



Quintana. Revista de Estudos do
Departamento de Historia da Arte
ISSN: 1579-7414
revistaquintana@gmail.com
Universidade de Santiago de Compostela
España

Sempere Serrano, Isabel
LAS OTRAS CARAS DEL CINE NEGRO: LAS VERSIONES PORTUGUESA Y ESPAÑOLA DE TRES
ESPEJOS DE LADISLAO VAJDA

Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte, núm. 9, 2010, pp. 197-209
Universidade de Santiago de Compostela
Santiago de Compostela, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65323999012>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

LAS OTRAS CARAS DEL CINE NEGRO: LAS VERSIONES PORTUGUESA Y ESPAÑOLA DE TRES ESPEJOS DE LADISLAO VAJDA

Data recepción: 2010/05/24

Data aceptación: 2010/07/12

Contacto autora: sempere.isabel@gmail.com

Isabel Sempere Serrano
Servicio de Documentación de
Radio Televisión Española

RESUMEN

Durante la segunda mitad de la década de los años cuarenta, y debido principalmente a la II Guerra Mundial y sus inmediatas consecuencias, el tradicional antagonismo que caracterizaba la relación entre España y Portugal va a dar paso a una alianza estratégica que se va a manifestar en el plano político, económico y cultural. El cine no va a ser ajeno a todo ello y comenzará una corta pero intensa colaboración cinematográfica, que si bien en un principio quiere estar marcada por la propaganda común a ambas dictaduras, acabará abordando los géneros más populares de la época, en este caso, el cine negro. El análisis de la única versión que se guarda, la lusa, nos aporta algunas de las claves de este filme, uno de los primeros de la serie negra española, y la senda por la que pudo caminar su versión española.

Palabras clave: Coproducción cinematográfica, España, Portugal, Versiones, Ladislao Vajda, Cine Negro

ABSTRACT

During the second half of the 1940s, and due in the main to World War II and its immediate aftermath, the traditional antagonism that characterized the relationship between Spain and Portugal gave way to a strategic alliance that would manifest itself in political, economic and cultural spheres. The film industry was not immune to this process, and a short but intense partnership was struck up. Although characterised at first by the propaganda of both dictatorships, the latter stages of the period of cooperation were centred on the most popular genre of the time, namely film noir. Analysis of the Portuguese version, the only one left in existence, provides us with some of the key aspects of this film, one of the first examples of Spanish film noir, and offers us clues as to the possible direction taken by the Spanish version.

Keywords: Cinematographic co-production, Spain, Portugal, versions, Ladislao Vajda, film noir

*The stars can change their courses, the universe
burn on flames and the world crash around us,
but, there'll always be Donald Duck*
Dedicado a Rita Martín, In Memoriam.

El misterio del cine negro trasciende la imagen para evocarnos el enigma de una desaparición. ¿Verdaderamente se esfumó la versión española del filme de Ladislao Vajda *Tres Espejos* / *Três Espelhos* (1946) realizado en colaboración entre firmas portuguesas o españolas, o es que nunca existió?

Los testimonios son verdaderamente contradictorios, ya que mientras las autoridades espa-

ñolas sostenían que era una película portuguesa, a pesar de los esfuerzos de los productores por demostrar su "firme españolidad", los críticos portugueses parecían estar disgustados por lo que calificaban de cine español doblado al portugués ¿Cuales son las razones de esta contradicción?

Para intentar resolver el enigma, vamos a acudir a fuentes lusas y españolas y por supuesto

a la única copia del filme que se guarda en Filmoteca Española, su versión portuguesa.

El profesor Folgar de la Calle (1999) adelantó en su estudio sobre *Inés de Castro* (Leitão de Barros, 1945) la constatación de importantes diferencias entre ambas versiones (lusa y española) aunque hubieran sido dirigidas por el mismo director. Diferencias que atendían a distintos aspectos y que en muchos casos respondían a una manera diferente de entender el cine entre portugueses y españoles. En este artículo no vamos a poder comparar ambas versiones, aunque intentaremos desentrañar cuales serían sus principales diferencias, si es que las había, su significado y las consecuencias que pudieran generar en su censura y recepción por parte de público y crítica.

Pero antes de abordar esta problemática, debemos mostrar lo que fue, a grandes rasgos el contexto en el que se produce el filme en cuestión remontándonos a la segunda mitad de la década de los años cuarenta cuando florece sorprendentemente la colaboración cinematográfica entre firmas portuguesas y españolas.

La colaboración cinematográfica hispano-portuguesa de los años cuarenta

Este incremento se dio sin duda gracias a que fue favorecido por un contexto político y económico determinado, así como por la labor de personajes concretos que lo impulsaron¹; no obstante, se había considerado interesante desde instancias privadas la coproducción hispanolusa seguramente desde principios de los años veinte del siglo pasado².

La cooperación transfronteriza se incrementó durante la guerra civil española. El gobierno portugués se identificó rápidamente con el bando rebelde de Franco en 1936 porque era el complemento ideológico perfecto para llevar a cabo, sin peligrosos contagios democráticos provenientes del país vecino y con garantías de futuro, su proyecto político autoritario en Portugal. La intervención de este gobierno en la guerra de España fue fundamentalmente de naturaleza diplomática y político-ideológica. Mientras la participación italiana, alemana o soviética constituyó una intervención esencialmente armamentística, Portugal desarrolló una activa lucha ideológica por

medio de la radio, la prensa y la cinematografía. En este último caso, consistió en una intensa ayuda para la realización de documentales por parte de los facciosos que pudieron disponer así de los laboratorios lisboetas y de película virgen con toda libertad para montar con mayor prontitud que en Alemania o Italia sus cortometrajes de actualidades sobre la guerra. (Pena Rodríguez, 1998).

