

S «VIDA EN SOMBRAS» O LA PELICULA DEL HECHIZADO

DANIEL SANCHEZ SALAS

“Naturalmente, está solo.”
(Marcel Oms, *Buster Keaton*)

I. INTRODUCCION.

El caso del cineasta catalán Llorenç Llobet-Gràcia (1911-1976) no resulta atípico desde el punto de vista histórico por constituir un ejemplo más de ostracismo dentro de la industria del cine español, acompañado del inevitable olvido posterior. Le da un carácter distinto el hecho de que el recuerdo y la valoración de su obra parecían sobrevivir encerrados en el entorno que le rodeó toda su vida, favoreciendo que dentro del mismo se produjeran las circunstancias necesarias para su recuperación general.

Sabadell, la sección de cine amateur del Centro Excursionista del Vallés, la entidad Amigos del Cinema -estas dos últimas actividades, con él como iniciador-, y, en último término, la figura de Ferrán Alberich son datos a tener en cuenta para reencontrarse con la memoria de Llobet-Gràcia. Se le consideró durante una parte importante de su vida un gran animador del ambiente cinematográfico que había surgido en esta ciudad, pero aquel ímpetu de promotor e incansable cineasta amateur (1), actividad en la que destacó, tuvo como punto de inflexión la realización de su única película en el terreno profesional: *Vida en sombras*.

Desde que se acabó de filmar, en 1948, hasta que se proyectó en la vigésimo quinta “Setmana Internacional de Cinema de Barcelona” en 1983, la película tuvo que pasar el itinerario de desgracias reservado a las obras realizadas en aquella época al margen de los circuitos establecidos industrial, temática y estéticamente: dificultades económicas durante la filmación, exclusión de casi todas las vías de exhibición posibles tras ser clasificada como película de tercera categoría, remontaje llevado a cabo con la intención de hacer la película más asequible a las autoridades cinematográficas y de mejorar la categoría, y estreno tardío en Madrid en salas de barrio con programas dobles, lo que contribuye a que pase prácticamente desapercibida. Cuando este lamentable proceso acaba para *Vida en sombras* corría ya el año 1953.

Desde entonces se abre un periodo marcado por el olvido de la película y el desánimo de Llobet-Gràcia, castigado por las desgracias personales -la muerte de su hijo en 1948 al infectársele una herida, hecho que le causó graves trastornos psíquicos- y económicas, derivadas de que fuera el propio cineasta quien acabara produciendo la película. El 1 de mayo de 1973 *Vida en sombras* se proyecta en el Cine Club de Sabadell y presentada por

(1) He aquí todo un cineasta amateur. Es el caso de mayor longevidad cinematográfica en el censo de nuestro cine amateur. En los albores de esta actividad artística (1931) Llo-

bet-Gràcia, mozo de veinte años, andaba ya con su cámara” Torrella, José, *El cine amateur español. 1930-1950*, pág. 82. Sección cine amateur del C.E.C., Barcelona, 1950.

el propio Llobet-Gràcia. En la sala se encontraba el también sabadellense Ferrán Alberich, que confesó haber quedado impresionado por la película (2). A partir de aquí comienza la rehabilitación del director y la obra, de cuya restauración se encarga el mismo Alberich.

Basta con establecer una comparación entre ella y el resto de las obras producidas en España en aquellas fechas para que destaque lo singular de su propuesta. Pero la auténtica capacidad que posee para sorprender desde el punto de vista cinematográfico, al margen de contextos históricos, hay que buscarla en su configuración estética, de la que es principal responsable la personalidad creadora de Llobet-Gràcia, que dio testimonio de lo importante que debería ser para los hombres de cine pensar en y a través de las imágenes

II. LLOBET-GRACIA, SU PELICULA Y LOS DEMAS

En 1942 Llorenç Llobet-Gràcia elige las palabras de Riccioto Canudo sobre el cine como arte total para encabezar un artículo publicado en el periódico de Sabadell (3) donde defiende el status artístico del cine, así como su poder para ser fuente de belleza y emoción: "...comprendo que personas sensibles se queden extasiadas ante la Venus de Milo o escuchando la Patética, del mismo modo que yo me emociono -gracias a su formidable montaje- ante el ataque indio a *La diligencia*" (4). Esta afirmación, lejos de ser sólo un argumento para rebatir a los que no opinaban como él, revela el auténtico pensamiento del cineasta, convencido de la importancia del cine hasta el punto de defender la vieja idea que lo presentaba como el séptimo arte que engloba y engrandece a los otros seis.

Los testimonios de quienes lo conocieron desde su juventud no dejan lugar a dudas sobre su entusiasmo. "Y es que, ya hay que decirlo, el cine era para él una obsesión. «Lo llevo en la sangre», decía a menudo. (...) Ni las grandes adversidades que le tocó vivir debilitaron esta obsesión. El cine fue para él una necesidad imperativa, algo esencial, casi visceral." (5), escribe Joan Blanquer miembro de la asociación "Amigos del cinema", creada por Llobet-Gràcia. Joan Francesc de Lasa, crítico de cine que se ocupó en múltiples ocasiones del cine amateur, también hizo referencia a la afición del director de Sabadell: "...su única pasión -y qué pasión- eran el cine y sus dioses particulares, Meliés, Chomón, Chaplin, Griffith y Murnau. Es más, desde que Llobet Gràcia cogió una cámara, de 9 y 1/2, (...) su ilusión se metamorfoseó en vocación definitiva" (6).

A esta pasión por el cine le acompañaba una manera de pensar que le llevaba a escribir cosas como las siguientes: "Yo creo que toda obra de arte ha de ser ferozmente individual, tal como la concibe su autor, con defectos o sin ellos (...) el cine es una nueva expresión de arte, individual como

(2) "Vaig veure la pel·lícula fa dotze o tretze anys al Cine-Club Sabadell, en una sessió que va presentar el propi Llobet-Gràcia..." Com a tots els que hi erem, *Vida en sombras* ens va impressionar". Declaraciones incluidas en el artículo firmado por las iniciales J.A. aparecido en el *Diario de Sabadell* el 6 de Febrero de 1985.

(3) "De la emoción y del arte cinematográfico", reproducido

en el catálogo de la "25 Setmana Internacional de Cinema de Barcelona", págs. 39-41.

(4) *Ibidem*, pág. 41.

(5) "Llobet Gràcia y sus sombras", publicado dentro del catálogo de la 25 Setmana..., pág. 48.

(6) "Llobet-Gràcia o el amor al cine", publicado también dentro del catálogo de la 25 Setmana..., pág. 44.

todas las artes" (7). Miquel Porter señaló (8) que esta opinión presenta puntos de contacto con lo que años más tarde se llamó "cine de autor". El comentario no tendría mayor importancia si no fuera porque puede ayudar a que se comprenda mejor de qué planteamientos partía Llobet-Gràcia a la hora de realizar sus películas, así como a ver desde qué punto de vista juzgaba el trabajo de los demás, algo fundamental para la comprensión estética de *Vida en sombras*.

La individualidad entendida como personalidad del autor, causante de aciertos y defectos, es uno de los rasgos constitutivos de la obra cinematográfica de Llobet-Gràcia. "Yo creo que si el director no es al mismo tiempo el autor de la idea su condición es la de simple capataz, casi, casi innecesario" dice el personaje llamado Carlos Durán, protagonista de *Vida en sombras*. No es difícil deducir que Llobet-Gràcia habla a través de él. La defensa de esta idea en la teoría y en la práctica ha ocasionado reacciones de muy diferente signo, y cuando se han realizado semblanzas del director nunca se ha dejado de lado. "Y es que resulta muy difícil ponerle barreras a nuestro amigo Llobet, quien posee una visión tan personal del arte cinematográfico, que se deja guiar por su inspiración, sin dársele un ardite de cuantas razones se deslicen junto a sus oídos" (9), escribió su amigo De Lasa.

Los comentarios de este tipo suelen aparecer siempre al lado de otras características definitorias de su personalidad creadora, como son el de capacidad para pensar en imágenes, su impaciencia en el proceso de realización o la irregularidad de sus logros, alternando las genialidades con lo mediocre.

Por otro lado, conviene no perder de vista ciertos datos históricos que pueden explicar mejor la razón de que un hombre como Llobet-Gràcia, tan cómodo dentro de la faceta amateur, se decidiera a dar el paso hacia el profesionalismo. En los años inmediatamente anteriores a este hecho, el director de Sabadell formaba parte del círculo que rodeaba al también director Carlos Serrano de Osma, en el que existía predilección por las tendencias formalistas y se pretendía cierto rupturismo con la estética vigente (10). No parece que los historiadores pongan mucho empeño en hablar de escuela o de proyecto común a la hora de referirse a este grupo, que bautizó al cine de su máxima figura, Serrano de Osma, con el nombre de "telúrico". Pero tampoco se niega la existencia de un ambiente concreto que compartiera, además de lo señalado más arriba, interés por la asimilación de procedimientos formales provinientes del extranjero. Llegado el momento, Llobet-Gràcia pudo contar para la filmación de su película con parte del equipo que solía trabajar en los rodajes de Serrano de Osma, como es el caso del por entonces guionista y ayudante de dirección Pedro Lazaga -integrante también de las tertulias y reuniones en las se juntaban los "telúricos"-, los operadores Aurelio G. Larraya y Salvador Torres Garriga, y el actor Fernando Fernán Gómez. Además de esta situación, parece que el cineasta de Sabadell se decidió a realizar su película "atraído por la parafernalia de

(7) "El cine como arte individual", escrito del cineasta que se publicó dentro del libro de Josep Torrella. *Op. cit.*, págs. 140-141

(8) *Historia del cinema català*. Taber, Biblioteca de la Cultura Catalana. Barcelona, 1969, pág. 228.

(9) "Llobet-Gràcia incansable y optimista". *Revista Internacional de Cine*, nº 7, 30 de diciembre de 1952, pág. 75.

(10) En una entrevista publicada en el nº 35 de la revista

Contracampo, correspondiente a la primavera de 1984. F. Fernán Gómez dice lo siguiente a propósito de las películas de Serrano de Osma y Llobet-Gràcia: "Eran películas marginales, quería ser un cine que podríamos llamar más culto, de vanguardia o experimental. Quería ser un cine más comprometido, no en lo político, que en aquel momento era impensable, sino en lo estético."

ayudas oficiales a la cinematografía, surgida a raíz de la implantación del doblaje obligatorio" (11).

En cuanto a la fecha del rodaje, suele señalarse 1947 o 1948. El motivo de que exista esta duplicidad puede explicarse a través de un testimonio del propio Fernán Gómez: "Entre ellas [las diez mejores películas de la historia del cine español] se menciona *Vida en sombras*, una obra modestísima y casi experimental que en 1947 escribió, dirigió y produjo a sus expensas el director amateur Lorenzo Llobet-Gràcia. Ni él ni sus socios y asesores debieron de echar bien las cuentas, porque llegó un momento, en el mes de enero, en que yo debía ya dos meses de hotel (...) En la noche del cinco de Enero suelen llegar a España los Reyes Magos (...) me pareció un buen motivo para suplicar a Llobet-Gràcia que nos diese a María Dolores y a mí algo del dinero que nos adeudaba." (12)

Es decir, el rodaje se produjo entre finales del 47 y principios del 48. El *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano* correspondiente al periodo 1950-51 indica las fechas exactas del rodaje, que se inició el 15 de noviembre de 1947 y acabó el 14 de febrero de 1948, y, como se puede deducir de las palabras de Fernán Gómez, no estuvo exento de problemas. A mitad de filmación llegó la noticia de que se le había negado el crédito sindical. Esto motivó la implicación directa de Llobet-Gràcia en la producción del filme, hecho que a su vez causaría la posterior ruina del director debido a la mala suerte que corrió la película en su exhibición.

