En la vida de Claudio y Josefina de la Torre

Aguilar y Cabrerizo

Los hermanos Claudio y Josefina de la Torre mantuvieron estrechos vínculos con los poetas y humoristas de la generación del 27. Entre aquel año y mediada la década de los cuarenta intervinieron activamente en lo que de más cosmopolita tuvo una cultura española abocada al ombliguismo, sirviendo de vínculo entre la Edad de Plata y la tímida renovación teatral promovida por los coliseos nacionales y las compañías de cámara durante el franquismo. Como otros compañeros de generación atendieron a la llamada del cinematógrafo, tema que centra nuestro interés en estas páginas.

«¡Oh Claudio! / ¡El mar me llama! / Nómbrame marinero, / el último aunque sea, de tu marinería», reclama Rafael Alberti en uno de los poemas de *Marinero en tierra*. Es prueba de agradecimiento del poeta gaditano a Claudio de la Torre, el joven amigo que lo ha acogido a su llegada a la capital y le ha empujado a presentarse al Premio Nacional de Literatura. Él mismo lo ha ganado el año anterior con su primera novela: *En la vida del señor Alegre*, que se nos muestra hoy como augurio de la obra literaria de vanguardia, sin terminar de encajar en el molde por su consciente clasicismo formal. Lo que de espíritu vanguardista haya en el relato procede del modo en que el autor afronta la narración, ese no saber nunca del todo quién fue aquel Mr. Bright –en Sevilla, con toda la guasa, «señor Alegre»– ni qué trascendencia pudo tener su aventura vital después del tiempo en el que el autor fuera partícipe de ella. Por ello, la segunda parte de la novela está contada por otro personaje al que el autor conoce años más tarde.

La obra está rubricada en Montaña de los Lirios, Gran Canaria, en 1923. Se dan en ella cita ambientes que Claudio de la Torre conoce de primera mano porque el autor, nacido en 1895, es nieto

del historiador Agustín Millares Torres, sobrino de los hermanos Millares Cubas y primo del pintor Néstor de la Torre. También porque se ha educado en el Brighton College en los años de la Gran Guerra, desde donde pasó a la Escuela de Ingenieros del Crystal Palace, en Londres. Su afición literaria le lleva a Madrid, donde justifica su estancia concluyendo los estudios de Derecho para volver pronto a Inglaterra a impartir clases de lengua y literatura española en la Universidad de Cambridge[1]. Por eso, si británico es Mr. Bright, en un selecto club de Londres tendrá lugar el encuentro en el que el autor intentará dar un sentido a un relato siempre fragmentario. De hecho, el encuentro con Álvaro Cubas, amigo del protagonista, se anuncia en primera instancia

> «por vagas noticias sociales, dispersos reflejos de su magnifica personalidad. Luego fueron noticias más concretas, visiones reales de su persona en determinados sitios, nombres de amigos y conocidos suyos, lugares que frecuentaba, círculos a los que pertenecía. Más tarde comprendí que su presencia material se aproximaba: había sonado el primer nombre de mujer»[2].

En su recensión de la novela para *Revista de Occidente*, Pedro Salinas –más adelante padrino de boda de Claudio– señala la «calidad sutil y neblinosa de exquisita ambigüedad»[3] con que el autor recrea Sevilla, la ciudad donde había sido estudiante en los años álgidos de la Gran Guerra y a la que regresará en dos de sus películas como director.

La novela debía tener una continuación protagonizada por Álvaro Cubas –«En la vida de Mr. Cubas»– y así se anuncia en la contraportada de la primera edición. Pero de ella sólo queda un relato titulado «Octubre» que publica *Revista de Occidente* a principios de 1924[4]. Instalado definitivamente en Madrid desde un año atrás, Claudio de la Torre se integra en los círculos lite-

---

[1] «Claudio de la Torre ingresa en los estudios de Joinville», en *Popular Film,* núm. 253, 18 de junio de 1931.

[2] Claudio de la Torre: *En la vida del señor Alegre.* Citamos por la edición de Biblioteca Básica Canaria, 1989. p. 132.

[3] *Revista de Occidente,* núm. 29, noviembre de 1925, p. 169.

[4] *Revista de Occidente,* núm. 8, febrero de 1924.

rarios más inquietos y, en concreto, en el que acata el magisterio de José Ortega Gasset. Su actividad literaria en estos años es incesante, aunque su obra ha ido dando un giro hacia la literatura dramática. En el teatro íntimo que ha creado junto a su hermana Josefina en la residencia veraniega de la Playa de las Canteras de la capital grancanaria se pone en escena su obra *El viajero*, drama de inspiración simbolista basada en el hecho cierto de la desaparición de un bañista en aquellas costas.

En 1926 de la Torre culmina la redacción de *Tic-Tac*, la comedia en que se basará su reputación como dramaturgo en los años treinta. Sin embargo, durante tres temporadas intenta estrenarla en vano. Se traduce al francés y llega a programarse, incluso, en el Teatro L'Ouvre de París. Finalmente todo queda en agua de borrajas. Claudio vuelve desolado a Canarias en 1929 para asistir al fallecimiento de su padre. Pero el año siguiente cambiará su fortuna escénica. En septiembre de 1930 estrena en el Fontalba de Madrid *Un héroe contemporáneo*, cuya escenografía viene firmada por Bartolozzi y Francisco López Rubio. La obra

> «aborda las difíciles relaciones de una actriz, Margarita, con un aristócrata, Enrique, al ocultar éste a su padre el matrimonio con ella. Su coqueteo en un baile con otro hombre al que acude sin su marido da lugar a un duelo en el que aparentemente perece éste, lo que lleva a la actriz y a su padre a plantearse sus relaciones con el muerto. (...) A pesar de la corrección en la construcción de situaciones y personajes y de la sutil ironía de algunos momentos, la tesis presentada: la necesidad de guiarse únicamente por la propia estimación, huyendo de los mecanismos de apreciación de la sociedad, resulta demasiado ambiciosa para el desarrollo de la trama»[5].

La comedia, en la que «no pasa nada, o casi nada», apunta Floridor en las páginas de *ABC*, tiene una anécdota mínima que el autor expone «sin otra acción ni más episodios que los preciosos al margen del suceso. El diálogo, fácil y sobrio, va siempre sofre-

---

[5] Citado en: Dru Dougherty y María Francisca Vilches: *La escena madrileña entre 1918 y 1926.* Fundamentos, Madrid, 1990, p. 138.

nado al juego de la obra»[6]. Sin embargo, Floridor constata que el humor sutil no alcanza al patio de butacas.

Dos semanas después llega a los escenarios *Tic-Tac*, obra cuyo aire vanguardista apuntala definitivamente la reputación de Claudio de la Torre. La comedia, protagonizada por Fernando Soler, se estrena en Bilbao en septiembre de 1930 con decorados de Ucelay[7]. Luego, el mismo actor la trae a Madrid, donde entre tanto su autor ha estrenado una nueva obra, *Paso a nivel*. El protagonista de *Tic-Tac* es un soñador llamado genéricamente «El Hijo», que desea vivir sin trabajar y sin que ninguno de sus allegados se vea obligado a tan penosa servidumbre. Y, sin embargo, en su hogar falta todo, tanto como para que el suicidio le ronde el magín como única salida. Pero ilustres difuntos que han sido algo en este mundo laborioso le niegan la entrada en el Más Allá. Vuelve entonces a su humilde hogar y todo lo encuentra bien: la bondad de su padre, el amor de su madre y de su hermana... El sueño de la muerte le ha servido de expiación. Es a partir del segundo acto, que corre en alas de la fantasía, donde asoma el humorismo nuevo.

