

Modos de representación en el cine clásico español

Curso 2000 – 2001

Facultat de Filologia de la Universitat de València

Comunicación audiovisual

Profesor

Alumno:

Trabajo de clase. Enero 2001

CAÑAS Y BARRO DE VICENTE BLASCO IBÁÑEZ, POR JUAN DE ORDUÑA (1954)

ESQUEMA DEL TRABAJO

- El cine y su relación con la escena naturalista
- Del naturalismo literario al cine
- El naturalismo literario
- Zola y el teatro
- La escena naturalista
- El cine como medio
- Blasco Ibáñez y el cine
- Introducción del naturalismo en España. Blasco Ibáñez
- Blasco Ibáñez y su relación con el cine
- La producción cinematográfica en España, años de posguerra. C.I.F.E.S.A.
- Orígenes de CIFESA
- CIFESA en la posguerra española

4. Créditos del film

- Juan de Orduña, director
- El equipo de rodaje. Técnicos y artistas
- Análisis crítico del film
- Sentido de la obra
- Estructura filmográfica

Bibliografía

CAÑAS Y BARRO DE VICENTE BLASCO IBÁÑEZ, POR JUAN DE ORDUÑA (1954)

- El cine y su relación con la escena naturalista

1.1 Del naturalismo literario al cine

- El naturalismo literario

La gran corriente literaria naturalista surgida en Francia en el siglo XIX va a dominar todo el fin de siècle

produciendo grandes resonancias y haciendo sentir sus influencias en gran parte de los escritores y lectores del ámbito cultural occidental. Esta escuela se aglutina alrededor de la figura de Émile Zola (1840–1902) y tiene adscritos a la misma a escritores como Guy de Maupassant, Alphonse Daudet y Jules y Edmond Goncourt. Zola propone el discurso del análisis social aplicando al mismo los métodos de la ciencia positivista desarrollada a partir del pensamiento del historiador y crítico Hippolyte Taine quien defendía la tesis de que las cualidades positivas y negativas del individuo son constituyentes semejantes a los elementos químicos del organismo sometidos a un sistema funcional y que las conductas humanas y los factores culturales dimanen de influencias tales como la raza, clima, herencia, etc.

Zola inicia sus trabajos en este campo con su novela *Thérèse Raquin* (1867) en la que establece las primeras bases de lo que va a ser la novela experimental. En el prólogo a la segunda edición de esta obra (1868), esboza la declaración programática del naturalismo literario cuando alude al estudio del temperamento y las modificaciones profundas del organismo bajo la presión del medio y las circunstancias. Pero no se puede hablar de una manera estricta de novela naturalista hasta la concepción como proyecto del gran corpus zoliano que constituye la magna representación de *Les Rougon-Macquart*. *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, comenzado en 1870 con la publicación de *La fortune des Rougon*. Así como Balzac había construido con la *Comédie Humaine* la crónica del Primer Imperio, Zola hace, desde otra perspectiva, lo propio respecto al Segundo Imperio. Al contrario que aquel, Zola es crítico, agnóstico, materialista y somete a sus criaturas al arbitrio de las leyes naturales. El reconocimiento público del naturalismo como escuela no se produce hasta la publicación, dentro del ciclo, de *L'Assomoir* (1877). En sucesivos trabajos críticos –*Le roman expérimental* (1880) y *Les romanciers naturalistes* (1881)– el autor establece la organización y fijación estructural del naturalismo literario.

- Zola y el teatro

En esta época Zola está interesado en llevar al teatro sus personajes, pero el rudimentario estado de las técnicas representativas en el momento le hacen desistir. En efecto, el teatro presenta carencias estructurales que imposibilitan el proyecto de representar con unas mínimas garantías de verismo, estando anclada la escena en unos modos heredados del siglo anterior. Con el tiempo se van a incorporar a la institución teatral las nuevas tecnologías que propician el desarrollo de signos teatrales como la escenografía y la iluminación. La modernización de estos elementos materiales permite la potenciación de la dirección de actores, cobrando importancia la figura del metteur en scène o director teatral, con la consiguiente profesionalización del medio que a su vez desencadena la aparición de estudios teóricos sobre el fenómeno teatral y el sistema dramático. En este entorno llega el naturalismo al escenario. En Francia la primera aproximación de la escuela se produce con Becque (*Les corbeaux*, 1882) aunque no va a ser hasta los planteamientos teóricos y pragmáticos de André Antoine y el establecimiento de su Théâtre Libre en París, en 1887, que las posibilidades escénicas permitan el montaje del drama naturalista con adecuado rigor y verosimilitud de realidad. Pero ya no es Zola, quien en 1893 clausura el ciclo de su gran retablo–crónica del Segundo Imperio con la publicación de *Le Docteur Pascal*, sino sus epígonos de otros focos culturales quienes se benefician de la coyuntura favorable para poner en pie un teatro naturalista.

- La escena naturalista

Durante estos años Richard Wagner (1813–1883) ha conseguido con sus presiones y su seducción que Luis II de Baviera financie la construcción de un gran contenedor cultural que, diseñado por el propio músico, queda equipado con una infraestructura actualizada con elementos tecnológicos (algunos recuperados de la antigua maquinaria teatral, en desuso, ingenieros por los pintores y decoradores italianos para la Escena del Príncipe; otros absolutamente nuevos por la aplicación de los descubrimientos científicos de la segunda mitad de siglo) que permiten al músico de Leipzig representar su melodrama como un arte global resultante de la fusión de elementos musicales, visuales y dramáticos. El resultado de este gran proyecto es el Festspielhaus de Bayreuth.

En otro orden de cosas, aparecen nuevas escuelas que revolucionan el ámbito teatral, fomentadas por la investigación en este campo. En 1887, como se ha dicho Antoine funda su Théâtre Libre; en 1892, Jean Julien, el Théâtre Vivant; Stanislawsky y Danchenko, el Teatro de Arte de Moscú (MAT); Danchenko, en 1888, la Sociedad de Arte y Literatura. Estas escuelas provocan una revolución en el concepto, el fondo y la forma de la representación, nunca conocida hasta entonces. En 1898, el escenógrafo suizo Adolphe Appia introduce la iluminación por medio de la luz eléctrica. De este nuevo orden se benefician grandes dramaturgos como Strindberg y Chejov que cuentan con medios representativos y técnicas actorales aptos para su obra.

Estos profundos cambios estructurales y conceptuales –paso de la escena romántica a la escena naturalista– arrastran la destrucción del cliché y del encasillamiento de los géneros dando al teatro un nuevo rumbo hacia el fenómeno de la motivación de emociones en el espectador transmitidas por una técnica actoral subjetivizadora. Aparecen en la época dos conceptos transgresores: el fenómeno de la cuarta pared y las teorías de Stanislavsky. La cuarta pared es el muro imaginario –opaco para el actante, translúcido para el espectador– que divide en dos territorios el espacio escenográfico haciendo invisible al público para los actores. Las técnicas actorales stanislavskianas establecen la identificación entre las claves del texto y las posibles vivencias del actor en un proceso de interiorización de los caracteres a fin de modelizar el personaje para su posterior proyección exterior.

La representación naturalista se ofrece al espectador como la realidad misma y no como la transposición artística en el escenario. Dort la define como el intento de convertir el escenario en un medio coherente y concreto que, en su materialidad y cerrada sobre sí misma, integra al actor y se presenta al espectador como si fuese la realidad misma. En el espacio naturalista el medio es reproducido por decorados corpóreos que desempeñan el papel de descripciones continuas. En un nivel lingüístico se reproducen las variedades diatópicas y diastráticas características de los personajes intervinientes a fin de sugerir la psicología propia de los mismos. Reforzada de esta manera, reforzada la realidad mimética, el actor vive en una identificación total con su personaje, refugiado tras la cuarta pared. El espectador observa a través del muro en un acto de voyeurismo identificándose con el objeto de su mirada. Es, pues, evidente que el cine toma de la escena naturalista sus elementos primarios de representación, incorporándolos a su propia expresión.

• El cine como medio

El cinematógrafo se encuentra en el inventario de los grandes descubrimientos de fin del siglo XIX que contribuyen a mejorar las condiciones de vida del ser humano. Es más: ninguno como el cine ha contribuido a modificar las costumbres y cambiar las mentalidades. Su expansión a partir de 1895 es rápida y pasa a constituirse en un elemento fundamental y recurrente en la vida cotidiana, adquiriendo una implantación universal. Su presentación produce el efecto de una simple atracción curiosa pero pronto pasa a acaparar la atención del público y de los empresarios que ven sus posibilidades como industria difusora de entretenimiento y de manipulación ideológica. En este contexto su culto se extiende rápidamente entre las clases sociales medias y medio-bajas por dos razones fundamentales: la economía de su distribución y las posibilidades de evasión que ofrece, siendo el núcleo más importante de los primeros espectadores el proletariado que acude a las salas de proyección ingenuamente a presenciar un nuevo espectáculo. Aunque nacido en Europa, su difusión masiva se produce en y desde los Estados Unidos, surgiendo allí la más poderosa industria cinematográfica. Este fenómeno parece lógico habida cuenta de que el proletariado americano está compuesto principalmente por inmigrantes recién llegados con escaso dominio del idioma para los que la narrativa cinematográfica –pensemos en el cine silente– es fácilmente comprensible dado el carácter eminente visual del medio, solamente reforzado por breves didascalias que resumen los diálogos. Además se adapta a sus limitados recursos económicos e intelectuales en mayor medida que la literatura o el teatro constituyendo el medio idóneo para evadir sus problemas cotidianos. Esta preferencia demostrada provoca de inmediato su utilización como arma ideológica por parte de las instancias rectoras de la sociedad, característicamente puritanas, vigilantes de la moralidad de la clase proletaria y exigentes con el mantenimiento del orden público.

