

LA CIUDAD PERDIDA. ESPACIOS DE RECONCILIACIÓN Y DISIDENCIA EN LA LITERATURA Y EL CINE ESPAÑOLES DE LA DÉCADA DE 1950*

reconciliar.

(Del lat. *reconciliāre*).

1. tr. Volver a las amistades, o atraer y acordar los ánimos desunidos. U. t. c. prnl.
2. tr. Restituir al gremio de la Iglesia a alguien que se había separado de sus doctrinas. U. t. c. prnl.
3. tr. Oír una breve o ligera confesión.
4. tr. Bendecir un lugar sagrado, por haber sido violado.
5. prnl. Confesarse, de algunas culpas ligeras u olvidadas en otra confesión que se acaba de hacer.
6. prnl. *Rel.* Confesarse, especialmente de manera breve o de culpas ligeras.
(REAL ACADEMIA DE LA LENGUA, 2001)

Imaginar un entendimiento

El 30 de septiembre de 1955 se estrenó en el Teatro Musical de Madrid una película hoy casi olvidada: *La ciudad perdida* (Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla), adaptación de la novela homónima de Mercedes Fórmica (1951). El film contaba la historia de Rafa, un exiliado español que entra clandestinamente en el país para tomar parte en un ataque organizado por la guerrilla antifranquista. Fracasada la misión a las puertas de Madrid, el protagonista desoye las instrucciones recibidas y se abandona al impulso de recorrer las calles de la ciudad que había defendido durante la Guerra Civil y que hubo de

abandonar tras la entrada de las tropas franquistas en 1939. En su deambular, el personaje se debate entre la fascinación por la ciudad recobrada y la opresión del que se sabe acechado. Tratando de asegurarse una huida que sabe imposible, toma como rehén a María, una dama de la alta sociedad que, al calor de una especie de confesión entonada por el hombre acorralado, se convertirá en su redentora. La adaptación de *La ciudad perdida* supuso un curioso ejercicio de simbiosis entre la autora Mercedes Fórmica —primera delegada nacional del SEU femenino e integrante de la Sección Femenina de Falange—, y el dúo formado por la pionera Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla, quienes, tras su paso por el cine español durante la década de 1950, se exiliaron en Cuba en 1959 para trabajar al servicio de la recién estrenada Revolución.

Un análisis temático y estético de la película revela audaces planteamientos narrativos y cruces genéricos que, siendo acordes con el contexto histórico, político y cultural en el que se producen —los del fin de la autarquía franquista y la subsiguiente alianza del régimen de Franco con las potencias occidentales durante la Guerra Fría—, convierten a la película de Alexandre y Torrecilla en valioso material para el estudio de las líneas de fuerza que entran en juego en el campo cinematográfico español durante esos años. Se trata de un momento en el que la retórica triunfal y revanchista del cine de cruzada, predominante durante la primera posguerra, hubo de verse necesariamente rebajada para dar cabida a discursos que —por lo común, desde planteamientos rabiosamente anticomunistas—, ofrecieran productos más digeribles por parte de las democracias liberales del bloque occidental. Algo que dio pie, sin duda alguna, a una mayor ambivalencia a la hora de abordar la Guerra Civil Española, empezando por la posibilidad misma de que los *vencidos* tuvieran cabida en la pantalla y pudieran despertar en el público algún tipo de afecto o afición. No obstante, en el discurso franquista, la restitución

de los vencidos al seno de la sociedad española, pasaba invariablemente por la confesión y el arrepentimiento —no es azarosa la referencia a nociones católicas— por los errores cometidos en el pasado. Pero *La ciudad perdida* fue más allá. Como veremos, en las estrategias discursivas empleadas tanto por Fórmica como por Alexandre y Torrecilla subyace el intento de articular espacios (simbólicos, se entiende) de reconciliación que, dada la intransigencia de la censura, cabe interpretar, además, como de temprana disidencia. Partiendo de este enfoque, en las próximas páginas se propone un análisis temático y estético de la novela y la película sin perder de vista el marco de los discursos culturales en los que, a principios de la década de 1950, se materializa la compleja tesis que acabamos de describir.