Vida en sombras fue despreciada por los organismos oficiales de la cinematografía española de la época, del mismo modo que por algunos de los hombres dedicados al cine amateur que rodeaban a Llobet-Gràcia, al que acusaron de traicionar la pureza del cine de aficionados (13). Pero, por lo general, la opinión de quien en su día se tomó la molestia de acercarse a la película, y de los que la han visto en los últimos años, recoge la sorpresa que causa en conjunto, bien por aspectos temáticos como el del cine dentro del cine o el inicio de la guerra civil en la Barcelona republicana, estéticos como la utilización del plano secuencia, o de otra índole.

Para Fernando Méndez Leite von Haffe (14), por ejemplo, lo más logrado de la película era su inicio y la demostración del buen conocimiento de la técnica cinematográfica que hacía Llobet-Gràcia; la segunda parte decaía. Carlos Fernández Cuenca, aunque ponga pegos, demuestra haberse tomado con gran interés su visión: "Aunque distase mucho de ser una gran película, por las flojeadades del guión, los titubeos de la realización y la penuria de los medios empleados, contenía *Vida en sombras* una de las pocas ideas francamente originales y sensibles de la producción cinematográfica de esa época" (15). También hace referencia a lo poco adecuado del guión uno de los amigos del cineasta, Joan Francesc de Lasa, que confiesa

(11) Esta afirmación la realiza Augusto M. Torres en "El trabajo de una filmoteca", artículo publicado dentro de su sección "Butaca de salón", en el suplemento dominical del diario *El País* con fecha 10 de marzo de 1985.

(12) *El tiempo amarillo*, vol. II. Debate, Madrid, 1990, pág. 30. A este respecto también se puede señalar lo escrito por J. Torrella en el *Diario de Sabadell* el 8 de marzo del 85: "*Vida en sombras* va ser rodat a cavall entre el 1947 i el 48"

(13) Este hecho es comentado en el mediometraje *Bajo el signo de las sombras* (1984) producido por la Filmoteca Nacional y realizado por F. Alberich, que trata de la vida y obra de Llobet-Gràcia.

(14) *Historia del cine español*, vol. II. Rialp, Madrid, 1965, pág. 125.

(15) *La guerra de España y el cine*. Tomo I. Editora Nacional, Madrid, 1972, pág. 35.



Llorenç Llobet-Gràcia
rodando con una
cámara pequeña
junto al operador
S. Torres Garriga

haber quedado impresionado por las evocaciones de películas y directores, así como por la secuencia del tiroteo en las calles de Barcelona "con un fardo desenrollándose calle abajo, escena llena de sugerencias cinematográficas" (16).

La cuestión del autobiografismo aparece con frecuencia en los comentarios recogidos sobre la película. Se oscila entre opiniones como la de Joan Blanquer, para quien "el contenido es autobiográfico, evidentemente; una confesión apasionada y sincera de cómo era y/o cómo le hubiera gustado ser (a Llobet-Gràcia)" (17), y la de Ferrán Alberich, que no cree en esa carga autobiográfica y piensa que el hecho de que algunos hablen de la misma proviene de que la película está narrada en primera persona (18). En la mayoría de los casos se defiende las resonancias autobiográficas de la obra, pero no se llega a hablar de identificación completa entre Llobet-Gràcia y el personaje Carlos Durán, sino de ciertos rasgos comunes en la experiencia personal de los dos, entre los que destaca el que *Vida en sombras* sea ante todo la biografía de un hombre apasionado por el cine. A este respecto hay que señalar que en las dos versiones existentes del guión de la película -la primera con el título de *Bajo el signo de las sombras* y la segunda, con el de *Hechizo*- aparece la voz en "off" de Durán, suprimida en el filme, diciendo en diferentes momentos que "la vida es cine".

(16) *Op. cit.*, pág. 46.

(17) *Op. cit.*, pág. 49.

(18) "Al marge dels paral·lismes que es puguin establir entre l'argument de la pel·lícula i la vida d'en Llobet, jo no

crec pas que ell tingué voluntat de dur la seva experiència personal al cinema. Senzillament, ell la narra en primera persona; d'aquí ve la confusió". *Op. cit.*, *Diario de Sabadell*, 6 de febrero de 1985.

El cine dentro del cine, como se indicó más arriba, es otro de los asuntos que se han tratado a propósito de su aparición en la película. Aunque en este caso la opinión de quienes hacen referencia al tema suele ser unánime: las citas a Meliés, Eddie Polo, Pearl White, la versión de George Cukor de *Romeo y Julieta* (1936), *Rebeca* (A. Hitchcock, 1940) etc., no son consideradas como meras referencias cinéfilas, sino como elementos que estructuran la película temporal y dramáticamente, hasta el punto de hacer olvidar lo que puedan tener de homenaje. F. Llinás señalaba a este respecto que la obra "no se queda en la mera cinefilia, sino que utiliza materiales preexistentes para construir un elaborado discurso sobre la pasión, la muerte y la representación" (19).

Por último, destaca también el tratamiento de la guerra civil española como uno de los temas clave, incluso a la hora de entender la actitud de las instituciones oficiales del cine nacional ante la película, que eran las que podían facilitar o complicar su acceso a los espectadores. Curiosamente, estos organismos no debieron ser de la misma opinión que el historiador C. Fernández Cuenca, para quien uno de los principales valores de la película era el fiel reflejo del "clima de las amenazas e inquietudes en los hogares de Barcelona cuando aún seguían los milicianos en las barricadas y empezaban los asesinatos de los ciudadanos indefensos", como era el caso de la esposa de Carlos Durán, "atravesada por una de aquellas balas criminales que disparaban al tuntún los milicianos a toda silueta que vieran en un balcón o una ventana" (20).

J. Torrella es uno de los que reconoce lo comprometido para la época que resultaba hacer referencia a la guerra civil, sobre todo si se hacía desde el punto de vista como el adoptado por Llobet-Gràcia (21). Y Román Gubern va más lejos todavía, afirmando que "el punto de vista adoptado por el director y por su protagonista es el punto de vista del bando republicano y antifascista, expuesto sin connotaciones negativas" (22), o la de Jesús G. Requena, quien mantiene que la obra "opta, de manera implícita pero no por ello menos contundente, por tomar la palabra desde el lado de los vencidos" (23).

III. DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE VIDA EN SOMBRAS.

Los estudios más pormenorizados que se han realizado hasta el momento de esta película son el publicado por Jesús González Requena (24), cuya interpretación de la obra posee una marcada intención psicoanalítica, y el de Fernando Méndez Leite (hijo) (25), que constituye un comentario detallado de la película, a partir de elementos estéticos y de la trama. En las páginas siguientes

(19) "Vida en sombras", el film más señalado hasta ahora. Crónica sobre el Festival de Valladolid de 1984 aparecida en el diario *Liberación*, el 2 de noviembre de ese año.

(20) *Op. cit.*, pág. 36.

(21) "Ja que era la primera vegada que el cinema nacional localitzava la pugna en zona roja, bé que en forma testimonial i sense partidisme". "Vida en sombras" de Llobet-Gràcia, film mal nascut i avui reivindicat internacionalment", dentro de su libro *Rodatges de postguerra a Barcelona*, I.C.C.

collecció ORPHEA, nº2, Barcelona, 1991, pág. 142.

(22) 1936-1939. *La guerra de España en la pantalla*, Filmoteca Española, ICAA, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, pág. 109.

(23) "Vida en sombras", *Revista de Occidente*: *La guerra civil y el cine*, nº 53, octubre de 1985, pág. 76.

(24) *Ibidem*, págs. 76-91.

(25) "Vida en sombras", *Historia del cine español en 100 películas*, Guía del ocio, Madrid, 1975, págs. 101-108.

se practicará un análisis secuencial acompañado de descripciones argumentales o de planificación que ayuden a seguir el desarrollo de la película. De esta manera se pretende tratar la mayor cantidad de aspectos posibles relacionados con la forma, el fondo y su interrelación, a la vez que dejar al descubierto, entre otras cosas, detalles que tengan que ver con la manera de rodar de Llobet-Gràcia, con sus temas y obsesiones recurrentes, así como con las condiciones de producción.

Título: Aparece en primer lugar, antes que ningún otro tipo de rótulo. Otros títulos que se barajaron fueron los de *Hechizo* -que fue el utilizado durante parte del rodaje- *Bajo el signo de las sombras*, *Sombras de vida*, *Sombras mágicas* y *Motor, acción*.

Títulos de crédito: Se inician con el rótulo de la productora "Castilla Films", con sede en Madrid. La película se filmó en los estudios "Orphea" de Barcelona. Entre los actores cabe destacar, entre otros, la presencia de Fernán Gómez -que por entonces había trabajado habitualmente en Barcelona a las órdenes de Serrano de Osma- junto a la que en aquel tiempo era su mujer, María Dolores Pradera. Ambos encarnan respectivamente al protagonista, Carlos Durán, y a su primera esposa, Ana. La actriz Isabel de Pomés interpreta el papel de la segunda mujer en la vida de Carlos, Clara. Fernando Sancho da vida a un personaje dedicado a los negocios del cine, que empieza como empresario de una barraca de feria donde se exhibe el nuevo invento del cinematógrafo, pasa después a ser el propietario de una sala y acaba como productor de noticieros y películas. El personaje de Luis, amigo de Carlos y actor de sus películas fue interpretado por Alfonso Estela, esposo en aquel momento de María Asquerino. Una jovencísima Mary Santpere, que había trabajado ya en algunas películas de Iquino, interpreta a la criada, un personaje que se adapta a las aptitudes cómicas de la actriz. La hija pequeña de Llobet, Antonia, interpreta a Ana de niña, y su hijo, al de un niño que intercambia cromos con Carlos en su infancia. El crítico Tomás Gutiérrez Larraya tiene una aparición especial como vendedor de periódicos y Pedro Lazaga realiza el papel de mago en la barraca de feria donde nace Durán.

De la parte del equipo proveniente de las películas de Carlos Serrano de Osma hay que destacar la presencia del propio Lazaga como ayudante de dirección, que ya había ejercido esa tarea para el director de *Abel Sánchez* (1946), en la que además fue el adaptador de la novela de Unamuno; de Salvador Torres Garriga, que en este caso es el máximo responsable de la fotografía y que ya lo había sido de *Embrujo* (1947) y *La sirena negra* (1947), así como segundo operador de *Abel Sánchez*; y Aurelio G. Larraya, que hizo aquí la tarea de ayudante de operador, y que había sido segundo operador de las tres películas de Serrano de Osma ya citadas, colaborando años más tarde como director de fotografía en varias películas de Jorge Grau, en *Fata Morgana* (1966) de Vicente Aranda y en *¡Vivan los novios!* (1969) de Berlanga, entre otros trabajos destacados. El segundo operador fue Ricardo Albiñana, que en rodajes posteriores ya pasó a ser también director de fotografía.