En Europa el fenómeno es similar. Meliés abre su ciclo fotografiando el espectáculo de feria, la magia blanca o el vodevil. En España se prefiere la visión folclorista, entre el reportaje etnológico, el drama y el sainete, o la visión romántica de nuestro país a través de los escritores extranjeros, convirtiendo los mitos en tópicos. Más tarde la industria italiana explota el filón melodramático. De una u otra forma, el cine como industria es el gran hallazgo de la burguesía para entretener a las clases oprimidas.

Hasta el desarrollo de su propio modo de representación, este nuevo medio reproduce la realidad teatral existente. En sus orígenes, el cine –escena fantasma– es una representación de la representación de la escena naturalista. De este punto de partida surge la estratificación del espectáculo en géneros – comedia, teatro de acción, melodrama... – que llevan en sí mismos la marca de sus receptores correspondientes con una tipología muy definida. El género literario preferente de la pequeña burguesía y las clases obreras es el melodrama, género de expeditiva comprensión y posibilitador de la identificación con los personajes pacientes tomados de la realidad y distorsionados por el discurso tardorromántico ejerciendo sobre el espectador una catarsis terapéutica.

El melodrama en el cine conserva todos los elementos constituyentes de su equivalente literario: personajes sometidos a un sistema que no pueden mediatizar, abocados a un destino que les es dado sin que pueda ser alterado por su voluntad, intensidad visual y hechos narrados en discurso indirecto. La instancia narrativa cinematográfica se somete a las reglas del Modo Institucional de Representación –MIR– caracterizado por el montaje fílmico de estructura lineal representante de escenarios realistas reconocibles con un mínimo esfuerzo intelectual.

Así es como el cine primitivo ofrece la fotografía animada de la escena teatral preferente de su público objetivo.

- **Blasco Ibáñez y el cine**
- Introducción del naturalismo en España. Blasco Ibáñez

En nuestro país se publican en 1880 sendas traducciones de *Una página de amor*, *La Taberna* y *Nana*. El naturalismo acapara la atención de Leopoldo Alas Clarín quien escribe la crítica de la novela *La desheredada* de Pérez Galdós viendo en ella claras influencias de la escuela francesa, escribiendo posteriormente el la revista *La Diana* una serie de artículos con el genérico *Del naturalismo*. Emilia Pardo Bazán publica por entregas en *La Época* su obra *La cuestión palpitante*, que un año después ve la luz como libro con prólogo del propio Clarín provocando un gran suceso acompañado de escándalo, viéndose obligada la Pardo Bazán a declarar públicamente su desacuerdo con las leyes deterministas y positivistas defendidas por Zola como método de trabajo. Salvadas estas excepcionales figuras, no se puede hablar de una escuela naturalista española

Años más tarde, hacia 1890, las primeras novelas de Blasco Ibáñez, que asimismo son publicadas por primera vez como folletín en las páginas de su diario *El Pueblo* renuevan las resonancias del naturalismo francés. Blasco, republicano, periodista, escritor, editor y traductor, divulga en España sus traducciones de un importante corpus de literatura francesa del XIX, especialmente de la obra de Zola, de la cual se impregna. No obstante la producción literaria de este autor oscila dentro de unos parámetros eclecticismos. Su adscripción al naturalismo no es del todo exacta. Además de tardía cronológicamente, el escritor confiesa en 1918 a Julio Cejador, en una extensa carta su propia vacilación estilística, estética e ideológica estableciendo la clasificación de su obra en cuatro periodos que responden a tipologías de diferente evolución, además de, entre otras muchas cosas, dar cuenta de su método de trabajo tan alejado del autor francés. Blasco Ibáñez se nos presenta como un escritor de grandes recursos, gran plasticidad y visualidad, cualidades que no desplazan la enorme facilidad para el estudio psicológico de sus personajes. En su primera época incorpora a su obra marcas del realismo y el naturalismo, con un leve encanto romántico y un refinamiento estilístico tomado del modernismo. Esta mixtura es la que facilita su obra a un gran número de lectores de sociedades y clases muy diversas.

- Blasco Ibáñez y su relación con el cine.

Su resultado, próximo al género melodramático, aproxima a Blasco a las masas y lo convierte en el argumentista idóneo para el novísimo género representativo. El cine, medio con vocación divulgadora y populista, reproduce en sus orígenes las obras literarias de qualité con carácter más acusadamente melodramático, acercándose a los estratos bajos de la sociedad, tal se ha comentado en un punto anterior.

Blasco Ibáñez, que ha dejado definitivamente su residencia en Valencia, la política y los asuntos colonizadores que le habían llevado a Argentina, entre de lleno en la actividad cinematográfica. Establece una infraestructura integrada por su propia productora –Prometeo Films– junto a sus socios en la Editorial Prometeo, Francisco Sempere y Fernando Llorca, y su propia red de distribución que dirige su colaborador Manuel Salvador.

La primera aparición de la obra blasquista en la pantalla tiene lugar con una adaptación de un tema de los *cuentos valencianos: El tonto de la huerta* (1913), realizada en Valencia por cineasta desconocido, aunque su plena irrupción en el cine acontece en 1914 con la adaptación de *Entre naranjos*, producida en Barcelona bajo la dirección de Alberto Marro. Dos años más tarde, el escritor asume como productor independiente la realización de *Arènes sanglantes* –adaptación de *Sangre y arena*– dirigiendo él mismo la película junto a Ricardo de Baños y Maristany. La escritura del guión firmado por Max André, no obstante haber dejado el trabajo inconcluso, es asumida asimismo por el propio Blasco. La película se rueda en diversos escenarios españoles (Sevilla, Granada, Barcelona...) y se estrena en París en noviembre de 1916. Henri Goma pone música a la proyección componiendo una partitura orquestal con temas de Albéniz, Granados, Chapí y Bretón.

La actividad cinematográfica de nuestro autor no se reduce a esta experiencia. Simultáneamente al rodaje de *Arènes sanglantes*, prepara nuevos guiones sobre otras obras de su autoría y sobre clásicos españoles (de entre los cuales una adaptación de *D. Quijote*) que nunca llegaron a materializarse en cintas.

Con anterioridad a este rodaje, Blasco había mantenido contactos en Francia con Henri Diamant Berger, director francés que adapta *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, que se filma en 1917 con dirección de André Heuzé bajo el título de *Debout les morts*. Este proyecto cuenta con los auspicios del gobierno francés, al darse las circunstancias del manifiesto posicionamiento pro aliado de Blasco y su relación personal con el presidente Poincaré.

Blasco Ibáñez no solo es buscado por el cine sino que él mismo cree firmemente en el nuevo medio como instrumento comunicador y, tal y como se ha visto, como industria. En su epistolario con sus socios de Prometeo, durante los meses del proceso de la versión de *Sangre y Arena*, se habla repetidamente de todos los factores constituyentes de una producción: técnica cinematográfica, elementos de la producción misma, estrategias de publicidad y distribución, y finanzas.

De esta novela han llegado a realizarse nueve versiones desde aquella primera de 1916 y la última de Javier Elorrieta en 1989, siendo el texto del autor mas ampliamente tratado por el cine.

Desde aquel punto de partida se han llegado a inventariar una treintena de cintas adaptadas de la obra blasquista, incluyendo películas silentes, sonoras, paródicas y series televisivas, producidas fundamentalmente por las industrias de los Estados Unidos, España y México erigiéndose en el escritor mas ampliamente tratado por el séptimo arte. En 1921 la productora norteamericana Metro-Goldwyn-Mayer compra los derechos de la novela *Los cuatro Jinetes del Apocalipsis*, realizada por Rex Ingram en ese mismo año –en 1962, Vincente Minelli readapta el tema trasladando la acción a los acontecimientos de la II G.M.–. En 1926, también Ingram, filma *Mare Nostrum*. En 1922 Fred Niblo, recurre a *Sangre y arena*, protagonizada por Rodolfo Valentino. El propio Niblo se hace cargo, en 1926, de la versión de *La tierra de todos*. En 1923, *Los enemigos de la mujer*, bajo dirección de Alan Crosland. Monta Bell realiza en 1926 *The Torrent* –adaptación de *Entre naranjos*–. La industria mexicana produce durante la década de los cuarenta algunas adaptaciones de Blasco.

En 1954, en España, Juan de Orduña dirige para CIFESA la coproducción hispano-italiana *Cañas y barro*, cuyo original novelístico está considerado por la crítica, de forma unánime, como su ejemplar más prototípicamente naturalista, si bien en el resultado final de la coproducción de Orduña, queda patentizada la atmósfera melodramática que condiciona a sus personajes. En este aspecto difieren el autor y la crítica. El autor reconoce como obra de influencia genuinamente naturalista a *Arroz y tartana* –trasunto local de *Pot-Bouille*, de Zola) donde el medio urbano condiciona la vida de una burguesía emergente marcadamente estratificada, integrada por comerciantes, especuladores y políticos provincianos, en cuyo seno se da la lucha sin escrúpulos por el dinero y el poder. No obstante la crítica literaria adjudica la calificación de naturalista a *Cañas y barro*, por las marcas que contiene su texto. El medio condiciona la vida de los habitantes del lago: el aislamiento en la isla, la obtención de sus recursos, emulación entre pescadores y agricultores, ambiciones personales, estratificación social acusada, ruina física o moral, las enfermedades endémicas.... La descripción psicológica de los caracteres, la representación del paisaje y el gran contenido emocional en progresión dentro del texto, confieren a esta narración el vigor enunciativo propio del paradigma naturalista.