Una película insólita

Desde el punto de vista temático, *La ciudad perdida* se emparenta con una serie de películas resultantes de «la evolución del cine inspirado en la Guerra Civil y sus secuelas, fuertemente coloreado ahora por el contexto internacional de la “guerra fría”» (Gubern, 1981: 81). *Cerca del cielo* (Domingo Viladomat y Mariano Pombo, 1951) y *Dos caminos* (Arturo Ruiz Castillo, 1953) constituyen ejemplos de diverso calibre dentro de este grupo de películas que, con la temprana excepción de *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942), solo comenzaron a tener cabida en la industria cinematográfica española cuando el bloqueo internacional antifranquista —llevado a cabo por los países aliados contra las potencias del Eje en la Segunda Guerra Mundial— tocaba a su fin¹. Como afirma Román Gubern (1981: 81), «En un rincón de España (1948), de Jerónimo Mihura, lo hizo exhortando a los republicanos exiliados para que regresaran a España sin temor a represalia alguna, con una inflexión apaciguadora para las democracias occidentales. Idéntica tesis propagandística y apaciguadora sostuvo la siguiente, *Rostro al mar* (1951), de Carlos Serrano de Osma, que mostraba además los pa-

decimientos sufridos en los campos de internamiento soviéticos, en sintonía con la batalla ideológica mundial de la “guerra fría”. Con todo, *La ciudad perdida* no parecía buscar tanto la complacencia del bloque anticomunista a través de la presentación de un héroe arrepentido o arrasado por la culpa como articular una mirada integradora sobre los vencidos de la Guerra Civil de cara a la sociedad española. Principalmente, promoviendo la identificación visual y narrativa con el personaje de Rafa, interpretado por un atractivo actor italiano (Fausto Tozzi) caracterizado como un español de clase media con estudios universitarios y profundas convicciones humanas; en segundo lugar, a través de la trama amorosa con el personaje de María (Cosetta Greco)² en la que los afectos se movilizan, al margen de las convicciones políticas y morales de ambos personajes, bajo el imperativo único del amor y el deseo.

Por otra parte, desde el punto de vista estético y genérico, la película de Alexandre y Torrecilla presenta interesantes concomitancias con las formulaciones del cine popular de corte poli-

Figura 1. Sobrecubierta de la primera edición de *La ciudad perdida* (Mercedes Fórmica, 1951). Sobre un fondo urbano y nocturno, en el que se aprecia el madrileño edificio de la Telefónica y la fuente de la Cibeles, un hombre vestido con sombrero y gabardina, el rostro sombrío, lanza una mirada de preocupación fuera de campo



ciaco que —amparado en aquella nueva complacencia respecto a las potencias occidentales (y sus formas culturales) que el régimen comenzó a promover desde principios de la década de 1950, proliferó durante aquellos años. A pesar del peso que el pasado republicano del personaje protagonista ejerce en la trama de *La ciudad perdida*, la peripecia se articula en torno a la persecución policial y la inevitable captura del prófugo, e introduce los típicos elementos del relato (literario o cinematográfico) criminal, como son el comisario de policía (interpretado por Félix Dafauce, un habitual del género) y sus agentes, las refriegas con armas de fuego y los ambientes sórdidos y nocturnos. Es más, la película cuenta con numerosas escenas de catálisis que sirven como pretexto para ofrecer estampas de las calles de Madrid, filmadas en exteriores, en las que el personaje de Rafa se mezcla con los transeúntes de 1954. Con ello, la representación adquiere un realismo fotográfico que también se aprecia en films como *Apartado de correos 1.001* (Julio Salvador, 1950), *Los peces rojos* (José Antonio Nieves Conde, 1955) o, en menor medida, *Los ojos dejan huellas* (José Luis Sáenz de Heredia, 1952)³.

A este respecto, Elena Medina de la Viña llama la atención sobre el hecho de que IFI, el estudio de Ignacio F. Iquino radicado en Barcelona y especializado en cine policiaco⁴, ostentara los derechos de distribución de las producciones de 20th Century Fox en un momento en que la Fox había comenzado a filmar en exteriores con actores no profesionales (Cfr. LABANYI, LÁZARO-REBOLL, RODRÍGUEZ ORTEGA, 2014: 266); intuición que, en el caso de *La ciudad perdida*, parece confirmar el hecho de que Hispano Fox Film asumiera su distribución. Autores como Labanyi, Lázaro-Reboll y Rodríguez Ortega (2014: 266) se refieren asimismo a la influencia del neorrealismo italiano en esa vena realista del cine policial español, sobre todo después del éxito de *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951). Sin embargo, no está de más recordar que la influencia del neorrealismo alcanzó,

incluso en Italia, al cine policiaco de consumo, y que una película como *La ciudad se defiende* (La città si difende, Pietro Germi, 1951), con Cosetta Greco y Fausto Tozzi, presentaba una historia criminal que situaba las condiciones de desigualdad social en la raíz del crimen, en la línea del cine «pseudo social», tal y como lo calificó Guido Aristarco⁵.