Como responsable del guión técnico y el argumento figura el propio Llobet-Gràcia, mientras que Victorio Aguado aparece como ayudante de guión. Es importante la distinción que se establece en los títulos de crédito, porque confirma la responsabilidad del director de Sabadell en la factura

técnica del filme, además de en lo argumental, confirmando al mismo tiempo que la película es un proyecto personal (26).

Comparte las tareas de ayudante de dirección con Lazaga un amigo de Llobet-Gràcia, Antonio Solá, y la música es de Jesús García Leoz, que gozaba de una gran reputación en aquella época y que había compuesto la partitura de películas como *El abanderado* (Eusebio F. Ardevín, 1943), *Eugenia de Montijo* (J. Luis López Rubio, 1944) y *Las inquietudes de Shanti Andía* (Arturo Ruiz Castillo, 1946). Los títulos de crédito de la película llevan por música los cuatro temas principales que aparecerán a lo largo de la misma. Hay que señalar que dos de ellos fueron utilizados ya por García Leoz en *Fortunato* (Fernando Delgado, 1941): el que acompaña siempre al zootropo girando -recurso utilizado para indicar el paso del tiempo- y el utilizado para enfatizar los grandes momentos de la vida de Carlos Durán relacionados con el cine. Dentro de la película aparece un tercer "leit-motiv" musical presente ya en el filme de Delgado, y que en la obra de Llobet acompaña a la muerte de Ana y a su doloroso recuerdo por parte de Carlos Durán.

El montaje es del cineasta Ramón Biadiú, un pionero del cine catalán, que ya realizaba esta tarea desde principios del sonoro, pasando después a la realización, en la que destacó por trabajos como el documental sobre el río Llobregat *Un río bien aprovechado* (1934) y por su labor desarrollada para el Departamento de Cinema de la Generalitat durante la guerra civil. Al final de la misma volvió a trabajar como montador y operador, a la vez que realizaba algún cortometraje esporádico hasta su retirada en 1978 (27).

Como se puede ver, Llobet-Gràcia contó con un equipo que en su mayor parte formaba parte del lado profesional de la industria, pero con una experiencia que en muchos casos no tenía que ver con los caminos habituales del cine de la época.

Secuencia 1: Se desarrolla en una feria a la que acude una pareja que resultará estar formada por los futuros padres de Carlos Durán. Arranca en una barraca donde ambos posan para que se les fotografíe mientras suena un disco en un gramófono. La cámara se mueve a derecha e izquierda del travelling mientras sigue los movimientos del fotógrafo. Este baile constante se va a romper por la inclusión de un plano en el que aparece el objetivo de la primitiva cámara, que reproduce a la pareja en posición invertida cabeza abajo, detalle que anuncia ya el afán reconstructor con el que se aborda en la película el tema de la historia del cine y sus antecedentes. Llobet quería empezar la película con este plano. Pero al final desistió ante el temor de que resultara demasiado extraño y desorientador para el público comenzar de ese modo. La cámara de fotografías y el gramófono son al mismo tiempo marcas temporales y argumentales que sirven para introducir al espectador en el tema y la atmósfera de lo que se le va a contar.

En la segunda versión del guión, que, según parece, fue la presentada al control de la censura, el inicio previsto para la película era distinto y muy

(26) Esta distinción no es respetada por C. Fernández Cuenca, que tanto en su ficha técnica autógrafa de la película, como en su libro *La guerra de España y el cine* une a Llobet-Gràcia y a Victorio Aguado en el apartado de "argumento y guión".

(27) En *Bajo el signo de las sombras* se afirma que la peli-

cula presenta alteraciones del montaje original, realizadas en primer lugar por el director de producción Francisco de Bamola, con el fin de conseguir que la obra elevara la categoría concedida por la Junta de Clasificación. Más adelante parece que el propio Llobet-Gràcia intentó recomponer el montaje inicial.

revelador del mundo de Llobet. La secuencia consistía en un paseo por el estudio momentos antes de que empezara el rodaje de la cinta, que en esos momentos se llamaba *Hechizo*. Una voz en "off" iba explicando diferentes aspectos del rodaje de la película mientras aparecían diversos componentes del equipo realizando sus funciones. Aparecían el propio Llobet, Fernán Gómez y M. Dolores Padrera, Pedro Lazaga, Torres Garriga, etc. Pero también aparecían personas que luego no tomaron parte en la obra, como María Asquerino y su padre Mariano Asquerino y también Carlos Serrano de Osma, amigo de Llobet, y al que en el guión la voz en "off" le presentaba como "supervisor de la película".

La secuencia acababa con el director de Sabadell señalando el inicio del rodaje y pidiendo silencio al equipo y al explicador. Y de ahí se daba paso a la imagen del matrimonio fotografiándose en la feria. De ese modo, Llobet introducía desde el principio el tema del cine dentro del cine. Establecía, además, una clara correspondencia con el final de la película, que está muy cerca de ser una versión ficcionada de este principio y ayudaba a darle a la obra una estructura más acabada.

Secuencia 2: De ahí pasamos a un plano general sobre una maqueta del exterior de la feria. En una caseta de tiro al blanco se nos proporcionará uno de los objetos claves en el desarrollo de la película: el zootropo que gana el marido de la pareja al dar en la diana. Aparece por primera vez el diálogo con la principal característica que presenta a lo largo de *Vida en sombras*: una brevedad en la que se intenta concentrar la información necesaria. En este caso se busca iniciar un suspense que tendrá el desenlace al final del episodio de la feria: "¿Cuándo llega?", pregunta una señora a la pareja, refiriéndose al embarazo de la esposa. "Muy pronto, señora, muy pronto", responde el marido. Al final de la secuencia otro breve diálogo nos conduce hacia el momento más importante de esta parte de la película, en el que aparece por primera vez la atracción de "los franceses".

Secuencia 3: La cámara sigue a la pareja hasta que llega a un puesto donde unos pajaritos llevan la suerte enrollada a la pata, y en la que se avanza en el suspense sobre el nacimiento del hijo: el pajarito que eligen les profetiza la llegada inminente de un bebé. Se prolonga el movimiento. La cámara sigue moviéndose a la vez que entra la voz de Fernando Sancho anunciando la atracción del cinematógrafo, hasta acabar en un primerísimo plano del actor, que habla a la cámara. La constante movilidad de la misma aparece ya desde el principio como uno de los principales rasgos de estilo de la cinta. Por otro lado, este coqueteo inicial con el recurso de la cámara subjetiva avanza su posterior utilización en uno de los momentos más emotivos de la película.

Secuencia 4: Se trata de la proyección que se realiza dentro de la caseta de "los franceses", en medio de la cual nace Carlos Durán. El cine, por tanto, aparece de forma temprana dentro de la obra como un elemento de gran importancia argumental. Conviene apuntar que ya en su cortometraje *Suicida* el tema del cine dentro del cine había servido para enmarcar la historia contada, que era una película mostrada por su director al productor de la misma.

Las panorámicas sobre el público están resueltas mediante travellings laterales que dan paso a la aparición del cine como elemento homenajeado y como factor dramático. Se trata de una película de los Lumiére, una de un

tren avanzando y otra de trucajes al estilo de Meliés. Estas imágenes aparecen intercaladas con planos en que se nos muestra cómo se comporta el público, comiendo y bebiendo, y otros en que se observa a la esposa que va encontrándose mal, apariciones marcadas por un contrapunto musical. Un mago (Pedro Lazaga) está efectuando un truco delante de la pantalla; gracias al montaje alterno que se mantiene durante toda la secuencia vemos que la esposa se desmaya; el mago saca a un bebé de la chistera, y en ese momento el sonido de un llanto potencia la ilusión para romperla décimas de segundo más tarde al ver que el lloro es real, como el niño que acaba de nacer.

Funciona muy bien la elipsis del truco de magia elegida para el nacimiento de C. Durán, no sólo por resultar imaginativa y utilizar con éxito la sensación de encantamiento que tenía el cine primitivo, sino porque la secuencia está bien resuelta en el montaje, gracias al cual tiene la emoción necesaria. Por otro lado, no cabe duda de que el espectador ha quedado ubicado temporalmente.

Secuencia 5: Es la primera secuencia de montaje que hay en la película. Separa temporalmente la primera parte de la segunda siguiendo la línea ya vista de utilizar referencias históricas. Está compuesta de imágenes documentales de la primera guerra mundial, y destaca el hecho de que entre las que se desarrollan en exteriores aparezca la del interior de una habitación que se desmorona supuestamente por el efecto de una bomba. Van pasando sobreimpresionados los años de la guerra, hasta llegar a 1918.

Esta secuencia, así como las similares a esta que aparecen a lo largo de la película, no estaba en los dos guiones del proyecto que se conservan. Los pasos de tiempo estaban marcados de formas menos enfáticas y casi siempre referidas de una forma u otra al mundo del cine. A veces bastaba con la imagen del zootropo girando, o con un plano en el que se veía la fecha de una de las revistas en las que escribe C. Durán o con un simple rótulo que señalaba el año correspondiente. Estas marcas no han desaparecido del todo en la película, pero están acompañadas de este tipo de secuencias documentales, las cuales, en opinión de F. Alberich (28), podrían haber sido añadidas con posterioridad al rodaje por imposición del productor Barnola, ante el temor de que los pasos de tiempo originales no fueran demasiado claros.

Secuencia 6: Se desarrolla en el interior de un cine cuyo propietario es también el personaje interpretado por Fernando Sancho. Este detalle, junto con el travelling lateral inicial que recorre toda la sala desde el foso de la orquesta hasta donde se encuentra sentado el niño Carlos junto a otro chico, sirven para mostrarnos la evolución del espectáculo cinematográfico. Carlos y su compañero de asiento discuten por culpa de sus ídolos después de ver *La moneda rota*, y el travelling se volverá a repetir, pero esta vez se inicia ya en la primera fila del patio de butacas y su intención es mostrarnos cómo la pelea de chiquillos se ha trasladado a todos los espectadores. Llega la policía y se crea una situación digna de cualquier "slapstick" de los que triunfaban en aquella época.

Precisamente Chaplin y *La calle de la paz* ponen fin al tumulto. Esta es

(28) Opinión que me comunicó en una conversación mantenida con él.



Llobet-Gràcia
dirigiendo a su hija
-Ana, niña-
y a dos chicos más
-Carlos y Luis, niños-
(s. 7). Archivo:
Filmoteca Española.

la primera vez que el cine cumple una función catárquica dentro de la película, poniendo paz en la sala y sellando la amistad entre los dos niños, reconciliados mediante la risa. Este procedimiento tendrá más adelante una importancia vital. Llobet-Gràcia vuelve a emplear un travelling del mismo tipo que los anteriores, pero con el punto de vista un poco más elevado, para mostrar al público riéndose.