Respecto a esta obra existió un primer proyecto frustrado para su adaptación al cine. Entre 1924 y 1927, Levantina Films, produce una decena de películas con la colaboración de los italianos Mario Roncoroni, director y Giuseppe Sessia, operador. Una de las cintas previstas, *Cañas y barro*, quedó en cartera tras la desaparición de la productora.

• La producción cinematográfica en España, años de posguerra. C.I.F.E.S.A.

3.1 Orígenes de CIFESA

La realización de la versión de Juan de Orduña, de *Cañas y barro*, se acomete en una época en que las instancias censoras del aparato estatal, impuestas por el mandato dictatorial del general Franco y las instituciones oficiales, todavía mantienen su vigor. Existe una censura previa sobre el diseño de la producción y una posterior al rodaje, así como una censura local que impone cortes sobre lo ya censurado. Lógicamente esta situación conduce a la autocensura, mecanismo doblemente represor. Dentro de este marco, la producción de Orduña, para CIFESA se resiente en aspectos que van desde el replanteamiento argumental a la remodelación de la narrativa literaria. CIFESA, compañía paradigmática en el campo de la producción durante más de dos décadas desde su fundación en 1932, está gestionada por los hermanos Casanova, quienes imprimen al sello una trayectoria ideológica marcada y concreta siendo su vocación empresarial fiel a los postulados de manipulación de masas propios de los órganos oficiales imperantes. En efecto, el ideario de CIFESA desde sus primeros tiempos es de naturaleza próxima a la derecha regionalista valenciana. La sociedad es fundada en 1932 por una familia prócer de la ciudad –los Trénor– con el objeto social de distribución, venta alquiler y realización de productos cinematográficos. Paralelamente la familia Casanova ha desarrollado una actividad empresarial diversificada en varios campos, de los que el más importante es Industrias Aceiteras Casanova, S.A., sociedad familiar que aplica excedentes de sus resultados de explotación a otras actividades mercantiles, especulativas y financieras impulsadas por Manuel Casanova Llopis, ambicioso personaje cuyo objetivo es el de acceder al estrato dominante de la burguesía valenciana. Éste adquiere para sus hijos Luís y Vicente el accionariado de la compañía cinematográfica, pasando a ejercer, la familia, el control de la misma en 1933. El primer éxito comercial de la firma es la obtención de la distribución exclusiva de la Columbia, única de las grandes productoras norteamericanas que no contaba en nuestro país con red propia de distribución. La remodelación del Consejo de Administración, en 1934, otorga cargos en el mencionado órgano a Vicente y Luís Casanova. En ese mismo año CIFESA rueda su primer film; *La hermana San Sulpicio*. El proyecto de los Casanova consiste en realizar un cine españolista que sea bien recibido por el público y penetre el mercado latino americano, propiciando un ciclo corto de rentabilización de las inversiones. Las claves de este producto descansan en el concepto de ultraespañolismo. Los Casanova también hacen profesión de fe teórica de un valencianismo entendido como sentimiento menor integrado en el anterior. Las vinculaciones ideológicas y políticas de la familia convergen en la figura de Luís Lucia, principal dirigente de la Derecha Regional Valenciana, partido desgajado del antiguo carlismo, que en 1933 se integra en la Confederación de Derechas Autónomas, de Gil Robles.

De esta afiliación se puede deducir fácilmente la ideología conservadora, religiosa y antimarxista de los jefes de CIFESA y de ello la línea programática que va a adoptar hasta su desintegración. No obstante su profesión de fe, la valencianía de los Casanova solamente se materializa en dos pequeños gestos: el logotipo de la sociedad –el Miquelet, aureolado por rayos de neón, con la marcha de la ciudad como jingle– y el mantenimiento de la sede social en Valencia –ubicada tras la guerra en el emblemático edificio del banco del que había sido vicepresidente Manuel Casanova– puesto que toda la actividad del grupo se traslada, lógicamente, a Madrid.

Estos antecedentes nos llevan a considerar que la producción de CIFESA adolece de los rasgos del discurso y estética propios del reaccionarismo burgués. Durante la República y el periodo bélico, el cine de la casa es populista, evasivo y aleccionador. Raramente se pueden ver en las películas de este sello rasgos de erotismo o alusiones a los conflictos sociales, precisamente en el escenario de un país en pleno conflicto sociopolítico. Las constantes del estilema de la casa en esta época se sitúan en historias de amor como eje sustentante de la narración, en un marco social precapitalista, con una clara intención moralizante. Durante la Guerra Civil, CIFESA se escinde en tres ramas (Valencia, Sevilla y Madrid) ralentizando su actividad en la zona republicana, mientras llega a ser la empresa más productiva de la zona sublevada, aportando recursos humanos y capitales a la Hispano Film Produktion, que opera en Berlín, forzada por las carencias e inestabilidad interior inherentes al momento.

3.2 CIFESA en la posguerra española

Tras la guerra, la casa adopta los modos impuestos por el nuevo régimen: el discurso joseantoniano, tesis de la unidad patria, la victoria en la cruzada, la gesta del nuevo mundo, la raza, el anticomunismo y la repulsa de la democracia, entre otras claves. El cine de la inmediata posguerra en nuestro país presenta un aspecto diferente a cualquier otro. No es cine de evasión inculcador de confianza en la nueva sociedad. La confianza se pretende generar con un cine belicoso, ideológicamente agresivo, carente de subliminalidad, dirigiendo su discurso al espectador sin ningún tipo de pudor. En este aspecto, CIFESA, entra de lleno en esta dinámica, demostrando los Casanova, su adhesión inquebrantable a los más genuinos valores del Movimiento

CIFESA, no obstante, caracteriza su línea por la calidad formal de sus productos. Implanta en España el sistema de estudios y estrellas –star system–, asegurándose mediante generosos contratos la disposición de unas plantillas estables de colaboradores técnicos y artísticos. La empresa abarca la producción y la distribución, mediante una red propia, y la disponibilidad del mencionado staff permite la filmación en serie con el consiguiente abaratamiento de costos. Este planteamiento esta calcado de la estructura de la industria norteamericana de cuyo modelo se copia también la técnica de relación externa con la configuración de una homogénea imagen corporativa eficazmente sustentada por un aparato informativo que organiza actos públicos protagonizados por sus estrellas y un moderno e impactante estilo en la publicidad gráficas. También se modeliza el estilo de las salas de exhibición habituales cuya decoración corresponde a los criterios racionalistas y deco, de moda en la época. CIFESA ofrece una imagen de modernidad y elegancia y se presenta al público con un eslogan denotativo de un gran imperio industrial: la antorcha de los éxitos.

El punto débil de CIFESA es la ausencia de inmovilizado en sus balances, a diferencia de las grandes productoras holywoodenses a las que quiere imitar careciendo de inmuebles propios que salvaguarden, en un momento de crisis, los intereses de sus accionistas. Su activo se reduce al archivo de sus producciones. La primera crisis de la entidad aparece en 1945 como consecuencia –a parte de la dispendiosa actividad de la familia Casanova– de la escasez de material filmográfico, competencia del cine extranjero que ahora se exhibe doblado al castellano y el veto de las productoras norteamericanas a las distribuidoras que presumiblemente habían colaborado con las potencias del Eje. La compañía emite bonos de tesorería y supera esta situación acometiendo proyectos de gran envergadura con películas como Pequeñeces, Locura de amor o Agustina de Aragón que a pesar de su rentabilidad no consiguen detener los efectos de una política personalista y ruinosa que precipita la definitiva crisis de 1952. En estos años otras productoras emergentes –por ejemplo Suevia Films– entran en competencia en el mercado nacional, un nuevo estilo imitativo del

neorrealismo italiano llega a las pantallas y se inicia el proceso de relajación ideológica con relevos personales en las instancias oficiales, factores que perjudican a nuestra productora. Los Casanova comienzan a perder dinero y deciden suspender la producción adoptando la fórmula de producir mediante anticipos a productores independientes, lo cual no deja de suponer una forma de producción encubierta. En 1954 la crisis de CIFESA toca fondo. Los Casanova se ven obligados a solicitar financiación externa que consiguen del Banco Rural y Mediterráneo, propiedad de los sindicatos verticales (C.N.S.) controlados por antiguos falangistas que exigen, a cambio, sentarse en el Consejo de Administración de CIFESA y CIFESA Producción. En estos años el Opus Dei aborda su desembarco en el gobierno desplazando a los históricos de Falange y del Movimiento, circunstancia política que agrava la situación de la productora, virtualmente de los Casanova, pero controlada por los históricos del Consejo Nacional de Sindicatos. En 1956 la Junta General de Accionistas aprueba una operación acordeón, reduciendo drásticamente el valor nominal de sus acciones y perjudicando gravemente a un amplio sector de pequeños accionistas que promueven una querrela contra los hermanos Casanova, sancionados por sentencia judicial de 6 de marzo de 1963.

Entre 1951 –año del desastre económico de Alba de América– y 1954 CIFESA interrumpe su producción, pasando a anticipar recursos a productores independientes, fórmula que no deja de constituir una producción indirecta y encubierta. Sus films pierden el estilema que había caracterizado a la casa y por el que era identificado por el público. Se establecen convenios de coproducción con cinematografías italianas y alemanas y bajo estas premisas, dentro de este marco, se rueda la adaptación de *Cañas y barro*.

El valencianismo confesado de los Casanova nunca asumió el éxito logrado en el cine por Blasco Ibáñez. Por republicano y anticlerical, existían manifiestas incompatibilidades con el ideario de la firma. Desaprovechada la idoneidad del comienzo del sonoro, el proyecto de *Cañas y barro* se acomete tardíamente, cuando el autor esta estigmatizado por el Régimen y los condicionantes de la censura son elevados.