Figura 2. Cartel de *La ciudad perdida* (Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla, 1955). 9 x 14 cm. a cinco tintas. Al igual que la novela de Mercedes Fórmica, el cartel de *La ciudad perdida* adoptó el estilo visual del género policiaco con una nota romántica

En cualquier caso, el rodaje en exteriores abría nuevas rendijas por las que filtrar una imagen de la España de la posguerra distinta de las brillantes estampas que ofrecía el régimen a través del NO-DO y aunque, como precisa Román Gubern, este género, que tomaba como modelo el cine policiaco norteamericano, incurría invariablemente en la «exaltación de los aparatos represivos del Estado» (GUBERN, 1981: 81), no es menos cierto que, siendo deudoras de la tradición realista del *thriller* y el *film noir* y su querencia por los bajos fondos, estas películas podían socavar el tono moral que los directores estaban obligados a adoptar para apaciguar al régimen (Cfr. LABANYI, LÁZARO-REBOLL, RODRÍGUEZ ORTEGA, 2014: 266). Ni más ni menos,

eso es lo que sucedió con la película de Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla, mutilada en razón de las objeciones políticas y morales alegadas por los censores (AGA, 1954: 36 / 04750 C/ 13.820).

De este somero análisis temático y genérico de *La ciudad perdida* se desprende una reflexión sobre el carácter insólito de la propuesta de Alexandre y Torrecilla en un contexto marcado por la emergencia de nuevos discursos sobre la Guerra Civil, alejados del cine de cruzada, y de planteamientos visuales que conectan con tendencias internacionales como el neorrealismo italiano o el cine negro, estadounidense o europeo. Si bien la película que aquí abordamos conecta claramente con las líneas temáticas y genéricas descritas, no es menos cierto que constituye una suerte de mutación en virtud de la cual la trama policial sirve como pretexto para llevar hasta los límites de la permisividad la figuración del *vencido* —para emplear la terminología oficial de la época— y la representación del pasado.

Pero, para comprender en su justa medida el amparo que las fórmulas más comerciales pudieron brindar al planteamiento de visiones del pasado reciente alternativas a los discursos oficiales, preciso es detenerse en la fuente literaria de *La ciudad perdida* y el lugar que ocupó su autora, Mercedes Fórmica, en el campo cultural de los años cincuenta del siglo XX. La conjunción de una fórmula comercial, subalterna respecto al cine promovido desde las instancias oficiales, y el recurso a novelas claramente adscritas al falangismo se convirtió en una meditada estrategia desde la que la incipiente disidencia comenzó a buscar alternativas políticas en el terreno de las representaciones culturales. No en vano ha afirmado Margarita Alexandre que «los del cine empezamos a hacer cosas, muchas veces con libros o ideas de los falangistas, porque pensábamos que, siendo una historia de un falangista, [los censores] iban a ser más benévolo». Era una un poco la idea, oportunista, de encontrar una salida contra la censura» (M. Alexandre, comunicación personal, 23 de junio de 2014).

La novela *La ciudad perdida*

La novela de Mercedes Fórmica, publicada en 1951 con una generosa tirada de 5.000 ejemplares, fue triunfalmente presentada por su editor, Luis de Caralt, que la situaba sin reparos entre las mejores que había leído en los diez años anteriores a su publicación. En una curiosa mezcla de *marketing* editorial y nota personal, el editor afirmaba en la contrasolapa de la sobrecubierta del libro: «La atmósfera de un Madrid nocturno, lleno de contrastes y escenario del dramático relato, está magistralmente descrita, y la persecución y acorralamiento del fugitivo recuerda a las mejores páginas de Graham Greene». Caralt concluía su reseña asimilando la novela a «las corrientes literarias en boga en todo el mundo» y, haciendo gala de indudable optimismo, o, acaso, de una aguda astucia comercial, prometía: «*La ciudad perdida* tendrá una enorme repercusión internacional» (FÓRMICA, 1951). Más allá del entusiasmo del editor, los temas ciertamente poco caros al régimen que abordaba la novela, como eran la guerrilla antifranquista y la Guerra Civil (ARROYO RODRÍGUEZ, 2010), articulados en torno a una trama policial —género que tampoco gozaba de la simpatía de los censores (VALLES CALATRAVA, 1991; ABIO VILLARIG, 2013)—, ponían la novela en una tesitura compleja de cara a la censura. Algo de lo que, por lo demás, Fórmica no dejó de ser consciente: en el tercer volumen de sus memorias, publicado en 1988, la autora afirmaba respecto a *La ciudad perdida* que «el desenlace del libro resultaba falso. Sin embargo, la censura no hubiese permitido el suicidio del protagonista y los escritores de aquellos días nos sometíamos a determinadas exigencias o no publicábamos» (FÓRMICA, 2004: 26).