> «Después del primer cuadro, tan real en su porte, los otros en que la imaginación busca síntesis y alusiones, vistiendo lo irreal con caricaturas de realidad, aunque sorprendieran a algunos, conquistaron a los más con su ponderación y medida» –escribe Díez-Canedo[8].

Son siete cuadros agrupados en tres actos que reproducen el proceso del sueño: su formación, el suicidio, el juicio de ultratumba y el manicomio de los muertos, desde el que la acción pasa a un sanatorio terrenal para volver a su origen. Como si *Das Kabinet des Dr. Caligari* (*El gabinete del doctor Caligari*, Robert Wiene, 1920) tuviera un segundo epílogo.

---

[6] Floridor: «Infanta Isabel: *Paso a nivel*», en *ABC*, 18 de septiembre de 1930, p. 37.

[7] *ABC*, 12 de septiembre de 1930.

[8] *Enrique Díez-Canedo: Obra crítica.* Colección Obra Fundamental, Fundación Santander-Central-Hispano», Madrid, 2004. Reproduce en pp. 123-125: Enrique Díez-Canedo: «*Tic-Tac*, Teatro Infanta Beatriz», en *El Sol*, 4 de octubre de 1930.

Claudio se convierte en la comidilla de todas las tertulias teatrales, en aquellos tiempos en los que el teatro todavía se permitía levantar revuelos. Huelga decir que sus compañeros de *La Gaceta Literaria* saludan *Tic-Tac* con triunfalismo, hablando de su representación del drama del

> «hombre frente a su destino, sometido a las limitaciones del tiempo y con un único medio de evasión: el sueño (...). La escenificación del destino –el "hombrecito" en el reparto– presenta, en efecto, los caracteres de una creación, no sólo por lo que refiere a su traza escénica, sino también, y más específicamente, en lo que atañe a su vitalismo funcional, a su influencia sobre el protagonista»[9].

Pero también es verdad que las reseñas exitosas se repiten en diarios menos afines como *La Nación*, y que incluso el prestigioso periodista literario Francisco Lucientes salda la obra en las páginas de *El Liberal* calificándola de «alfil codicioso de ese ajedrez que ha de ganar sobre las tablas del teatro en la partida de mañana, teatro de Europa»[10]. Floridor, que había ponderado virtudes y defectos en *Paso a nivel*, se rinde ante *Tic-Tac*:

> «Escrita esta obra cuando irradiaron por todo el mundo las teorías freudianas, responde a su inquietante momento. Así *Tic-Tac* hay que verlo y juzgarlo, como lo que es: una obra de interesante originalidad, que sobresale en lo mediocre de la producción al uso y que evidencian en Claudio de la Torre una sensibilidad y un temperamento de gran artista»[11].

Pero Claudio de la Torre tiene el corazón dividido. No puede evitar ser un ecléctico. Ha abandonado la ingeniería por su vocación literaria, inicialmente poética y poco después de raíz dramática. Desde 1921 todas sus convicciones se tambalean. Asiste al

---

[9] Rafael Marquina: *El teatro: Tic-Tac,* en *La Gaceta Literaria,* núm. 76, 15 de febrero de 1930.

[10] Francisco Lucientes, recogido en «Claudio de la Torre ingresa en los estudios de Joinville», en *Popular Film,* núm. 253, 18 de junio de 1931.

[11] Floridor: «Infanta Beatriz: *Tic-Tac*», en *ABC,* 4 de octubre de 1930.

estreno londinense de *Way Down East* (*Las dos tormentas*, 1920) y «aquella gran película de Griffith traía la sorpresa del travelling, del primer plano, el mundo abierto y maravilloso de gran paisaje... Este es mi primer e imborrable recuerdo cinematográfico»[12]. Le fascina *Die Strasse* (Karl Gruner, 1923), «cine donde los personajes son puros símbolos», y recuerda también como jalones de esta comezón dos cintas de realizadores con los que no tardaría en coincidir en los Studios Paramount parisinos: *Ménilmontant* (Dimitri Kirsanoff, 1926) y *Rien que les heures* (Alberto Cavalcanti, 1926). Son años en los que Claudio «se sintió atraído por el imán poderoso de la cinematografía, por el *talkie*, brujo dominador de la juventud que piensa»[13], y ante la todavía lejanía del hecho cinematográfico el autor no tiene ningún complejo, como sus compañeros más escorados hacia la vanguardia, en incorporar el cine a su imaginario literario. Valga como muestra su texto «El tranvía al ralentí (Caminos para Luis Buñuel)» que aparece en 1928 en *La Gaceta Literaria*[14]. El autor viaja en un tranvía hasta llegar al estudio parisino de Epinay, donde encuentra a Buñuel empeñado en el rodaje de *La Chute de la maison Usher* (*La caída de la casa Usher*, Jean Epstein, 1928), cinta que hace un uso modélico de la acción de la «cámara lenta» como elemento expresivo para trasponer al lenguaje cinematográfico la poética macabra de Poe.

La oportunidad no tarda en llegar. El descubrimiento del cine sonoro hace a Hollywood estrenar en Europa sus películas habladas en su versión original. El subtitulado resulta una mala solución para un entretenimiento de consumo popular pensado para un público que, cuando no cae directamente en el analfabetismo, presenta mayoritariamente grandes dificultades para leer los rótulos a la velocidad que requiere la acción de las películas. El doblaje es todavía desconocido, por lo que los estudios optan por llevarse a Hollywood a figuras de los diferentes cines nacionales para

---

[12] «Los directores del cine español. Claudio de la Torre, el realizador español que descubrió a Simone Simon, en *Primer Plano,* núm. 126, 14 de marzo de 1943.

[13] «Claudio de la Torre ingresa en los estudios de Joinville», en *Popular Film,* núm. 253, 18 de junio de 1931.

[14] *La Gaceta Literaria,* núm. 34, 15 de mayo de 1928, p. 5.

realizar versiones en otras lenguas de sus cintas más populares. Un dispendio que no encuentra rápida rentabilidad, ante lo que la Paramount decide abaratar costes abriendo una gran sucursal en Francia en la que realizar estas versiones a precios aún más bajos. En Joinville-le-Pont, hoy barrio de las afueras de París, la Paramount encuentra unos antiguos estudios que no tarda en remozar y convertir en sede de los rodajes de la compañía para todo el planeta no anglófono. La *major* contacta con Claudio de la Torre y le ofrece trabajo en su sucursal francesa.

La reputación intelectual conseguida por de la Torre en España hace que las expectativas puestas en su trabajo sean amplias. «Todos los que conocemos su carrera llena de triunfos y su interminable y valiosa labor, esperamos ahora, más que nunca, de él, resultados espléndidos»[15], señala la prensa cinematográfica al conocer su nuevo cargo en los Studios Paramount. Su currículum, por otra parte, va a brillar aún más pues su paso por París facilita el estreno en la ciudad del Sena de su drama primerizo *El viajero*:

> «Claudio de la Torre, el director de la producción española de la Paramount, será muy pronto la actualidad teatral de París. El teatro del Studio des Champs Elysées, que en la pasada temporada atrajo al público más espiritual con una traducción de *Canción de cuna*, la maravillosa comedia de Martínez Sierra, va a estrenar muy en breve el cuento teatral *El viajero*. (...) El director del Studio, Mr. Badbedat, tiene excepcional interés, en presentar al público de París una nueva muestra de nuestro teatro, esta vez en su aspecto y tendencia más modernos. Mme. Clonard ha hecho la traducción de *El viajero* con el cuidado y cariño que merecen la obra y el prestigio del autor»[16].