• Los créditos del film

4.1 Juan de Orduña. director

Hijo de familia acomodada, Juan de Orduña es atraído desde muy joven por el fenómeno del espectáculo y, tras dejar inacabados sus estudios universitarios, comienza su actividad actuarial en 1923, haciendo su irrupción en la pantalla muda de forma inmediata un año más tarde. En el cine ha abarcado todos los campos oficiando como actor, director y productor. Debuta como actor en el cine mudo con *La casa de la Troya* a las órdenes de Pérez Lugín y, tras este título, actúa en otras dieciséis películas entre 1923 y 1954, siendo considerado el galán prototípico del cine mudo español y trabajando con realizadores de prestigio como Rey, Perojo, Buchs, Delgado y Roncoroni. Durante estos años alterna su actividad con la dirección, en la que debuta en 1927 con *Una aventura de cine*, donde ejerce a su vez ante la cámara. Durante la época del mudo produce *La Revoltosa*, dirigida por Florián Rey, y *Boy*, trabajo de Benito Perojo, en el que también ejerce de protagonista. A partir de 1941, produce y dirige quince títulos con el sello P.O.F., –Producciones Orduña Films, su propia productora– de entre los cuales destacan *La Lola se va a los puertos* (1947), *Cañas y barro* (1954) y *El último cuplé* (1957), uno de los mayores éxitos comerciales del cine español de todos los tiempos. Su mejor etapa esta vinculada a CIFESA, coincidiendo con la ascensión y caída de los Casanova, rodando doce cintas para esta productora desde *¡A mí, la Legión!* (1942), hasta *Alba de América* (1951). Después del '57, su actividad disminuye progresivamente.

En Juan de Orduña se dan unas cualidades raramente reconocibles en otros directores de la época denotando con su trabajo un gran conocimiento del medio y de las corrientes representativas europeas. En el conjunto de su obra encontramos reiterados guiños al cine ruso, alemán o italiano, aunque sean referentes formales. Orduña toma prestada de otras cinematografías contemporáneas la microestructura fílmica incorporándola aleatoriamente a su obra con el resultado de una construcción ecléctica que a su vez se identifica con el estilo propio de CIFESA. No podremos si su manierismo obedecía a los condicionantes de producción, comercialización y censura o a una incapacidad para construir su propio mundo representativo sobre la base

de sus vastos conocimientos y aguda percepción. Con todo, no se le puede negar su capacidad para conectar con el público a través de la enorme carga visual de su cine. La filmografía de sus años CIFESA adquiere el carácter de narrativa grandilocuente y retórica, localizada en suntuosos escenarios – naturales o de cartón –, brillantez decorativa con especial vigilancia hacia los signos teatrales – vestuario, estilismo, ambientación, atrezzo – que, lejos de ser superfluos, forman parte estructural de la intensidad narrativa de sus largometrajes. Pero aun hay algo más importante en su trabajo: la dirección de actores con el máximo aprovechamiento del elemento humano disponible en la época – en su mayor parte procedente del teatro – y el descubrimiento y promoción de nuevas estrellas que se incorporan directamente al medio aprendiendo de Orduña los mecanismos expresivos exclusivos del cine.

4.2 El equipo de rodaje. Técnicos y artistas

En la película que aborda este trabajo, Orduña se rodea de elementos de gran prestigio profesional en cometidos técnicos del proceso fílmico. El guión está adaptado adecuadamente a diálogos, del original novelístico en discurso indirecto, por Manuel Tamayo que, contratado en 1942 por CIFESA, redacta guiones para los directores emblemáticos de la época –Delgado, Vadja, Rey y el propio Orduña– y es encargado de adaptar al cine la obra de su tío abuelo Tamayo y Baus, cuyo título para la pantalla, *Locura de amor*, ya mencionado, constituye un referente obligado al hablar del cine clásico español. Su sólida y clásica formación literaria se proyecta en guiones de gran claridad, bien estructurados secuencial y rítmicamente. Tamayo se especializa en la adaptación de autores antológicos: Dickens, Turgeniev, Ventura de la Vega... hasta llegar a la década de los cincuenta en que escribe para el cine las adaptaciones de *La hermana San Sulpicio*, de Palacio Valdés (Lucia, 1952), *El alcalde de Zalamea*, de Calderón (Gutiérrez Maesso, 1953), *Zalacaín, el aventurero*, de Baroja, *El padre Pitillo*, de Arniches, y *Cañas y barro*, de Blasco Ibáñez, (todas estas de Orduña, 1954), para, finalmente abordar a Luca de Tena en 1958 con *¿Dónde vas, Alfonso XII?* Su fidelidad a las fuentes de la narrativa clásica le impide, a partir de esa época, incorporarse a las exigencias del nuevo rumbo hacia el que se desplaza el cine español, concluyendo su labor profesional con trabajos menores para TVE.

La calidad del trabajo en la fotografía de José Fernández Aguayo viene reconocida por su larga trayectoria profesional. Sus comienzos en el cine están relacionados con la foto-fija para las realizaciones de Florián Rey. Durante la Guerra Civil colabora en los noticieros del gobierno republicano, ejerciendo después como segundo operador, iluminador y director de fotografía a las ordenes de los directores del momento. Su estilo va evolucionando con el tiempo desde la imagen fuertemente contrastada y artificiosa – del cual deja sus marcas en el film que nos ocupa– hasta llegar a matices sutiles y menos delimitados. Esta evolución le facilita el acceso a la colaboración con Buñuel en *Viridiana* (1961) y *Tristana* (1970). Fernando Fernán Gómez cuenta con él para el rodaje de *El extraño viaje* (1964). Aguayo forma, junto a Cecilio Paniagua y Alfredo Fraile, la triada de directores de fotografía emblemáticos del cine español, habiendo enseñado en el I.I.E.C. y en la E.O.C, creando escuela de la que han salido los nombres de Cuadrado y Alcaine.

El correcto montaje de la cinta se debe a Antonio Cánovas, formado asimismo durante la Guerra Civil en el campo de los documentales. Su filiación anarco- sindicalista le facilita el acceso a la ejecución de tareas en Servicio de Recuperación de Films, del gobierno republicano.

Del diseño de la dirección artística se responsabiliza Sigfrido Burmann, alemán de nacimiento, establecido en España y cabeza de una generación de profesionales del espectáculo. En la anteguerra comienza su actividad como figurinista y escenógrafo en el teatro, relacionándose con los autores Benavente, García Lorca, Martínez Sierra, Alberti y Jardiel Poncela, trabajando asimismo para la compañía de Margarita Xirgú. Regresa temporalmente a su país durante la contienda española incorporándose a la Hispano Film Produktion en la que comienza su labor en estudios cinematográficos –diseña vestuario para *El barbero de Sevilla* (Perojo) y la ambientación de *Carmen la de Triana* (Rey). Tras la Guerra Civil, de regreso a España, monta las aparatosas escenografías para las superproducciones históricas de CIFESA, actualizando en los años sesenta su estilo a tenor de los dictados de la nueva época. Éste coincide con Aguayo, en los equipos de filmación de Orduña de dos de los mayores éxitos comerciales del cine español, anteriormente mencionados: *Locura de amor* y *El*

último cuplé, así como en esta versión de *Cañas y barro*. Los decorados de Enrique Bronchalo se reducen a los interiores y la ambientación de algún exterior, puesto que la práctica totalidad de la película está rodada en localizaciones naturales.

La partitura musical incidental se encomienda al catalán Ricard Lamotte de Grignon formado en la escuela de música del Liceu de Barcelona, quien, en esta época acepta trabajos para el cine como medio de subsistencia. Curiosamente existe una vinculación personal y familiar con Valencia ya que su padre Joan fue el primer director titular de la OMV –Orquesta Municipal de Valencia– fundada en la posguerra, y el propio Ricard director auxiliaren aquellos años. El contacto con los círculos musicales de la ciudad deja su marca en el trabajo para este film, evidentemente influenciado por el sinfonismo y el género zarzuelístico valenciano de Giner, López Chavarri, Magenti, etc., resolviendo airoosamente unos temas musicales coloristas y ampulosos que remiten directamente al paisaje y folclore levantino.

El equipo técnico se completa con la participación de Enrique de la Riva – técnico de sonido –, Joaquín Vera – ayudante de dirección –, Ricardo Navarrete – segundo operador – y Telesforo de la Plaza como jefe de producción.

Las diferentes y contrastadas ascendencias, incluso ideológicas, de los colaboradores de Orduña, nos dan una idea de su voluntad de integración en un mismo equipo de elementos de gran valía profesional. El resultado, muy evidente en esta cinta, es el de un producto de buena calidad, cohesionado, de fácil lectura para un público de espectro amplio, políticamente correcto y homologado con el estilo CIFESA.

El equipo interpretativo está encabezado, en los papeles de los protagonistas de la historia, por Ana Amendola, como Nela, y Virgilio Teixeira como Tonet. La primera une su belleza y exuberante tipología de hembra mediterránea a una mirada intensa y expresivamente sombría –extraordinariamente resaltada por un adecuado maquillaje– de la que hace una adecuada utilización como recurso, en los momentos reiterados de la narración en que se articula el deslizamiento del drama hacia la tragedia en la que va a sucumbir la pareja. Virgilio Teixeira, estrella de CIFESA, de atractiva belleza masculina, se adapta perfectamente al potente prototipo creado por Tamayo, para esta Versión. Su rol de zángano deseado por las hembras, desocupado y despreocupado, como un elemento fundamental del entorno natural, sirve de pretexto a Orduña, para hacerlo aparecer ante la cámara como galán desinhibido, torso desnudo expuesto a la contemplación, envidiado por sus rivales en la narración, siendo especialmente dúctil en las escenas amoratorias inusuales en la pantalla de los cincuenta y que hoy nos hacen sonreír. Teixeira, portugués de Madeira, avalado por el éxito en su país, se incorpora a la cinematografía española en 1946, convirtiéndose en el galán de la compañía que lo incorpora a los grandes repartos de superproducciones ya mencionadas en esta trabajo, siendo especialmente preferido como actor por Lucia y Orduña.