Tras la guerra civil, y ante la inminencia de un gran conflicto europeo, ambos gobiernos firmaron el Tratado de Amistad y No Agresión el 17 de marzo de 1939 con el fin de mantenerse neutrales, pero este entendimiento empezó a resquebrajarse a partir del momento en que España se declara respecto a esta guerra "no-beligerante" en junio de 1940. Ese mismo año, Manuel Augusto García Viñolas, jefe del Departamento Nacional de Cinematografía del gobierno español y director de la revista cinematográfica *Primer Plano*, mantuvo una correspondencia con su gran amigo, el director de cine portugués Antonio Lopes Ribeiro sobre la necesidad de realizar coproducciones entre ambos países. En *Anima-tógrafo*, la revista cinematográfica dirigida por Lopes Ribeiro desde Lisboa y en *Primer Plano*, se publicaron distintos editoriales y artículos sobre la necesidad de la colaboración cinematográfica entre ambos países:

*Portugal e Espanha cimentaram com sangue, na guerra de 36-39, um ideal comum de civilização cristã, de que o cinema pode ser o mais poderoso propagador. E nada pode contribuir mais, neste momento, para a União do Cinema Latino que se projecta, que a colaboração efectiva de Espanha e Portugal. A América do Norte possui um mercado muito vasto. Mas a América do Sul, onde se fala exclusivamente espanhol e português seria um mercado comum não menos interessante, sob todos os pontos de vista artísticos ou comerciais*³.

Un año después, en enero de 1941, García Viñolas y António Ferro, director del SPN (Secretariado de Propaganda Nacional) portugués, se entrevistaron en Lisboa y reconocieron la importancia del intercambio cinematográfico luso-español, tanto desde el punto de vista cultural

como en los aspectos industriales y comerciales. Ambos políticos se propusieron estudiar un acuerdo oficial de intercambio entre Portugal y España.

Pero la situación geopolítica y las relaciones económicas empujaban aún a España hacia Alemania e Italia, potencias cuya ayuda recibió durante la guerra civil y a las que apoyaba estratégicamente. Respecto a la industria cinematográfica, tomaba el camino que marcaban las relaciones exteriores, y así durante este periodo (1940-1943) se intensificarán las relaciones comerciales con Alemania e Italia, destacando respecto a la cinematografía española, las coproducciones con firmas italianas. Las productoras españolas con capacidad e intención de abrir mercados y coproducir con firmas extranjeras preferían sin duda a Italia, potencia cinematográfica con impresionantes infraestructuras y una legislación proteccionista muy interesante.

Estas circunstancias influyeron por tanto en la ralentización de las relaciones cinematográficas con Portugal y aunque aquel encuentro entre Ferro y García Viñolas no fuera fructífero en un primer momento, representó una toma de contacto que avanzaría una relación más fluida tras la creación del Bloque Ibérico y el cambio de rumbo de la guerra mundial.

La proclamación del Bloque Ibérico en diciembre de 1942 y el aumento de las relaciones mercantiles a partir del acuerdo comercial de febrero de 1943, así como el fin de la "no-beligerancia" española ese mismo año, propiciaron también un acrecentamiento de los contactos cinematográficos que se reseñan en las revistas cinematográficas españolas y portuguesas. (Sempere, 2003; González, 2006).

El principal objetivo de ambos gobiernos sería la realización de filmes propagandísticos afines a ambas dictaduras, aunque en este punto hemos de destacar que ni en España ni en Portugal (salvo quizás *A Revolução de Maio* (1937) y *Feitiço do Império* (1940) de António Lopes Ribeiro y *Raza* (1942) de José Luis Sáenz de Heredia), se llegó a realizar nunca un cine considerado de verdadera propaganda oficial como el realizado por el Tercer Reich. Lo que finalmente se acabó produciendo en colaboración fue una serie de películas de género (siguiendo las modas de la época) entre las que

destacaban comedias y cine policiaco y unas pocas pero destacadas películas de tema histórico, las preferidas por los principales promotores de esta relación. De este modo, el apoyo político para la realización de un cine más bien propagandístico favoreció unas relaciones cinematográficas que resultaron beneficiosas para ambas industrias.

Hemos de subrayar en este punto que en los filmes realizados en colaboración hispano-portuguesa se conjugaba el interés patriótico de los prohombres del régimen con el interés económico de los productores españoles y portugueses. En aquella época, los filmes españoles producidos con grandes medios y en los que se había invertido gran cantidad de dinero (siendo este hecho mucho más evidente en filmes de época) tenían muchas más posibilidades de conseguir mayor protección del Estado en el caso de España. La colaboración cinematográfica posibilitaba la inversión de mayor cantidad de capital. Respecto a los portugueses, que en aquel momento carecían de una legislación proteccionista para el cine, pretendían dar un gran impulso a su industria y necesitaron en aquella época de la colaboración de técnicos españoles que crearan escuela para sus técnicos y de un mayor número de producciones para rentabilizar los grandes estudios cinematográficos lisboetas.

El cine portugués había despuntado por aquellos años con la producción de filmes de gran éxito popular como *Aldeia da roupa branca* (1938) de Chiança de Garcia, *O Pai Tirano* (1941), de António Lopes Ribeiro, *Ala-Arriba!* (1942) de Leitão de Barros, *Aniki-Bobó* (1942) de Manoel de Oliveira, *O Pátio das Cantigas* (1942) de Francisco Ribeiro, o *O Costa do Castelo* (1944) y *A Menina da Rádio* (1944) de Arthur Duarte. En las revistas *Cámara* y *Primer Plano* aparecían habitualmente artículos sobre el cine portugués. Fernando Frago, corresponsal de *Primer Plano* en Portugal, destacaba el avance de la producción, los proyectos de construir nuevos estudios, y el favor popular del que gozaba el cine portugués, hasta el punto de que:

Una producción portuguesa, por regla general, supera la carrera de éxitos de las más excepcionales películas extranjeras⁴.

Pero el mercado interior portugués era pequeño e insuficiente y a pesar de la ayuda del Estado⁵ sus productores debían aspirar al mercado exterior para rentabilizar la producción. Gustaba el cine español, y habían obtenido gran éxito de público *Carmen la de Triana* (Florián Rey, 1938), *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940) y *El Clavo* (Rafael Gil, 1944). Finalmente, (y creemos que de aquí viene la gran iniciativa empresarial portuguesa) existían en Lisboa los estudios de la Tobis Portuguesa y los de Lisboa Filme, buenas instalaciones que necesitaban de una producción continuada para ser rentabilizadas. Ya en 1940 se había creado un consorcio entre ambos estudios para potenciar la producción en este sentido, con vistas puestas a la colaboración extranjera⁶.

Por todo lo anteriormente expuesto, la intención de realizar un cine ibérico atendiendo a sus ventajas ideológicas y económicas, era ya algo que flotaba en el ambiente desde antes de la guerra civil, y se estaba volviendo a replantear seriamente desde 1941, pero, como decíamos, no se darán las circunstancias idóneas para la colaboración de sus productores hasta 1944.

