

# L A ALDEA MALDITA Y LA CULTURA FIN DE SIGLO \*

JOSÉ LUIS ALCAIDE

Departament d'Història de l'Art, Universitat de València

**Abstract:** This article aims to provide some hints on the possible influence of literature and plastic arts and photography of the end of the XIXth century and years to come, on one of the most appreciated movies of the silent period. The study is therefore placed on the wide field of constant interrelation between cinema and plastic arts, where there are still many unexplored paths.

**Key words:** *The cursed village* / Florián Rey / Cinema-plastic arts / Zuloaga / Ortiz Echagüe.

**Resumen:** Este artículo pretende ser una reflexión sobre la posible influencia de la literatura y sobre todo de las artes plásticas-fotografía del fin de siglo y aledaños, en una de las películas españolas más apreciadas del período silente. El análisis se inscribe por tanto en esa amplia esfera de constante interrelación entre el cine y el resto de disciplinas artísticas, en la que quedan todavía muchos caminos por explorar.

**Palabras clave:** *La aldea maldita* / Florián Rey / Cine-artes plásticas / Zuloaga / Ortiz Echagüe.

Como es sabido, *La aldea maldita* constituye uno de los hitos más celebrados del cine mudo español; un film de calidad innegable que el transcurso de los años ha respetado, y que a pesar de la existencia de otros títulos relevantes conquistó pronto el elogio de muchos críticos y estudiosos de sucesivas generaciones, que han llegado a considerarlo la anhelada "referencia mítica", la obra maestra que culmina y cierra con broche de oro la etapa silente.<sup>1</sup>

En un Encuentro de Arte y Literatura que gira en torno al mito de Pigmalión y por tanto al amor ha-

cia la propia creación, conviene recordar, de entrada, que Florián Rey, su director, llevó a cabo tres versiones de la película. En 1930 rodó la cinta muda que ha llegado hasta nosotros, pues la sonorizada ese mismo año en los parisienses estudios Tobis, que acarreó diversas modificaciones y un nuevo montaje –y fue la que se estrenó para el público, primero en París y más tarde en Madrid–, se considera perdida o, como apunta Pérez Perucha, "no buscada".<sup>2</sup> La última versión, realizada en plena postguerra franquista (1942) es sustancialmente distinta a las anteriores por motivos obvios.

\* El presente artículo tiene su origen en la ponencia leída en el IV Encuentro Internacional de Literatura y Arte, organizado por la Subsecretaría de Promoción Cultural y la Dirección General del Libro de la Generalitat de Valencia, con el concurso del Centro Cultural de España en La Habana, sede del evento que bajo el título "Pigmalión o el amor por lo creado" tuvo lugar entre el 14 y el 18 de abril de 2003. El tiempo transcurrido desde entonces nos ha permitido incorporar nuevas imágenes, muy útiles para observar la posible interrelación entre distintas disciplinas y obras, así como la posibilidad de aportar otros datos que aclaren con mayor detalle las ideas que se esgrimen. Esperamos, pues, que todos los cambios hayan redundado en beneficio de este trabajo, que ante el prolongado retraso en la publicación de las actas toma aquí carácter inédito. Quiero expresar mi agradecimiento al profesor F. Javier Pérez Rojas y a los participantes en el Encuentro por las orientaciones y sugerencias que me brindaron, y también a la doctoranda María Luisa Ventura Galiano por sus búsquedas bibliográficas.

<sup>1</sup> Como en tantos otros casos, tampoco la crítica ha sido siempre unánime. Para Augusto Martínez Torres "es un tosco y machista folletín que ha envejecido mal": *Diccionario Espasa del Cine Español*. Madrid: Espasa Calpe, 1999; p. 28. Por el contrario, en opinión de Manuel Vidal Estévez "mantiene todo su vigor e interés, sin duda gracias al sobrio tratamiento y la exquisita formalización con la que fue abordada por el director": *Diccionario del cine español*, dir. por J. L. Borau. Madrid: Alianza, 1998; p. 41. A juicio de Miguel Marías, *El sexto sentido* (N. Sobrevilla, 1929) "supera a la muy notable *La aldea maldita*": "Sexto sentido", *Nuestro Cine*, núm. 97 (mayo-1970), recogido por Unsaín, José María: *Nemesio Sobrevilla, pelliculero bilbaino*. San Sebastián: Filmoteca Vasca, 1988; p. 45.