Con todo, la novela venía avalada por la inequívoca trayectoria de Fórmica como *camisa vieja* de Falange y por su primera novela, *Monte de Sancha* (1950), una ficción que evocaba el *terror rojo* vivido por la escritora en Málaga durante los primeros meses de la Guerra Civil y que había quedado finalista en el premio Ciudad de Barcelona⁶. Del mismo

modo, el editor contaba con numerosas credenciales que lo situaban en la oficialidad franquista⁷, algo que, si bien probablemente influyó en el ánimo de los censores, no evitó algunas fricciones con las que Caralt, de todas formas, estaba ya familiarizado: la novela, cuyo expediente contenía «copia de mecanoscrito con numerosas variantes manuscritas de la autora» fue autorizada «con carácter de tolerada» después de que los censores se despacharan a gusto con «la natural limitación de su autor [sic]» a la hora de calar «el meollo el paisaje moral que pinta o porque lo desconoce o porque no se atreve» (LARRAZ, 2013).



Figura 3. Anuncio de *La ciudad perdida* publicado en *La Vanguardia* con motivo de su estreno en Barcelona, el 20 de octubre de 1955. El material promocional de *La ciudad perdida* destacó el «problema humano» abordado por la película y su carácter de «aventura policíaca»

En un contexto en el que la cuestión moral pesaba casi tanto como la orientación política de la producción cultural, el desarrollo de una historia que invocaba abiertamente los fantasmas de la Guerra Civil en el siempre poco ortodoxo contexto de una persecución policial —«¿Es peligroso políticamente hablando que resulte simpático [sic] un “maquis” acosado?»—, se preguntaba el censor—, requería un minucioso encaje de bolillos por parte del editor a la hora de defender a su autora. La legitimación de la obra por medio de distintos mecanismos de estrategia editorial resultaba, por tanto, fundamental. Poco después de la guerra, en 1942, Luis de Caralt había fundado en Barcelona su sello editorial con la publicación de dos títulos

de autores españoles sobre la Guerra Civil (*Mis amigas eran espías*, de Luis Antonio de Vega, y *No éramos así*, de José María García Rodríguez), pero su catálogo se caracterizó desde el principio por incorporar títulos nacionales e internacionales de reconocido prestigio junto a otros más comerciales. De este modo, «en su catálogo se alternaban nombres importantes de la literatura —como William Faulkner, John Steinbeck y John Dos Passos— con novelas comerciales como las de Cecil Roberts» (MORET, 2002: 56). Por lo demás, Caralt fue, junto a Bruguera (creada en 1939) y Josep Janés (fundada en 1941), una de las primeras editoriales en introducir colecciones de novela policial en España, más allá de las novelas baratas de quiosco que se venían comercializando desde la década de 1920. Según Abio Villarig (2013: 212), «estas colecciones pugnaban en el mercado literario de calidad [e] incluían numerosos relatos de novela negra norteamericana», lo que confirma el eslogan de la colección El Club del Crimen, aparecida en 1947: «Las novelas policíacas se visten de tela y lujo».

Tal vez llevando un poco más lejos esa ambición legitimadora, y frente a la intención claramente comercial del editor de enmarcar la obra en la corriente de la novela policial⁸, *La ciudad perdida* fue publicada en la Serie de Autores Españoles de la colección Gigante, destinada a «lo más selecto de la literatura universal», buscando añadir al relato de intriga el plus de “alta cultura” con que comenzaban a prestigiar el género en el mundo anglosajón autores como el mencionado Graham Greene. Sin embargo, la novela de Mercedes Fórmica se encontraba totalmente al margen de la búsqueda de nuevas formas narrativas que durante la década de 1940 y primera mitad de la de 1950 enarbolaron autores como Camilo José Cela o Carmen Laforet y que prolongarían, en la línea del realismo crítico Juan Goytisolo, Rafael Sánchez Ferlosio y los autores de la llamada generación del 50 (Cfr. VALLES CALATRAVA, 1991: 96). Por el contrario, *La ciudad perdida* bien podía