Secuencia 7: Los dos chicos salen a la calle mirando y comentando los carteles de películas expuestos en la entrada del cine. Su caracterización ha sido concisa pero definitiva: la pasión por el cine es común, pero como quedó claro en la pelea, mientras a Carlos le entusiasma Chaplin, "Charlot", un creador, un genio, Luis prefiere a Eddie Polo, un héroe. Se encuentran con Ana, una chica de su edad, y su caracterización empieza en ese mismo instante, situándola delante de una tienda que se anuncia como "Fábrica de muñecas", y sigue de manera similar a la de sus dos amigos con la defensa que Ana hace de Pearl White, "Perla Blanca".

La iluminación de la calle por la que van caminando tiene en cuenta la presencia de las farolas y los tramos de sombra que hay entre una y otra (29). Se encuentran con otro grupo de chicos y se intercambian cromos. El más valorado por Carlos es uno de Charlot sobre el que hay un plano en picado y por el que da un número elevado de cromos. A continuación

(29) F. Alberich me contó que Joan Blanquer y la viuda de Llobet, Beatriz, le comentaron durante las conversaciones que precedieron al rodaje del mediometrage *Bajo el signo de las sombras*, que para el director era muy importante que los

niños caminaran en esta secuencia con un pie en la carretera y otro apoyado en la acera. Ninguno de los dos sabía la razón del interés de Llobet por este detalle.

entre Ana y Carlos hay un diálogo con valor enfático, quiere reforzar el hecho de su pasión. Como casi todos los de la película, es conciso, y aunque cumple su misión expresiva, su rotundidad le hace bordear lo pretencioso: "¿No le has dado demasiado?" dice Ana. Carlos responde con cara de enorme seguridad: "No, no le he dado demasiado"

Secuencia 8: La madre de Carlos está cosiendo cuando llega el niño, que trae una herida en la frente por la pelea del cine. Esta secuencia es muy interesante en su aspecto formal. Al comienzo la cámara va y viene sobre el mismo recorrido de derecha a izquierda varias veces. Es un caso idéntico de la primera secuencia de la película, en la caseta del fotógrafo, incluso se podría asegurar que el carril del travelling está en la misma posición: en el lateral izquierdo de la escena y ligeramente en diagonal. La resolución de la secuencia mediante la repetición del mismo movimiento varias veces tal vez tenga que ver con razones de producción que buscaban una mayor economía de medios y de tiempo de rodaje. Lo cierto es que a lo largo de toda la película Llobet-Gràcia prefiere el seguimiento de los personajes con la cámara y crear, como en este caso, planos-secuencia, en vez de acudir a un montaje más fragmentado.

Llega el padre y dice las palabras justas para señalar la ubicación temporal de la acción: "La guerra ha terminado". La secuencia acaba con Carlos acercándose a la pared para cambiar un viejo album de cromos por otro nuevo de Charlot. Inmediatamente después hace un gesto importantísimo en el desarrollo de la película: hace girar el zootropo. Al mismo tiempo se escucha por primera vez el tema musical que acompañará siempre a partir de ahora ese movimiento, que poco a poco se irá cargando de sentido.

Secuencia 9: Carlos y Luis se hacen fotos en el campo. Carlos expresa su deseo de cambiar la máquina fotográfica por una Pathé Baby, que tal vez le regalen por su cumpleaños. Esta secuencia tendrá su reflejo hacia el final de la película, cuando los dos amigos, ya adultos, vuelvan al campo para rodar una película que Carlos dirigirá y Luis interpretará. No puede decirse que una secuencia anuncie la otra, pero Llobet-Gràcia sí que busca la creación de ciertos paralelismos que sirvan para dar a *Vida en sombras* una estructura más o menos circular.

Secuencia 10: Se produce el reparto definitivo de papeles entre los dos amigos. Sin que se haya indicado nada más, Carlos aparece ya con su Pathé Baby, y rueda a su amigo, que hace de borracho. La acción está rodada utilizando de nuevo el método del plano-secuencia, que resultará ya habitual a lo largo de toda la cinta. No hay diálogos, sólo música que se prolonga hasta la siguiente escena.

Secuencia 11: Entra mediante el encadenado de un cartel de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Aparece de nuevo el procedimiento habitual que utiliza Llobet-Gràcia en toda la película para señalar el tiempo. En este caso no sólo utiliza una referencia histórica, sino también otro de sus procedimientos para contar: la narración a través de objetos. El cartel marca una fecha y sirve para dar paso al personaje de Carlos Durán, interpretado ya por Fernando Fernán Gómez, filmando el propio cartel y la Exposición.

Las imágenes documentales se mezclan con las de ficción y la secuencia acaba con un recorte de prensa en la que aparece el nombre de Carlos Durán como ganador de un concurso de películas experimentales. Este pro-

cedimiento también lo veremos más adelante y es de suponer, como en el caso de la secuencia 5, que la ayuda del montador Biadiu fue grande. El autobiografismo aparece aquí de manera literal, ya que Llobet-Gràcia realizó una película sobre dicha Exposición en formato 9,5 mm en el año 1929 y, según parece, fue la obra que le dio a conocer dentro de los circuitos amateur (30). De hecho, las imágenes documentales de este acontecimiento son las del propio director. El tema musical que suena hasta el final es el que viene de la secuencia anterior, y ayuda al espectador a percibir como un todo unitario esta parte del filme que se ocupa de los inicios de C. Durán en el mundo del cine, desde que tuvo su primera cámara hasta sus primeros triunfos como cineasta aficionado.

Secuencia 12: Ahora el personaje que interpreta Fernando Sancho es dueño de una productora de cine que se encarga de realizar noticiarios. Al leer el periódico decide contratar al ganador de un concurso de películas. La sensación de continuidad de la película gana con la utilización de Sancho en un papel que evoluciona de forma pareja a la industria del cine. Y el que hasta ese momento su vida se haya rozado sin saberlo con la de Carlos refuerza la idea de destino inevitable en la relación de Durán con el séptimo arte. El personaje de F. Sancho no estaba creado por Llobet-Gràcia y Victorio Aguado como aparece en la película. Resultó de la refundición de pequeños papeles existentes ya en los guiones del proyecto: el del propietario de la barraca de feria, el del dueño del cine al que Carlos y Luis van de pequeños, y el del productor de noticiarios y su socio.

La secuencia está resuelta de nuevo con prolongados movimientos de cámara y se puede observar que el decorado posee una distribución del espacio sospechosamente parecida a la de la casa de la familia Durán, que aparece en la secuencia 8.

Secuencia 13: Durán recibe la carta del productor en la que le cuenta que está interesado en contratarle. Entra de nuevo en escena Luis, que en ese momento ya es actor de teatro. Otra vez se señala la unión entre la historia del cine y la de Carlos, al aparecer una radio -objeto moderno, marca temporal- que habla de la "novedad" el cine sonoro y emite la voz de Al Jolson interpretando uno de los temas de *El loco cantor* (*The Singing Fool*, 1928). El zootropo está presente en la conversación, colocado sobre el mismo mueble que la radio. Carlos dice que el cine sonoro le parece algo "absolutamente innecesario".

Todas las opiniones emitidas por C. Durán a lo largo de la película están muy elaboradas incluso lingüísticamente: "el cine posee medios de expresión propios que hacen inútil el empleo de la palabra". El motivo, al menos en parte, de esta seriedad teñida de trascendencia es que la mayoría de esos comentarios están sacados de artículos sobre cine que Llobet-Gràcia había escrito en su momento y ese tono se contagia a todos los casos.

En un momento de la conversación entre los dos amigos de hace referencia a Ana y Luis comenta que debe encontrarse en África, donde está destinado su padre. La recuperación de este personaje femenino sirve para no olvidarnos de él y prepara su reaparición. Como se ve, el guión está lleno de pequeñas citas visuales y sonoras que pretenden hacer presentes de

(30) "Porque Llobet-Gràcia lleva realizados ya unos 25 (filmes) desde que, en 1929, siendo aún un muchacho, filmara su

reportaje sobre *La Exposición de Barcelona*, demostrando sus notables cualidades", Lasa, Juan Francisco de, *Op cit.*, pág. 75.

forma constante temas importantes. El detalle de Africa vuelve a ser un rasgo histórico y sorprende que sea seleccionado. Pero de lo chocante de los rasgos históricos elegidos a lo largo del filme tendremos adelante más ejemplos sobresalientes.

Por otro lado, el decorado de la habitación de Luis es todavía más parecido en su distribución al del despacho de Fernando Sancho que el del cuarto de la secuencia 8.

Secuencia 14: A contraluz aparece un grupo de personas que da la impresión de estar rodando en un estudio. Delante de esta imagen se encuentra Carlos rodando con su cámara. Es la primera ocasión en toda la película en que se crea una acción abstraída de la realidad, una imagen mental que no se corresponde con el realismo de la narración. Su realización parece sencilla, sirviéndose más de la iluminación que recibe, que del montaje. Durán es aislado por la luz que cae sobre él de forma directa, mientras que detrás aparecen las sombras del estudio en un efecto que se asemeja a una transparencia. Esto da paso a un montaje de planos documentales sobre catástrofes y deportes.

Secuencia 15: Carlos teclea una máquina de escribir mientras al fondo se refleja la silueta de un zootropo. Es la segunda imagen mental de la película y en ella el zootropo amplía su categoría de objeto para convertirse en un símbolo del paso del tiempo relacionado con la actividad cinematográfica del protagonista. La composición plástica de la secuencia es idéntica a la anterior y vuelve a aparecer el motivo musical que acompaña a los momentos en que el zootropo aparece girando.

Durán es también crítico de cine y en el texto que está escribiendo se puede leer lo siguiente: "el cine, de mero espectáculo, ha pasado a ser un arte, y después que han sido superados los tanteos iniciales, lo que se inició como símbolo de curiosidad científica, tiene actualmente toda una estética..." De nuevo Llobet-Gràcia habla a través de su protagonista, a la vez que proclama la evolución permanente del cine. Los giros del zootropo significan que la vida de Carlos sigue avanzando en relación con el cinematógrafo, y su música se lo recuerda a los espectadores.

Secuencia 16: Aparece escrito "Felices Pascuas" y a continuación, se ve la sustitución de un crucifijo por la imagen que encarna a la república. De nuevo un dato histórico cumple la función de marca temporal dentro de la diégesis, aunque su protagonismo impersonal disminuye en esta ocasión su efecto sobre la acción principal de la película.

Hay que destacar que en 1948 esta obra se atreve a nombrar dicho período sin ningún tipo de carga peyorativa y, como se verá más adelante, a instalar parte de su acción en él. La mirada acrítica con la que aparece reflejado fuera inconsciente o premeditada, no disminuye la audacia.

Secuencia 17: Ana -ya adulta- y Carlos se vuelven a encontrar tras coincidir en un quiosco comprando una revista cinematográfica en la que él escribe: *Films selectos*. "Papá murió en Africa. Mamá está delicada. Yo hago labores en casa". Con la concisión habitual y cierto laconismo queda establecida la situación del personaje de Ana. El cine vuelve a unir a la pareja y desde su encuentro en el quiosco hasta el final de su paseo, el diálogo está seguido por la cámara, que les precede y en un momento determinado se cruza delante de la pareja para rodar el instante en que toman una curva. Es un movimiento extraño, pero en la línea de los planos-secuencia

que llenan la película.

