viene a llenar ese vacío con un estudio riguroso y sistemático de los guiones que ambos escribieron, fundamentalmente durante la década de 1940.

La obra se estructura en siete capítulos, precedidos de una introducción y seguidos de unas conclusiones que sintetizan los hallazgos más relevantes. El primer capítulo establece la metodología de análisis, lo que resulta particularmente acertado dado el escaso tratamiento filológico que tradicionalmente han recibido los guiones cinematográficos. García-Aguilar parte de una premisa clara: los guiones no son meros instrumentos técnicos subordinados a la película, sino textos literarios con entidad propia que merecen ser analizados con criterios estilísticos y narratológicos. Para ello, el autor propone un esquema de nueve apartados que atienden al género, a los datos de censura, a las estructuras temporales, a la voz narrativa, a la representación del espacio, a la caracterización de los personajes, a los recursos cinematográficos explícitos, a los diálogos y a la música.

1 Dirección de contacto: jordi.xifra@upf.edu. ORCID: 0000-0001-7942-628X.

Este marco teórico se apoya en una sólida fundamentación bibliográfica que incluye tanto los trabajos clásicos sobre narratología cinematográfica (Gaudreault y Jost) como las investigaciones más recientes en torno al guion como objeto de estudio estético (Nannicelli, Price, Sternberg). Particularmente interesante es la discusión que el autor plantea sobre la voz narrativa en el guion, donde se distancia de posturas que niegan la existencia de un narrador en el texto fílmico para abrazar la noción de «meganarrador fílmico» propuesta por Gaudreault y Jost, que media entre la diégesis y el espectador de manera análoga al narrador literario.

El segundo capítulo se dedica a Claudio de la Torre como director de cine y crítico. García-Aguilar traza con precisión su trayectoria, desde sus inicios en la productora Gran Canaria Film en los años veinte hasta su trabajo en los estudios de Paramount en Joinville-le-Pont, donde llegó en 1931. Allí no solo dirigió su primera película, *Pour vivre heureux* (1932), sino que supervisó versiones multilingües y adaptó diálogos al español, en un contexto de producción que el autor describe con detalle. Tras la Guerra Civil, Claudio dirigiría tres largometrajes —*Primer amor* (1942), *La Blanca Paloma* (1942) y *Misterio en la marisma* (1943)— y varios cortometrajes, además de participar en la serie *Canciones* impulsada por Saturnino Ulargui. El capítulo se completa con un recorrido por sus colaboraciones periodísticas, especialmente las publicadas como corresponsal en Londres para *ABC*, que demuestran su interés constante por el medio cinematográfico.

Los capítulos tercero y cuarto constituyen el núcleo del libro, dedicados respectivamente al análisis de los guiones de Claudio y de Josefina. En el caso de Claudio, García-Aguilar estudia diez guiones, entre los que se incluyen tanto los que llegaron a rodarse —*Rápteme usted* (1940), *Primer amor*, los cortometrajes *Manolo Reyes y Chufillas*, *La Blanca Paloma*, *Misterio en la marisma* y el documental *Creando riqueza* (1944)— como los que quedaron en proyecto —*Volver a soñar*, *Dora la espía* (coproducción hispano-italiana que sí se filmó pero con guion de De la Torre), *Bajo el sol de Canarias* (escrito con Josefina y Adolfo Luján) y los tratamientos de *Una razón de Estado* (1933) y *Sombras en la ría* (1944).

El análisis de cada guion sigue el esquema metodológico anunciado, lo que permite una lectura comparativa muy útil. Entre los aspectos más novedosos que destaca el estudio se encuentra la adscripción de *Rápteme usted* a la *screwball comedy*, un género que Claudio de la Torre conocía bien y que trasladó al cine español con un humor basado en diálogos absurdos, equívocos y números musicales. Especial atención merece el análisis de *Primer amor*, adaptación de *Aguas primaverales* de Turgueniev, donde García-Aguilar señala cómo la película se inserta en la moda de

las adaptaciones decimonónicas del primer franquismo, pero también cómo Claudio de la Torre incorpora recursos narrativos complejos como los *flashbacks*.

Los cortometrajes *Manolo Reyes* y *Chufillas* son abordados en relación con el género sainetesco y el cine folclórico, mostrando la colaboración de De la Torre con figuras como Rafael de León y Manuel Quiroga. El autor analiza con detalle los fenómenos fonéticos del habla andaluza reflejados en los diálogos y la función de las canciones como parte de la trama, no como mero adorno. *La Blanca Paloma* continúa en esta línea folclórica, pero con un componente melodramático más acusado y una exaltación de las tradiciones andaluzas que el autor contextualiza en la política cultural del franquismo.

Uno de los hallazgos más interesantes del libro es el análisis de *Volver a soñar*, guion escrito con José López Rubio que la censura rechazó en 1943. García-Aguilar reconstruye el expediente censor y señala cómo la decisión de no autorizar el rodaje se debió a la consideración del argumento como absurdo y carente de valor moral, pero también a la presencia de una protagonista que decide criar sola a su hijo — una ruptura de las convenciones sociales de la época— y a la representación crítica de la colonia de Guinea, lejos de la idealización habitual. Este guion, junto con *Bajo el sol de Canarias*, muestra el interés de Claudio por llevar a la pantalla territorios y realidades poco explorados en el cine español de los años cuarenta.

