

ROJO Y NEGRO. LA OBRA DE UN FALANGISTA

Carlos Sarria Fernández
Licenciado en Historia del Arte

RESUMEN:

La película *Rojo y Negro* fue la desconocida y estimable obra de un director casi inédito en el momento de su realización. Tanto el director como su obra fueron, a su pesar, protagonistas y perdedores de una convulsa época en la que algunos falangistas intentaron sobrevivir ideológicamente a la mortífera fusión a la que les sometió el Régimen Franquista. Mientras, otros, los perdedores de la contienda, intentaron simplemente sobrevivir al día a día.

Palabras clave: Cine, falangismo, posguerra.

SUMMARY:

Red and black is an unknown and estimable film from a nearly unpublished director by the time it was made. Both the director and his work were, sadly, protagonists and losers of a turbulent period in which some Falangists were trying to survive ideologically the deadly merger which the Pro-Franco Regime submitted them. Meanwhile the losers of the war were just trying to survive day after day.

Key words: Cinema, falangismo, postwar period.

Es de agradecer que cuando nos enfrentamos a la tarea de analizar un film, se perciba en éste honestidad e inteligencia. En *Rojo y Negro* se perciben ambas cualidades, independientemente de la ideología que lo promueve y el tono panfletario que contenga (aunque, en esto caso, menor que en otra películas de su época).

Autor

Carlos Arévalo Calvet, director del referido film, supone en sí mismo un enigma¹. Además de cineasta fue escultor, profesión con la que realmente se ganó la vida y, al parecer, no con demasiada fortuna. Su actividad cinematográfica se inicia en 1941 (aunque en realidad ya tenía un guion escrito en 1936 titulado *Dos*) con un corto y la película *¡Harka!*, ninguno de estos dos trabajos hubiese permitido intuir al autor de *Rojo y Negro*. Después del fracaso que supuso esta última película, realizó cuatro más hasta 1945 de las que igualmente fue guionista; tras de una década de inactividad cinematográfica volvió a realizar otros cuatro films en los que se limitó a la dirección de los mismos. Ninguna de las ocho películas posteriores, a la que supone el motivo de este trabajo, alcanzaron ni de lejos la calidad de *Rojo y Negro*. Definitivamente dejó de hacer cine en 1959, al tiempo que comenzaban en él los primeros síntomas de la enfermedad de Parkinson, murió en 1989. Según su familia, nunca habló de los motivos que produjeron la retirada de la película, ni en general de su labor como cineasta; tampoco dejó ningún tipo de documentación sobre sus films. Arévalo fue uno de los directores que se barajaron para dirigir *Raza*, que finalmente fue realizada por José Luis Sáenz de Heredia al tiempo que él dirigía su película.

1 RIOS CARRATALÁ, Juan A. *El enigma de Carlos Arévalo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante. 2008



Cartel anunciador.

quiere transmitir. Si salvamos las distancias ideológicas, también comprobamos que el film estaría muy próximo al lenguaje cinematográfico de lo que posteriormente se denominaría Neorrealismo italiano.



Fotograma n° 1.

Antecedentes y consecuencias políticas de la película

Aunque existen muchas sombras sobre los verdaderos motivos por los que la película fue retirada de la cartelera a las tres semanas

2 En concreto Eisenstein, en la escena de las escaleras de film *El Acorazado Potemkin*.

de su estreno, parece evidente que uno de estos no fue el fracaso de público, pues no dio tiempo a ello y creemos no equivocarnos al asegurar que hubiese podido tener éxito popular. Aunque generalmente el éxito es impredecible, en este film confluyen todos los elementos necesarios para el mismo: drama, amor, intriga, etc., siendo a su vez todo ello aliñado con ritmo, tensión y agilidad narrativa.

Según todas las críticas consultadas la película no fue prohibida (de hecho fue estrenada con todos los beneplácitos de la censura), sino que se solicitó a la productora CEPICSA³, responsable del film, su retirada. Aunque la película había resultado costosa para la época —un millón y medio de pesetas— la productora no puso, según se cree, ningún inconveniente en retirarla de la cartelera⁴. Se realizó un último pase de la película en noviembre de 1942 para 1.300 “camaradas falangistas”. Se puede llegar a la conclusión de que el único que resultó perjudicado en esta historia fue Carlos Arévalo, lo que podría explicar en parte su errática trayectoria posterior.