La secuencia acaba en una superimpresión de Ana y Carlos montados en el piso superior de un tranvía. El diálogo que mantienen ha sido calificado por Méndez Leite (31) como digno de Lubistch, valoración tal vez exagerada, sin negar que acierte con la comparación en cuanto al tono. Carlos quiere saber la situación amorosa de Ana y ella le responde: "Algunos lo han intentado". "¿Y han tenido suerte?", pregunta él. "Hasta ahora nadie", responde ella finalmente.

Secuencia 18: La expresión del amor viene dada en una acción en la que lo más importante es la imagen: Carlos cuelga en su habitación una foto de Ana. El director de Sabadell vuelve a narrar a través de un objeto. Aparece por primera vez el tema musical que subraya los momentos de amor que tienen que ver con el personaje interpretado por M. Dolores Pradera, enlazando con el motivo musical del zootropo, al que Carlos hace girar poniendo en marcha de nuevo su carga significativa.

Otra vez una secuencia sin diálogos, sólo con música. Su frecuencia hace pensar si Llobet-Gràcia no seguiría creyendo parcialmente en la crítica que hacía Carlos del cine parlante, y defendiendo la suficiencia de los recursos expresivos suficientes que el cine poseía, según él, sin necesidad de utilizar el sonido. En cualquier caso, lo que Llobet-Gràcia demuestra es que confía en la carga expresiva de la imagen, y *Vida en sombras* es una prueba constante de ello.

Secuencia 19: Ana y Carlos van al cine acompañados de la madre de ella. Llobet-Gràcia vuelve a confirmar su interés por novelar la historia del cine, y muestra un fragmento del noticiario que solía acompañar a las proyecciones en aquella época. Inmediatamente después comienza la proyección de la versión de George Cukor de *Romeo y Julieta* y se pone en marcha el mecanismo aplicado por Llobet-Gràcia para hacer de la referencia cinéfila un elemento narrativo. La historia de amor por excelencia sirve para contar la de Ana y Carlos. Ni siquiera hacen falta imágenes, basta con el haz de luz y la banda sonora para crear una elipsis válida que alterna en el montaje con planos de la pareja enamorada y la madre vigilante que da codazos a su hija para que no se permita ninguna libertad, detalle de humor que no parece extraño al mundo del director de Sabadell, lleno de referencias domésticas.

Los movimientos de cámara son suaves, y desaparecen al final, cuando en un plano tomado desde detrás de la pareja se superpone el beso de ésta a la palabra "fin" de la película de Cukor. Lo que se ha visto es una sala de cine y dos enamorados. Lo que se ha oído son fragmentos de la historia entre "capuletos" y "montescos". El sonido es otro elemento expresivo más al que Llobet-Gràcia sabe sacar partido.

Secuencia 20: El beso de la pareja en la secuencia anterior enlaza con el de su boda. Sobre el tema musical de amor se suceden las imágenes de los recién casados filmadas con cierto aire documental, roto por el plano en transparencia de Carlos y Ana en un barco, momento inspirado seguramente por otro similar que aparece en *Rebeca*. La última imagen que se ve es la de Durán filmando en dirección al mar, quedando retomado el tema de la película en general y de la secuencia siguiente en particular.

(31) Op. cit., pág. 105.

Secuencia 21: El productor le comenta a Durán la posibilidad de que éste pueda dirigir. Pero parece que los guionistas Llobet-Gràcia y Aguado han decidido hacer explícita la relación entre la Historia con mayúsculas y la vida de Carlos, y el productor añade que depende de la evolución que tome la situación política del país. Resulta curioso comprobar cómo el reflejo de la guerra civil es uno de los aspectos más comentados de la película, frente al del periodo de la segunda república, que comparte un tono muy parecido en cuanto a intento de utilización de un contexto histórico que se muestra sin juzgar, y, sin embargo, no ha tenido la misma suerte crítica. En cualquier caso, del mismo modo que la de la contienda española, la simple utilización de este periodo republicano suponía un desafío muy grande de Llobet-Gràcia y sus colaboradores.

Al final de la secuencia Carlos Durán anuncia lo que va a hacer: "Por la mañana, si le parece, filmaré el mitin del Frente Popular". En las secuencias anteriores los datos temporales estaban dados, como ya se ha visto, de una forma más elaborada o, de manera más exacta, más cinematográfica.

Secuencia 22: Típica secuencia de esta película en la que se mezclan imágenes documentales con otras de ficción. Unos planos reales del mitin aludido enlazan con los claramente ficticios de una urna que es destrozada por brazos armados con palos de madera, mientras al fondo se proyecta la sombra de unos disturbios. La composición estética de esta escena es igual a la de las secuencias 14 y 15. Para F. Alberich, los que rompen la urna son los simpatizantes del Frente Popular, detalle que no habría sido tenido en cuenta "por los que pretenden una recuperación *progresista* de Llobet" (32).

Secuencia 23: Su función es meramente explicativa, y deja al descubierto la pobreza del diálogo que mantienen el productor y Carlos Durán en el despacho del primero. Su intención parece ser la de obligar a que los espectadores escuchen que Durán no puede dirigir todavía y que algo importante va a pasar. No hay ningún aliciente visual que ayude a encajar las palabras discursivas del productor y la respuesta mecánica de Carlos.

Secuencia 24: Carlos y Ana se van de vacaciones a la playa. Es una secuencia dividida en dos partes que incluía un beso cortado por la censura. Ella le dice a su marido que está embarazada y éste va con el coche a por un melón, primer antojo de su esposa. La manera de hacer la elipsis temporal que cubre la ida y vuelta de Carlos es mediante la sucesión de dos planos idénticos de Ana esperando en la misma posición, mientras se escucha en "off" como el coche se va y vuelve. En ningún momento se ve a Carlos conduciendo el coche, debido a que Fernán Gómez no tenía el carnet, según le contó el propio Llobet a Alberich (33).

Llobet-Gràcia saca de nuevo partido al registro sonoro, y queda patente una vez más su capacidad para lograr la máxima expresividad con los mínimos recursos cinematográficos y económicos. La secuencia finaliza mediante un movimiento de cámara que desemboca en el melón, el cual, como viene siendo habitual en la película, va a cumplir una función narrativa.

Secuencia 25: Esa función es la derivada de que sea también la imagen del melón la encargada de abrir esta secuencia. Por un lado se ve que ya queda menos de la fruta, así que es indicadora del paso del tiempo; y por

(32) Comentario realizado por Alberich en conversación conmigo.

(33) Comentario que, a su vez, me fue referido de palabra por Alberich.



Rodando el
enfrentamiento
callejero al inicio
de la guerra civil
(s. 27). Archivo:
Filmoteca Española.

otro sirve para hacer presente el embarazo de Ana, porque fue y es un antojo suyo. De aquí parte esta larga escena resuelta con un largo plano-secuencia. Carlos y Ana están cenando mientras la radio emite la realidad exterior, la histórica: comienza la Olimpiada Popular y se ha producido el levantamiento militar en Marruecos. Se ha sembrado ya la inquietud.

La cámara sigue a Carlos que se levanta de la mesa y distraídamente va hacia el calendario, donde se indica que es 18 de Julio. Otro objeto narrativo más que no sólo señala el tiempo, sino que además trae escritas dos citas sobre el amor pertenecientes a Unamuno y La Rochefoucauld, que Durán lee justo antes de que den la noticia de la extensión del alzamiento a otras ciudades españolas, causando el efecto buscado: cierta sensación de fatalismo en el espectador que conoce de antemano los acontecimientos históricos que llegarán después, pero que los protagonistas ignoran. La gradación dramática sigue su curso y se escuchan disparos en la calle.

La referencia cinéfila se ha colado a través de la música cuando la radio ha emitido el "Ave María" de Schubert presentándola como perteneciente a la banda sonora de la película *Vuelan mis canciones*, justo después de que el noticiero hablara del levantamiento. Ese tema musical es el fondo sobre el que Ana comenta que está haciéndole una "camisita" al niño, sobre el que seguidamente aparece una pequeña reproducción de la Virgen de Montserrat encima del mueble del que Durán saca el tabaco, y sobre el que el actor lee los dos "pensamientos sobre el amor". La música adecuada para la ocasión no puede estar ahí sin motivo, ha de entrar gracias al cine. El suspense se rompe con la noticia urgente de la expansión del levantamiento. Otro elemento más que se une al efecto dramático.

Cuando el tiroteo parece haber acabado, el agua que sale repentinamente por los agujeros de un tonel agujereado llama la atención de Carlos, que lo filma con su cámara. Llobet-Gràcia demuestra de esta manera que no le interesa hablar de la guerra civil directamente, sino vista por un hombre de cine, protagonista de la película. En esta misma línea hay que inscribir el momento en que Durán filma un rollo de papel que él mismo empuja para lograr la imagen apetecida. Esa no es la realidad de la contienda, sino la creación de una imagen metafórica que trasciende el tema de la guerra hasta alcanzar al de la propia película y ponerse a una altura significativa semejante a la imagen del zootropo girando.

Tanto en el guión titulado *Bajo el signo de las sombras*, como en el titulado *Hechizo*, en esta secuencia figuraba la voz en "off" de Carlos diciendo lo siguiente: "¡ Si pudiera dirigir escenas de este tipo !... escenas de la vida... porque la vida es cine... ¡Caramba!, buen título para un artículo... La vida es cine...". Nada de esto aparece en la película, pero en la concepción de la secuencia queda perfectamente asumida esta idea. Durán convierte ese momento dramático en cine. Filma desde la muerte de los soldados, hasta el agujero realizado por una bala en un bidón de agua. Esta intensidad a la hora de afrontar el fenómeno del cine es el que preside la vida de Durán, y no es descabellado deducir, examinando su biografía, que es también la que presidió la vida de Llobet-Gràcia hasta la finalización de esta película.

Secuencia 28: Carlos sigue filmando en la calle. Fernández Cuenca primero (35) y M. Oms después (36) aseguran que Llobet-Gràcia utilizó imágenes documentales del *Reportaje del movimiento revolucionario* (1936) realizado por Mateo Santos y producido por la C.N.T. y la F.A.I. Sin embargo, las imágenes no son del documental citado. Es posible que fueran rodadas por el propio Llobet en los momentos en que la columna de Durruti estuviera saliendo de Barcelona. En cualquier caso, resulta interesante comprobar cómo la ficción se complementa una vez más con lo documental, y junto a las imágenes "reales" del paso de un coche con simpatizantes nacionales, el montaje nos ofrece seguidamente la de Carlos filmándolo, al mismo tiempo que se refleja sobre él la sombra del coche, detalle que sirve por sí solo para representar la simbiosis que se pretende lograr entre los hechos históricos y los cinematográficos.