Entre 1944 y 1945 se terminaron de construir los estudios Lisboa Filme con el dinero obtenido por la empresa con la distribución de películas alemanas, sobre todo de la UFA y gracias al impulso de Antonio Municio Redondo, industrial español que había entrado en Lisboa Filme como socio capitalista en enero de 1942 y cuyo origen influirá, según los portugueses, en la elección de técnicos españoles para poner en marcha las nuevas instalaciones, ya que no existía personal técnico cualificado en Portugal.

Es en este momento donde entra en juego Eduardo García Maroto, que había trabajado durante la guerra civil en los laboratorios de la Lisboa Filme encargado del revelado de los documentales propagandísticos de CIFESA. Ello propiciará el que Francisco Quintela, director de los estudios, le llame en 1944⁷ para dirigir la puesta en marcha de los mismos. Maroto lo narra de este modo en su biografía (García Maroto, 1988):

Francisco Quintela, director general de los estudios Lisboa Filme necesitaba técnicos españoles para poner en marcha sus nuevas

dependencias. Aprovechando que había llegado a España para adquirir maquinaria y un nuevo equipo de sonido RCA, me ofreció el puesto de asesor técnico-artístico. Yo, por mi parte, recomendé a José María Sánchez como maquillador, a Enrique Domínguez como técnico de sonido y a un operador⁸.

La evolución del contexto internacional, y la progresiva dificultad para coproducir con Italia por la parte española, condicionarán el acercamiento a las firmas portuguesas. El final de la coproducción con Italia coincidió con la promulgación de las nuevas normas de importación de 1943 que premiaban la calidad y por lo tanto, un presupuesto elevado. La profunda crisis que comenzaba a atravesar España en 1944 hacía difícil la financiación de películas con la calidad necesaria para optar a los permisos de importación, ya que la posibilidad de realizar un filme de más de dos millones de pesetas, que eran los que podían optar a la primera categoría, era prácticamente inviable para cualquier productora española en aquel momento, a no ser que hiciera una coproducción con otra firma. La posibilidad de colaborar con una productora extranjera además era ventajosa, ya que al optar a un mayor mercado había más posibilidades de amortizar el gasto y en la Europa en guerra de 1944 ya solo era posible coproducir con Portugal.

Otra de las razones que hacían interesante la coproducción en Lisboa, era la posibilidad de disponer de la necesaria película virgen, ya que en España era asignada por el Estado y precisamente en aquel momento existía una grave carencia de material, lo que mantenía muchos proyectos de producción atascados. La película virgen no pagaba impuestos de aduanas en Portugal y su industria cinematográfica estaba exenta de impuestos y tasas. En 1946, año de mayor colaboración cinematográfica con Portugal, este país se convirtió en el cuarto exportador de película virgen a España, con un montante de 1.114.502,70 metros de negativo y positivo por lo que no podemos dejar de considerar la importancia de estos datos entre las razones de la coproducción con el país vecino, contando también con la posibilidad de que los técnicos y productores españoles pudieran adquirir película virgen en Portugal para venderla en el mercado negro español.

Ediciones Cinematográficas Faro, filial de los Estudios Roptence de Madrid, fue la primera productora española que se lanzó a la coproducción con Portugal tras la guerra civil, apoyada, sin duda, por los organismos oficiales, personificados en Manuel Augusto García Viñolas. Ediciones Cinematográficas Faro coprodujo con firmas portuguesas *Inés de Castro / Inês de Castro* (Leitão de Barros, 1945), *Cinco Lobitos / O diabo são elas* (Ladislaw Vajda, 1945), *Barrio / Viela, rua sem sol* (Ladislaw Vajda, 1947) y *¡Fuego! / Fogo!* (Arthur Duarte, 1949).

La siguiente productora española con interés en la coproducción con firmas lusas fue Ibero Films, que enseguida pasó a denominarse Peninsular Films. Ibero Films, fue creada específicamente para la coproducción con productoras portuguesas y comenzó sus operaciones en 1946 con la producción, casi simultánea, de dos filmes⁹ en colaboración con Lisboa Filme; aparentemente los productores pretendían aprovechar la presencia de varios técnicos españoles o considerados españoles¹⁰, contratados en Portugal, para conseguir la nacionalidad española para filmes financiados en parte por Lisboa Filme y así acceder a la protección del Estado.

Ibero Films estaba formada por algunos de los principales técnicos españoles que participaban en el proyecto de *A Mantilha de Beatriz* para Lisboa Filme: el director Eduardo García Maroto, el productor Vicente Sempere y el guionista Alfredo Echegaray, que aparecen como miembros fundadores de la firma.

A Mantilha de Beatriz / La Mantilla de Beatriz constituía la primera película de Lisboa Filme ya que hasta el momento, sus actividades se habían centrado en los laboratorios, la distribución y la explotación de sus nuevos estudios. Lisboa Filme necesitaba rentabilizar sus estudios y laboratorios con el rodaje continuado de películas que la exigua producción portuguesa no podía satisfacer. De ese modo, comenzó una línea de producción conjunta entre Lisboa Filme Producción y la española Ibero/Peninsular Films¹¹.

Hasta finales de la década se realizaron otras películas en colaboración con firmas portuguesas¹², pero circunstancias internas e internacionales influyeron en el abandono de esta modalidad de producción, entre otras, la nueva legislación proteccionista del cine portugués, la prohibición

del doblaje, el rechazo de un sector de los profesionales portugueses a la participación de españoles en su cine, y por parte de los españoles, la reanudación o intensificación de los contactos con otras cinematografías más potentes (francesa, italiana, mexicana...) y por tanto, más interesantes para la coproducción.

Tres Espejos / Três Espelhos

El siguiente filme en colaboración entre Lisboa Filme y Peninsular Films fue *Tres Espejos / Três Espelhos* de Ladislao Vajda. Inspirada en la obra teatral de Natividad Zaro¹³ *Hombre en tres espejos*, estrenada aquel mismo año (Lara, 4/05/1946) en Madrid y protagonizada por Ana Mariscal, Paquita Vives, Carlos Muñoz, Tony Leblanc y la misma Natividad Zaro entre otros.