Cuando recibe el encargo de realizar en la Paramount europea *Pour vivre heureux* el autor toca el cielo con la punta de los dedos. El rodaje tiene lugar entre mayo y junio de 1932 con un presupuesto relativamente ajustado. Es la época del reinado de

---

[15] «Claudio de la Torre ingresa en los estudios de Joinville», en *Popular Film*, núm. 253, 18 de junio de 1931.

[16] *La Vanguardia*, 24 noviembre 1931. p. 20.

Yves Mirande como asesor literario en el estudio y la cinta se basa precisamente en *Un homme heureux*, una «comedia de bulevar» escrita en colaboración con André Rivoire y Abel Tarride veinte años antes[17]. Teniendo en cuenta que Mirande ya había facturado un centenar de comedias de gran popularidad y que había trabajado en los estudios de Hollywood en las primeras versiones en francés, no es extraño que se convirtiera en uno de los tótems de Joinville, donde dejará, aparte de un largo número de comedias adaptadas, cuatro guiones originales.

El golpe de mano de Claudio de la Torre es celebrado por la prensa española con el subrayado de su audacia:

> «Es la primera vez que un director español interviene en una película francesa. Por lo general ocurre todo lo contrario. (...) Que Ives Miranda [sic] escoja para una película suya a un director español quiere decir que la media docena de españoles que, ante la indiferencia de la calle de Alcalá, señalábamos con el brazo a Claudio de la Torre como a un futuro indicio optimista del porvenir, teníamos razón»[18].

Se hace cargo de la fotografía el operador Ted Pahle, en breve afincado en España. Noël-Noël, el protagonista, es un antiguo empleado de banca convertido en comediante, comediógrafo y cantante. Pero la gran revelación es Simone Simon en el papel de viuda con fácil consuelo. La «Bardot de su época» –como la denominaría Claudio al correr de los años– ha comenzado con apenas diecisiete abriles una carrera meteórica cuyos papeles protagonistas en *Lac aux dames* de Marc Allegret y *La Bête humaine* de Jean Renoir la conducirán a Estados Unidos. Desde allí quedará para siempre en la memoria de los espectadores como la mujer pantera de *Cat People* (Jacques Tourneur, 1942). Finalizada la II Guerra Mundial regresa a Francia e interviene en dos de los títulos del pe-

---

[17] Harry Waldman: *Paramount in Paris.* The Scarecrow Press, Londres, 1998, p. 31; y Román Gubern y Paul Hammond: *Los años rojos de Luis Buñuel.* Cátedra, Madrid, 2009. p. 128.

[18] Ceferino R. Avecilla: «Españoles en Joinville», en *ABC,* 1 de junio de 1932. p. 13.

riodo dorado de Max Ophüls. Con razón o sin ella –la Simon ya había interpretado tres o cuatro pequeños papeles antes de rodar *Pour vivre heureux*– Claudio de la Torre siempre tuvo a gala ser su «descubridor».

Pour vivre heureux es una comedia de tintes farsescos que narra las desventuras del pintor Jean Mauclair (Noël-Noël), insatisfecho con su vida y con su mujer Jacqueline (Simone Simon). Artista sin pretensiones, sus colegas y su esposa le tratan con desprecio. Mientras que su amigo Ruffat (Christian Argentin), hombre desagradable y sin talento, vende sus cuadros como churros, Mauclair tiene sólo un cliente. Piensa que se trata de un importante coleccionista extranjero, pero su sorpresa es mayúscula cuando descubre que su anónimo admirador no es sino la hija del dueño de la pensión en que se hospeda, una jovencita llamada Madeleine (Suzet Maïs). Mauclair ha tocado fondo. Se arroja al río desde un puente, pero, incapaz de acabar con su vida, tampoco en esto la suerte le acompaña. Sin embargo, la policía encuentra a un ahogado indocumentado y, como Mauclair había anunciado su propósito, todos lo toman por él. Instantáneamente su obra se revaloriza, su cotización en el mercado del arte sube como la espuma y Jacqueline gana una fortuna. Cuando Mauclair regresa a casa dispuesto a deshacer el malentendido la encuentra en brazos de Ruffat. El pintor asiste a su propio funeral y, con el nombre de Stimson, se va a vivir al campo con la bella Madeleine, lejos de envidias, intereses y engaños. Algún tiempo después, su fama ha recorrido el orbe y se anuncia una gran exposición de su obra. Jacqueline y Ruffat acuden a ella con la intención de poner en el mercado unas cuantas falsificaciones con las que rehacer su despilfarrada fortuna, pero el organizador no es otro que el propio Mauclair, quien consigue así poner el fraude al descubierto. Su repentina aparición hace que su prestigio se volatilice y vuelva a ser considerado un pintor mediocre. Resuelto el asunto, puede regresar al campo para seguir pintando tranquilamente junto a Madeleine[19].

---

[19] Reconstruimos el argumento a partir de los reseñados por Harry Waldman y por Juan Manuel Reverón Alfonso: *Vida y obra de Claudio de la Torre.* Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2007, p. 202.

La película tiene más de un punto de contacto con el argumento de la posterior *La chienne* (*La golfa*, Jean Renoir, 1933), aunque la inversión irónica final de la cinta de Renoir deja bien a las claras las intenciones de cada cual. El humor de Claudio de la Torre siempre ha estado más próximo a la ironía con ribetes poéticos. Y aún así leemos en una reseña[20] que *Pour vivre heureux* bordea la sátira, como cuando filma la escena de la inauguración del monumento a un difunto en la que un niño se acerca a la estatua y alivia la vejiga contra el pedestal, subrayando así lo efímero de la gloria mundana. En cuanto a las cualidades de Claudio de la Torre como realizador tendremos que valorarlas a partir de su producción española, puesto que la película se encuentra desaparecida hoy en día.

Algunas publicaciones francesas aportan su punto de vista, más próximo a la gacetilla que a la recensión. Un ejemplo:

> «Claudio de la Torre ha realizado su primera película francesa. Pero previamente ha dirigido muchas películas españolas [sic, pues recordamos que ésta era su ópera prima] que han revelado una brillante calidad en su trabajo. Mientras dirige a sus artistas, emite brevemente un consejo, una indicación con pocas palabras, sin que nunca desaparezca su flema. Este control de sí mismo le permite una visión clara de lo que debe figurar en su película. Aporta a cada problema una visión tan clara y reflexionada que nunca tiene necesidad de replantear lo que ha decidido previamente. A esta cualidad esencial, Claudio de la Torre añade un gusto indudable, una experiencia demostrada en el cinema, del que conoce a fondo la técnica, y una psicología sutil que le permite traducir todos los matices del guión con el que realiza la *mise en scène*. El cine tiene en él un nuevo y preciado miembro»[21].

---

[20] Maurice Bessy y Raymond Chirat: *Histoire du Cinèma Français – Encyclopédie des films 1929-1934.* París, Editions Pygmalion / Watelet, 1988.