Cuando acaba de rodar sube al despacho de la productora y llama a su casa. No contesta nadie y en ese instante la música tiene una entrada dramática que junto con una transición en forma de cortinillas conduce al espectador a la secuencia siguiente.

Secuencia 29: Es un plano-secuencia que va creciendo en dramatismo a lo largo del recorrido de la cámara. Comienza con Carlos abriendo la puerta de casa con precipitación, sigue hasta llegar al mueble que preside la habitación. Recorre la parte superior mostrando los agujeros de disparos que hay en la pared hasta llegar a la reproducción de la Virgen, cuya cabeza se desprende y cae. En ese momento la grúa sube hacia arriba abriendo el plano y mostrando a Ana muerta en el suelo y a Carlos gritando su nombre y abrazándola. Antes de que acabe el movimiento ascendente de la

(35) *Op. cit.* pág. 36

(36) *La guerre d'Espagne au cinema*. Les Editions du

Cerf, París, 1986. pag. 170.



Carlos sostiene en sus brazos a Ana, muerta (s. 29). Archivo: Filmoteca Española.

cámara, la música deja paso al ruido de una bomba cayendo, que ahoga los gritos de "¡Ana!, ¡Ana!" que lanza Carlos.

Llobet-Gràcia ordena su secuencia uniendo lo simbólico con la acción real. No va cada faceta por un lado, sino que se mezclan, como es evidente en el caso de la Virgen. Las ideas de la protección rota, y de la muerte de una mujer que también es madre se concentran en esta última aparición de la imagen de Montserrat, que precede y presagia la inminente aparición del cadáver de María Dolores Pradera. El orden que presenta este plano-secuencia demuestra una vez más no sólo el acierto que demuestra Llobet-Gràcia narrando a través de objetos, sino el uso que hace de la anticipación.

El plano-secuencia es un elemento que vertebra la película y es de suponer que Llobet-Gràcia debió de contar con una valiosa ayuda en la figura del operador Torres Garriga, que en sus trabajos para Carlos Serrano de Osma ya tuvo que afrontar la utilización de este recurso expresivo (37).

Secuencia 30: Comienza aquí la parte de la película dedicada a la presencia de Carlos Durán en la guerra civil española. El ruido de la bomba que había comenzado en la secuencia anterior, cumple su papel introductorio y continúa al inicio de ésta. Finaliza al aparecer una explosión en las imágenes documentales bélicas que forman parte de la acción. Sobre ellas aparecen sobrepuestos los pies de Carlos, que dejan atrás la guerra para ir cruzando delante de carteles que indican su paso a Francia hasta lle-

(37) La brillante utilización de este recurso en *Abel Sánchez* (1946) es destacada por John Hopewell en su libro *El Cine*

Español después de Franco, pág. 40.

gar a la zona nacional. De nuevo lo documental unido a lo creado directamente como ficción.

Al motivo de que esta secuencia tan extraña exista se refiere F. Méndez Leite hijo: "Según cuenta Ferrán Alberich (38) la censura exigió a Llobet que, puesto que Carlos era un personaje positivo, dejara bien claro que militaba en el bando nacional, por lo que Llobet inventó esos planos inquietantes de las piernas de Carlos caminando con carteles al fondo que explican su paso por Francia a la zona franquista" (39).

Secuencia 31: La imagen también documental de una escuadrilla de aviones describiendo un giro en el aire une esta secuencia y la anterior (40). Igual de importante resulta el sonido de sus motores que acompaña el inicio del descenso de los aviones y se prolonga cuando la cámara abandona el cielo hasta que se reencuentra con Carlos en el suelo vestido de militar. Este sonido es el enlace narrativo que deposita la acción en la tierra, después de que el espectador haya visto las imágenes aéreas, tal vez filmadas por el propio Durán, encargado de rodar la contienda.

En una entrevista que mantiene con su superior, el personaje interpretado por Fernán Gómez le comunica su deseo de no rodar más. El cine hizo que abandonara a su esposa en momentos decisivos, permitiendo su muerte. Durán se siente culpable. La expresión de algo tan importante para la película se hace mediante la palabra, tan concisa y carente de florituras como viene siendo habitual, pero con su valor informativo intacto. El rostro de Carlos antes de entrar a la garita donde se encuentra su jefe militar ya indica que algo ha cambiado.

La iluminación de la entrevista -que respeta el *racord* de posición en todos los planos- marca el inicio de un periodo en el que van a dominar los contrastes y las sombras. Su función expresiva va a ser clara, y aquí se puede observar cómo una parte de la cara de Durán brilla iluminada por un fuente de luz justificada, mientras que la otra queda más oscurecida. Ante el comentario realizado por el superior, "Buena suerte, Durán", éste sólo puede quedar pensativo y serio. La expresión de Fernán Gómez y la iluminación han descubierto al espectador la nueva personalidad de Carlos Durán.

Secuencia 32: Y esa misma expresión en primer plano es la que aísla un fundido en negro cambiando el decorado de la garita de campaña por nuevas imágenes de guerra sobre las que permanece el rostro de Durán. Otra sobreimpresión más realizada con fondos documentales remontados.

Secuencia 33: El sonido de la guerra llega hasta esta secuencia en la que aparece una tumba de la que la cámara se va alejando a la vez que se eleva hasta media altura. La música sustituye muy pronto al ruido de las bombas, y suena una melodía que poco a poco va dejando paso a los acordes del himno nacional. La iluminación al mismo tiempo ha ido variando hasta sacar de las sombras a la tumba, en la que está inscrito el nombre de Ana. Al final, el tema de amor coincide con el reflejo del crucifijo sobre la lápida y Carlos Durán entra en el plano.

(38) Alberich me dijo que a él se lo contó a su vez el propio Llobet.

(39) *Op. cit.*, pág. 116.

(40) En cuanto a las imágenes de archivo que aparecen en la

película, conviene señalar que como se indica en un momento del documental *Bajo el signo de las sombras*, el director de producción, Francisco de Barnola, incluyó más imágenes de ese tipo en el remontaje que realizó.



Carlos expresa a su superior militar su deseo de no seguir filmando acontecimientos bélicos (s. 31).
Archivo:
Filmoteca Española.

A través de la música hemos conocido el final de la guerra, qué bando ha ganado y la viveza del recuerdo de Ana para Carlos, idea reforzada por la iluminación. La secuencia dura breves segundos, pero los recursos narrativos son utilizados con su mayor capacidad expresiva. Se recupera la imagen del crucifijo, otro elemento sujeto a la estructura dual que presentan varios motivos de la película, e indicador también de la victoria del bando nacional. Tampoco hay que olvidar su valor enfático representando la idea de muerte: la cruz preside un sinfín de tumbas, mausoleos y monumentos fúnebres.

Secuencia 34: La parte temática correspondiente a la guerra ha terminado. Carlos se reincorpora a la vida civil y en un bar escucha una conversación que se desarrolla en "off", sobre la llegada del color: "Pasará con el color lo mismo que con el sonoro", dice una de las voces. Secuencia que crea la idea de paralelismo como la que en su día mantuvieron Carlos y Luis. De nuevo aparece el efecto de cierre que parece presidir la película en muchos momentos.

La secuencia está resuelta con una única toma que se inicia con la imagen de Carlos de espaldas, delante de la barra de un bar. La cámara se va acercando poco a poco. El protagonista no soporta la conversación que está escuchando y se va. La cámara se sigue acercando hacia la cerveza que Durán ha dejado sobre la barra hasta tenerla en primer plano: un objeto es nuevamente el encargado de contarnos algo. La jarra está casi llena, Carlos apenas ha podido soportar la conversación sobre el color en las películas: la herida sigue aún abierta; el cine le hace daño, pero no deja de estar presente.

Un solo plano, un diálogo que no vemos, una sola persona y un único objeto. La sencillez aparente de Llobet-Gràcia vuelve a funcionar.

Secuencia 35: Carlos pasea por la calle y no puede escapar del cine. Ve a un grupo de personas haciendo publicidad de *El escándalo* (J. Luis Sáenz de Heredia, 1943) caminando con el cartel de la película. Su cara refleja dolor y lleva puesto un traje oscuro. El único sonido es el tema musical que acompaña a los momentos relacionados con el cine. De nuevo aparece aquí la cinefilia: señala Méndez Leite que “*El escándalo*, la película española que tanto admiraban los cinéfilos inquietos de entonces” (41).

Secuencia 36: Carlos sigue paseando. Es de noche y ha llegado a unas calles que se parecen mucho a las que recorría de niño -tal vez sean las mismas-. Llega a un cine que también es muy parecido al que él iba de pequeño -seguramente el mismo- donde proyectan la versión de *Romeo y Julieta* dirigida por George Cukor. Se fija en las fotos expuestas en el porche de entrada, que recogen diferentes momentos de felicidad entre los dos enamorados.

Cabe pensar en la película protagonizada por Leslie Howard como un elemento más que posee en su interior cierto carácter de presagio fatal: la obra que selló definitivamente el amor de Ana y Carlos es la historia de amor desgraciado por excelencia (42). Durán evoca en un “flash-back” el beso entre él y su esposa muerta al final de la obra de Cukor, un beso dado al acabar una historia en la que los dos amantes fallecen. La elaboración técnica de este recuerdo - fundido entre el beso de la pareja y fotograma de “fin” de *Romeo y Julieta* - es un avance del procedimiento que Llobet-Gràcia utilizará más adelante para mostrarnos una imagen mental más compleja de Carlos. Toda la secuencia transcurre con el único sonido del mismo tema musical que en la secuencia anterior.

Secuencia 37: Hace su aparición la nueva vivienda de Carlos, el primer elemento que va a vertebrar su nueva vida, la pensión regentada por una madre y su hija Clara -Isabel de Pomés-. Esta mira un paquete que han mandado a Carlos, que al llegar lee la carta que acompaña al envío: “Le remito su cámara, que trágicas circunstancias le hicieron olvidar en mi despacho”. El productor interpretado por Fernando Sancho vuelve a aparecer tras el paréntesis de la guerra; segundo elemento en la reconstrucción existencial de Durán, que muestra su rechazo inicial hacia la cámara. Este elemento, como antes sucedió con el zootropo, el rollo de papel o la Virgen de Montserrat, ha dejado de ser únicamente objeto para convertirse en símbolo, en este caso de la tragedia y del sentimiento de culpa que causó en el protagonista.

La secuencia alterna los planos largos y en movimiento con los planos medios y primeros planos fijos. Acaba con la marcha del protagonista a su habitación, completamente confundido, mientras suena el tema de amor. La expresión de Clara deja paso a la cara de su madre, que la mira comprendiendo sus sentimientos hacia Durán. De nuevo ha aparecido la figura de la madre de la mujer que ama a Carlos, cumpliendo otro de sus papeles arquetípicos: el de quien conoce a la perfección a sus hijos, y basta con un

(41) *Op. cit.*, pág. 116.

(42) Relacionada en parte con este tema del carácter fatal de algunos de estos presagios puede verse el

comentario sobre la aparición de lo siniestro en *Vida en sombras* que hace Jesús G. Requena en su artículo ya citado, pág. 83.