Tres Espejos/Três Espelhos, va a ser una de las primeras películas españolas influidas por la atmósfera oscura del cine negro que, por otra parte, tanto interesaba a Vajda, y que serán más habituales en nuestro cine en la década siguiente. El filme es una trama policial que gira alrededor de tres mujeres que tienen en común su relación con un hombre que ha muerto recientemente y un detective que intenta averiguar la verdad. Al director le había interesado mucho aquella trama psicológica para llevarla al cine aunque sin duda tuvo que acceder a ella mucho antes de su estreno, ya que éste fue en mayo y el permiso de rodaje se solicitó en junio.

El momento de su rodaje coincidía con la época dorada del cine negro en EE.UU. aunque las grandes obras maestras del género no habían llegado aún a nuestras pantallas, salvo *Laura* (Otto Preminger, 1943) estrenada en el cine Coliseum el 24 de enero de 1946 y a la que volveremos más adelante. También habíamos podido admirar exitosas películas de Hitchcock como *Recuerda* (Spellbound, 1945), *Rebeca* (Rebecca, 1940), *Sospecha* (Suspicion, 1941) o *La sombra de una duda* (Shadow of a Doubt, 1943).

Sin conocer la obra teatral en la que se basa el guión¹⁴, podemos conjeturar que Alfredo Echegaray y Ladislao Vajda hicieron una verdadera adaptación cinematográfica, huyendo en lo posible de la unidad de lugar y aportando a la historia un mayor dinamismo por medio de un relato fragmentado en "flash-back", de la reubicación a lo largo de la narración de los nuevos

testimonios y pistas y a través del ajuste de los diálogos.

La crítica de Alfredo Marquerie en el estreno de *Hombre en tres espejos* nos indica que la acción teatral adolecía de cierta lentitud y que la supuesta profundidad del transfondo psicológico que suponía el reconocimiento de la personalidad de un hombre a través de tres testimonios contrapuestos, colisionaba con una puesta en escena demasiado realista:

*...es mucho más importante en la comedia de Navidad Zaro lo introspectivo que lo externo y resultan extemporáneos, raros y chocantes en ese clima de angustia y de zozobra sentimental e ideado por la autora los episodios y los detalles anecdóticos*¹⁵.

Ladislao Vajda comprende enseguida las posibilidades de la obra y se centra por el contrario en el seguimiento de la resolución del crimen haciendo recaer todo el peso de la trama en el inspector de policía Moisés, encarnado por un estupendo João Villaret “una mezcla entre Charles Laughton y Orson Welles” (Pina, 1987). La comparación con Charles Laughton no es baladí, ya que además de la similitud en el físico y en la actuación, creemos que el inspector Moisés está inspirado en el comisario Jules Maigret de Georges Simenon encarnado por el actor¹⁶ unos años después. Para ello nos basamos en la personalidad de Moisés, su forma de resolver el crimen basada en su introspección en las vidas ajenas, tanto de la víctima como de los protagonistas, en el querer entender cómo eran, cómo vivían, en “empaparse” de su mundo, para así desentrañar las causas del suceso en cuestión. Son las pautas de conducta propias también de Jules Maigret, pasando largas horas en el despacho de la víctima, hablando con el servicio e interrogando (a veces de forma antipática) a todos aquellos que tuvieron relación con él, su prometida, su amante, una condesa, su mejor amigo. De hecho hemos localizado una novela de Maigret similar en algunos trazos al argumento de este filme: “Monsieur Gallet, décédé” (en España, “El difunto misántropo”) publicada en 1931 (Fig. 1).

El filme se encuadraría por tanto más cómodamente en la tradición del cine europeo detec-

tivesco basado en las novelas de Arthur Conan Doyle, Agatha Christie o Georges Simenon aunque influenciado por algunos rasgos estilísticos del cine negro americano. No sabemos si alguna de estas características se apreciaban ya en la farsa teatral, pero está claro que Ladislao Vajda estaba familiarizado con la obra de Simenon (su siguiente filme *Barrio / Viela, rúa sem sol*, está inspirado en la novela *Les Fiançailles de Monsieur Hire*).

A grandes rasgos, el argumento es el siguiente: la policía encuentra un cuerpo calcinado en un coche que pertenece al financiero Juan Ramón Enderiz —João Esmoriz en la versión portuguesa—, pero su muerte se debe a una puñalada por la espalda. El inspector Moisés se hace cargo del caso y acude al domicilio de la víctima. Allí se reunirán el secretario, el mejor amigo (Miguel) y la prometida (Maria Luisa) de la víctima. También aparecerán Amable, prostituta y cantante de fados y una condesa, ambas, amantes del fallecido, así como Santana, un banquero con el que llevaba diferentes negocios. Todos tienen algún motivo para haber asesinado al financiero, pero el inspector sospecha la verdad y acusa a Miguel de asesinato para tender una trampa a Enderiz/Esmoriz. Éste mató al proxeneta de Amable en defensa propia y aprovechó la situación para desaparecer, ya que estaba arruinado.

Tres Espejos/Três Espelhos pertenecería a la temática de “investigación de un grupo de sospechosos” donde existen varios personajes implicados, todos con algún motivo para ser los autores del crimen. El delito cometido suele ser un asesinato y la acción transcurre en interiores. En nuestro caso, es en el domicilio de la víctima donde transcurre la mayor parte del relato, junto al siguiente principal decorado que es la comisaría. A través del desarrollo lineal y de los frecuentes flash-back accederemos a algunos exteriores: calles, jardines, un hipódromo, un aeropuerto, una Bolsa y al tercer decorado de entidad: el café O Paraíso y las calles de los bajos fondos donde ocurre el asesinato.

La trama recuerda inevitablemente a *Laura* (Otto Preminger, 1944) por la confusión en la identidad del cadáver, a *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941) por la penetración en la personalidad del fallecido a través de varios testimonios



Fig. 2. Ladislav Vajda dirigiendo el rodaje de *Três Espelhos* / *Três Espelhos* en Lisboa Filme (Portugal). Archivo familiar de Vicente Sempere Sempere.

4

Fig. 1. Programa de mano de *Três Espelhos*. Cedida por Paulo Borges, autor del Blog "Os anos de ouro do cinema português". [<http://pauloborges.bloguepessoal.com/>]

y a *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950) porque además el propio (supuesto) asesinado, aparece y revela su versión de los hechos.