<sup>2</sup> Pérez Perucha, Julio: "Florián Rey y su(s) Aldea(s) Maldita(s)", en *Cine Español. Algunos jalones significativos (1896-1936)*. Madrid: FILMS 210, 1992; pp. 40 y 44. Decepcionado por la calamitosa sonorización de *Fútbol, amor y toros* (1929) es probable

La estima que el cineasta sentía por su criatura queda patente asimismo en las palabras que le dedicó. A la pregunta formulada por el crítico Domingo F. Barreira sobre si *La aldea maldita* de 1930 era lo mejor que había filmado, Florián Rey respondió: "si lo mejor es lo más puro, sí".<sup>3</sup> No obstante, tal vez el dato más revelador para comprender la singularidad de las dos primeras versiones –y especialmente de la primera– sea el esfuerzo que puso su artífice para sacar adelante el proyecto. Téngase en cuenta que tras ser rechazado por diversas productoras fueron Florián Rey y Pedro Larrañaga, el protagonista, los que costearon el capital necesario, cifrado en 22.000 pesetas. Ambos coproductores experimentaron en todos los sentidos las dificultades que implicaba su deseo de independencia, de trabajar sin concesiones, una actitud nada acomodaticia que repercutiría favorablemente en el resultado.

Éste [Larrañaga] era perfectamente consciente del empeño en que se embarcaba, con un sistema casi cooperativo que no buscaba el lucro, sino la dignidad artística y la libertad creadora (...). Y así se lo explicó a Juan Piqueras en una entrevista, al exponer las razones que le habían llevado a apoyar el proyecto, y que radicaban en el deseo de poder realizarlo más libremente que hasta aquí, sin tener que supeditarse a las exigencias que el capitalista –un señor absurdo, que nunca sabe nada de películas– pone siempre; esto, y la intención de aunar los esfuerzos del director, de los operadores, de los intérpretes...<sup>4</sup>

Al parecer, seducido por la idea de Florián, todo el equipo se entusiasmó con esta aventura: "Cuenta con mi persona. De precio no hablemos. Si tú eres romántico, yo también, aunque todos opinen lo contrario", afirmó la actriz principal, Carmen Viance, cuando Pedro Larrañaga acudió a su domicilio para ofrecerle el papel.<sup>5</sup>

Más tarde fue un amigo de Pedro Larrañaga, recién llegado de Cuba, quien corrió con los gastos de la versión sonora y parlante, un deseo que acaso Rey siempre tuvo en la cabeza pero al que se vio abocado tras los fallidos intentos de estreno, debido a su "deprimente dureza". Así pues, de tal ambición artística surgió un soberbio producto cinematográfico que poco tiene que ver con la casualidad, el hallazgo fortuito o el temperamento intuitivo del director, invocados en más de una ocasión para explicar lo irrepetible.

Justificada la pertinencia del asunto, lo que más interesa del mismo es un aspecto de *La aldea maldita* que no ha sido objeto todavía de la atención historiográfica que requiere; que ha pasado desapercibido porque los diferentes estudios y análisis se han venido efectuando desde una óptica casi exclusivamente cinematográfica. Nos referimos a la relación que a nuestro ver mantiene esta película (también otros títulos de Florián Rey, pero ahora queremos centrarnos en la primera versión de *La aldea maldita*) con la cultura fin de siglo y sobre todo con su vertiente plástica y la evolución o cambios que a partir de ella se producen.<sup>6</sup> Sugerimos esta nueva mirada porque desde la valoración de la producción artística, no sólo del período modernista sino del primer tercio del XX, podría decirse que, en buena medida, lo que hace el director es insuflar vida, poner en movimiento unas situaciones y unas creaciones (constantes históricas, actitudes, tipos o paisajes) estudiadas y hasta cierto punto codificadas por el arte y la literatura, que no le pertenecen pero que hace suyas, que las asume y adapta con enorme dignidad e imaginación y que acaba por superar al distanciarse del *ensueño*, del pintoresquismo, del misticismo casticista anterior, y concederles una sinceridad y un sentido crítico y social más acorde con los tiempos, aunque no ahonde en las raíces del conflicto que plantea.<sup>7</sup>