En todos los comentarios que sobre la película hemos leído son varios los motivos que se aducen para su retirada: el más importante de ellos fue el claro rechazo hacia el film que manifestaron los milita-

3 CEPICSA fue una productora de corto recorrido, solo produjo cuatro películas, después se dedicó en exclusiva a la distribución. Su presidente era Pedro Barrié de la Maza presidente igualmente del Banco Pastor, al que se le denominaba banquero de Franco y que sería nombrado por este último Conde de Fenosa; también fue el organizador del “regalo” del Pazo Meirás al dictador. En el consejo de dirección se encontraban entre otros José M^º Alfaro, Edgar Neville y el padre Venancio Marcos.

4 Conociendo los antecedentes de la productora es comprensible que ésta pudiera asumir las pérdidas, aunque se cree que recibió en compensación la distribución de varias películas norteamericanas de gran éxito. La intención de la productora fue hacerla desaparecer, se destruyeron todas las copias y la encontrada en 1993 lo fue en las dependencias de la antigua Dirección General de Cinematografía y junto con otros materiales dispuestos para ser destruidos.

res que asistieron a su estreno⁵. En cuanto a los motivos argumentales se encuentran los siguientes: el hecho de que en el final del texto de presentación se justificase el título de la película como “...en la noche, roja de sangre y negra de odio que rompe al fin en una aurora triunfante”, con lo que, de algún modo, se hacia coincidir esto con los colores de la bandera falangista; la confraternización entre una falangista y el “enemigo” –cenetista–; un cierto alegato antibelicista y en contra de la pena de muerte –de estos dos últimos argumentos diferimos–; finalmente, el que la película acabase solo con la victoria de las fuerzas franquista y no con el triunfalismo que el régimen solía aplicar a todas las obras que se realizaban en ese momento. Sin negar algunos de los aspectos antes reseñados, y una vez vista y analizada la película, creemos que existe una razón de peso bastante mayor que todas las argumentadas: en los fotograma finales de la película, y como colofón a ella, ondean por separado, y en distintos fotogramas, las banderas de Comunión Tradicionalista (Carlistas) y la de Falange (FE y de la JONS) que ya habían sido fusionadas por Franco en 1937 en el que sería el partido único hasta el final de la dictadura FET y de la JONS⁶ con lo que el “Generalísimo” conseguía

- 5 Este argumento parece incontestable porque se conoce de primera mano de un asistente al estreno, Arturo Marco Tejedor (auxiliar de producción del film), que recordaba, entre otros comentarios, cómo un coronel muy grueso decía después de haber visto la película: “esto es intolerable”.
- 6 Ya desde 1937, año de la unificación, la oposición a esta tanto en el seno de la Falange como de los Requetés fue evidente, en ese mismo año fue fusilado Hedilla (segundo de J.A. Primo de Rivera) como responsable del denominado “golpe de estado falangista”. Las consecuencias del decreto no fueron gratuitas, se crearon grandes tensiones dentro de la se denominada “Vieja guardia” o sector purista de Falange. La oposición se fue saldando de diversos modos: la entrada en razón de personajes como Arrese, Fernández Cuesta o Girón de Velasco; la retirada de la vida pública de dirigentes como Dionisio Ridruejo y Narciso Perales. Todas esta tensiones llegaron a su clímax en 1942 (año de estreno de la película) con los sucesos de Begoña en los que se enfrentaron re-

desnaturalizar la doctrina nacional sindicalista de la Falange, una vez que esta le había ayudado a la consecución del poder.

Sinopsis

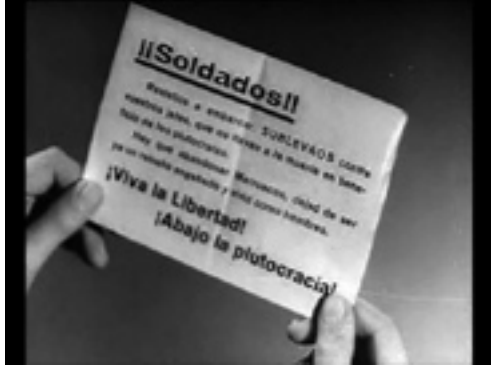
La película, a modo de pieza teatral, está dividida en tres actos: mañana, día y noche. El primer acto nos sitúa en el Madrid de 1923 y nos comienza a relatar la historia de Luisa –una niña que procede de la clase media, vive en la Cava Baja– y de Miguel, hijo de obrero que vive en una corrala; el relato nos muestra la especial relación que existe entre ambos niños, mientras contemplan un desfile militar de soldados que van a luchar a Marruecos (fotograma nº 2), mientras una mujer llora la pérdida de su hijo en la guerra (se supone que en el Desastre de Annual); durante el desfile son lanzadas unas octavillas en contra de la guerra (fotograma nº 3), los que suscita una discusión entre los niños y se realiza el posicionamiento ideológico de cada uno: Miguel se opone al envío de tropas mientras Luisa lo cree necesario para defender la patria. Una nueva escena a la orilla de un río sirve para mostrar la valentía y gallardía del niño y la piedad de la niña (fotograma nº 4).