Completan el reparto reconocidos actores españoles consagrados en este medio y en el teatral. El siniestro personaje de Samaruca es encomendado a la incombustible Aurora Redondo, la cual pasados los años ha de cambiar su registro dramático por la comedia, se revela en este trabajo, en vigorosa plenitud, con una sorprendente fuerza dramática. José Nieto encarna a un resignado, obcecado y triste Tío Toni, papel adecuado a su físico y técnica actoral formal y contenida. Félix Fernández, es el padre de éste, el Tío Paloma; su actuación, adoleciendo de cierta irregularidad, prende en el espectador, dando vida a un personaje que se hace querido por el público. Tamayo concentra en este personaje todas las expresiones del lenguaje vernáculo, que como breves sintagmas están espaciadas en el texto original en boca de diversos personajes. Un jovencísimo Joan Capri da vida al entrañable Sangonera, quizás el personaje de rasgos más auténticamente naturalistas de la novela original perfectamente traducido por tamayo a la narrativa fílmica con los inevitables límites impuestos por la instancia censora.

El resto de los principales actores son aportados por la productora italiana. La tierna Marieta – María, la Borda – interpretada por Delia Scala, da la réplica perfecta en los cruces de miradas entre el trío formado por el zángano Tonet y las dos mujeres que lo disputan. El siciliano Saro Urzi está convincente como Cañamel,

así como Erno Crisa en el papel apócrifo de Jaime. Secundarios como Társila Criado – Tía Vicenta– y Luís Orduña –padre Miquel– resultan eficaces en sus cometidos.

La película está realizada en blanco y negro, con una duración de 106 minutos, rodada en localizaciones naturales correspondientes al propio escenario de la narración –Parc natural de l'Albufera– y en interiores en los estudios Orphea Films de Barcelona (de cuya sociedad propietaria era accionista Vicente Casanova a título personal). Se completa el proceso en los laboratorios Cinefoto.

La producción corre a cargo de Producciones Orduña Films –P.O.F.– y Pico Films de Roma, con aportación del 70 % y 30 % respectivamente, en régimen de coproducción financiada para CIFESA, dentro de la estrategia acometida por la empresa en aquella década, comentada anteriormente.

- **Análisis crítico del film**
- **Sentido de la obra**

El guión elaborado sobre el esqueleto de la narración de la novela homónima de Blasco Ibáñez tiene la pretensión de traducir a un lenguaje universal el drama naturalista vivido por Tonet, el cubano, y Neleta. Que presenta dos ejes que, en su confluencia conducen inexorablemente a los personajes citados a la destrucción. En un eje se sitúa el entorno natural ineludible: el lago como fuente de recursos mediante el trabajo productivo y, al mismo tiempo, causa de la degradación física (la enfermedad, las fiebres tercianas) –la influencia del medio –. En otro eje encontramos la transgresión a la norma natural definida en la pereza y el alcoholismo o el comercio turbio y el vínculo matrimonial como medios de ascensión social. De estas realidades sólo un personaje trata de huir: Tío Tono, transformando el lago en arrozal – el referente del paso cualitativo de las sociedades primitivas transhumantes de cazadores y pescadores a una sociedad agrícola estable –. Todos los personajes de la historia sucumben a un destino que no pueden cambiar, escrito para ellos. Incluso, Tío Tono, sin saberlo, prepara el cementerio para su hijo. En este aspecto el guión extrae perfectamente el contenido melodramático de la novela. El texto cinematográfico es claro, conciso y bien dosificado. La adaptación al lenguaje visual es perfecta, desplegando una diégesis lineal de forma que todas las claves del argumento llegan perfectamente ordenadas al espectador. El ritmo ágil mantiene el interés, acelerando en la última parte de la cinta para denotar el inevitable viaje hacia la tragedia.

El adaptador suprime descripciones de caracteres suplidas por expresivos planos de los actores y reduce a planos de conjunto y panorámicos, los paisajes descritos prolijamente por el autor, con los que la visualidad de la narrativa queda garantizada. El argumento original resulta traicionado en ciertos rasgos formales y aspectuales. Los 10 capítulos, de irregular extensión, y un epílogo del texto novelístico se vierten en 44 secuencias que estructuran tres partes de la narración que en progresión lineal conducen al espectador a la presencia de la tragedia final. Los condicionantes sociopolíticos de la época del rodaje con sus consecuencias represoras y autocensoras, alteran el tremendo final de la obra y exigen la introducción de un personaje apócrifo, apenas relevante e innominado en el original, con el fin de hacerlo ejecutor del destino: el justo castigo del inconsecuente Tonet, escamoteando un suicidio impresentable a los ojos de una sociedad católica por decreto. Se escamotea la muerte del ebrio Sangonera – que en el film aparece permanece activo hasta la última secuencia – y, por supuesto, el parricidio de Tonet, sin el cual es posible la rehabilitación moral de la protagonista. Las demás alteraciones producidas en el vertido de la literatura al cine quedan justificadas por la diferente especificidad de cada medio.

La novela comienza con la llegada de la barca-correo a El Palmar y un Cañamel enfermo de fiebres que se traslada a su casa de Ruzafa para evadirse de la insalubridad del lago. El viaje de la barca a través del lago es el pretexto para hacer la presentación de los intervinientes en la narración y la descripción del medio. El segundo capítulo cuenta, en flash-back, la ascendencia de los protagonistas y es, con el episodio del viaje de los niños a la dehesa para recoger leña, en el tercer capítulo, donde hace coincidir el guionista el principio de la película. En los planos de la primera secuencia se dan las claves de situación de la historia: personal, temporal y espacial.

La cinta está estructurada en tres partes marcadas cada una en su punto final por la muerte. En la primera parte (secuencias 1 a 12) asistimos al paso de los niños a la edad adulta, Tonet embarca para Cuba y muere la mujer de Cañamel. En la segunda parte (secuencias 13 a 28) presenciamos el casamiento de Nela con Cañamel, el regreso y ascensión de Tonet y el inicio de los amores de ambos, que aceleran la muerte del marido. La tercera parte (secuencias 28 a 44) es la conclusión del drama, Nacimiento del hijo de los amantes y muerte de Tonet, en una rápida sucesión de planos.

Son eludidas en el film las marcas naturalistas del original, al ser robadas de la narración las descripciones previas del escenario y los orígenes de los personajes (no se habla de la turbia procedencia de la fortuna de Cañamel, la genealogía alcoholizante de Sangonereta, la preciosa historia de la saga del Tío Paloma, patriarca del lago, etc.). La instancia narrativa se limita a ofrecer una historia secuencial de sentimientos y pasiones que desbordan la capacidad de reacción de los humanos conduciéndolos fatalmente a su degradación e inmolación. El sufrimiento es al final la recompensa y perdón para la madre, muerte para el padre y desolación para los Paloma.

Existen dos claves fundamentales en la cinta que inducen a la comprensión total del drama. La primera concierne al protagonista, Tonet. Rasgos de inconsciencia, incompetencia y chulería unidos a su sensualidad, manifestados todos ellos desde la primera secuencia como niño, definitorios de inmadurez psicológica, que se repiten a lo largo de toda la narración configurando un gesto semántico anunciador de su trágico final (quien mal anda, mal acaba), muchísimo más intenso en la literatura que en el cine. En segundo lugar el papel de las dos mujeres que dan soporte a su existencia como personaje de ficción: Nela y Marieta. La primera, de pobreza y orfandad no asumidas; mujer vampirizadora, egoísta, ignorante de cualquier escrúpulo que le pueda impedir su ascenso social. La segunda (la Borda literaria), hermanastra de Tonet, con su condición asumida, amante a distancia, silenciosa, discreta, maternal y protectora es un personaje que mantiene en la narración cinematográfica su genuino tierno encanto. Ambos personajes definen mediante sus expresiones, pero sobre todo con sus miradas, su significación relativa respecto al triángulo: Tanatos y Eros. Entre esas dos fuerzas se desliza pasivamente la vida de un Tonet indeciso, sin proyecto y refugiado en su holgazanería y su pasión animal.

La solidez del guión, anteriormente comentada, la precisa dirección de actores y la dignidad de la realización, transmiten con intensidad los rasgos psicológicos de los personajes. Orduña, conocedor de los géneros, dispone adecuadamente los elementos que permiten reconocer las marcas naturalistas y melodramáticas del original, que aquí subyacen en una estructura superficial muy propia del neorrealismo rural italiano, denotado por un localismo carente de estridencias y la representación de una realidad y un anecdotario de la vida de los pueblos, sincrónicamente extrapolable al presente de la filmación. La iluminación viene a subrayar perfectamente, especialmente en primeros y medios planos, la expresividad de los gestos más allá del diálogo. Los exteriores en el lago, tanto en día como en noche –éstos se ruedan con la técnica *day for night* (noche americana)– captan el atractivo sensual del paisaje-medio. Las exigencias de los significantes lingüísticos de los actores hablantes en varios idiomas obligan al doblaje de la película en postproducción. El montaje del material se realiza con arreglo a un plan estrictamente secuencial y ordenado, a la manera del modo de representación institucional. Las secuencias, de corta e irregular duración, están perfectamente imbricadas entre sí; los planos, de reducida duración, perfectamente articulados y ensamblados. Tan sólo en tres segmentos de la cinta, hacia su final, aparecen secuencias alternadas. En la tercera parte de la historia, la intensidad dramática acumulada, se expresa por medio de una aceleración del ritmo descriptivo. Esta coherencia del montaje aporta claridad y orden enunciativo al texto resultante, fácilmente legible y estimulante para el espectador que inevitablemente siente la identificación con la imagen.