Figura 4. *La ciudad perdida* (Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla, 1955). Fausto Tozzi, en el papel de Rafa, vestido de miliciano republicano

declararse deudora del *folletín de guerra civil y terror rojo* que, durante los primeros años de la posguerra, cultivaron autoras como Carmen de Icaza, Luisa María Linares, María Mercedes Ortoll o Concha Linares-Becerra (RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, 2008: 631-635). Con, al

rante la Guerra Civil. Aunque se tratase de una versión degradada y *kitsch* de las novelas de «los grandes novelistas americanos antifranquistas» que Caralt se jactaba de haber publicado una vez finalizada la dictadura (MORET, 2003: 58), su autora reconocía la importancia

El esfuerzo realizado por Fórmica para ofrecer una visión más matizada e integradora de los vencidos y del pasado reciente, a pesar de los tintes folletinescos con que está salpicada la novela, animó a Alexandre y Torrecilla a decidirse por su adaptación cinematográfica

menos, una diferencia: frente al carácter revanchista, teñido de odio hacia los «rojos», que caracterizó la escritura de aquellas autoras, la novela de Fórmica introducía el deseo de reconciliación y, por consiguiente, de integración de los vencidos en la sociedad de la posguerra, reconociendo abiertamente los afectos e intereses compartidos por los integrantes de su generación que tomaron parte por uno u otro bando du-

que había jugado una novela como *La familia de Pascual Duarte* (Camilo José Cela, 1942) en su desarrollo como escritora, porque «la solanesca truculencia encubría una gran ternura y, por vez primera, se hablaba con piedad de un “asesino rojo”» (FÓRMICA, 2013: 367).

Desde este punto de vista, *La ciudad perdida* es una novela que refleja los fantasmas de su autora, tal y como los relata en sus memorias: la Guerra Civil

vivida como una tragedia fratricida en la que perecieron los jóvenes de la mejor generación que había dado España; la frustración de que no se hubiera producido un diálogo que evitase tantas muertes —una voluntad que la autora atribuye al *ausente* José Antonio Primo de Rivera—; el ideal común, aunque observado desde una óptica distinta, compartido por falangistas y comunistas y presidido por la idea de la «justicia social» (FÓRMICA, 2013: 290-292). A fin de cuentas, aquello que hizo bascular a una buena parte de los *camisas viejas* de la Falange, Dionisio Ridruejo a la cabeza, hacia una temprana disidencia dentro del régimen. Frente al *terror rojo* vivido en Málaga durante los primeros meses de la Guerra Civil que la autora describe en las páginas de *Monte de Sancha, La ciudad perdida*, ambientada doce años después del fin del conflicto, se centra en otros aspectos: como se ha dicho, el protagonista es un exiliado republicano que entra en España para atentar contra el régimen de Franco pero, frente al carácter patibulario con que solían definirse los vencidos en la cultura del primer franquismo, Mercedes Fórmica lo integra en el seno de una familia burguesa, como antiguo y brillante estudiante de medicina que tomó partido por el bando republicano en razón de sus honestas convicciones comunistas. Por su parte, María es la viuda de un aviador franquista llamado Carlos⁹ que, pese a haber sido tomada por Rafa como rehén, siente una atracción irresistible hacia quien tanto le recuerda a su fallecido esposo.

Las técnicas literarias empleadas juegan, obviamente, un papel fundamental en el juego de identificaciones que articula la novela y que, indefectiblemente, se adoptará en la película. Recurriendo a una focalización múltiple con numerosas paralepsis, la instancia enunciativa permite acceder a los pensamientos y emociones (y, con ello, comprender las motivaciones), no solo de la mujer secuestrada y en peligro, sino también los del vencido y los de otros personajes que van componiendo un mosaico de la miseria moral del Ma-

drid de la posguerra. Por lo demás, se trata de un relato de marcado carácter impresionista en el que los espacios urbanos funcionan como correlato objetivo de las emociones de los personajes, que aparecen proyectadas sobre el paisaje («luz casta», «ciudad hostil», etc.) (FÓRMICA, 1951: 11, 20), mientras que el recorrido nocturno por el Madrid castizo se convierte en el escenario de un diálogo, en el sentido fuerte del término, en el que, por encima de