El segundo acto, más dinámico, nos posiciona a Luisa y Miguel como jóvenes que ya trabajan, han optado por afiliaciones políticas distintas (fotograma nº 5) –que no opuestas, según el relato, porque ambas tienen un carácter idealista– y desde su posición contemplan la situación de la España precedente a la Guerra Civil, mientras una voz superpuesta nos relata todos los males que acaecen a nuestro país; al mismo tiempo la cámara nos va mostrando a los culpables de ellos: políticos, intelectuales, banqueros, burguesía, etc.

quetés y falangistas (y al parecer desde ambos bandos se gritó “abajo Franco”) y que culminaron con el fusilamiento del falangista Juan José Domínguez.



Fotograma nº 2.



Fotograma nº 3.



Fotograma nº 4.



Fotograma nº 5.

El tercer y último acto lo constituye el comienzo de la guerra. De ella, si dejamos al margen unas cuantas escenas iniciales de combate y avance de las tropas rebeldes, sólo vemos escenas del Madrid sitiado: de la actuación de los piquetes revolucionarios, del funcionamiento de las checas y, con bastante interés por parte del director, de la organización y funcionamiento de la llamada “Quinta columna”⁷ a la que pertenece Luisa que es detenida y conducida a la

7 Posteriormente los historiadores han demostrado que la Quinta Columna fue más un esfuerzo por mantener las esperanzas de los anti-republicanos que se

checa de Fomento, donde es violada. Cuando Miguel se entera acude en su ayuda, pero ya es tarde, se la han llevado.

El final de la película se consuma con el triunfo de las tropas rebeldes después del fusilamiento de Luisa y el asesinato de Miguel a manos de sus correligionarios.

Tratamiento simbólico de la película

Hasta este momento hemos descrito el relato de una historia más o menos lineal y, como más arriba se ha escrito, bien contada, con ritmo e intriga. Sin embargo, la esencia de la película la constituye toda la carga simbólica que contiene su estructura:

Los personajes de Luisa y Miguel, desde nuestro punto de vista, representan a las organizaciones a las que pertenecen: Falange y CNT. Como tales nacen porque la sociedad española y sus problemas lo demanda⁸. Como las organizaciones y, por tanto sus militantes, nacen para la causa, luchan por ella, arriesgan sus vidas y, posiblemente, mueren igualmente por ella. Y, de algún modo, coinciden igual que el color de sus banderas.

Desde su inicio, la relación de amistad-noviazgo entre Luisa y Miguel muestra las coincidencias y diferencias de las ideologías falangistas y anarco-sindicalistas. Muestra la honradez de espíritu que conduce a ambas.

encontraban en el Madrid sitiado y bombardeado indiscriminadamente por las tropas rebeldes, que una real organización de funcionamiento eficaz.

8 No hemos conseguido encontrar ninguna crítica o comentario a la película que mantenga esta tesis, pero nos confirmamos en ella después del visionado varias veces de la misma. Uno de nuestros argumentos es que solo Luisa es una mujer liberada, decidida, valiente, osada, etc.: el resto de las mujeres mantienen el comportamiento que en esa época siempre se mostró sobre ellas: sumisas, cobardes, amantes de los suyos, serviles, etc., o en todo caso pérfidas (el personaje de la portera).

El director utiliza una serie de objetos y personajes a los que hace protagonistas simbólicos de lo que desea narrar:

La copa que se va llenando hasta rebosar, en dos momentos distintos de la película; al inicio cuando plantea el tema a desarrollar y cuando la guerra se hace inevitable (fotograma nº 6).

El péndulo del reloj como símbolo del paso del tiempo y la ciudad vistas como una maqueta, como si fuese contemplada por la mirada de Dios (fotograma nº 7).

El grito de la mujer al parir, como símbolo de la “Mater Dolorosa” que sabe que su hijo viene al mundo a sufrir (fotogramas nº 8 y 9).



Fotograma nº 6.



Fotograma nº 7.



Fotograma nº 8.



Fotograma nº 9.

Los ataques a la Iglesia están simbolizados en el derribo de un cruceiro (fotograma nº 10).