Preparando el rodaje en el decorado de la habitación de Carlos en la pensión en la que vive, una vez acabada la guerra. Archivo: Filmoteca Española.

gesto para saber qué les pasa. Llobet-Gràcia refleja a lo largo de toda la película un ambiente muy apegado a lo doméstico. La familia Durán, su vida con Ana y el ambiente de la pensión, regentado por una madre y una hija, son elementos que están en consonancia con el protagonismo que la propia familia Llobet-Gràcia tiene en *El valle encantado* o el de la institución matrimonial en *Suicida*. Lo familiar y su atmósfera parece una de las preocupaciones más importantes del director.

La música cumple su efecto dramático y la definición de los personajes nuevos es esquemática y clara a la hora de repartir los papeles, sin la necesidad del diálogo, sólo el comentario que hace Clara a Durán de la llegada del envío.

Secuencia 38: Esta larga secuencia destaca entre otras cosas por convertir al espacio en una prolongación de la personalidad de Carlos. La habitación que ocupa en la pensión permanece en penumbra, sin apenas puntos de luz, y con el reflejo de un neón que se cuelga dentro de la estancia. Este tipo de iluminación ha dado lugar a comentarios como el de Serrano de Osma (43), que habló de las "luces y sombras del cine expresionista alemán" que aparecen en la película, o como el de Angel Luis Inurria (44), según el cual las "huellas del expresionismo" pueden rastrearse en la obra, dentro de un conjunto de influencias que Llobet-Gràcia habría asimilado con gran acierto. Aún así, para cuando se realizó *Vida en sombras* la iluminación llamada expresionista ya había sido

(43) Declaraciones realizadas en *Bajo el signo de las sombras*, op. cit.

(44) "Afortunada recuperación de Llobet Gràcia por la Filmoteca Nacional", ABC, viernes 2 de noviembre de 1984.

adoptada por Hollywood y modificada según sus necesidades.

También puede pensarse, por tanto, en una influencia indirecta proveniente de la forma de trabajar que algunos operadores tenían en Estados Unidos, utilizando de forma más evidente que la mayoría la herencia expresionista, convertida ya en una técnica de trabajo que entraba en conexión con otras.

La secuencia muestra un trabajo con el encuadre que incluye la aparición de techos y la profundidad de campo. La combinación de esta puesta en escena con la iluminación da un ambiente muy peculiar al espacio y la atmósfera, y obliga a pensar en primer lugar en uno de los hitos de la historia del cine: *Ciudadano Kane* (1940). Pero esta película fue estrenada en España en 1967, lo que podría llevar más en concreto a que se pensara en el director de fotografía de dicha obra, Gregg Toland, como el posible modelo a imitar, ya que varios de sus trabajos pasaron por nuestro país antes de 1947: *La loba* (1941), *Las uvas de la ira* (1940), etc.

En cualquier caso, las influencias estéticas aplicables a esta secuencia y a la película en general no vienen de un solo lugar. Junto a las citas del expresionismo aparecen nombres como el de Chaplín o Dreyer (45), por ejemplo, y al mismo tiempo que hablamos de Toland sería conveniente no olvidarse del propio Orson Welles, ni de Stanley Cortez, director de fotografía de *El esplendor de los Amberson* (1942), segunda película de Welles, estrenada en España en 1945 y que según confiesa Fernán Gómez refiriéndose a ella y al grupo que rodeaba a Serrano de Osma, fue "la película que más nos afectó(...) por su formalismo, por su estética, sus largos planos secuencias" (46).

La cantidad de elementos distintos desde el punto de vista estético, sobre todo, son la mejor muestra de la fuerte personalidad del director de Sabadell, que a través de su conocimiento del cine adquirió un estilo singular. El proceso de elaboración al que casi todo lo que aparece en *Vida en sombras* quedó sometido, la convierte en lo que es, una creación rabiosamente personal, hasta el punto de generar opiniones como la de F. Alberich, que la considera "una película introvertida, cerrada a cualquier influencia o aportación exterior" (47).

Argumentalmente, la secuencia muestra a Durán acosado por el pasado doloroso que representan la cámara, la foto de su mujer y el reflejo del neón, perteneciente al cine situado en la acera de enfrente a la pensión. El simbolismo de estos elementos se ve reforzado por un tema musical utilizado sólo aquí, y que acompaña a los instantes en que el protagonista sufre a causa de la tensión producida entre su inclinación al cine y los recuerdos que ello le trae.

El procedimiento de la cámara subjetiva sirve para mostrar la emotividad en aumento que siente Durán al levantarse del sillón tras contemplar su cámara, y acercarse al retrato de Ana, situado sobre un mueble junto al zootropo, que suma a su significación simbólica, la de objeto representante del pasado al que pertenece. El tema de amor ayuda a la intensidad del momento, roto con la llegada de la criada y su tono gracioso que molesta a Carlos. Ella le anuncia la cena y él la rechaza con tono amargo.

(45) *Ibidem*, nota 45.

(46) *Op. cit.*

(47) *Op. cit.*, pág. 37.



Maquillando a
Fernán Gómez. En
la segunda mitad
de la película,
la caracterización
de C. Durán imita la
del señor De Winter
en *Rebeca*.
Archivo:
Filmoteca Española.

Cuando la criada se va regresa el ambiente descriptivo de los pensamientos y el estado de ánimo de Durán. La cámara le acompaña en sus movimientos, que también adquieren un segundo nivel de interpretación cuando Durán exterioriza su indecisión ante el cine asomándose al balcón y observando el rótulo de neón que se refleja en el cuarto, y que anuncia la película *Rebeca*. El tema musical que ilustra sus sentimientos contradictorios regresa hasta expulsarlo del balcón, momento en que otra interrupción vuelve a ceder paso al silencio de su pensamiento en favor de los comentarios de Clara, que le trae algo de cena en una bandeja y acaba haciendo un comentario sobre la esposa muerta de Carlos. Este hace una vez más referencia a su responsabilidad en la muerte de Ana. Ella quiere sacarle de la habitación para que cene con los demás, movimiento que también adquiere un valor simbólico al ser la mujer que le ama quien pretende arrancarlo de la habitación llena de sombras.

La estructura en tres partes de esta secuencia viene marcada por la irrupción de los dos personajes femeninos indicados, que con su actitud enmarcan por contraste el estado de ánimo de Carlos. El optimismo de Clara enlaza con la llegada a la pensión de otro de los personajes que sirven para estructurar la película: Luis, el pasado no doloroso, un elemento más del que partirá la nueva vida de Durán.

Secuencia 39: Luis y Carlos hablan en la habitación de éste. La diferencia de luz entre el salón de la pensión y el cuarto del inquilino es considerable. En su charla, se hace evidente lo que las imágenes han expresado antes: "En el fondo estás deseando volver [al cine]", dice Luis; "Quizá tengas razón", responde Carlos. El amigo de la infancia, convertido en presti-

gioso actor de teatro, retoma el valor simbólico de los actos y abre el balcón que da al cine donde ponen *Rebeca*. Al final, acaba convenciendo a su amigo para ir a verla los dos en compañía de Clara.

Secuencia 40: La película de Hitchcock es la gran protagonista de la secuencia. La pasión de Llobet-Gràcia por esta obra es manifiesta (48). Carlos Durán asiste a su proyección en el cine Coliseum de Barcelona -detalle de la realidad reproducido por Llobet- cada vez más atemorizado hasta no aguantar el reflejo de sí mismo que la película le devuelve.

Francisco Llinás apuntaba a propósito de *Vida en sombras* que estaba construida "como un comentario de *Rebeca*" (49). La afirmación resulta exacta aplicándola a esta secuencia y la siguiente, cuya importancia dentro del conjunto de la película es muy grande, así como a fundamentales motivos argumentales como el del sentimiento de culpa relacionado con la muerte de la esposa y la pérdida del hijo que esperaba. Y es precisamente este tema el que sirve a Llobet-Gràcia como guía a la hora de realizar la selección de los momentos de la película norteamericana que muestra y utiliza en su propia película.

La gradación que preside su uso es el elemento clave que ayuda a formar el creciente dramatismo de la secuencia. Desde la invitación al regreso al mundo del cine, de la ensoñación y del recuerdo que supone la primera escena de la obra de Hitchcock -"Anoche soñé que volvía a Manderley"- hasta la secuencia en la cabaña de la playa, donde L. Olivier expone su complejo de culpa y las razones del mismo, obligando a Carlos Durán a huir del cine, tras reconocerse en la pantalla.

El montaje plano/contraplano del actor británico con Fernán Gómez permite comprobar cómo la caracterización física del intérprete español es idéntica a la de el señor De Winter, lo que sirve para hacer explícita la identificación de los dos personajes, y acrecentar más todavía la sensación de angustia que va transmitiendo el rostro de Durán.

Secuencia 41: Esta secuencia es compleja desde el punto de vista formal y temático, y no aparece en ninguno de los dos guiones que precedieron a la película. Es posible que Llobet-Gràcia la pensara ante el temor de que resultara demasiado prematuro mostrar a un Durán recuperado para el mundo del cine después de sufrir la prueba de ver *Rebeca*, como así sucedía en los guiones citados.

Comienza con un travelling frontal hacia C. Durán pensativo en su habitación. Se refleja sobre él la luz del neón del cine, que destaca sobre el fondo oscuro de la habitación sin luz. Cambia el plano, y ahora parece encarnar la mirada de Durán, orientada primero hacia el retrato de Ana y luego hacia el balcón abierto a través del cual se ve el cine. Aquí comienza una imagen que se forma en la cabeza del protagonista. No es una abstracción pensada como apunte de la película, al estilo de la sombra del zootropo girando, sino que es la mente de Durán quien superpone las imágenes de las películas familiares del matrimonio De Winter a la del neón que anuncia *Rebeca*. La relación entre el recuerdo de su mujer y las "home

(48) "En cambio, *Rebeca* nos gustaba muchísimo a todos(....) En lo que se refiere a Llobet-Gràcia hay ya un homenaje a la película de Hitchcock, como una anticipación de esos homenajes cinéfilos que luego se han utilizado tanto en el

cine". Fernán Gómez, *op. cit.*

(49) "*Vida en sombras*, el film más señalado hasta ahora", *Liberación*, 2 de noviembre de 1984.

movies" de los De Winter ha quedado establecida por la sucesión de las acciones: primero su mujer, luego los filmes caseros. Son imágenes felices subrayadas por los comentarios de la pareja. De nuevo la película de Hitchcock marca la pauta que acaba por llegar al conflicto de Durán.

Seguidamente, y continuando con la asociación anterior, él, iluminado desde abajo por el proyector, lo que agudiza la gravedad de su gesto, comienza a proyectar sus propias películas familiares, quedando establecida de forma inmediata la relación entre la imagen anterior y lo que ahora sucede. Hay una sensación de causa-efecto, pero también de paralelismo y de búsqueda de la felicidad perdida en esas películas. Durán se acerca a la pantalla y observa de cerca a Ana y a él mismo. Tras un simulacro de declaración amorosa entre los dos, Carlos sale de cuadro y deja sola a su mujer; ésta bromea con Carlos que está filmando y deshoja una margarita con el resultado final de que él sí le quiere. Durán se aleja de la pantalla y sonríe, mientras la música inicia un tema que puede identificarse con la "catarsis", con la vuelta de la felicidad tras la ceremonia descrita.