A pesar de todo, el bagaje político del personaje de Rafa no molestó tanto a los censores como el hecho de que una señora de bien le diera el tú a un rojo

todo, los personajes ansían comprender y ser comprendidos. En sintonía con la centralidad del diálogo y la creación de espacios de encuentro para personajes que encarnan posiciones irreconciliables desde el punto de vista de los discursos institucionales, la idea de reconciliación, en su acepción de «volver a las amistades, o atraer y acordar los ánimos desunidos», se materializa con fuerza en expresiones como: «¿Quiénes fueron los responsables de que el diálogo no se produjera?» (FÓRMICA, 2013: 292) y «¿Quién eres? Dime. ¿Por qué no me cuentas lo que te pasa?» (FÓRMICA, 1951: 60). Por último, el tono de novela policial le permite a Fórmica describir los bajos fondos de Madrid y sus habitantes, encarnados por la parroquia que frecuenta las insalubres tabernas de La Latina por las que pasan los protagonistas y por los presentes en la comisaría de policía, que visita el mayordomo Eliseo a altas horas de la madrugada. Como ya se ha dicho, la descripción de estos espacios en la novela, unida a las paralepsis que

proporcionan acceso a la conciencia de los personajes, permite explicar (y, por tanto, comprender) las motivaciones de estos para inclinarse a lo que los discursos públicos catalogaban como vicio, pecado o crimen. En la base de sus comportamientos, la ominosa desigualdad social que el régimen se esforzaba por maquillar y que el género policial, con su enfoque realista, puso de manifiesto, en la literatura como en el cine, una y otra vez.

Suertes distintas para una misma historia

El esfuerzo realizado por Fórmica para ofrecer una visión más matizada e integradora de los vencidos y del pasado reciente, a pesar de los tintes folletinescos con que está salpicada la novela, animó a Alexandre y Torrecilla a decidirse por su adaptación cinematográfica. Algo que, muchos años después, le ha permitido afirmar a la directora: «[Mercedes Fórmica] nunca me pareció buena escritora, aunque su libro tenía algo interesante: un exiliado que vuelve a Madrid y que se encuentra con su ciudad. Un hombre que se ha tenido que ir en un momento determinado de su juventud. Eso era lo que nos interesaba. Lo demás era anecdótico» (M. Alexandre, comunicación personal, 23 de junio de 2014). No obstante, la suerte del film de Alexandre y Torrecilla fue muy distinta a la de la novela de Fórmica. Mientras que, con algunas reticencias por parte de la censura, la novela salió al mercado en las condiciones señaladas previamente, la película vio demorado su estreno casi un año debido a las interminables negociaciones con los censores que los directores hubieron de afrontar, y solo llegó a las pantallas tras la supresión de varios



Figura 5. *La ciudad perdida* (Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla, 1955). Cosetta Greco y Fausto Tozzi fundidos en un apasionado abrazo

planos y un nuevo doblaje con diálogos escritos por los censores (AGA, 1954: 36 / 3.518 C/ 34.519, 13.453). A pesar de todo, el bagaje político del personaje de Rafa no molestó tanto a los censores como el hecho de que una señora de bien le diera el tú a un rojo. Si bien el informe de la censura planteaba que «si por razones no ponderables fuera imposible rodar un nuevo final, la película podría sanearse suprimiendo todo carácter político de la misma [...] a través del nuevo doblaje de una serie de frases y con la supresión de la secuencia en la que se ve al protagonista vestido de miliciano», lo cierto es que dicha secuencia no fue suprimida alegándose que «no se aprecia como realmente importante y de gravedad política la forma en que se ha rodado el film y si le hicieron reparos en la primera visión fue por no haberse atendido exactamente a las indicaciones del cartón de rodaje» (AGA, 1954: 36/ 3.518 C/ 34.519, 13.453). Por el contrario, sí fueron cambiados los diálogos de forma que, pese a los apasionados abrazos entre María y Rafa, los personajes seguían absurdamente hablándose de usted hasta el fatal desenlace de la película pues los censores consideraban inadmisibles que el «protagonista rojo», tuviese «un carácter simpático y de héroe». Asimismo, exigieron que desapareciera «el enamoramiento de la joven y que esta al contrario, lejos de

ofrecerle asilo, le recrimin[as]e su conducta y la conden[as]e» (AGA, 1954: 36/ 3.518 C/ 34.519, 13.453)¹⁰.