[21] Juan Manuel Reverón Alfonso: *Vida y obra de Claudio de la Torre.* Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2007, pp. 209-210.

«Acaba de estrenarse con gran éxito en París *Pour vivre heureux*»[22] pregona un suelto del diario *ABC* en su sección «Pantalla Europea». En efecto: la película se proyecta en catorce salas de la capital y, a principios de 1933, en las principales plazas de Francia. Incomprensiblemente, nunca llegará a España. Ello no es óbice para que el peruano Felipe Sassone, añorante de su reciente estadía parisina y convertido a estas alturas en pilar de la crítica española, se haga lenguas de los aciertos de la cinta y las virtudes de su artífice[23]. El *Heraldo de Madrid* también se felicita por el éxito de nuestro cineasta más internacional[24] e incluso propone que en su próxima visita a la capital de la República se le tribute un homenaje del que no hemos encontrado ulterior noticia.

El éxito no hace que de la Torre permanezca inactivo. Participa en la fundación de la revista literaria *Los Cuatro Vientos* y publica en la segunda entrega de las tres que constituyen la colección una prosa poética titulada «Carlos Luis Alberto»[25]. En el mismo número colaboran Benjamín Jarnés, Luis Felipe Vivanco, María Zambrano, Manuel Altolaguirre, Luis Rosales y Vicente Aleixandre, la plana mayor de la Generación del 27 casi al completo. No es su única figuración en prensa: también aparece en *Blanco y Negro*, sección «Sociedad», epígrafe «Enlaces». Apenas estrenada la película en París, ha hecho una escapada a España para contraer matrimonio con Mercedes Ballesteros Gaibrois, de 19 años, la futura «Baronesa Alberta» de *La Codorniz*.

> «Asistió al acto numerosa y selecta concurrencia, compuesta por escritores ilustres y personalidades de la ciencia, la cátedra, el mundo diplomático y la sociedad. Los invitados fueron obsequiados con espléndida merienda en el hotel Ritz. Los recién casados salieron para París, donde fijarán su residencia»[26].

---

22 *ABC*, 21 de diciembre de 1932, p. 14.

23 Felipe Sassone: «A través de mi noche: De allende y aquende los Pirineos», en *Blanco y Negro*, 19 de febrero de 1933, p. 116.

24 «El triunfo en París de un cineasta español», en *Heraldo de Madrid*, 10 de febrero de 1933, p. 4.

25 *Los Cuatro Vientos*, núm. 2, abril de 1933.

26 «Bodas recientes», en *Blanco y Negro*, 8 de enero de 1933, p. 73.

Con el matrimonio se reúne en París la hermana del novio, Josefina de la Torre. Mujer moderna, conductora de automóviles, *sportwoman* y poetisa, Josefina también cuenta con unos versos dedicados por Alberti («¡Qué ajena tú, mi corazón cosiendo / al delantal de las riberas solas, con tu mastín al lado, pensativa») y quiere probar fortuna en el mundo del cine. Es en Joinville donde conoce a Tony d'Algy, galán español de origen angoleño con el que entabla una relación sentimental que llegará hasta mediados los años cuarenta. También se topa allí con un antiguo novio de la época de la Residencia de Estudiantes, Luis Buñuel. Según afirma la propia interesada, el encuentro tuvo lugar en el doblaje de *Miss Fane's Baby is Stolen* (*Un secuestro sensacional*, Alexander Hall, 1934), para la que el calandino dobla a uno de los gángsteres secuestradores del trasunto del hijo de Lindbergh y Josefina a la protagonista, Dorothea Wieck[27]. Y es que Claudio de la Torre, amigo personal de Buñuel desde tiempo atrás, había conseguido meter en la nómina de la Paramount europea al realizador aragonés en el momento en el que éste abandona la estricta militancia en el surrealismo cinematográfico y se dispone a rodar su documental sobre Las Hurdes.

Con la experiencia adquirida, Buñuel consigue un puesto bien remunerado (y anónimo) en los recién creados estudios CEA de Madrid. Mientras tanto, Claudio de la Torre dirige para la Paramount la puesta en marcha de los estudios Chamartín, que sólo entrarán en funcionamiento una vez terminada la Guerra Civil. El 18 de julio de 1936 pilla a Mercedes Ballesteros y a los hermanos de la Torre en Madrid, comiendo precisamente con Buñuel. Pasarán la guerra entre la embajada madrileña de México, Francia, Lisboa y Las Palmas. Al poco de cerrarse la contienda, Claudio colabora fugazmente con Luis Escobar en la reapertura del María Guerrero. El 23 de febrero de 1940 estrena en el Infanta Isabel junto a su mujer *Quiero ver al doctor*. «Inverosímil» en sentido netamente jardielesco, la comedia es una suerte de vodevil

[27] En declaraciones a: Enrique Ramírez Guedes: «Josefina de la Torre: el cine por los cuatro costados», en *Actas del VI Congreso de la A.E.H.C.*, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 1998, pp. 203-208.

que conjuga las situaciones estrambóticas –un matrimonio que no se ve desde su noche de bodas, diecinueve años antes; un abuelo centenario de vitalidad apabullante; un mayordomo/secretario también heredero directo de Jardiel...– con la reflexión sobre la responsabilidad de los padres. La obra apenas alcanza la veintena de representaciones.

Al abandonar la dirección del María Guerrero, la industria cinematográfica de la Nueva España está lo suficientemente apuntalada como para que Claudio de la Torre pueda retomar su actividad en el mundo del celuloide. Su irrupción en el panorama posbélico es fulgurante, el pistoletazo de salida a una carrera que por desgracia se agota rápidamente. Tres largometrajes, varios guiones no realizados y la asunción de un puesto en el consejo de administración de la malograda productora Sur Films apenas dan una idea de la frenética actividad de Claudio de la Torre en los tres años que van de 1941 a 1943. Entre los proyectos, queda en la cuneta una biografía de Isaac Peral. Mejor fortuna corren los guiones de *Rápteme usted* (Julio Fleischner, 1940) –debut cinematográfico de Celia Gámez en España y filmada al mismo tiempo que la cantante representaba una obra que le había escrito Luis Escobar, *La cenicienta del Palace*– y *Dora, la espía / Dora o le spie* (Rafaello Matarazzo, 1943), coproducción con la Italia de Mussolini en la que de la Torre adapta un argumento original del dramaturgo francés Victorien Sardou con la colaboración de Manuel Augusto García Viñolas.

Primer amor, primer largometraje dirigido por Claudio de la Torre en su país, prefigura el cine de levita que eclosionará dos años después en la España franquista. Pero en lugar de recurrir a Pedro Antonio de Alarcón como base, de la Torre recurre, ahí es nada, a Ivan Turgueniev. Pese al título, no al relato que en castellano lleva el título *Primer amor*, sino a la novela titulada *Aguas primaverales*. No debe extrañarnos la elección porque, exiliado en Francia, Turgueniev estaba considerado el más francés de los autores rusos. La trasposición que realiza Claudio de la Torre con la colaboración de Manuel Tamayo sigue punto por punto los incidentes del relato. Si acaso sorprende el proceso de deslocalización por el que Frankfurt se convierte en «una ciudad de Alemania», San Petersburgo en «mi tierra» y Wiesbaden en «un balneario».