que Florián Rey rodara *La aldea maldita* "como si fuera muda, resignándose a dejarla así o esperando poder sonorizarla con mayores garantías": Sánchez Vidal, Agustín: "La aldea maldita", en *Antología crítica del cine español. 1906-1995. Flor en la sombra*. Madrid: Cátedra, 1997; p. 84. Pérez Perucha, Julio: "Florián Rey o la voluntad autoral", en *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2000; pp. 111-114.

<sup>3</sup> Barreira, Domingo F.: "Los directores del cine español, otra vez", *Primer Plano*, núm. 555. Madrid (3-junio-1952), entrevista recogida por su autor en el texto *Biografía de Florián Rey*. Madrid: Agrupación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cinematografía, 1968; pp. 32-33.

<sup>4</sup> Sánchez Vidal, Agustín: *El cine de Florián Rey*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991; pp. 119-120.

<sup>5</sup> Torres, Mauricio: "Carmen Viance, protagonista de *La aldea maldita*", en *El Cine*. Madrid (19-febrero-1931), recogido en el DVD *La Aldea Maldita*. Madrid: Divisa Ediciones, 2003.

<sup>6</sup> Sin desdeñar la importancia del contexto cinematográfico –ya analizado por los autores que oportunamente se citan, y no siempre determinante en las cuestiones que más nos atañen–, del género o del conjunto de la obra de un cineasta, lo prioritario en este momento es llamar la atención sobre la conveniencia de otros enfoques que puedan complementar lo aportado en anteriores estudios.

<sup>7</sup> Piqueras, Juan: "Sentido social de 'La aldea maldita'", *La Gaceta Literaria*, núm. 89. Madrid (1-septiembre-1930); p. 7, recogido por Pérez Merinero, Carlos y David: *En pos del cinema*. Barcelona: Anagrama, 1974; pp. 110-115.





George Cruikshank: ilustración de *Oliver Twist*, 1837.



Frank Lloyd: Fotograma de *Oliver Twist*, 1922.

Es evidente que el tema de las conexiones y concomitancias entre cine-artes plásticas y arquitectura no se ha abordado, salvo excepciones, con la amplitud y la profundidad que merece, particularmente en España donde es más extenso y considerable de lo apreciado hasta ahora, aun dejando al margen las claras muestras de cine histórico, biográfico o vanguardista. Sobre los vínculos cine-pintura y pintura-cine en concreto versaban los discursos de ingreso que leía no hace mucho José Luis Borau en las Academias de San Luis y San Fernando, abundando de nuevo en todas estas carencias.<sup>8</sup> Y sin embargo se trata de un campo de estudio abierto y apasionante: pensemos en la iconografía y paisaje del Western, un género tan rico en referentes como desatendido, o en filmes como *Metrópolis* (F. Lang, 1926), verdadero pozo sin fondo donde confluyen diversas tendencias (expresionistas, futuristas, art déco...) y que tuvo a su vez tan