En vista de los informes emitidos por la censura, se diría que en el dictamen final primaron las razones de clase y género (que una señora *bien* se enamorase de un rojo) frente a los motivos políticos (la presencia misma de un *héroe* adscrito al bando republicano), algo que nos permite concluir que, en cierto sentido, los criterios de la censura se desplazaron en este caso de lo público (la cuestión de la visibilidad) a lo privado (la elección del objeto amoroso). De todas formas, la película fue *castigada* por el Sindicato Nacional del Espectáculo con la categoría Primera B y 875.000 pesetas de subvención (ANÓNIMO, 1956) sobre un coste estimado de 3.864.737 pesetas (AGA, 1954: 36 / 04750 C/ 13.820), lo que a punto estuvo de llevar a la bancarrota a Nervión Films. Motivos, todos ellos, por los que el caso de *La ciudad perdida* vino a demostrar que el pretendido discurso aperturista del régimen tenía un largo camino por recorrer y que la inscripción del otro político en las películas que abordaban la Guerra Civil estaba lejos de implicar una verdadera inclusión. El verdadero discurso de reconciliación se perfilaba, por su parte, como la punta del iceberg de los movimientos de disidencia¹¹, ocultos todavía bajo las quietas aguas de un mar helado. ■

Notas

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación I+D+i «Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez» (CSO2012-34648). Ministerio de Economía y Competitividad. Gobierno de España. La autora agradece a Marga Lobo, Trinidad del Río, Catherine Gauthier y Alicia Potes (Filmoteca Española) y a Raquel Zapater (IVAC-La Filmoteca) la ayuda prestada para la realización de esta investigación.

** Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por la au-

tora del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico. (Nota de la edición).

- 1 Sobre el retorno de las películas con temática de la guerra civil durante la década de 1950 véase SÁNCHEZ-BIOSCA, 2006: 145-179.
- 2 *La ciudad perdida* se realizó en régimen de coproducción hispano-italiana al 50% entre Nervión Films (la productora fundada por Alexandre y Torrecilla) y la italiana Pico Films. El título de la versión italiana es *Terroristi a Madrid*.
- 3 De acuerdo con las declaraciones realizadas por el jefe de producción José María Ramos a Sofía Morales (1954: 28), *La ciudad perdida* contó con el comisario de policía, escritor y periodista Comín Colomer como *asesor policiaco*.
- 4 La productora de Iquino, Emisora Films, asumió películas como la mencionada *Apartado de correos 1.001* y *Brigada criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950). Por su parte, *La ciudad perdida* fue rodada en los Estudios Chamartín, que centralizaron la producción de cine policiaco en la capital española.
- 5 En una entrevista concedida a *Fotogramas*, Cosetta Greco reconocía que su papel en aquella película guardaba similitudes con el personaje de María en *La ciudad perdida*. (Andresco, 1954: 18). La relevancia que tuvo para la prensa la filmación en exteriores, el cuidado por los detalles realistas y la autenticidad de las interpretaciones puede constatarse en los textos publicados por Sofía Morales en *Primer Plano* (1954: 28-29) y Víctor Andresco en *Fotogramas* (1954b: 18-19).
- 6 Los premios Ciudad de Barcelona fueron impulsados por Caralt en 1949 y eran otorgados por el Ayuntamiento de la ciudad, del que era teniente de alcalde delegado de cultura.
- 7 Además de ocupar un cargo en el Ayuntamiento de Barcelona, Luis de Caralt Borrell era un *camisa vieja* de primera hora que había combatido durante la Guerra Civil en la centuria Virgen de Montserrat. En 1951 fue condecorado por el Ministerio de Educación Nacional con la Orden de Alfonso X El Sabio, con la categoría de Encomienda, y fue honrado asimismo con la Cruz de Caballero de la Orden de Cisneros, concedida por la Secretaría General del Movimiento. Véase

la nota publicada en *La Vanguardia* el 29 de julio de 1951, p. 13.

- 8 Algo que corrobora, por ejemplo, el diseño de la sobrecubierta del libro: sobre un fondo urbano y nocturno, en el que se aprecia el madrileño edificio de la Telefónica y la fuente de la Cibeles, un hombre vestido con sombrero y gabardina, el rostro sombrío, lanza una mirada de preocupación fuera de campo.
- 9 Presumible trasunto de Carlos Haya, amigo personal de la autora muerto en combate durante la Batalla del Ebro.
- 10 En el caso de la novela los censores estimaron que «su tono es siempre ponderado aunque el nudo de la trama sea el forzamiento de una mujer» (LARRAZ, 2013), lo que los inclinó a autorizar su publicación sin reparar que a duras penas el motivo del «forzamiento» enmascaraba el deseo de la protagonista hacia su captor (mecanismo narrativo por lo demás hartamente frecuente en la novela romántica de consumo).
- 11 El llamamiento del Partido Comunista de España en el exilio «Por la reconciliación nacional, por una solución democrática y pacífica del problema español» se emitió a través de Radio España Independiente en junio de 1956.