La película se estructura como un largo *flashback* en el que Dimitri Sanín (Tony d'Algy) evoca, en la Nochevieja de 1855, su primer amor. El inductor de sus recuerdos es un cofrecillo en el que guarda una factura de una posada, una flor seca y un crucifijo. El significado de estos objetos va pautando las vueltas al pasado. Retrocedemos quince años, al día en que Sanín hace tiempo para coger la diligencia en una pequeña ciudad italiana y conoce en una confitería a la bella Gemma (Rosita Yarza). Ella y su hermano Emilio tienen espíritu artístico, pero *frau* Lenore (Rosario Royo), la madre, quiere que su hija se case con un contable llamado Kluber (Carlos Álvarez Segura). Los chicos quieren soñar, la madre vela por el negocio: el viejo conflicto de *El señor Esteve*, que no tardaría en ser adaptada al cine por otro compañero de generación de Claudio, Edgar Neville. La situación se resuelve cuando el comandante von Rother (Luis de Arnedillo), borracho como una cuba, requiebre a la joven. Kluber protesta ante el dueño del merendero, Sanín desafía a von Rother. El duelo sirve paradójicamente para sellar su amistad.

Sanín quiere casarse cuanto antes. Ha decidido incluso vender las propiedades de cuyas rentas vive. La presencia en la ciudad de su paisano Hipólito (José Franco) le ofrece una oportunidad óptima. Pero Hipólito es un calzonazos. No hace ningún negocio sin consultarlo antes con su amante, María Nicolaevna (Consuelo de Nieva). Sanín acompaña a Hipólito al balneario y allí cae en las redes de la vampiresa local. Por este capricho pasajero olvida su compromiso con Gemma.

Claudio de la Torre no tiene miedo a trabajar con debutantes. El personaje de Emilio está interpretado por Mario Berriatúa, que firma con el apellido abreviado «Berry». Para el principal papel femenino se convoca un concurso –promoción a la americana– en el que resulta elegida Rosita Yarza. Pero también cuenta con viejos conocidos de la etapa de Joinville. Joaquín Carrasco trabaja como maquillador, Tony d'Algy y Luis de Arnedillo acaparan los roles protagonistas, y Josefina aparece tocando el arpa, cantando una canción y acompañando al piano a José María Seoane en las escenas del balneario. Llega incluso a asumir temporalmente las funciones de ayudante de dirección cuando su hermano Bernardo cae enfermo. En los títulos éste aparece acreditado junto a José

Martín, el condiscípulo de Edgar Neville que ejercía esta función desde las películas republicanas del Conde de Berlanga.

En las escenas de la confitería opta Claudio de la Torre por un punto de vista casi teatral, como si filmase la acción desde la embocadura del escenario. Este decorado es el dominio de Pantaleone (Mariano Azaña) y sirve de marco a las entradas y salidas de los personajes, al modo de la *commedia dell'arte*. Cuando von Rother desafía a Sanín, éste busca un padrino en una ciudad en la que no conoce a nadie. Termina pidiéndole a Pantaleone que se entreviste con Holber, el padrino de von Rother. Entonces el criado, que fue tenor en los mejores teatros de ópera de Italia antes de perder la voz, desempolva su vieja levita y se presenta al amanecer ante Sanín. El duelista despierta sorprendido.

–En la vida, como en la ópera, cada acto requiere una indumentaria y una caracterización distinta –perora Pantaleone.

Y ésta es un poco la esencia de la película, su teatralidad consciente trufada de efectos cinematográficos.

En *Primer amor* se produce el encuentro de Claudio de la Torre con Segismundo Pérez de Pedro, «Segis», operador al que guardará fidelidad en su breve filmografía de posguerra. Algunas escenas aisladas tienen un aire elegiaco que recuerda al Jean Renoir de *Une partie de campagne* (1936), pero también se encuentra a gusto en las escenas rodadas en estudio. El plano en el que Sanín contempla el amanecer del nuevo año tras la ventana cubierta de escarcha lleva el sello de su magisterio.

Sanín decide entonces volver a buscar a Gemma. Regresa a Alemania acompañando a von Rother. La confitería ha cambiado de dueños tras la muerte de la madre, pero la hija y el viejo Pantaleone viven allí cerca y regentan una academia musical. Cuando Sanín entra en la sala ella manda a los niños a la calle. En un brillante juego de cámara, él aparece de espaldas, mientras ella avanza desenfocada. Durante ese instante, los dos tienen quince años menos. Ella ha cumplido su promesa y le ha esperado durante todo este tiempo. El final del relato de Turgueniev –ella se ha casado, ha tenido hijos y vive en Estados Unidos, mientras que Sanín se prepara para el viaje– resulta, dramáticamente, mucho más satisfactorio.

¡Qué se le va a hacer! Claudio de la Torre es un alumno aplicado de la escuela norteamericana y ha aprendido la lección del *happy end* a ultranza.

Como en *Misterio en la Marisma* –otra de las películas «personales» de Claudio de la Torre– el paso del tiempo, su huella leve pero indeleble, es el tema de la película. Un tiempo que oprime y subyuga, pero donde también se esconde la llave de la felicidad. Por eso admira *El delator* de John Ford y *Rebeca* de Alfred Hitchcock, ejemplos «de lo que yo admiro en el cine y que más me maravilla ver que el público recoja y se interesa: las presencias invisibles, la tenaza del recuerdo, las obsesiones»[28]. Una línea que carece de continuidad: apenas concluida *Primer amor*, de la Torre entra en contacto con el productor riojano Saturnino Ulargui, con quien comienza a preparar dos proyectos que parecen avanzar en dirección contraria. Ulargui lo chequea en un cortometraje de ambiente finisecular, *Pregones de embrujo*, cinta de lucimiento para Miguel de Molina, al que acompaña en la pantalla su *partenaire* habitual, Amalia de Isaura, artista procedente del cuplé aunque en su vertiente más humorística que sicalíptica. Tras él llegarán dos nuevas cintas de corta duración que forman igualmente parte de la serie *Canciones* y que también protagoniza Miguel de Molina: *Chuflillas* y *Manolo Reyes*. No se estrenarán hasta 1944 y, aún entonces, de tapadillo.

Chuflillas cuenta, como el resto de la serie, con un libreto basado en las letras de las coplas de Rafael de León, con el aditamento para la ocasión de Ramos de Castro, el dialoguista de los dos *Pepe Conde* cinematográficos de José López Rubio. En sus veintiún minutos *Chuflillas* desarrolla una historia de celos. Recuerda Miguel de Molina que tuvo por compañeras de reparto a «Lolita Benavente, Mary Cruz y mi hermana Anita, que me dio los acostumbrados dolores de cabeza»[29]. La cinta, con una realización meramente ilustrativa, se desarrolla entre borracheras,

---

[28] «Los directores del cine español. Claudio de la Torre, el realizador español que descubrió a Simone Simon, en *Primer Plano,* núm. 126, 14 de marzo de 1943.

[29] Miguel de Molina: *Botín de guerra. Autobiografía.* Planeta, Barcelona, 1998. p. 185.

patios, cantes flamencos y el inevitable matrimonio final. Los diálogos están más próximos al gracejo andaluz que al codornicismo de primera hornada:

–¿Qué va a ser, señorito Fernando? –pregunta el camarero.

–Un sarcófago para dos –le responde Fernando, mientras Puri La Risueña le pide diez duros para una corona, ya que se le ha muerto el profesor de baile.