5.2 Estructura filmográfica

Tras el característico logotipo visual y sonoro de CIFESA, la cámara barre sobre un paisaje lacustre, apareciendo sobreimpresionados al plano los créditos de la película, con el fondo de una generosa obertura musical.

Secuencia 1: Lago, exterior, día – noche

Una barca se desliza sobre el lago presentado como paisaje idílico. Al llegar a una orilla descienden de ella tres niños: Nela, Tonet y Sangonera, dispuestos a recoger leña para sus casas en la dehesa. La música extradiegética nos remite al mundo de la infancia. Mediante planos de conjunto encadenados se muestran los juegos de los niños en contacto libre con la naturaleza, presentados como un imaginario de la añoranza. Sangonera regresa solo a la barca, zarpa y abandona a la pareja sin posibilidad de regreso a su punto de partida. Noche. La niña, asustada, es reconfortada por Tonet que en un abrazo no exento de carnalidad le muestra las estrellas pronunciando una frase que conviene retener: Si (tienes) miedo mira las estrellas que son almas que nos libran de los malos pensamientos... En esta secuencia se han dado las tres marcas deícticas imprescindibles para reconocer el film que se va a presenciar, mediante la fotografía del paisaje, la indumentaria y el gesto peculiar de los niños: espacialidad, temporalidad e interrelación personal. Se identifica el género como un drama rural. Fundido encadenado.

Secuencia 2: Lago –plaza de El Palmar – Barraca de los Paloma, exterior–interior, día

Varias barcas rastrean el lago en busca de los niños. Son encontrados dormidos y fundidos en un abrazo, bajo un pino, denotando su futura relación amorosa. Recriminados y reconducidos al pueblo por Tío Paloma –abuelo de Tonet–. Un fundido encadenado nos traslada a la plaza del pueblo en decorado exterior. Nela es recibida por su tía Vicenta con una paliza; la conducta y las alusiones verbales de la tía dan noticia de la orfandad de la niña. Paloma toma a los niños y los conduce a su propia casa. Un encadenado nos sitúa en el interior de la barraca donde Tío Toní reprende a su hijo, defendido por su abuelo, que en este plano anuncia la debilidad hacia su nieto, que se renovará repetidamente durante la historia. Aparece en la narración Marieta –María la Borda, en el impío apelativo rural, por haber sido rescatada de una inclusa– quien con intuición infantil predice que Nela y Toni se casarán cuando sean mayores. Un plano medio de Marieta, mirada nostálgica, cierra la secuencia con un fundido encadenado articulado con el plano inicial de la escena siguiente.

Secuencia 3: Barraca de Paloma, interior

Al plano anterior sucede en fundido un plano medio de Marieta adulta con la misma mirada nostálgica de la niña. Un arpegio de arpa subraya el efecto del transcurso temporal.

Secuencia 4: Lago, exterior, noche

Tonet, junto a otros cómplices, faena en el acarreo por barca de fardos de mercancía ilegal destinada a Cañamel. Un encadenado lleva a los siguientes planos que describen la relación de noviazgo mantenida por los protagonistas. Llega la Navidad. Encadenado.

Secuencia 5: Casa de Cañamel, interior

Esta secuencia introduce a los personajes adyacentes a los protagonistas. Cañamel, corteja a Nela. Un plano medio de conjunto remite al acoso de Cañamel, la discusión y el rechazo de Nela, tras lo cual éste entra en su habitación donde yace en la cama su mujer enferma que, sospechando lo que sucede en la casa, inicia nueva discusión. Aparecen en la narración Samaruca, cuñada de Cañamel, y Sangonera adulto con evidentes síntomas de embriaguez. La discusión implica a los tres personajes, siendo Sangonera despedido de la casa por su propietario. Esta primera aparición de estos tres personajes define perfectamente sus respectivos rasgos psicológicos: Cañamel, viejo libidinoso, enriquecido con la práctica del contrabando (aludido en la secuencia anterior), cacique y dueño de la taberna situada en el bajo de su casa; Samaruca, comadre rural, intrigante y murmuradora, de carácter agrio y autoritario. Sangonera alcohólico congénito. Encadenado.

Secuencia 6: Lago–taberna, exterior–interior, noche

Aparición en la historia de Jaime, personaje inexistente en la novela, hijo de Samaruca, invitado por el dueño de la taberna junto con Tonet. Primera disputa entre Tonet y Nela, quien se plantea el dilema de su elección: su novio –la pasión– o Cañamel – el interés –. Encadenado

Secuencia 7: Iglesia, interior, noche

Se asiste a la celebración de la misa del gallo. Plano medio simultáneo presentando la mímica del cura, celebrando de cara al altar, con la nave de la iglesia a su espalda repleta de gente. Siguen diversos planos de conjunto encadenados, mostrando aspectos del templo y travellings sobre los figurantes. Plano de conjunto contrapicado mostrando el coro de niños situado en un balcón. Encadenado

Secuencia 8: Plaza–taberna, exterior–interior, día–noche

Se celebra la fiesta de Navidad. Diversos planos recogen el disparo de pólvora, una barca con la banda de música, aproximándose al embarcadero entre la algarabía de la multitud. Fanfarria musical diegética. Planos en sucesión rápida que confieren a la secuencia el dinamismo requerido para traducir el ambiente de alegría general. Multitud que invade la plaza entre música y pólvora. Encadenado que transporta a la noche en la que continúa la fiesta. Un plano general de conjunto breve, muestra aspectos localistas discretos. Interior de la taberna, muy concurrida. Nela atiende a los parroquianos. Tonet y Jaime se querellan a causa de Nela, la hembra vampirizadora siendo separados por Tío Toní quien, ante la resistencia del hijo, le propina una sonora bofetada ante toda la concurrencia, acompañando la agresión de un discurso moralizante, reforzado por el omnipresente cura que en el transcurso de la diégesis ejerce el papel de conciencia colectiva de la feligresía. Tonet, humillado de esta forma ante el pueblo, amenaza con salir de El Palmar para siempre en uno de los momentos isotópicos del film en el que se corrobora su conducta inconstante e inmadura. Esta importante secuencia se clausura con planos medios, racords de mirada, cruzados entre Nela, Jaime y el propio Tonet. Encadenado.

Secuencia 9: Lago, exterior, noche

Tonet zarpa en su barca hacia El Saler, acompañado por Sangonera, naturalmente ebrio. Un fundido en negro significa un cambio temporal y espacial en la narración.

Secuencia 10: Caja de recluta, interior, día

Plano secuencia de breve duración que nos informa del alistamiento de Tonet, como voluntario en la tropa destinada a la guerra de Cuba, constituyendo la única referencia temporal explícita en el film. Fundido encadenado.

Secuencia 11: Alameda de Monteolivete, exterior, día

Despedida de Marieta y Tonet. Éste vestido con uniforme militar, besa a su hermanastra en la mejilla, provocando en la expectante muchacha una expresión de asombro y temor. Desaparecido el soldado en el horizonte, Marieta permanece acariciándose la mejilla besada en un plano medio sostenido. Encadenado.

Secuencia 12: Taberna – Casa de Cañamel, interior, día

Marieta relata a Nela la despedida del soldado en el puerto, elidida en la secuencia anterior, refiriéndole su convencimiento de que aquel anda enamorado de la protagonista. Se suceden planos expresivos de las miradas de ambas mujeres, siempre dulces en los ojos de la Borda y téticas en los de Nela. Tras esta introducción a la secuencia se desencadenan de forma rápida los acontecimientos que describen la muerte de la mujer de Cañamel. En la habitación mortuoria están presentes la Samaruca y Nela que acaba de ser llamada. En la agonía, la mujer dicta su última voluntad estableciendo que sus bienes sean destinados a su hermana y

sobrino. En el exterior se oye la bocina de la barca-correo. La agonizante pide ser trasladada la barca, lejos del lago. Sus últimas palabras son para Nela, ordenando que abra la ventana para que entre la luz del día en la estancia. El plano siguiente muestra a la Borda en la taberna, solicitando a Cañamel que suba urgentemente a la casa. Cuando llega a la habitación, la mujer ya ha muerto. En un primer plano Nela, horrorizada, pronuncia: Me miraba con odio, tengo miedo. ¿Por qué me miraba así? Esta secuencia pone fin a la primera parte de la narración que expone el escenario del melodrama. Encadenado.

Secuencia 13: Palmeral, exterior, día

Plano panorámico recogiendo los arcos de las palmeras recortados contra un cielo luminoso, descendente para mostrarnos al grupo de soldados en descanso, entre los cuales se encuentra Tonet dictando una carta para la familia a un compañero de milicia. En esta secuencia se corrobora el analfabetismo del protagonista ya denotado en la secuencia 10, cuando en la caja de recluta ha estampado su huella dactilar en la hoja de alistamiento. El inicio de la secuencia y la música extradiegética de habaneras localizan la nueva situación de la historia. Encadenado.

Secuencia 14: Barraca de Paloma, interior

Sangonera lee ante la familia reunida la carta del soldado, en cuya despedida pide perdón a su padre, envía un saludo general y manifiesta expresamente el recuerdo que guarda de Marieta. En un plano medio, nuevo gesto expresivo de la muchacha que recupera la carta-fetich, estampando un beso sobre ella.