Ladislav Vajda maneja con soltura los resortes del cine policiaco consiguiendo dar agilidad a una historia que tiende al estatismo gracias a su gran dominio del espacio cinematográfico y del montaje (Fig. 2). Por otra parte, observamos ciertos rasgos del cine negro, que obviamente tendrán que circunscribirse a aspectos estilísticos, ya que las dictaduras ibéricas de los años cuarenta, interesadas en la exaltación de los valores patrios y espirituales, hubieran considerado totalmente inadmisibles en su cine cualquier atisbo de ambigüedad en los personajes (sobre todo en los detectives o policías), la violencia gratuita o la existencia de una mujer fatal que dominara a los hombres (a no ser que se arrepintiera y redimiera) y en fin, no se hubiera podido expresar eso que se ha dado en llamar un "estado de ánimo" del *film noir*, un cierto fatalismo que impregna en general a los filmes encuadrados en esta corriente, aunque si observamos un poco más

atentamente, podremos encontrar actitudes en los personajes ciertamente chocantes con lo que nos tenían acostumbrados los prototípicos protagonistas del cine español más conocido de la época.

Respecto a sus rasgos estilísticos, destaca, al igual que en el cine negro, la utilización marcada del claroscuro, de las angulaciones forzadas y de las sombras (fotografía el filme Enrique Guerner / Heinrich Gärtner Kolb, director de fotografía austriaco que pertenecía a la escuela alemana expresionista). Estos recursos se utilizarán en los momentos más dramáticos: los protagonizados por el no-asesinado João Esmoriz (Rafael Durán), es decir, cuando cae en el señuelo de Moisés leyendo el periódico en la casa de fados, cuando en consecuencia, es descubierto por aquel en su domicilio intentando destruir unas pruebas que condenarían a su mejor amigo y cuando, finalmente, volvemos al momento del auténtico asesinato que transcurre en un oscuro barrio popular magníficamente recreado por Paco Canet. En todos estos casos, João Esmoriz se identifica con

una sombra, un fantasma, apenas un reflejo de lo que fue. Su rostro solo aparece iluminado por el fulgor de las cerillas que encienden los cigarros. Descubrimos por primera vez a esa sombra en una casa de fados y resulta magistral la sencillez con la que el director nos muestra su preocupación y su indecisión entre salvar a su amigo o huir a América a través de la planificación, la iluminación y la música, el fado interpretado por Maria Clara. Sigue siendo una sombra cuando irrumpe en su propio domicilio, la sombra del amo al que sí reconoce el fiel perro que nos ha mostrado Vajda desde el primer momento como elemento significativo, el único ser de todo el filme que no tiene nada que esconder, el único sincero¹⁷. Finalmente, el flash-back que resuelve el misterio, y que supone la narración de Esmoriz a Moisés de los hechos, resulta otro alarde de dominio cinematográfico, donde no existen palabras, solo una escalera vagamente iluminada y dos hombres que se enfrentan. Un grito. El destino proporciona una nueva oportunidad al financiero Esmoriz que rápidamente cambia su identidad con el muerto y provoca el accidente y el incendio de su propio coche (los coches, también elemento habitual del cine negro) suceso que abre y cierra el filme y el círculo de la trama.

Otro aspecto señalado anteriormente y que relaciona de algún modo el filme con el cine negro, es una cierta penetración en la psicología de los personajes que nos los muestra llenos de matices y distintos a lo que en un primer momento podríamos pensar. Empecemos por el inspector Moisés, cansado, y sobreexplotado, no tiene ninguna intención de llevar el caso y lo acepta de mala gana por orden del jefe. Él preferiría estar en casa con su mujer pero sabe que no volverá hasta que termine. Para conseguir sus objetivos es capaz de ser grosero con las mujeres e incluso de acusar a un inocente. Utiliza a los que le rodean (superiores, testigos, prensa, ayudantes) como marionetas para resolver el crimen. Miguel de Aguiar es el mejor amigo del fallecido, quizás el más honesto, pero secretamente le odia ya que está enamorado de su prometida y sabe que le engañaba. Ésta se va a casar pronto con Esmoriz, pero en realidad corresponde a Miguel. La condesa y el banquero Santana han perdido mucho dinero por culpa del fallecido y apelan al honor, aunque en el

pasado se han beneficiado económicamente de su capacidad para arriesgar. Amable, cantante del café y prostituta, la que presumiblemente estaría con el financiero por interés, quizá sea la única que está enamorada verdaderamente de Esmoriz pero ha sabido desde siempre que nunca sería correspondida. Oculta una mala situación económica. Finalmente, el financiero Esmoriz es una persona a la que nadie conoce realmente y que ha utilizado y engañado a todos los que le rodean. Su trabajo consistía en comprar y vender acciones y en arriesgar el dinero que no poseía. Su ambición no tenía límites. Se insinúa que ha tenido relaciones con las tres mujeres y con muchas más. Pero ese hombre sin escrúpulos es capaz de sacrificarlo todo por su mejor amigo, lo que provoca que caiga en la trampa del inspector Moisés.

Característica significativa del cine negro es el personaje de la mujer fatal. Ninguna de las mujeres que protagonizan el filme puede asimilarse totalmente a este prototipo, ya que la apariencia de Amable, la que podría encarnar este papel, está lejos de mostrar lo que verdaderamente es: el personaje más inocente y más perjudicado por los acontecimientos. Por el contrario, la condesa, aunque resulta la más desdibujada de las tres mujeres, es una mujer independiente y resolutiva que ha utilizado la habilidad de Esmoriz para hacer dinero en diversos negocios y que cuando ha detectado el final de la "buena racha" del financiero, le ha retirado parte de su apoyo. Ella misma reconoce que nunca le ha amado: "Nos entendíamos, no nos amábamos, ya que entenderse es casi lo contrario de amarse", por lo que muestra algunos rasgos significativos de este personaje tipo. De todos modos, la figura de la condesa es de alguna manera redimida también, ya que Esmoriz reconoce que le quiso ayudar, aunque lo que le ofrecía no era suficiente.

El mismo industrial, a pesar de vivir del engaño, arriesga la libertad por la amistad y en todo momento se remarcará en el filme que el asesinato fue en defensa propia, por lo que no existe en ningún momento violencia gratuita. No podría ser de otra manera en la España de los años cuarenta, pero por debajo de todo ello, Vajda critica la hipocresía de una sociedad en las mentiras de cada uno de los personajes, recal-

cando el clasismo que ejercen sobre Amable y el mundo al que pertenece.