Los diálogos de *Manolo Reyes* corren a cargo de Antonio García Padilla y, pese a la pobreza de medios, la realización de Claudio de la Torre es mucho más elaborada que la de *Chuflillas*. En la película hay un auténtico trabajo de planificación y a este resultado coadyuvan dos de los decorados –una fragua y la celda de una prisión–, mucho más sugerentes visualmente. Repiten en los papeles principales Miguel de Molina y la «bellísima, *Mary Cruz*, popular como Miss Kolymos, (...) que lo único que tenía que hacer era sonreír y mirarme mimosa»[30]. Sus personajes arquetípicos se llaman esta vez Manué y Soleá.

La historia de este Manolo Reyes comienza con la aproximación al escaparate de una platería. Se trata del plano subjetivo de un ladrón que se ilumina con una linterna y cuya mano entra en cuadro para robar una joya. El delincuente, cuyo rostro se nos sigue ocultando, se pierde por un callejón. Al día siguiente del robo, Manué está en la fragua. El padre de Rosario (Miguel Pozanco), de la que Manué está enamorado aunque ella está comprometida con Pedro, quiere saber de donde ha sacado los *sarsillos* que le ha regalado. Manué aprovecha para echarse un cantecito de fragua, pero repentinamente aparece a buscarlo la Guardia Civil. Al igual que los personajes que encarnara Angelillo antes de la guerra, en su cautiverio Manué no hace otra cosa que cantar: «mardito sea er dinero, / que con er se compra tó. / Y un cariño verdadero / ante el oro se rindió». Claudio de la Torre realiza con soltura su trabajo en este decorado carcelario, moviendo la cámara con ligereza e incluso realizando ocasionales juegos simbólicos en los encuadres,

30 *Ibídem.*

como cuando Manué compone una figura crística jugando con la sombra de las rejas. Cuando todo se aclara, Sagrario se casa con Pedro, Manué la perdona, y la novia regala los pendientes a Soleá. La moraleja final es muy propia del mundo de Rafael de León: el querer no admite leyes.

La carrera como actriz cinematográfica de Josefina de la Torre tiene dos registros básicos: aquellos papeles que se aprovechan de su condición de cantante y los que la encasillan como «la otra», dispuesta a todo por dinero. En *Primer amor* es una cantante que actúa en el balneario. También canta y dirige el coro del pensionado de señoritas donde está interna la protagonista (Olvido Guzmán) en *Y tú, ¿quién eres?* (Julio Fleischner, 1944). Villana y cantante –o sea, dos en uno– es la Arlette de *Misterio en la marisma*. Al asumir este papel aparece como directora musical del quinteto de una *jazz band* femenino cuyo nombre –«Swing Quintet»– se encargó de castellanizar la Censura, e interpreta un par de canciones en el Tiro al Pichón.

También *El camino del amor* (José María Castellví, 1943) y *Una herencia en París* (Miguel Pereyra, 1944) la presentan como mujer ambiciosa, carente de escrúpulos con tal de hacerse con la fortuna de sus amantes. Pero es que la melena platino y las facciones poco convencionales de Josefina son estigmas que la condenan al papel de vampiresa.

Con *El camino del amor* Josefina de la Torre se desquita un poco del mal sabor de boca que le quedó por no haber cobrado por su intervención en *Primer amor*: diez mil pesetas recibe por encarnar a Tomasa con acento paleto y gesto siempre desabrido. Dirige José María Castellví, que también había arrancado su carrera en Francia en el albor del sonoro –suya era la precursora *Cinópolis* que realiza en colaboración con Francisco Elías– y había destacado como artífice de algunos musicales cosmopolitas antes de enfrentarse en ésta su penúltima cinta antes de su prematura muerte en 1944 a un melodrama rural con números musicales en la mejor tradición del género corodanzístico.

Pedro Calvo (encarnado sorprendentemente por el futbolista Jacinto Quincoces) es un viudo con dos hijos. Hombre recio, castellano sobrio, hecho a las faenas del campo, se siente des-

amparado cuando de la educación de sus dos hijos pequeños se trata. Se hace cargo de ellos Tomasa, que tiene el ojo echado a la fortuna de don Pedro. Sin embargo, él elige a una muchacha buena y discreta (Alicia Romay, también a contrapelo de sus habituales vampiresas). Como Teresita adora a su nueva madre, Tomasa se dedica entonces a envenenar el alma del pequeño Andrés. La escena está planificada con gran eficacia, acompañando en *travelling* a Tomasa mientras espía al niño que sube a la habitación donde guarda el retrato de su madre. El reflejo de la mujer en el espejo de la habitación, signo de su doblez, culmina con un movimiento de retroceso para incluirla en el plano:

–Todas las madrastras son malas. Luego, cuando tenga hijos suyos, se acabaron las sonrisas. Si tu madre levantara la cabeza...

El chico escapa al monte y será Dolores quien lo salve cuando cae accidentalmente al río. Lo lleva a casa, reza junto al lecho por su salvación. Andrés abre los ojos. Sus deditos acarician las manos enlazadas de su madrastra.

–Perdóname... ¡madre!

–¡Hijo! ¡Hijo!

–Sólo Dios conoce el camino del amor –sentencia el doctor.

Pero a estas alturas Tomasa ha desaparecido del mapa para que se pueda producir la reconciliación final, la integración de Andrés en el núcleo familiar.

Entre melodramas rurales, epopeyas militares y comedias deshumanizadas, hay un género a principios de los años cuarenta que concita el interés si no del público sí de los productores. Es casi un género con nombre propio: el de María Luisa Linares Becerra, cuyas novelas sirven de base a comedias románticas en las que siempre hay una jovencita romántica y un apuesto millonario metidos en enredos y malentendidos que acaban indefectiblemente en boda. Nada menos que nueve adaptaciones de sus novelas hemos

localizado en la primera mitad de la década[31]. Si ella puede, por qué yo no, debió de pensar Josefina. También ella ha publicado un buen puñado de títulos en la colección *La Novela ideal*, que los hermanos de la Torre y Mercedes Ballesteros lanzan desde Canarias con los seudónimos de Rocq Morris, Sylvia Visconti o Laura de Cominges. Los títulos firmados por ésta última son *Idilio bajo el terror* (1938), *El enigma de los ojos grises* (1938), *Alarma en el distrito sur* (1939), *La rival de Julieta* (1940), *Villa del Mar* (1941) o ¿Dónde está mi marido? (1943). Dicho y hecho. La seleccionada es un título reciente: *Tú eres él* (1942).

El productor Adolfo Arenaza, principal promotor de Hércules Films, ha hecho cuatro películas con Antonio Román en un breve espacio de tiempo. Román ha pasado de ser un debutante cuyo trabajo era supervisado por Sáenz de Heredia en *Escuadrilla* (1941), a ser el director premiado de la cinta de Cruzada *Boda en el infierno* (1942) y el autor de dos adaptaciones personalísimas de la obra de Wenceslao Fernández Flórez. Arenaza le propone entonces que haga una película con Lola Flores. Román, seguro de sí, declina el ofrecimiento. Es entonces cuando hace su aparición la adaptación en la que han estado trabajando Josefina de la Torre y Tony d'Algy.

La acreditación literaria de *Una herencia en París* no debe inducirnos a error. El mexicano Miguel Pereyra –que ha filmado dos proclamas cinegráficas durante la Guerra Civil para la productora Cine Requeté– firma la dirección y el guión técnico según era en aquella época preceptivo, lo cual indica que hizo el desglose y la planificación. El origen es la novela *Tú eres él* de Laura de Cominges, adaptada por Tony D'Algy y dialogada por Josefina de la Torre.