Secuencia 15: Lago, exterior, día

En una barca, junto a una orilla del lago, Jaime coquetea con Nela, declarándole su amor.

Secuencia 16: Taberna, interior

Nela esta fregando los suelos por orden de Samaruca, arrodillada. Mirada libidinosa de Cañamel sobre el cuerpo de la mujer, al tiempo que, indignado, la libera de los trabajos humillantes y ordena a su cuñada que abandone la casa junto a su hijo. Samaruca exige que salga también Nela de aquella casa. En presencia de todos Cañamel propone matrimonio a Nela: No soy joven, pero soy rico, tengo negocios, la taberna... Ella, con gesto de interesada sumisión responde: ...lo que usted quiera! Este dialogo queda subrayado con un beso paternal. Jaime cierra esta secuencia, al tiempo que prepara sus cosas para partir, mascullando: No quiero ver más a Nela, es mala, da asco, está podrida...

Secuencia 17: Cubierta de barco, exterior, día

La visión de la estela dejada por el barco sobre las aguas significa el viaje de regreso de los soldados. Tonet en cubierta, interpreta habaneras –música diegética– con su acordeón, instrumento y melodía que en esta parte de la historia representarán un leit-motiv del personaje. En el diálogo con los compañeros de viaje, procedentes de diversas regiones españolas, se contextualiza el tema de la unidad patria tan frecuente en las producciones de la posguerra. Tonet anticipa a sus compañeros la intención de presentarse al sorteo de los redolins al llegar a su pueblo, confirmando que tras su aventura colonial regresa dispuesto a incorporarse a una actividad productiva. Encadenado

Secuencia 18: Ayuntamiento-Plaza, interior-exterior, día

Una pulcra ambientación localista con claros referentes icónicos que remiten a la representación historicista del Tribunal de les aigües, nos sumerge en las deliberaciones preliminares a la subasta de los puestos de pesca en el lago, con ciertos tintes melodramáticos, zanjadas por la frase lapidaria del patriarca Paloma: La Albufera es de todos. Irrumpe Tonet en la sala, reclamando su derecho a participar en el sorteo demostrando, asertivo,

su pedigree con frases de insistentemente localistas: ...nacido en El Palmar y bautizado en San Valero, de Ruzafa. Se celebra el sorteo de los puestos y, tras un momento de incertidumbre, se hace público el resultado: la preferencia máxima para elegir partida corresponde a Tonet que elige la mejor: la Sequiota. En el exterior, desde el balcón del Ayuntamiento se pronuncia el resultado del sorteo. A continuación se produce el emotivo reencuentro de la familia Paloma. La muchedumbre acaba en la taberna invitada por el recién llegado. Una fanfarria orquestal intensifica la alegría general. Cañamel recibe al protagonista calurosamente, no así Nela que se ve obligada a comunicarle su casamiento. Aquel la remite a la cocina, para seguir celebrando el encuentro entre hombres. La provisional separación entre los futuros amantes se rubrica con un nuevo cruce de miradas signifiicante de la atracción existente entre ellos.

Secuencia 19. Taberna, interior

Cena de bienvenida a Tonet, en la taberna durante la cual se rememoran los hechos de la guerra de Cuba y se pacta la alianza con Cañamel para la explotación de la Sequiota. Aparece en la secuencia la Samaruca, tétrica y premonitoria, acusando a su cuñado y a Tonet de haber causado la muerte de la hermana. El cura zanja la cuestión con frases conciliadoras y continua comiendo de la paella. La secuencia se cierra con un primer plano expresivamente enigmático y semántico de Nela.

Secuencia 20: Calle, exterior, noche

Tonet regresa a su barraca conversando con su padre quien le aconseja no frecuente la taberna y evite asociarse con Cañamel para explotar la Sequiota, con el fin de evitar comadreos, proponiéndole la incorporación a su empresa en el arrozal. Exhorta a su hijo en la creencia divina pronunciando la frase: al final de la vida hemos de llegar a su presencia [de Dios] perchando y con las manos encallecidas por el trabajo. Tonet promete a su padre que el romance con Nela ya ha acabado. La Borda ha escuchado toda la conversación.

Secuencia 21: Lago, exterior, día

Abuelo y nieto circulan por un canal con el fin de inspeccionar la Sequiota. Tío paloma anima al nieto a cerrar el trato con Cañamel para faenar en el lago, pero Tonet, en un nuevo gesto de indecisión, ya ha decidido cambiar de actividad. En un siguiente plano general de conjunto lo vemos trabajando con su padre y su hermanastra arrojando tierra a capazos desde las barcas, al fondo del lago para transformar su parte de propiedad en tierra de cultivo. Encadenado.

Secuencia 22: Taberna, interior

Entrevista entre Cañamel y Tonet presenciada por Nela con gesto interrogativo.

Secuencia 23: Embarcadero – casa de Cañamel, exterior, día

Tras un plano de conjunto que encuadra la barca-correo rodeada de gente, vemos a Cañamel, ya enfermo, en su habitación disponiéndose para embarcar con destino a Catarroja, donde ha de comprar los aparejos necesarios para la pesca en la Sequiota. Nela lo convence para que, debido a su estado de salud, no salga de casa proponiendo hacer ella misma las gestiones, enviando a continuación aviso a Tonet para entrevistarse con él en el pueblo.

Secuencia 24. Abacería, interior, día

Una infeliz casualidad provoca el encuentro en la tienda de Catarroja, entre Tonet, que espera a Nela, y Jaime. Aquel le ruega que obtenga de Samaruca el cese de sus murmuraciones sobre la pareja. En el momento en que se despiden entra Nela en el local. Jaime, al salir, expresa con su mirada la sospecha. Nela propone el regreso

en la barca de Tonet. Encadenado.

Secuencia 25: Lago, exterior, día

En el viaje de regreso a El Palmar, Nela, seductora, recuerda la aventura de los niños que abría la cinta, aludiendo al destino que es más poderoso que la voluntad de los hombres y se rebela contra sus decisiones, poniendo al corriente a Tonet de todos los acontecimientos acaecidos durante su ausencia haciendo mención expresa a su matrimonio carente de amor, aceptado como fruto de su ambición. La secuencia se cierra con bellos planos del lago que refuerzan la sensualidad e la escena y nos remiten al sentido melodramático que a partir de este punto impregna la narración. Encadenado.

En montaje alternado se suceden una serie de planos que completan la secuencia.

Barraca de Samaruca, interior

Jaime relata a su madre el encuentro de Nela y Tonet

Lago, exterior, noche

Se prolonga el diálogo entre los amantes, sellado por un beso apasionado.

Casa de Cañamel, interior

Samaruca corre a contar a Cañamel los sucesos de la jornada. Cañamel, incrédulo, monta en cólera y amenaza a Samaruca con escarmentarla en caso de que le haya mentido.

Lago, exterior, noche

En la barca de Tonet, los amantes permanecen abrazados bajo el cielo estrellado, sumidos en el ambiente de la lujuriosa noche. Se aproxima Cañamel en su barca y, abordando la de Tonet, descubre a la pareja fundida en un abrazo, comprobando la veracidad de la versión de su cuñada. Sufre una crisis de celos y humillación y en la violencia de la increpación, agravado por su quebrantada salud, cae en el interior de la barca de Tonet, sentenciado de muerte.

Secuencia 26: Casa de Cañamel, interior, noche

Nela irrumpe en la casa pidiendo ayuda para el enfermo

Secuencia 27: Barraca de Sangonera, interior, noche

Tonet, confuso y apesadumbrado, ha acudido a sincerarse con su amigo Sangonera –como de costumbre borracho–. Presintiendo la aproximación de una desgracia de la que puede ser el culpable, anuncia su nueva retirada decidido a abandonar el pueblo. Encontramos un nuevo gesto de la inmadurez psíquica del protagonista, y en la respuesta del amigo, una nueva clave del melodrama: Tu vida está aquí. Duerme, bebe, trabaja –si quieres– y confía. Los designios de la providencia....

Secuencia 28: Casa de Cañamel, interior, día

....no se pueden torcer, completa la frase el padre Miquel, en el siguiente plano, mientras reconforta al enfermo en su habitación. Éste le entrega un sobre con destino al notario. Cuando Samaruca entra en la casa, Nela la rechaza. El cura anuncia la gravedad del estado del enfermo, mientras Nela se ha incorporado a la cabecera de su cama. Cañamel pronuncia las mismas palabras premonitorias que dijo su esposa moribunda:

Abre la ventana para que entre la luz. Sácame de este lugar antes de expirar dirige a Nela una mirada semejante a la de su difunta mujer en el lecho de muerte. Nela renueva el pánico que experimentó en la ocasión anterior. Cañamel expira. Encadenado.

Secuencia 29: Plaza, exterior, día

Ante la iglesia en un plano general de conjunto asistimos a la pronunciación del responso por Cañamel y la última despedida de los habitantes del pueblo. Una marcha fúnebre extradiegética concede un ritmo lento al cortejo. Desde una esquina de la plaza Paloma y Tonet contemplan el espectáculo, mientras conversan y el abuelo propone localizar a un prestamista francés para conseguir financiación para la empresa de la Sequiota. Esta secuencia ha aperturado la tercera parte de la narración que conduce al desenlace del melodrama anunciado por claves aparecidas en secuencias anteriores. El destino se revela contra las decisiones de los hombres y los designios de la providencia no se pueden torcer. Los protagonistas están sentenciados. El ritmo de la narración se ve acelerado en esta parte, por el empleo de planos mucho más cortos.

Secuencia 30: Café de Catarroja, interior

Entrevista con el francés que asegura su colaboración a cambio de condiciones leoninas que no son aceptadas por los Paloma.