El problema de las versiones

Respecto a la cuestión que planteábamos al principio, la nacionalidad del filme y la existencia o no de dos versiones, parece evidente que el proyecto, aunque inspirado en una obra teatral española, fue financiado en su mayor parte por la productora Lisboa Filme. Así, según declaraciones de Ladislao Vajda a la publicación especializada *Filmagem*:

*Esse filme foi feito em 40 dias de filmagens regulares, onde tudo esteve no seu lugar, e que nenhum estúdio do mundo nos daria melhor (...) Em resumo: a Lisboa Filme, garantiu-nos um trabalho perfeito e organizado, como no-lo daria qualquer outro estúdio, mesmo dos considerados os melhores do mundo*¹⁸.

Del mismo modo, M. Félix Ribeiro (1983), señala que Vajda fue contratado por Lisboa Filme tras el rodaje de *Cinco Lobitos / O Diabo são elas* para dirigir este filme, que fue filmado por completo en los estudios Lisboa Filme y que fue procesado en sus propios laboratorios. Ello se contradice con la declaración presentada a la Junta Superior de Orientación Cinematográfica por el entonces director-gerente de Peninsular Films, Fernando Pallarés para justificar la nacionalidad española de la película. En ella afirmaba que los cuatro decorados más importantes del filme fueron rodados en CEA:

*La Bolsa de Madrid, Despacho-comisaría, Pasillos de la Comisaría, Salón de Consejos, Hipódromo de la Zarzuela, Casa de Campo de Madrid, Aeropuerto de Barajas*¹⁹.

La posibilidad de la construcción de algún decorado en CEA también se apoya en la presencia como decorador del filme de Francisco Canet que en aquel momento era el Jefe constructor de decorados del estudio, pero es curioso que no se hable de su rodaje en ninguna revista cinematográfica española del momento.

Además, como se aprecia en el filme, el decorado principal es la vivienda de João Esmoriz, que fue construido en Lisboa Filme, así como el decorado del barrio popular y el café O Paraíso y seguramente la comisaría. El resto de decorados que menciona Pallarés, salvo la comisaría, aparecen solo fugazmente en el flash-back que corresponde a los recuerdos de la condesa, y son en gran parte exteriores. Además, cuando aparecen actores, siempre son los mismos (Rafael Durán, Paola Barbara y Raul de Carvalho) por lo que resulta plausible que verdaderamente hubieran sido rodados en Madrid, ya que no suponían demasiado gasto a la productora.

Por lo tanto, tenemos un filme financiado mayoritariamente por Lisboa Filme, rodado y procesado en sus instalaciones, y con una participación española suficiente para posibilitar que accediera a la protección económica como película española.

Esta aportación englobaba la capitalización del trabajo de los socios de Peninsular Films Sempere y Echegaray (productor y jefe de producción español y guionista), los contratos de cesión de derechos de Natividad Zaro y de escritura de diálogos de Eugenio Montes²⁰, los exteriores rodados en España y el rodaje en CEA (donde se pudieron construir los decorados de la Bolsa de Madrid y el Salón de Consejos), la música de Jesús García Leoz, los contratos de los principales técnicos españoles salvo Ladislao Vajda, José María Sánchez y Enrique Domínguez, contratados por Lisboa Filme y los contratos de los actores españoles Rafael Durán y Mary Carrillo.

En este punto, y ante la inexistencia de la versión española, podríamos afirmar que fue una producción portuguesa, con una participación española que justificaba una protección en nuestro país y que posteriormente se sonorizó para su explotación en España, pero nos quedaría la presencia de Mary Carrillo en la publicidad y en las fichas de la época.

La actriz reconoce en sus memorias (Carrillo, 2001) que viajó a Lisboa para rodar esta película, siendo la confirmación definitiva de que existían dos versiones. Así, la presencia de esta actriz en la versión española, sustituyendo a Madalena Sotto en el papel de Amable resulta ser la principal y más evidente diferencia entre ambas.

Resultaba lógico que fuera el elegido para ser interpretado por una española en su correspondiente versión, ya que el controvertido papel de la fadista amante del rico industrial tiene un peso mayor que el de las otras dos mujeres en la trama.

Siguiendo este razonamiento, creemos que existieron dos versiones del filme que fueron rodadas simultáneamente. La diferencia estribaba en las secuencias en las que aparecía Amable, que serían rodadas dos veces: una con Madalena Sotto, para la versión portuguesa y otra con Mary Carrillo para la versión española.

Otra diferencia radicaría en los diálogos y la voz en off, elementos que aportan un amplio margen de acción para alterar muchos significados y que lógicamente desconocemos, solo llegando a suponer que a través de ellos se situaría la acción en España (o al menos la temporada durante la que Esmoriz frecuenta a la condesa y que es narrada por ella en flash-back).

Volviendo a la contradicción que apuntábamos a inicio, ante el estreno del filme en Lisboa (cine Trindade el 4 de octubre de 1947) varios críticos lo consideraban un filme español, ya que la mayoría del equipo técnico que en él trabajaba venía del país vecino, aunque la mayor parte de los actores eran portugueses.

Por el contrario en España tuvo problemas con la Administración a la hora de acceder a la protección del Estado (película virgen, censura y clasificación) ya que tenía toda la apariencia de ser una película portuguesa. Su expediente fue paralizado y tras varios meses de trámite, fue finalmente admitida. Su estreno en el Palacio de la Prensa el 19 de enero de 1948, pasó muy desapercibido, tanto para la crítica como para el

público, manteniéndose siete días en cartel, como la mayoría de los filmes españoles estrenados durante esta época.

Ello es sorprendente, ya que la versión española no podía ser muy diferente de la portuguesa y allí la reacción de público y crítica fue por el contrario, entusiasta, como muestra la reseña de Raúl Faria de Fonseca en *Diário Popular*:

A acção quase toda localiza-se num pequeno complexo de cenários; pois isso, que na maior parte dos casos agrava os erros da direcção no sentido da teatralidade, serviu a Vajda para provar como é possível imitar um Capra um Van Dyke no criterioso (e portanto também cinematográfico) aproveitamento do espaço da cena. Trechos há, na seqüência, dignos de servir de padrão, pelo menos a quantos ignoram a arte de utilizar as imagens pela sua eloqüência e não como simples acompanhamento visual do diálogo dos actores²¹.