El capítulo dedicado a Josefina de la Torre es igualmente exhaustivo. García-Aguilar traza su trayectoria como actriz, desde sus inicios en el doblaje en Paramount (donde coincidió con Luis Buñuel, con quien mantuvo una relación sentimental) hasta sus intervenciones en películas como *Primer amor*, *Rápteme usted*, *La Blanca Paloma*, *Misterio en la marisma*, *El camino del amor* y *Una herencia en París*. El autor destaca cómo Josefina se especializó en dos tipos de personajes: mujeres con talento musical (aprovechando su formación) y *femmes fatales* que manipulan a su entorno, como en *El camino del amor* o *Una herencia en París*. También se analiza su labor como periodista cinematográfica en *Primer Plano* y *Cámara*, donde publicó más de veinte artículos, en su mayoría entrevistas que acercaban al público las figuras de actores y directores.

Un acierto notable del libro es la clarificación de un malentendido recurrente en la bibliografía previa: la calificación de las novelas que Josefina publicó bajo el seudónimo de Laura de Cominges como «novelas cinematográficas». García-Aguilar demuestra, mediante el análisis de los textos, que estas narraciones no contienen recursos filmicos ni fueron concebidas para su adaptación. La confusión proviene

quizá de que varias de ellas dieron lugar a guiones posteriores, pero no de que estuvieran escritas con ese propósito. El autor diferencia con claridad entre la producción literaria de Josefina y su trabajo como guionista, que se concentró en la adaptación de sus propias novelas.

El análisis de los guiones de Josefina revela una escritora que dominaba los géneros populares y que supo trasladar a la pantalla los arquetipos de la narrativa rosa. *Una herencia en París*, adaptación de *Tú eres él*, se estudia en el contexto de la comedia romántica de los años cuarenta, con especial atención a los recursos cinematográficos empleados (*flashbacks*, sobreimpresiones, planos subjetivos). *La rival de Julieta* y *Matrimonio por sorpresa*, guiones que nunca se rodaron, muestran una evolución en los personajes femeninos, que en ocasiones reivindican su independencia y adoptan modelos de «mujer moderna» cercanos a la *garçonne* de los años veinte. Particularmente original es el análisis de *Un rostro olvidado*, que combina la comedia romántica con elementos del western: la acción transcurre en parte en una isla del Pacífico donde una empresa estadounidense explota recursos naturales y los indígenas viven en condiciones de pobreza, planteando un conflicto de frontera y una crítica velada al colonialismo.

El octavo, no mentir, escrito con Tony d'Algy, supone la única incursión de Josefina en la comedia extravagante, con un humor basado en equívocos, mentiras y situaciones absurdas que recuerda al *screwball* estadounidense. Por último, los guiones policíacos *El secreto de Villa del Mar* y *El caserón del órgano* combinan el género de terror con el policíaco, en una línea que apenas tenía precedentes en el cine español de los años cuarenta. García-Aguilar destaca cómo estos textos recurren a la «falsa casa encantada», a personajes siniestros y a crímenes macabros para crear una atmósfera de terror irracional.

La investigación se distingue por su rigor documental. García-Aguilar ha consultado fondos de archivo de gran valor: el Fondo de Josefina de la Torre en la Casa-Museo de Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares (donde se conservan los expedientes de censura), la Filmoteca Española, la Biblioteca Nacional de España y diversas hemerotecas digitales. Este trabajo de archivo le ha permitido localizar versiones de los guiones, cotejar su estado con los expedientes de censura y reconstruir en muchos casos el proceso de escritura y las negociaciones para el rodaje. El manejo de los expedientes censores resulta especialmente revelador, pues muestra las modificaciones que se exigieron (supresión de palabras como «swing» o «querida», eliminación de escenas que pudieran resultar sensuales) y, en el caso de *Volver a soñar*, las razones del rechazo.

Las conclusiones del libro sintetizan los principales hallazgos: la intensa actividad guionística de ambos hermanos en los años cuarenta, su conocimiento de los géneros populares, su capacidad para adaptar sus propias obras al cine, el carácter técnico, pero también literario de sus guiones, y los obstáculos que la censura y las limitaciones financieras opusieron a muchos de sus proyectos. García-Aguilar destaca cómo los guiones analizados constituyen un corpus coherente que merece ser estudiado por sí mismo, no solo como prefiguración de películas, y cómo su análisis contribuye a una imagen más completa de la trayectoria literaria de Claudio y Josefina de la Torre.

En suma, *Escritura para cine* es una obra rigurosa y novedosa que viene a llenar un vacío en los estudios sobre dos figuras fundamentales de la cultura española del siglo XX. El libro no solo ofrece un análisis detallado de unos textos hasta ahora prácticamente inexplorados, sino que también plantea una reflexión metodológica sobre el estatuto literario del guion cinematográfico que trasciende el caso concreto de los hermanos De la Torre. La combinación de un sólido aparato teórico, un trabajo de archivo exhaustivo y una escritura clara y bien estructurada hacen de este volumen una contribución indispensable para los estudiosos de las relaciones entre literatura y cine, del cine español del primer franquismo y, por supuesto, de la obra de Claudio y Josefina de la Torre.