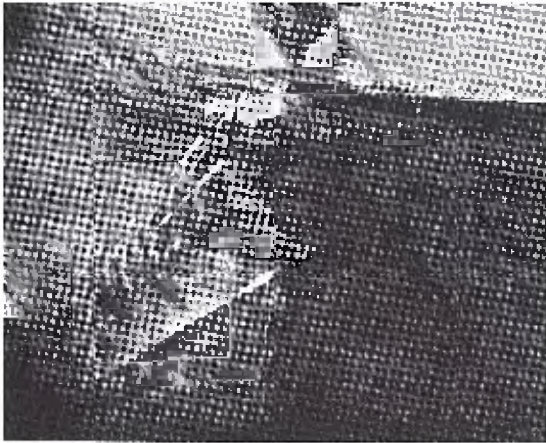
honda trascendencia en el mundo de las artes.<sup>9</sup> ¿No se entendería mejor la labor de directores, directores artísticos, responsables de vestuario, etc., si se acudiese a todas las probables fuentes de inspiración? ¿Es posible apreciar tales funciones en películas como por ejemplo *Oliver Twist* (Frank Lloyd, 1922) sin tomar en consideración las ilustraciones que hizo George Cruikshank en 1837? Y respecto a otros niveles de afinidad, qué decir de todo ese arsenal de imágenes dispersas que algún día habría que ordenar ¿Pueden dissociarse títulos como *La rueda* (A. Gance, 1921-1923), la secuencia inicial de *Amanecer* (F.W. Murnau, 1927) o ciertos planos de *Berlín, Sinfonía de una gran ciudad* (W. Ruttmann, 1927) de los mejores carteles publicitarios de los años veinte y treinta que anunciaban compañías ferroviarias y de navegación?<sup>10</sup> El entusiasmo por la velocidad, los interminables tendidos eléctricos, los railes que se pierden en el horizonte,

<sup>8</sup> Dos de esas excepciones de autores españoles son: Ortiz, Áurea; Piqueras, María Jesús: *La pintura en el cine*. Barcelona: Paidós, 1995, y Ramírez, Juan Antonio: *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*. Madrid: Alianza, 1993. Si bien en este último caso se trata, como su propio título indica, de un libro de arquitectura, es interesante citarlo porque explica la adaptación y utilización de diversas tendencias por el medio cinematográfico. Borau, José Luis: *La Pintura en el Cine. El Cine en la Pintura. Discursos de ingreso en las RR.AA. de Bellas Artes de San Luis y de San Fernando, con los de contestación correspondientes*. Prólogo de Francisco Calvo Serraller. Madrid: Ocho y Medio, 2003; pp. 7 y 8.

<sup>9</sup> No pasamos por alto los textos de especialistas como Balló, Aumont o Leutrat ni olvidamos otros como el de Fabio Troncarelli (*Le maschere della malinconia. John Ford tra Shakespeare e Hollywood*. Bari: Edizioni Dedalo, 1994), tan atento a la obra de Winslow Homer, pero seguimos opinando que faltan estudios de conjunto que reflejen la proyección de la fotografía, el grabado, la ilustración, el dibujo, la escultura y la pintura en la consolidación de la iconografía clásica. Algunas notas sobre el influjo de *Metrópolis* en España y en la gráfica valenciana pueden verse en Pérez Rojas, Javier: *Art déco en España*. Madrid: Cátedra, 1990; pp. 485 y 581. Pérez Rojas, Javier; Alcaide, José Luis: "Las arquitecturas dibujadas", en el catálogo de la exposición *Del Modernismo al Art Déco. La ilustración gráfica en Valencia*. Valencia-Madrid: Universitat de València/Calcografía Nacional, 1991; pp. 45-48. Véanse también Torres, Mauricio: "España cinematográfica. Al Hollywood madrileño", *Popular Film*, núm. 58 (8-septiembre-1927); p. 13. Minguet, Joan: "Las vanguardias históricas y el cine español", *Cuadernos de la Academia*, núm. 1 (octubre, 1997); p. 36. Gubern, Román: *Proyector de Luna. La Generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama, 1999. Pedraza, Pilar: *Metrópolis. Fritz Lang*. Barcelona: Paidós, 2000. Sánchez-Biosca, Vicente: *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós, 2004.

<sup>10</sup> El propio Gance solicitó a F. Léger un cartel para su película. Véanse Laugier, Claude: "Biografía", en el catálogo de la exposición *Fernand Léger*. Madrid: MNCARS, 1997; p. 227. Sánchez López, Roberto: *El cartel de cine. Arte y publicidad*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1997; p. 97.