Secuencia 31: Despacho del Notario, interior

Se procede a la lectura de las últimas voluntades de Cañamel con la designación de heredera universal a su segunda esposa con la condición de que no contraiga nuevas nupcias ni mantenga relaciones carnales con ningún hombre, en cuyo caso su herencia deberá pasar a manos de Samaruca. Nela se ve obligada a aceptar la decisión del difunto, a pesar de su reacción indignada.

Secuencia 32: Casa de Cañamel – Taberna, interior

Nela aparece enlutada junto a su tía Vicenta. Desciende a la taberna donde sorprende a Tonet, rechazándolo y manifestándole que no quiere volver a verlo en aquel lugar.

Secuencia 33: Barraca de los Paloma, interior, noche

Tonet, invadido por la nostalgia se distrae interpretando música de habaneras con su acordeón. Aparece el usurero francés para renovar su oferta, modificada ventajosamente, siguiendo instrucciones de una mujer cuya identidad no puede revelar. Esta nueva oferta es rechazada. La sonrisa de satisfacción y seguridad de Marieta revela que ha intuido que la persona aludida no es otra que Nela. La gestualidad de la Borda denota la tensión existente entre la dos mujeres por la posesión del macho.

Secuencia 34: Taberna-plaza, interior-exterior, noche

Precedida la secuencia por un plano introductorio del paisaje nocturno del lago, Nela recibe en privado a Tonet en la taberna para corroborarle sus sentimientos, a pesar de lo cual descarta el proyecto de matrimonio para no perder los derechos a su herencia. Tras una declaración formal de amor deciden seguir ocultando sus sentimientos. En un plano general de conjunto, Samaruca vigila el exterior de la casa.

Secuencia 35: Lago, exterior, día

Paloma explica al francés los detalles del arte de la pesca. Tonet se aproxima para despedirse de camino a El Saler con el fin de entrevistarse con unos asentadores.

Secuencia 36: Casa de Cañamel – plaza, sacristía, lago, casa de María, interior – exterior, noche

Se muestra la evidencia de la relación clandestina de la pareja. En el interior de la casa, Vicenta advierte a su sobrina del peligro de su actividad, en el momento en que ésta se dispone a salir. Tonet la espera en la orilla del lago para adentrarse juntos con la barca. Desde el exterior Samaruca acecha. En el lago, los amantes llegan a la orilla de una mata, descienden de la barca y tras besarse, se adentran en la espesura.

Un nuevo plano alternado nos expone la despedida de Nela y Tonet en la puerta de la casa de la comadre María, donde, a cambio de dinero, tienen lugar sus encuentros. Al entregarle Nela el estipendio, María le habla de su nuevo embarazo. La mirada turbia de Nela al escuchar la noticia es el signo que evidencia su futura maternidad. Encadenado.

Secuencia 37: Sacristía, interior

En un plano alterando presenciemos la visita de Tío Paloma al cura en busca de consejo al respecto del extraño comportamiento de su nieto: Padre Miquel, si no va a El Saler, ¿dónde va Tonet?.

Secuencia 38: Iglesia, interior

Nela entra en la iglesia y solicita a Sangonera, al que vemos en el oficio de sacristán, una entrevista con el padre Miquel. El cura la recibe con una amonestación y el consejo de que contraiga matrimonio, despidiéndola con frases moralizantes: ...el que tiene la conciencia tranquila no se esconde. Encadenado.

Secuencia 39: Casa de Cañamel, interior

En la habitación Vicenta aprieta con fuerza el corsé de Nela con el fin de ocultar su embarazo. Este signo completa el anterior, en la secuencia 37, de la mirada triste y turbia de Nela, para definir con rotundidad la preñez de la protagonista.

Secuencia 40: Lago – plaza – casa de María, exterior– interior, noche

Tonet, una vez más, comenta a su abuelo la intención de dirigirse a El Saler, contestado por Paloma con una advertencia moralizante, matiz reiterativo en esta parte de la narración, una vez desveladas las relaciones transgresoras de la moral dominante, de los protagonistas.

En una nueva serie de planos alternados se asiste a una nueva entrevista de los enamorados.

Plano de conjunto representando la pesca nocturna que nos sitúa en el lugar y el momento de la acción.

Nela sale de su casa al encuentro de su amante.

Samaruca insiste a su hijo para que se dirija a la dehesa y sorprenda a la pareja.

Nuevo encuentro de Nela y Tonet en casa de María donde va a tener lugar la revelación de la próxima maternidad, que el espectador ya conoce por los signos precedentes. Nela no quiere renunciar a su bienestar y propone seguir ocultando la realidad. Tonet, más humano, insiste en preparar la llegada del hijo y afrontar los hechos. Fundido encadenado.

Secuencia 41: Taberna – casa de Cañamel, interior

Tonet tañe una habanera con su acordeón. Plano de conjunto mostrando a los asiduos del establecimiento. En el piso superior, en la habitación Tía Vicenta ayuda al alumbramiento del hijo varón de Nela. La tía aparece

en la puerta del fondo del local anunciando a Tonet el nacimiento con una sonrisa y una mirada. Tonet demuestra su alegría redoblando la intensidad de su interpretación y, tras despedir a los parroquianos, sube a conocer a su hijo. La amante ya ha dispuesto que María se hará cargo del niño haciéndolo pasar por propio, ordenando al padre que lo lleve junto a aquella, aprovechando la noche.

Secuencia 42: Lago, exterior, noche

Paloma prepara redes de pesca. Tonet percha en el lago llevando en su barca el neonato, cuyo llanto atemoriza al padre que, temiendo ser descubierto, lo deposita entre las cañas para ocultarlo. Jaime, que había iniciado su persecución, alcanza la barca de Tonet, lo increpa e inicia una violenta discusión en el curso de la cual Tonet lo golpea con la percha. Jaime, para defenderse, coge de su barca una escopeta disparando sobre su rival que cae fulminado. Paloma, en su tarea, escucha los disparos y se encamina en su barca al lugar de donde provienen, cruzándose en el camino con Jaime a quien no logra reconocer. Una lacrimógena escena presenta el descubrimiento del cadáver del nieto.

Secuencia 43: Barraca de Paloma – lago, interior – exterior, noche

Paloma corre a avisar a su hijo. La noticia conmociona a Tío Tono y arranca lágrimas desconsoladas a la Borda. Se suceden momentos de gran dramatismo, tras los cuales Tono se dirige a buscar a su hijo, acompañado por Marieta que revela el callado amor que ha sentido por su hermanastro. Mientras tanto Paloma se dirige a la taberna para hablar con Nela divisando sobre una mesa del local vacío, mientras espera, el acordeón-fetiche de su nieto al que se abraza con ternura entre sollozos. Al hacer su aparición, Nela es recibida por Paloma con acusaciones al tiempo que le transmite la noticia con una frase denotativa del título de la cinta: Lo han matado, he visto su cuerpo entre las cañas y el barro del canal... Nela se desploma. Encadenado.

Secuencia 44: Lago, exterior, amanecer

La tensión melodramática alcanza el clímax. Mientras Tío Toni cava la fosa para enterrar a su hijo en el arrozal arrebatado a las aguas del lago, Marieta llora desconsolada junto al cuerpo inerte de su amado hermano. Nela, enlutada, se aproxima en un barca guiada por Sangonera. Un plano de conjunto recoge el arrebatado dolor de los personajes, en una representación pictoricista característica del cine de Orduña, en esta ocasión haciendo un guiño a la estética de Millet en sus escenas de campesinos orantes. Nela dirige sus súplicas, primero al cuerpo inánime de su amante y después a un invisible dios, reconociéndose culpable de la tragedia y solicitando perdón. Al escuchar el llanto del niño abandonado entre las cañas, Tío Toni lo rescata y lo retiene para sí, pero cede al gesto reclamante de la madre que lo acoge en su seno con un inesperado gesto maternal. La voz en off de Tonet niño musita: Si tienes miedo mira las estrellas. Son almas que nos libran de los malos pensamientos Nela compone un icono mariano, con el niño en brazos y, alzando la mirada al cielo hacia el mismo dios invisible, pronuncia un prosopopéyico Te Deum. Un plano de conjunto muestra el amanecer sobre el lago. El texto se clausura con el comienzo de un nuevo día.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Blasco Ibáñez, Vicente. *Cañas y barro*. Obras completas (tomo 1). 8ª edición. Madrid. Aguilar, 1975

VV.AA. *El cine, arte e industria*. Barcelona, Salvat Editores. 1973

Lahoz Rodrigo, J. Ignacio. *La industria primitiva, en Historia del cine valenciano*. Valencia. Prensa valenciana. EMV. 1991

Oltra Mas, Alfredo. *Cien años de cine en Valencia*. Valencia. Fundació Municipal de Cine. 2000

VV.AA. *Blasco Ibáñez y el cine, en Historia del cine valenciano*. Valencia. Prensa valenciana. EMV. 1991

Melià, Ventura y Herráez, Miguel (ed.). *Blasco Ibáñez. Cartas de cine*. Valencia. Fundació Municipal de Cine. 1998

Aurea Ortiz. *CIFESA, en Historia del cine valenciano*. Valencia. Prensa valenciana.

EMV. 1991

Fanés, Fèlix. *El cas CIFESA: vint anys de cine espanyol (1932 –1951)*. Valencia. Filmoteca de la Generalitat Valenciana. 1989

Borau, José Luis. *Diccionario del cine español*. Madrid. Alianza. 1998

Pérez Perucha, Julio (ed.) *Antología crítica del cine español (1906 – 1995)*. Madrid. Cátedra. 1997

2

2