Actualmente es considerada en Portugal una de las mejores películas de las realizadas en colaboración durante esta época, mientras que en España es totalmente desconocida. Ello se debió a su "sospechosa" apariencia de filme luso que le generó los problemas con la Administración, que impidieron una adecuada promoción del filme, a su corta permanencia en cartel, y sin duda, a la temprana desaparición de la copia española.

Es *Três espelhos / Tres espejos*, en conclusión una película por redescubrir, la otra cara del cine español de los años cuarenta, la de un cine de género más alejado de los presupuestos franquistas de lo que pensábamos hasta ahora.

FICHA TÉCNICA

P.: Peninsular Films (Madrid), Lisboa Filme (Portugal). Pr. Ej.: Vicente Sempere (jefe de producción). Nac.: Hispano-portuguesa. F. Prod.: 1946-47.

D.: Ladislao Vajda. A.: Según la obra teatral homónima de Natividad Zaro. G.: Alfredo Eche-garay. Dgs.: Eugenio Montes, Armando Vieira Pinto (versión portuguesa). F.: Enrique Guerner. Mús.: Jesús García Leoz, Jaime Mendes. Canciones: Fado de Jaime Mendes interpretado por Maria Clara. Mon.: Mariano Pombo, Vieira de Sousa. Dec.: Francisco Canet Cubel. Maquetas: Enrique Salvá. Ayte. D.: Alfredo Hurtado. Script: María Teresa Ramos. Op.: Eloy Mella (2º Op). Ayte. Op.: João Moreira, Mário Moreira. Foto-fija: Antonio Ballesteros. Ayte. Prod.: Pablo Tallaví. Pel.: Carmen Torres. Maq.: José María Sánchez. Vest.: Marbel. Sast.: Humberto Cornejo. Efec. Esp.: Enrique Salvá. Const.: Martín Pérez. Atrz.: Henrique Vidal y Jalco Limitada, Armazens Olaio, Fausto de Alburquerque, Alvaro Costa L.D.A., Casa Barbosa. Pratas: Joalharia Lory. Son.: Henrique Domínguez, Ramón Arnal. Ayte. Son.: Luíz Barão, António Braz. Sist. Son.: Tobis-KlangFilm. Lab.: Arroyo (Madrid) y Lisboa Films (Lisboa). Est.: Lisboa Filme (Lisboa), C.E.A. (Madrid).

Int.: João Villaret (Inspector Moisés), Mary Carrillo / Madalena Sotto (Amable), Virgilio Teixeira (Miguel), Carmen Dolores (María Luisa), Paola Bárbara (condesa), Rafael Durán (João Romano Esmoriz / Juan Ramón Endériz), Raul de Carvalho (Banquero Santana), Óscar Acúrcio (agente novato), Luís de Campos (agente interrogador), Igrejas Caeiro (Ayudante de Moisés), Francisco Ribeiro "Ribeirinho" (Ricardo), Sales Ribeiro (Antonio "el Garfios"), António Silva (médico forense), José Amaro, José Iglesias, María Clara (fadista), Fernando Castro, Armando Ferreira, Regina Montenegro, Reginaldo Duarte.

Sinopsis: La policía encuentra un cuerpo calcinado en un coche que pertenece al financiero Juan Ramón Enderiz/Esmoriz, pero su muerte se debe a una puñalada por la espalda. El inspector Moisés se hace cargo del caso y acude al domicilio de la víctima. Allí el secretario del financiero le pone al corriente de su situación económica y de sus principales amistades. El inspector Moisés hace llamar al mejor amigo de la víctima, Miguel Aguilar y a su prometida, María Luisa que acuden a la casa. También aparece por la mansión Amable, cantante de una casa de fados y amante del fallecido, que relata como se conocieron y su relación con él. La prometida del financiero se siente engañada, no sólo por el fallecido, sino también por su mejor amigo, del que está enamorada. Miguel confiesa que existe otra mujer en la vida de Esmoriz, una condesa, a la que el inspector hace llamar. Esta aparece con el banquero Santana, con el que el fallecido compartía sus últimos negocios. La condesa relata su relación con Esmoriz, su capacidad para hacer buenos negocios, su valentía y su adicción al riesgo. El banquero confiesa que se alegra de que muriera, ya que le ha engañado y ha perdido mucho dinero, además de la dignidad. Estos últimos testimonios hacen sospechar al inspector de que el cuerpo encontrado no es el de Esmoriz y ello es corroborado por el forense. Por tanto, decide tender una trampa al financiero acusando a su mejor amigo del asesinato. Esmoriz, sabiendo que existe una prueba incriminatoria hacia Miguel en su casa, acude allí por la noche para destruirla, siendo descubierto por Moisés que sabía de la prueba por Miguel. Esmoriz relata su versión de los hechos: mató a Antonio, el chulo de Amable en defensa propia, y aprovechó la situación para desaparecer. En la comisaría, Moisés aceptará que el crimen fue en defensa propia y María Luisa dará a entender a Esmoriz que está enamorada de Miguel. El inspector Moisés puede por fin descansar y se marcha a su casa feliz.

BIBLIOGRAFÍA

Carrillo, Mary, *Sobre la vida y el escenario*, Barcelona, Martínez Roca, 2001.

González, F., "El reinicio de la cooperación cinematográfica hispano-lusa: 1939-1944", *Secuencias*, n.º 23, 2006, pp.36-66.

Pena Rodríguez, A., *El gran aliado de Franco. Portugal y la guerra civil española: prensa, radio, cine y propaganda*, Sada, A Coruña, Edición de Castro, 1998.

Pina, L. de (org.), *Lisboa Filme: um sonho vencido*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1987.

García Maroto, E., *Aventuras y desventuras del cine español*, Barcelona, Plaza y Janés, 1988.

Folgar de la Calle, José M^a, "Inés de Castro. Doble versión de José Leitão de Barros" en *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español. VII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine. Cuadernos de la Academia*, n.º 5, Mayo, 1999.

Llinás, F., *Ladislao Vajda. El húngaro errante*, Valladolid, 42 Semana Internacional de cine, 1997.

Medina de la Viña, E., *Cine negro y policiaco español de los años cincuenta*, Barcelona, Laertes, 2000.

Ribeiro, M. Félix, *Filmes, figuras e*

factos da história do cinema português 1896-1949, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983.