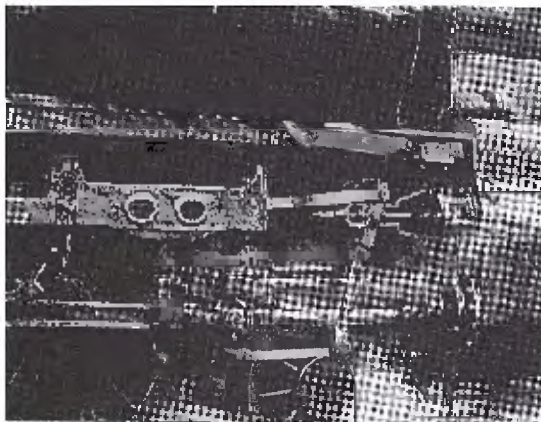
E.W. Murnau: Fotograma de *Amanecer*, 1927.



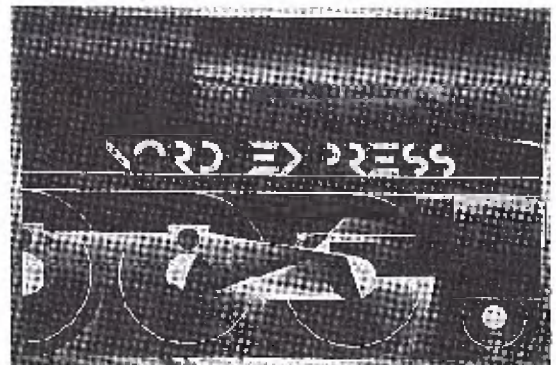
Cassandre: Cartel de *Nord-Express*, 1927.

la mirada que se complace en escudriñar los mecanismos de flamantes locomotoras, la elegancia de colosales y majestuosos transatlánticos, o la fiabilidad que desprenden a causa de todo ello los sistemas de transporte de la era mecánica, surgen en el arte sin discriminar disciplinas. Cassandre conocía bien las vanguardias, los reflejos metálicos, la obra de su amigo Léger, realizador de *Ballet mécanique* (1924), pero sus propios diseños, singularizados en más de una ocasión por espectaculares escorzos e imponentes contrapicados presentan una asombrosa semejanza con las imágenes cinematográficas. Sobre el talante común que rige una época, señalaba Ortega y Gasset: "Es, en verdad, sorprendente y misteriosa, la compacta solidaridad consigo mismo que cada época histórica mantiene en todas sus manifestaciones. Una inspiración idéntica, un mismo estilo biológico pulsa en las artes más diversas".<sup>11</sup>

Uno, debido quizá a la llamada deformación profesional, de manera instintiva, sin justificación previa, no puede evitar que *El Ciego de la aldea* (Ángel García Cardona, 1906) le traiga a la memoria ciertos óleos del maestro Pinazo Camarlench; que determinados ancianos de *Castigo de Dios* (Hipólito Negre, 1925) le parezcan personajes escapados de los lienzos e ilustraciones de José Benlliure; que al contemplar *Esencia de verbena* (Giménez Caballero, 1930) surjan como fogonazos el "Pim pam pum" de Sáenz de Tejada o los arrabales de García Maroto; que los cretinos de *Tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1933) se hermanen en el recuerdo con "Los cretinos de los Pirineos" (1896-1897) de Nonell; que algunas escenas de *El negro que tenía el alma blanca* (Benito Perojo, 1927), la de la fiesta en El Patio o las de baile, evoquen al momento no ya la imagen de Josephine Baker sino la gráfica de Paul Colin, el cartel de 1925 que anunciaba La Revue Nègre... Y así sucesivamente.



W. Ruttmann: Fotograma de *Berlin, Sinfonía de una gran ciudad*, 1927.



Cassandre: *Nord-Express*, 1927. Proyecto de cartel no editado.

<sup>11</sup> Ortega y Gasset, José: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987 (1ª ed. 1925); p. 48.



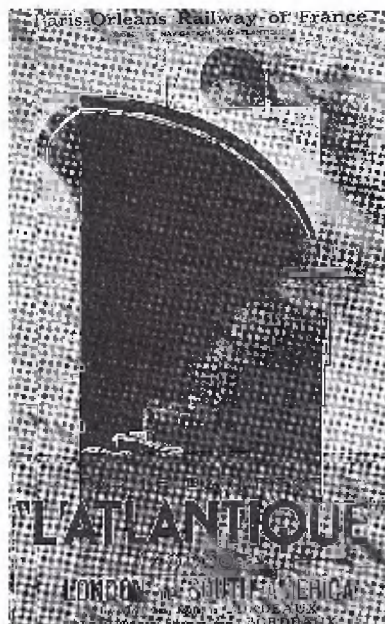


F.W. Murnau: Fotograma de *Amanecer*, 1927.