Aunque Lola Flores figura en lugar prominente en los títulos de crédito y en la publicidad de la película, canta sólo una canción y tiene un papel mínimo, apenas justificado, durante la travesía trasatlántica que lleva al matrimonio Santamarina de Buenos Ai-

---

[31] *En poder de Barba Azul* (1940), *Un marido a precio fijo* (1942), *Tuvo la culpa Adán* (1943), *Mi enemigo y yo* (1943), *Doce lunas de miel* (1943), *La vida empieza a medianoche* (1944), *Te quiero para mí* (1944), *El viajero del Clipper* (1945), *Ni tuyo, ni mío* (1944).

res a París para reclamar la herencia titular. El conflicto se nos presenta a modo de diario, en un segmento mudo, en que el fracaso matrimonial de Emma Lezica en el Buenos Aires finisecular aparece sobreimpresionado en las hojas con sus anotaciones.

Pablo Santamarina Lezica (Tony d'Algy), el hijo de Emma, y su mujer Delia Ocampo (Florencia Becquer) reciben la comunicación de que su tío Horacio ha fallecido en Europa y se convoca a sus herederos a la lectura del testamento. Pablo lleva bigotito y juguetea con una fusta, síntomas indudables de que es un canalla de tomo y lomo. Cree que la herencia carece de valor y niega con ello a Emma el viaje a París que tanto la ilusiona. En cambio corre al teléfono cuando recibe la llamada de la señorita Olga (Josefina de la Torre) para ir a cazar. Se trata en realidad de un encuentro amoroso en el que no están ausentes los negocios. Olga se muestra seductora y sibilina: modula con voz melodiosa la conveniencia de comprobar la cantidad a heredar al tiempo que se ofrece como premio. Delia se enfrenta a Horacio: Gómez-Lara (Modesto Cid), el administrador familiar, le ha confesado que Pablo ha hipotecado la casa de sus padres, arruinado por el juego y los caprichos de Olga.

Antes de partir de viaje la anciana Sara (Rafaela Satorres) entrega a Delia una carta en la que se revela un viejo secreto familiar, pero la inesperada muerte de Pablo durante la travesía impide que abra el sobre. Delia viaja sola en tren. Un hombre, idéntico a Pablo (de nuevo Tony D'Algy, ahora sin bigote) le pide la documentación. Apunta dónde se hospedará en París. Pero cuando entra en el siguiente compartimento es un policía quien le exige a él la documentación. El desconocido salta del convoy en marcha. Delia acude a la lectura del testamento excusando la ausencia de Pablo. El notario Avellaneda (el joinvilliano Gabriel Algara) le explica que les han correspondido doscientas mil libras siempre que Pablo Santamarina se presente allí para firmar los papeles. Furiosa, dispuesta a recuperar lo que es suyo, Delia propone al desconocido, que no ha dejado de perseguirla por París y cortejarla, que se haga pasar por su marido. No hay contratiempos. Carlos firma, solicita que la cantidad íntegra sea transferida a la cuenta de Delia y recibe de ella los cincuenta mil francos acordados. Se separan.

Pero Delia, arrepentida de su acción, confiesa su fechoría al notario, exculpando a su cómplice. En el barco de vuelta a Sudamérica se vuelven a encontrar. Carlos se hace pasar por su marido. Después de acompañarla hasta su casa, las leyes del melodrama exigen que Horacio se dé cuenta de que no puede seguir adelante y se da a la fuga en el primer tren. Eso sí, antes ha roto con Olga, ha estrechado entre sus brazos a Sara y ha repartido amabilidad entre la atemorizada servidumbre. Sara revela por fin a Delia el secreto que encerraba la carta: el nacimiento de dos gemelos. Pablo se crió con su padre y heredó de él su carácter irascible y su gusto por la vida disipada. En cambio Carlos prefirió luchar solo en la vida. Delia corre a la estación. Final feliz.

«Dinámica – Lujosa – Intrigante» proclaman los clichés de prensa. «Original comedia de ambiente internacional», anuncian. Dejemos a un lado la originalidad; lo que no se le puede negar a *Una herencia en París* es su ambiente de alta comedia, de trasatlántico, de gran hotel europeo, de estancia latinoamericana y de carnaval. Josefina de la Torre consigue los ingresos más abultados de su actividad cinematográfica hasta el momento[32]. Derechos sobre la novela: 16.000 ptas. Adaptación 5.000 ptas. Diálogos: 6.000 ptas. Interpretación: 2.000 ptas. Calculemos que las dos secuencias en las que interviene le habrán llevado como mucho dos sesiones de trabajo. Porque su papel tiene peso en la trama pero es breve. Olga es la amante de Horacio, con el que mantiene encuentros clandestinos amparados en su afición cinegética. No obstante, todos están al cabo de la calle, toda vez que la afición al juego y a las mujeres de le ha llevado a hipotecar la casa solar de los Ocampo, la familia de su mujer.

El productor Adolfo Arenaza se mueve con habilidad en los círculos del poder cinematográfico –había sido asistente de general Mola durante la Guerra Civil– y la película obtiene uno de los premios del Sindicato Nacional del Espectáculo. Los comentaris-

---

[32] Información procedente del expediente de la película en el Archivo General de la Administración, aportada por Enrique Ramírez Guedes: «Josefina de la Torre. Una estrella fugaz» en: *Los álbumes de Josefina de la Torre: La última voz del 27.* Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 2001.

tas de los diarios perdonan la delgadez del argumento en función del buen hacer de Miguel Pereyra y destacan la interpretación de los protagonistas. «Josefina de la Torre, en un breve papel, revela su gran temperamento de actriz»[33]. No parece corresponder con lo que ha hecho hasta el momento la categoría de estrella que se le otorga cuando *Primer Plano* le dedique dos portadas en el escaso plazo de un año. Es el preámbulo a sus colaboraciones en la revista. En sus páginas publica una entrevista con Florencia Becquer, la protagonista de *Una herencia en París*, o a José Nieto, coprotagonista de *Y tú, ¿quién eres?*[34]

La Virgen de la Paloma ya entró en Triana, novela póstuma –e inconclusa– de Alejandro Pérez Lugín, es el siguiente proyecto de Claudio de la Torre como director. Los interiores de *La blanca Paloma* (1942) se ruedan de nuevo en los Estudios Roptence aunque buena parte de la acción tiene lugar durante la Feria de Abril sevillana y la Romería del Rocío. Es casi lo más destacable de esta película en la que Segismundo Pérez de Pedro «Segis» hace valer su experiencia como reportero cinematográfico. Las imágenes de las carretas por Doñana, la inusitada perspectiva de Sevilla desde el Guadalquivir y la llegada de la Virgen son lo más interesante, junto con algunas dramatizaciones de aire documental, como la escena en que los maletillas cruzan el río desnudos, de noche, para torear una becerra en el cortijo en el que Juan Antonio (Tony d'Algy) ejerce de capataz.