Bibliografía

- AGA (Archivo General de la Administración). (1954). *La ciudad perdida* (Expediente nº 36 / 04750 C/ 13.820). Alcalá de Henares, Madrid, España: Ministerio de Cultura.
- (1954). *La ciudad perdida* (Expediente nº 13.453, 1954: 36/ 3.518 C/ 34.519). Alcalá de Henares, Madrid, España: Ministerio de Cultura.
- ABIO VILLARIG, Carlos (2013). *Políticas de traducción y censura en la novela negra norteamericana publicada en España durante la II República y la dictadura franquista (1931-1975)*. Tesis Doctoral. Director: Javier Franco Aixelà, Universidad de Alicante.
- ANDRESCO, Víctor (1954). Ya está en Madrid Cosetta Greco. *Fotogramas* nº 306, pp. 18-19.
- (1954b). Fausto Tozzi huye de *La ciudad perdida* en plena calle madrileña. *Fotogramas*, 308, pp. 18-19.
- ANÓNIMO (1956). La protección del Estado al cine español en 1955. *Espectáculo*, 101.
- ARISTARCO, Guido (1951). La città si difende. *Cinema*, 75 (diciembre). Consultado el 14 de ju-

lio de 2014. *Rivista del Cinematografo*. Recuperado de http://www.cinematografo.it/pls/cinematografo/V3_S2EW_CONSULTAZIONE.mostra_pagina?id_pagina=12096&url_target=http%3A//www.cinematografo.it/bancadati/consultazione/schedafilm_2009.jsp%3Fcodice%3D4415%26completa%3Dsi.

ARROYO RODRÍGUEZ, Daniel (2010). Héroes en Francia y bandoleros en España: resignificación ideológica del maquis en el discurso cultural franquista. *Transitions: Journal of Franco-Iberian studies*, 6, pp. 37-60.

FÓRMICA, Mercedes (1951). *La ciudad perdida*. Barcelona: Luis de Caralt.

—(2004) [1988]. *Espejo roto. Y espejuelos*. Madrid: Huerga y Fierro.

—(2013). *Memorias (1931-1947)*. Sevilla: Renacimiento.

GUBERN, Román (1981). *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Península.

LABANYI, JO, LÁZARO-REBOLL, Antonio, RODRÍGUEZ ORTEGA, Vicente (2014). *Film Noir, the Thriller and Horror*. J. LABANYI, T. PAVLOVIĆ (eds.), *A Companion to Spanish Cinema* (pp. 259-290). New York: Wiley-Blackwell.

LARRAZ, Fernando (2013). *Fichas de novelas presentadas a la censura. Primera serie: 1937-1962. Represura, Revista de Historia Contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro*. Recuperado de <http://www.represura.es/documentos-represura8.html>.

MORALES, Sofía (1954). Viaje por los estudios. Se rueda *La ciudad perdida*. *Primer Plano*, 731, pp. 28-29.

MORET, Xavier (2002). *Tiempo de editores. Historia de la edición en España, 1939-1975*. Barcelona: Destino.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001). Reconciliar. En *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=g2H9T9IWCDDXzC9lLhgr>.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (2008). *Historia de la literatura fascista española. Volumen 2*. Madrid: Akal.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006). *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza Editorial.

VALLES CALATRAVA, José R. (1991). *La novela criminal española*. Granada: Universidad de Granada.

Sonia García López (València, 1977) es profesora de Comunicación Audiovisual en la Universidad Carlos III de Madrid. Autora de *Spain is US. La guerra civil española en el cine del Popular Front (1936-1939)* y de *Ernst Lubitsch. Ser o no ser*, ha coeditado el libro *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental* y ha publicado diversos artículos sobre documental, cine e historia en diversas revistas de ámbito nacional e internacional. Actualmente prepara un libro de entrevista sobre Margarita Alexandre titulado *Silencio, palabra y danzón. El cuerpo y la voz de Margarita Alexandre* (publicación prevista en 2015).