Esas primeras vislumbres, sin ir más lejos, podrían resultar de utilidad para ilustrar monografías o redondear exposiciones cuyas obras se alejan a menudo del discurso principal. Pero, obviamente, siempre esperamos pasar del mero reflejo, ora rotundo, ora difuso, a formular hipótesis de mayor alcance e investigaciones que las confirmen.

### Regeneracionismos y Españas negras. Castilla como emblema

En relación con *La aldea maldita*, únicamente en tres ocasiones hemos podido constatar leves indicios de tales sintonías sin que el autor/a que los cita (quizá porque ni era el momento apropiado ni la tesis que se quería desarrollar) vaya más allá de la reseña o concluya su intuición. El primero de ellos lo puso de relieve Sánchez Vidal al reproducir en su espléndido libro sobre Florián Rey un fragmento del artículo de Giménez Caballero, titulado "Significado nacional de *La aldea maldita*", en el que se repasa la decadencia española a través de una serie de nombres, desde Gracián y Quevedo, pasando por Jovellanos, hasta llegar a la literatura arbitrista, regeneracionista, noventa-yochista y novecentista, que se cierra con puntos suspensivos en la figura de Ortega y Gasset. Para Giménez Caballero, "En *La aldea maldita* (Castilla maldita, España maldita), está concentrado por vez primera, plásticamente, cinematográficamente, lo que hasta entonces sólo fueron sollozos literarios o políticos".<sup>12</sup> La noticia queda ahí, sin más,



Cassandre: Cartel de *L'Atlantique*, 1931.

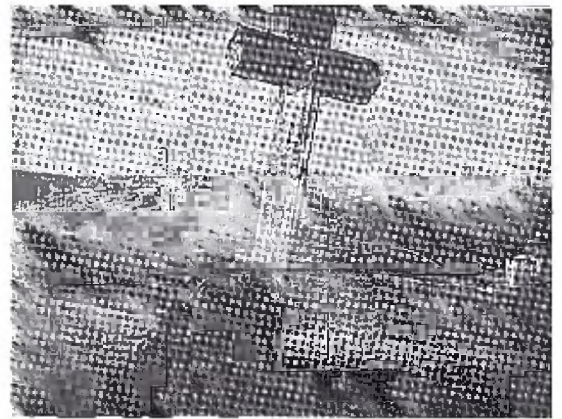
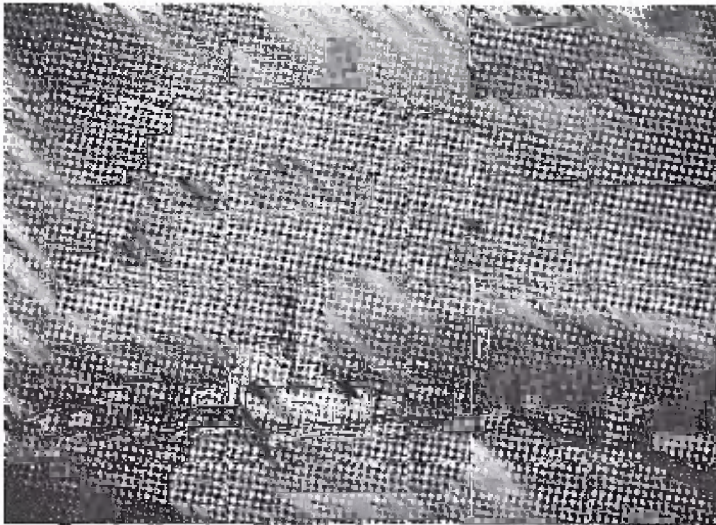
pero nosotros regresaremos enseguida al texto del por esos años exaltado falangista porque, a pesar de su interpretación, expone sugerencias nada desdeñables.