Carlos Arévalo dedica especial atención en la exposición de cuáles y quiénes son los culpables de la contienda en nuestro país, los enemigos de España: los políticos, los intelectuales, los banqueros, las mujeres que demandan igualdad, etc. La sociedad, mientras estos enemigos confabulan, solo se dedica a divertirse y a despilfarrar (fotograma nº 11); a reírse de aquellos que hacen el payaso sobre un escenario (fotograma nº 12), en la platea (fotograma nº 13) o en el



Fotograma nº 10.



Fotograma nº 11.



Fotograma nº 12.



Fotograma nº 13.

Parlamento (fotograma nº 14). Los políticos de derechas o tienen una venda en los ojos o están dormidos (fotogramas nº 15 y 16), mientras dejan maniobrar a los “otros”, a los espabilados. Los intelectuales están ciegos para ver la realidad y se dedican a determinar “el sexo de los ángeles” (fotograma nº 17). Los hombres de clase media, caminan, avanzan sin ver los peligros (fotograma nº 18). Los banqueros solo piensan en acumular riqueza: “dinerito, mi dinerito” (fotograma nº 19). Algunas mujeres confabulan en contra de los intereses patrios exigiendo igualdad con los hombres (fotograma nº 20).



Fotograma nº 14.



Fotograma nº 15.



Fotograma nº 16.



Fotograma nº 17.



Fotograma nº 18.



Fotograma nº 19.



Fotograma nº 20.



Fotograma nº 21.

La esperanza es representada, además de por la limpieza de espíritu de los protagonistas, por la escena del Congreso falangista y el avance entre los camaradas del nuevo hombre, José Antonio Primo de Rivera, al que solo se le ven las piernas avanzando y las manos que sujetan la boina del uniforme falangista (fotograma nº 21 y 22).

La organización de la Quinta Columna se intenta ver reforzada por la única escena que no está bien engarzada en la trama general. Se trata de un solo plano de la cámara en movimiento que capta el caminar de Luisa junto al que se supone un dirigente de la organización, que no se sabe quién es y que no vuelve a aparecer, pero

que da muestras de su jerarquía dando órdenes (fotograma nº 23), todo ello en aras de otorgarle a la dicha Quinta Columna un poder organizativo y de acción que nunca tuvo.

En la película se dedica especial atención a la actividad represiva dentro del Madrid sitiado, dedicación que se ve reforzada por diversos elementos simbólicos:

La checa de Fomento está situada en un convento de las Adoradoras, en ella Luisa rememora una imagen anterior e idílica de una monja paseando por el claustro que ahora contempla destrozado (fotograma nº 24).



Fotograma nº 22.



Fotograma nº 23.



Fotograma nº 24.

Sobre el rastro de blancura dejado en la pared por un crucifijo se ha pintado el símbolo de la hoz y el martillo (fotograma nº 25)⁹.

La actividad de los delatores, como la portera (fotograma nº 26).

La mezcla de tosquedad y malicia que protagonizan los milicianos (fotograma nº 27).



Fotograma nº 25.



Fotograma nº 26.



Fotograma nº 27.

9 Este símbolo presupone un desconocimiento de la simbología anarco-sindicalista, ya que nunca la CNT usó la hoz y el martillo, es más, siempre se opusieron a lo que representaban.

El escenario con que se representa la checa, al modo de una representación teatral del *Retablo de las maravillas* –presentando las escenas de manera simultánea– o como una enorme casa de muñecas. La cámara, que es el ojo del espectador, se mueve en una grúa que recorre todas las dependencias, contemplando cada una de las escenas que en ellas suceden, tanto en los despachos como en los calabozos, deteniéndose en algunos de ellos (fotograma n° 28)¹⁰.



Fotograma n° 28.

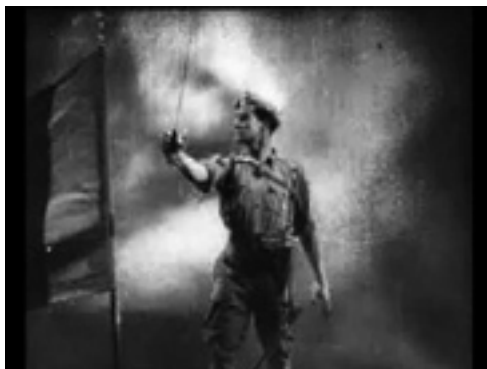
Dentro de las escenas dedicadas a la guerra destacan tres elementos simbólicos concretos: El soldado que rasga la pantalla para dar paso a la inevitable guerra; el primer plano del mismo soldado mientras las batallas discurren detrás de él; de nuevo el mismo soldado que primero se presenta con una espada en la mano, luego porta la bandera de Falange y ya desapareciendo el soldado se ven ondear, sucesivamente, las banderas de los requetés y la española pre-republicana (fotogramas n° 29, 30, 31, 32 y 33).