Estrellita Castro era la cancionista elegida para dar vida a Esperanza, el principal personaje femenino, pero cuando falló Claudio resolvió confiar el papel a la debutante Juanita Reina. Dentro de lo estereotipado del personaje –una trianera dicharachera, cantarina y devota– lo cierto es que el director consigue arrancarle cierta naturalidad. No obstante, el cincuenta por ciento de su papel es interpretar las coplas compuestas por Rafael de León y el maestro Quiroga, con quienes Claudio de la Torre ya había colaborado en la serie *Canciones*. En fin, que en esta ocasión Claudio no revisita la Sevilla de sus años mozos, la que quedó plasmada en *En la vida del señor Alegre*, sino la de la eterna pandereta. Fiel a Tony

---

[33] *ABC*, 3 de noviembre de 1944, p. 15.

[34] *Primer Plano*, 11 de julio de 1943.

d'Algy y a su hermana Josefina, mantiene así prendida la llama de Joinville. El galán angolano se tiene que amoldar al tipo de curtido hombre del campo andaluz con su sombrero cordobés y perennemente ahorcajado en la jaca.

En el cuarto cerrado que esconde la explicación al *Misterio en la Marisma*, película que cerrará definitivamente la carrera cinematográfica de Claudio de la Torre, la condesa Vera de Lindorf (Conchita Montes) dice sentir de un modo palpable el tiempo y la soledad. «No veo más por todas partes que soledad y tiempo: dos cosas que me espantan». Y en esa misma estancia José Luis (Tony d'Algy) recordará que sólo una vez entró allí, de niño, y cayó desvanecido: «no se veía pasar el tiempo; porque el tiempo había muerto». El tiempo se materializa en un viejo retrato y un collar y cristaliza en una panorámica que sigue la mirada de la condesa Vera y hace aparecer ante los ojos de los espectadores el salón un siglo atrás. En el Coto de Marisma se celebra la fiesta de compromiso del bisabuelo de José Luis (de nuevo Tony d'Algy) con una mujer idéntica a Vera. Ambos escaparon de la fiesta y salieron en caballo hacia la marisma. Nunca regresaron. Fueron asaltados por unos bandidos. El hombre murió peleando. La mujer fue raptada.

Al principio de la cinta hemos visto cómo José Luis, guiado por un impulso morboso, ha cabalgado hasta las dunas donde apareció muerto su bisabuelo y se ha tumbado exactamente en el mismo lugar. Una mujer camina por la arena y se desvanece en el aire, como una alucinación, como un sueño, como un espejismo. Se trata de una historia de *amour fou*, lastrada por las interpretaciones –¿conscientemente?– sonámbulas de sus protagonistas. Pero Claudio de la Torre no deja palo sin tocar: Juan Fernández «El Hombre Gordo» es el típico sevillano «grasioso» que mete en líos sin cuento a Rigal (Gabriel Algara) y Arlette (Josefina de la Torre). Este contrapunto cómico se ve reforzado por la partitura *cartoonesca* con la que el maestro Ruiz de Luna acompaña cada una de sus apariciones. Y hay una trama policiaca alrededor de un collar que sirve de *mcguffin* a la película.

Todos los personajes nos son presentados mediante elisiones en esta película de misterio. No vemos a la condesa sino a su secretario (Agustín Laguilhoat), que habla del collar con un agente de seguros (Manuel Dejuan). Llegamos a Max (Luis de Arnedi-

llo) mediante una panorámica que sigue la mirada de Arlette. José Luis, con ser el protagonista, es primero objeto de una conversación entre su padre (Fernando Fernández de Córdoba) y doña Eloísa (María Teresa Galiena) en la que se asegura que en el cortijo hay fantasmas. La cámara recorre entonces la estancia, sin posarse en ningún objeto en especial, y, antes de detenerse un instante en José Luis, pasa ante una puerta que se abre y cierra sin que nadie la toque.

En esta ocasión el final feliz está justificado. Se trata de la consumación de un amor que ha tardado tres generaciones en fraguarse. El recensionista de *ABC* afirma que es película de «sugestivos momentos» y «aciertos parciales»[35], pero echa de menos la presencia del Coto de Doñana. En cambio, en la revista *Primer Plano*[36] se afirma que se trata del «más extraordinario documental del año» gracias a unos planos de animales en Doñana a los que se da una entidad cercana a las secuencias de la pesca del atún en *La terra trema: episodio del mare* (Luchino Visconti, 1948), por mucho que a nosotros nos suenen a insertos cansinos más similares a los *stock shots* selváticos de cualquier película de Tarzán. En cambio, el montaje preciso de la escena del tiro al pichón nos trae a la memoria la admiración de Claudio por *Ménilmontant*.

Como director, se muestra siempre discreto. «Mi virtud es la paciencia, jamás doy un grito; nunca vocifero en el plató. Y el peor defecto –que creo irredimible–, mi exceso de confianza, en los demás y en mí[37]». Para él, lo más parecido a la realización cinematográfica es la dirección de una orquesta:

> «Hay que hacer las películas con el corazón; el corazón será el que dicte el tiempo, el ritmo cinematográfico. (...) ¿Por qué hay que subrayar este paisaje? ¿Por qué hay que pasar volando sobre éste...? Las mismas preguntas y respuestas valen para la

---

[35] Ródenas: «Palacio de la Música: *Misterio en la Marisma*», en *ABC,* 10 de septiembre de 1943.

[36] «Superaciones del cine español. *Misterio en la Marisma:* una Andalucía depurada de tópico y lisonja», en *Primer Plano,* 3 de octubre de 1943.

[37] «Los directores del cine español. Claudio de la Torre, el realizador español que descubrió a Simone Simon, en *Primer Plano,* núm. 126, 14 de marzo de 1943.

música y el cine; en los dos casos será el corazón quien las dicte[38]».

Será la última incursión en el cine de Claudio de la Torre. Los discretos resultados económicos de su breve filmografía le obligan a refugiarse en la literatura, donde se convertirá en uno de los más reputados autores teatrales de las siguientes décadas. Hasta su tardía vuelta a la poesía en la década de los ochenta del pasado siglo, Josefina dio el salto a la música, dejando una única incursión en la literatura con un modesto tomito en la colección «La novela del sábado» que reunía el relato satírico sin el más mínimo tinte autobiográfico *Memorias de una estrella* y el cuento de corte fantástico *El umbral*[39].

En 1969 Max Aub, exiliado treinta años atrás, visita España. No regresa, viene a recuperar sus libros y a entrevistar a viejos amigos para su novela sobre Buñuel. El 22 de octubre cena con un grupo de académicos y se reencuentra con Claudio de la Torre, «tan atento, tan fino, tan bueno[40]». Aub se despacha a gusto con Edgar Neville, por su paso al enemigo durante la Guerra Civil desde su privilegiada posición de diplomático, y con José López Rubio, vaya cualquiera a saber por qué cuentas pasadas. Por Claudio de la Torre, sin embargo, sólo hay simpatía y respeto, y, sin embargo, apenas cruzan un par de frases. «Hombre de paz y de fiar, ¿qué pensará de este mundo en el que le ha tocado moverse? Tal vez no se atreva a decírselo ni a sí mismo». Aub fallece, tras un segundo viaje a España, en julio de 1972, en ciudad de México. Apenas seis meses después muere en Madrid Claudio de la Torre, víctima de un accidente. Se había puesto por última vez detrás de las cámaras en 1943. ©

---

[38] *Ibídem.*

[39] Josefina de la Torre: *Memorias de una estrella.* Colección «La Novela del Sábado», núm. 87. Ediciones Cid, Madrid, 1954.

[40] Max Aub: *La gallina ciega.* Madrid, Visor Libros / Comunidad de Madrid. 2009. p. 332.