J. Renau: Cartel del balneario *Las Arenas*, ca. 1935.

<sup>12</sup> Giménez Caballero, Ernesto: "Significado nacional de *La aldea maldita*", *Primer Plano*, núm. 131. Madrid (18-abril-1943), citado por Sánchez Vidal, A.: *El cine de Florián Rey... op. cit.*, p. 130. Escrito después del estreno de la versión de 1942, Giménez Caballero habla en este artículo de ambas aldeas.





Florián Rey: Fotograma de *La aldea maldita*, 1930.

Ignacio Zuloaga: *Paisaje de Pedraza*, ca. 1930, óleo/lienzo, Museo Castillo de Pedraza.

Las dos referencias restantes aparecieron el año 2002. Miguel Ángel Barroso y Fernando Gil-Delgado señalan en su comentario acerca de la película, que "*La aldea maldita* recuerda por su fotografía a aquel gran fotógrafo que fue Ortiz Echagüe, cuyos ancianos de noble perfil evoca continuamente el abuelo Martín".<sup>13</sup> En efecto, la labor del más célebre autor del pictorialismo hispano es sin duda uno de los repertorios iconográficos que no se puede perder de vista a la hora de analizar la intencionalidad plástica del film, una observación ésta que complementa Jesusa Vega con la siguiente apreciación:

En 1942 cuando Florián Rey rodó su segunda versión de *La aldea maldita*: lo primero que figura en los créditos es que se trata de un 'poema cinematográfico'; a continuación, el espectador asiste casi a una versión dinámica de las tierras salmantinas creada por Ortiz Echagüe, donde ese paño y piedra monumental de que habla Ortega en el prólogo del libro se funden finalmente. El simulacro, que empezó siendo el poema es el referente; de este modo se reafirma la hiperrealidad ya que de ella es posible crear una ficción dramática en sus mismos términos poéticos.<sup>14</sup>

Digamos de momento sobre el particular, que la vasta y variada obra de Ortiz Echagüe bien pudo informar no sólo ambas aldeas, sino otros títulos de Florián Rey, tal es su catálogo de tipos y trajes: unos humildes y austeros, otros de fiesta, opulentos y almidonados para la ocasión. Pero vayamos por partes. Si empezamos por la literatura, bueno

será retomar el inflamado artículo de Giménez Caballero, interesante todo él por distintas razones, donde algunos párrafos resultan muy útiles para esta reflexión:

Viendo *La aldea maldita* parece ver en cine aquel libro famoso que escribiera en 1915 Senador Gómez: *Castilla en ruinas*.

*La aldea maldita* es la visión cinematográfica de la maldición bíblica que pesaba sobre Castilla, sobre España. Tormenta tras tormenta, desastre tras desastre, un 98 tras otro 98, una cosecha tras otra perdida.

No andaba desencaminado el fundador de *La Gaceta Literaria*. Ciertamente, Julio Senador, un regeneracionista mesiánico, honesto y conocedor de la realidad socioeconómica que atenazaba el agro castellano publicó ese año el libro *Castilla en escombros: las leyes y las tierras, el trigo y el hombre; los derechos del hombre y los del hambre*, del cual vale la pena entresacar una serie de pasajes tan íntimamente ligados a la película que una parte de su argumento se halla contenido en ellos:

Viven en perpetuo sobresalto, porque basta el menor asomo de tormenta para hacerles palidecer de miedo [...]

[Medina del Campo] Fue, en sus tiempos la primera ciudad de Castilla y hoy es poco más que una aldea [...]

Aquí no hay estación de lluvias. [...] Salvo los chubascos de noviembre y abril si llueve es de nublado. La neutralización del fluido eléctrico, a consecuencia de la falta de árboles, se efectúa por descargas y no

<sup>13</sup> Barroso, Miguel Ángel; Gil-Delgado, Fernando: *Cine español en cien películas*. Madrid: Ediciones Jaguar, 2002; p. 71.

<sup>14</sup> Vega, Jesusa: "El traje del pueblo. Ortiz Echagüe y el simulacro de España", en el catálogo de la exposición *José Ortiz Echagüe en las colecciones del Museo Nacional de Antropología*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002; p. 67.