Todas las escenas referentes a los fusilamientos denotan los conocimientos artísticos de Carlos Arévalo: los milicianos en posición de fusilamiento recuerdan a los franceses del cuadro de Francisco

10 Desde un punto de vista cinematográfico, las escenas de la checa suponen una puesta en escena y lenguaje cinematográfico novedoso, incluso actualmente.



Fotograma nº 29.



Fotograma nº 30.



Fotograma nº 31.



Fotograma nº 32.



Fotograma nº 33.



Fotograma nº 34.

de Goya *Fusilamientos del tres de mayo*; el fusilamiento de Luisa se realiza en la Pradera de San Francisco, de nuevo la presencia de Goya; Miguel caído de muerte adopta la posición de un crucificado (fotogramas nº 34, 35 y 36).

El final de la película con las banderas de la Falange y Comunión tradicionalista ya fue tratado en otro apartado de este trabajo (fotogramas nº 37 y 38).

La música, compuesta por Juan Tellería, autor del himno de Falange, tiene igualmente una gran carga simbólica, toda ella está trufada de marchas militares y partidistas, incluido el himno de La Internacional.



Fotograma nº 35.



Fotograma nº 36.



Fotograma nº 37.



Fotograma nº 38.

Una vez concluido este trabajo y después de haber consultado bastante documentación sobre *Rojo y Negro* y sobre Carlos Arévalo, aún encontramos bastantes sombras que cubren la vida personal y profesional del director, así como en los avatares sufridos por la película. No llegamos a entender cómo el autor de una película tan redonda como la que hemos analizado fuese el mismo que realizó una –aunque corta– muy mediocre producción. Aunque el origen del guion de la película se encuentra en el ya escrito por Arévalo en 1936 y que tituló *Dos*, sólo se mantienen de este los personajes y su relación, pero dicho guion no dista mucho de los de sus otras películas. Es por ello, por lo que no sería descabellado pensar que parte del mérito de su labor se encontrase en el grupo de personas de las que se supo rodear, entre los que podría haber estado Dionisio Ridruejo, que en el momento del rodaje se encontraba todavía al mando del Servicio Nacional de Propaganda, según nos cuenta José-Lorenzo García Fernández en su ensayo *El intento frustrado de un nuevo cine falangista*.

Aunque al parecer la afiliación falangista de Arévalo fue tardía –sí tenía un hermano que militaba en dicha organización–, diferimos de las opiniones que consideran confusa la ideología falangista contenida en el film, por el contrario consideramos que en su clara definición se podría encontrar la fuente de todas las consecuencias que sufrió, ya que optó por mostrar el purismo de la denominada “vieja guardia” cuando esta no se podía permitir.

Igualmente diferimos de las opiniones que califican a Carlos Arévalo como falto de cultura cinematográfica, y da igual su corta producción anterior, no hace falta un análisis demasiado detallado de la película para llegar a la conclusión de que conocía el cine que se estaba realizando en esa época, de los avances experimentados por el cine como modo de expresión artística y su habilidad para utilizar los recursos cinematográficos.

Creemos necesario no dejar pasar por alto algo que consideramos de trascendental importancia a la hora de realizar un análisis crítico de la película, me refiero a la importancia que tiene el título. Uno de los ejes principales de la película pivota sobre la coincidencia entre los colores de las banderas falangista y la anarco-sindicalista y es evidente que esos colores las imágenes del film no los podían mostrar, por lo que el director recurrió a la ayuda del lenguaje textual para suplir las fallas del lenguaje visual; igualmente ocurre con el final del discurso en *over* con la frase "...en la noche, roja de sangre y negra de odio que rompe al fin en una aurora triunfante". En otras palabras, difícilmente el film hubiese sido comprendido en toda su magnitud si no hubiese ostentado el título de *Rojo y Negro*.

Documentación manejada

ELENA, Alberto, ¿Quién prohibió *Rojo y Negro*?, *Secuencias*, n° 7. Universidad Autónoma de Madrid: Instituto Universitario de Ciencias de la Educación. Madrid. 1997. pp. 61-78.

GARCÍA FERNÁNDEZ, José L., El intento frustrado de un nuevo cine falangista, *El Rastro de la Historia* n° 5. Disponible en: <http://www.rumbos.net>. Consulta: 26 de Marzo de 2014

RIOS CARRATALÁ, Juan A., *El enigma de Carlos Arévalo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante. 2008.

Varias páginas de Wikipedia.

VV.AA. *Rojo y Negro*. Disponible en: <http://www.filmaffinity.com/es/film309161.html>. Consulta: 26 de marzo de 2014.