Sánchez Barba, F., *Brumas del franquismo: el auge del cine negro español (1950-1965)*, Libros Film-historia n.º7, Barcelona, Universitat, 2007.

Sempere Serrano, I., "La aventura luso-española. Introducción al estudio de la coproducción cinematográfica hispano-lusa de los años cuarenta", *FILMHISTORIA Online*, Vol. XIII, N.º3, Diciembre 2003.

_____, *La producción cinematográfica en España: Vicente Sempere (1935-1975)*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2009.

NOTAS

¹ Los políticos António Ferro y Manuel Augusto García Viñolas; los directores António Lopes Ribeiro, Eduardo García Maroto, Leitão de Barros, Ladislao Vajda y Aníbal Contreiras; los actores Eduardo Oliveira Martins, António Vilar, Raúl de Carvalho y Virgílio Teixeira; el guionista Alfredo Echegaray; los productores Vicente Sempere y Luís Dias-Amado, los responsables de los estudios Lisboa Filme António Municio Redondo y Francisco Quintela, los responsables de Ediciones Cinematográficas Faro Octavio y António Fernández-Roces y Rafael Escribá Montes, el industrial João Ortigão Ramos y seguramente el escritor y político Eugénio Montes.

² Existe un filme de 1924, *El Botones del Ritz*, que fue producida por la española Turia Films y rodada en Lisboa. Quizá sea esta la primera película en colaboración entre firmas lusas y españolas, pero no existen datos que lo sustentan. Vid. González López, P. y Cánovas Belchí, J.T. (coor.), *Catálogo*

del cine español. F2. Películas de ficción (1921-1930), Madrid, Filmoteca Española, 1993. Sobre la colaboración cinematográfica durante los años treinta vid. Sempere Serrano, I. "La aventura luso-española. Introducción al estudio de la coproducción cinematográfica hispano-lusa de los años cuarenta", *FILMHISTORIA Online*, Vol. XIII, N.º3, Diciembre 2003.

³ *Animatógrafo*, n.º 5, 1/12/40, p. 3.

⁴ Frago, Fernando, "El año cinematográfico en Portugal", *Primer Plano*, n.º 168, 02/01/44 s/p.

⁵ Consistía en abaratar las materias primas (por anulación de impuestos de Aduanas) y en exonerar a la industria de impuestos y tasas. Por otra parte, se promovía la realización de obras de exaltación nacional y de documentales sobre el Imperio portugués. Frago, Fernando, "Panorama del Cinema Português", *Primer Plano*, n.º53, 19/10/41 s/p.

⁶ *Animatógrafo*, n.º1, 11/11/40, p.5.

⁷ En su libro, Maroto da a enten-

der que su partida es en 1945, pero la revista *Cámara* refiere su marcha a Portugal en agosto de 1944. *Cámara*, n.º41, 15/09/44, p.13.

⁸ Carmen Sánchez, mujer de José María Sánchez, acompañó a su marido y también estuvo trabajando como maquilladora durante estos años en Lisboa Filme. Participó entre otros en el primer largometraje de Alejandro Perla, *Cais do Sodré*. El operador que cita Maroto seguramente sería Izzarelli.

⁹ *La Mantilla de Beatriz / A Mantilla de Beatriz* dirigida por Eduardo García Maroto y *Tres Espejos / Três Espelhos* de Ladislao Vajda. También produjo una tercera película *Extraño Amanecer* (Enrique Gómez, 1946) sin colaboración lusa.

¹⁰ Eduardo García Maroto, Pierre Schild, Alejandro Perla, Francesco Izzarelli, José María Sánchez, Carmen Sánchez y Enrique Domínguez.

¹¹ Peninsular Films coprodujo una tercera película con capital luso: *Mañana como hoy / Amanha como hoje* (Mariano Pombo, 1947).

¹² Además de las citadas en el

texto: *Magdalena, cero en conducta / Maddalena, Zero em Comportamento* (1944); *Es peligroso asomarse al exterior / É perigoso debruçar-se* (Arthur Duarte, 1946), *El huésped del cuarto número 13 / O Hóspede do Quarto n.º13* (Arthur Duarte, 1947) y *Reina Santa / Rainha Santa* (Rafael Gil, Aníbal Contreiras, 1947).

¹³ Actriz de la compañía de Cipriano Rivas Cherif, El Caracol, en 1938 se integró en el Teatro Nacional de la Falange, dirigido por Luís Escobar. Escribió dos obras teatrales que fueron llevadas al cine por Peninsular, *Hombre en tres espejos* (1946) y *También la guerra es dulce* (1947). Co-escribió con Manuel Suárez Caso un guión que fue premiado por el SNE, pero no llegó a ser rodado, *Europa* (1949). Vid. Ríos Carratalá, J. A., *Dra-*

maturgos en el cine español (1939-1975), Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2003, pp.189-191.

¹⁴ Es de destacar que entre 1945 y 1960 se estrenan innumerables obras teatrales policíacas en Madrid y Barcelona. Vid. Sánchez Barba, F., *Bru-mas del franquismo: el auge del cine negro español (1950-1965)*, Libros Film-historia n.º7, Barcelona, Universitat, 2007, p.123.

¹⁵ Crítica de Alfredo Marquerie al estreno teatral de "Hombre en tres espejos". ABC, 04/05/46, p.19 (edición de la mañana).

¹⁶ *The Man on the Eiffel Tower* (Burguess Meredith, 1949).

¹⁷ Veremos cómo a lo largo de su filmografía, Ladislao Vajda mostrará a los niños y a los animales como seres

inocentes que son capaces de ver lo que los demás no ven al estar cegados por las apariencias.

¹⁸ *Filmagem* n.º14, 26/08/48, p.4.

¹⁹ Escrito de Fernando Pallarés de la Iglesia fechado el 11 de diciembre de 1947. Exp.169-46 c/7634 de *Tres espejos*, Archivo Central de la Administración.

²⁰ Escritor, periodista, académico y diplomático. Fundador de Falange Española. En este momento era el director del Instituto de España en Portugal. Estaba unido sentimentalmente a Natividad Zaro. Ambos volverán a participar en el argumento y guión del filme de Peninsular dirigido por Vajda, *Sin Uniforme*, y en una película emblemática del cine español *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951).

²¹ *Diario de Noticias*, 2/10/47.