A un elaborado desarrollo estético que mezcla la superposiciones con los planos largos y la utilización dramática del cine profesional y amateur -todo un resumen del concepto cinematográfico de Llobet-Gràcia- hay que añadir la necesaria interpretación de los hechos si se quiere saber la razón de la recuperación de Carlos. Este terreno resulta más resbaladizo, ya que si bien la secuencia busca la expresividad emotiva en su construcción, no queda tan claro el motivo concreto que lleva al protagonista a dar por terminada su infelicidad. Una interpretación verosímil sería la de pensar que Durán siente que ha recuperado a su mujer mediante el cine "-abandóname, pero no te salgas del cuadro", le dice él a ella en un momento de la filmación casera-, a una mujer que sigue amando, como ha indicado la margarita. F. Alberich, por su parte, apunta la siguiente interpretación: "El cine recoge a la muerte trabajando, en palabras de Godard, es decir, la vida. La tarea de Durán es reconstruir su vida, recrearla en el cine" (50).

Secuencia 42: Carlos habla con Luis y Clara. El movimiento de cámara parte de la espalda de Durán para ir poco a poco descubriendo su cara, lo que equivale a ir dejando ver al espectador cómo el protagonista ha recupe-



Llobet-Gràcia de espaldas frente a la maqueta del cine Coliseum de Barcelona, donde también estrenó *Rebeca*. Archivo: Filmoteca Española.

(50) Comentario que me refirió en conversación con él.

rado el entusiasmo. Sus palabras vuelven a ser las del propio Llobet-Gràcia, suenan a crónica redactada (51). Clara contempla la escena desde el fondo. La entrada de los tres personajes a lo largo del plano confirma una vez más el cuidado en la puesta en escena de la película.

Secuencia 43: A través de la cara de Isabel de Pomés escuchamos cómo Luis y Carlos hablan de hacer una película corta. Ella está feliz y al final acaba reclamando su sitio en la conversación, pero de nuevo vuelve el doble sentido, y sus palabras adquieren mayor trascendencia: "¿Yo qué pinto aquí?". Clara quiere formar parte de la vida de Carlos. La secuencia es breve y está resuelta en un solo plano que va desde el rostro de Clara hasta elevarse en grúa y dar cabida a los tres personajes sentados en la terraza de un bar. Carlos acaba de exponer su ideario sobre la autoría de las películas y la función del director, que es la del propio Llobet-Gràcia y a la que ya hicimos referencia en la parte anterior del trabajo. Al final entra la música de piano que acompañaba a lo momentos de proyecciones mudas que han aparecido en la película, así como a los del principio, que tenían que ver con el origen del cine: el séptimo arte ha regresado definitivamente a la vida de Durán.

Secuencia 44: Continuando con la doble significación, se ve la habitación de Carlos en panorámica a través del objetivo de una cámara. Es el propio Durán, que vuelve a verlo todo a través del cine. El cuarto tiene más luz que antes y la catarsis llega a su final cuando la cámara/ojo de Carlos se encuentra con el retrato de Ana y ésta le sonríe (los objetos vuelven a contar la historia, pero esta vez en unión de las imágenes mentales). Este es un plano absolutamente imaginario, entendible únicamente desde el punto de vista del protagonista, que siente cómo su esposa difunta no sólo sigue de alguna manera viva y amándole, sino que también le da su conformidad para retomar el camino del cine. El zootropo aparece y vuelve a girar. Todo está en marcha otra vez. La imaginación de Llobet-Gràcia y su gusto por las abstracciones acaban por ser decisivos para definir del proceso vital de Durán.

Secuencia 45: El autobiografismo hace su aparición en forma de cajas chinas. Si *Vida en sombras* tiene que ver en algunos momentos con la vida y sobre todo con las ideas cinematográficas de Llobet-Gràcia, a su vez la película que están rodando Luis y Carlos, llamada *Sombras*, está relacionada con la vida de éste último. Al mismo tiempo, el título parece un eco del de la película que lo engloba, y juega con la misma polisemia en lo que se refiere al término "sombras": las del cine reflejadas en la pantalla y las de la existencia del protagonista.

La secuencia está compuesta de imágenes del rodaje, que mantiene cierto aire amateur, sobre un fondo musical sin diálogos y se desarrolla en el campo. Crea cierta sensación de paralelismo con las secuencias 9 y 10,

(51) En 1943, escribía el director de Sabadell a propósito de Rebeca lo siguiente: "Toda la película acusa la mano maestra del realizador. No hay un movimiento de cámara que no tenga significado. No encontramos la más leve falla en la ordenación de los planos (...) Como ejemplo señalaré la escena de los dos protagonistas proyectando el film de su viaje de bodas (...) Todos los planos tienen su justa duración y son bien subrayados por el diálogo; diálogo que al ir

tomando un cariz algo violento, es truncado por el proyector "amateur" que, cual tercer personaje, interviene en escena, ya sea en forma de una grotesca pirueta de los protagonistas en la pequeña pantalla, ya en la interrupción de la rotura de la película..." Comentario recogido por F. Alberich, op. cit., pág. 37. Las coincidencias entre lo que pensaba entonces y lo que realizó cuatro años después son evidentes.

en las que los dos amigos van al campo para hacerse fotos y luego ruedan una película en la que Carlos ya es el director y Luis el actor. Mediante esta estructura se logra la impresión de que la película empieza a cerrarse, a lo que contribuye el tema musical que suena al final, correspondiente a los grandes momentos que muestran a Carlos filmando desde sucesos hasta el rollo de papel que resbala calle abajo.

Secuencia 46: Tiene un inicio que recurre al humor para confirmar el cambio de Carlos. El espectador presencia una nueva conversación entre la criada -único personaje de la película cuya función exclusiva es causar gracia- y Durán, pero esta vez la respuesta de éste no posee el tono malhumorado de la vez anterior:

-“Señorito Carlos: un señor que no me acuerdo cómo se llama y que es no se qué, quiere verle a usted para no se qué cosa del cine”.

-“Entendido. Hágame usted pasar”.

Este toque de humor de la película está en la línea de los anteriores, que recurren a elementos tan tópicos y populares como el matrimonio, las suegras o las criadas, utilizados como simples pinceladas. La conversación entre el productor y Durán, que trata de la oferta de una realización profesional -la oportunidad que la guerra trunció vuelve a presentarse; otro tema más que regresa y contribuye a ir cerrando la película- es referida casi por entero de forma indirecta a través de la última intervención de la criada. Cuando los dos hombres salen de la habitación, un objeto que ya ha intervenido con anterioridad, la radio, es el vehículo que acaba por convencer a Carlos de dar el paso hacia el profesionalismo. Su amigo Luis Vidal hace un encendido elogio de Durán en un programa, y la emotividad que causa es reflejada a través de una serie de primeros planos de los personajes que están en la pensión, subrayados por la música que va creciendo hasta enlazar con la secuencia siguiente.

Secuencia 47: Sin más explicaciones podemos ver ya a Carlos preparando el rodaje. Continúa la música y las imágenes poseen un tono documental que incluye vistas generales del estudio. Cuando entra el diálogo es, como casi siempre, para dar una información concreta. A Luis le suena el decorado de la entrada de un cine, y Carlos le desvela que era al que ellos dos iban de niños. Durán va a rodar su vida. Regresa la estructura de cajas chinas, pero esta vez de manera más clara.

Secuencia 48: Continúa la misma estética para mostrarnos el exterior de



Carlos suplicando amor a Ana en una película familiar rodada por él (s. 41).
Archivo: Filmoteca Española.

los estudios donde se rueda la película, pero ahora suena la música de los "grandes momentos" cinematográficos de Carlos, al que todo el mundo busca. A partir de aquí la secuencia recuerda a otras anteriores: la cámara traza una panorámica que recoge al teléfono sonando y acaba sobre un calendario que señala la fecha del 19 de Julio. El golpe de música que acompañó a la muerte de Ana vuelve a sonar. Los objetos vuelven a hablar ayudados por la música. Toda una evocación sin palabras que surte efecto gracias a la conjunción de distintos elementos. Clara aparece como el único personaje capaz de descifrar las claves que conducen a Carlos.

Secuencia 49: Carlos se aleja de la tumba de Ana con Clara agarrada a su brazo; los dos caminan mirando al frente. La significación se concentra en la puesta en escena, que muestra cómo se va apagando el decorado del cementerio a medida que la pareja lo va dejando atrás. Clara queda legitimada como la nueva mujer de Durán sin que Ana pierda su puesto en la actual vida del que fue su marido. De nuevo Llobet-Gràcia crea una imagen narrativa de realización modesta pero muy expresiva, que se escapa de los referentes considerados reales.

Secuencia 50: La última secuencia de la película cumple con toda una tradición narrativa: hace que la obra acabe del mismo modo que empezó, en la barraca de fotógrafo de feria. De esta manera queda sellada la idea de cierre presente en las últimas secuencias, al mismo tiempo que confiere a la cinta un carácter circular (52).

La duración de la copia sobre la que se ha realizado el análisis ronda los ochenta minutos. En las diferentes fichas técnicas reproducidas en periódicos y publicaciones diversas pueden leerse duraciones que van desde los setenta minutos hasta los noventa. Tal vez la razón de las diferencias de duración entre unas fichas y otras sea que las copias en dieciséis milímetros que pudieron circular durante cierto tiempo habrían sido alteradas para su exhibición en colegios y sitios por el estilo a los que se destinaban. La reconstruida por F. Alberich está realizada a partir de varias de estas copias.

IV. CONCLUSIONES.

Llorenç Llobet-Gràcia es considerado como uno más de los ilustres desconocidos del cine español, pero la información que es posible encontrar sobre él y sus obras desmienten en parte este hecho. Podría objetarse la circunstancia de su recuperación, reflejada en el material escrito a propósito de su figura y, sobre todo, de *Vida en sombras* a partir del año 1983. Sin embargo, los artículos y simples referencias realizados desde finales de los cuarenta hasta principios de los ochenta revelan que es posible seguir el rastro de un cineasta minoritario, aislado de los círculos industriales y del que la mayor parte de su obra es invisible, bien por haberse realizado en formato no profesional, o por hallarse perdida o destruida.

El análisis de la única incursión profesional de Llobet-Gràcia descubre un método de trabajo ambicioso desde el punto de vista creativo, pero que asume la modestia de la producción. Como demuestran los guiones previos al rodaje, dicho método se basó en la tarea previa de planificación de las

(52) "Es una obra circular de curiosa estructura, pues su primera y última imagen coinciden". Augusto M. Torres. *op. cit.*

secuencias, destacando los aspectos de la puesta en escena y la delimitación de su significado en el conjunto de la trama.

Esta manera de hacer se materializa en la compleja elaboración y personalidad de las imágenes de *Vida en sombras*, que varían desde la reconstrucción histórica, hasta la ejemplificación de una idea, una abstracción. También en lo escaso del diálogo, que, a pesar de ello, a veces no puede escapar de parecer obvio ante la fuerte expresividad de las imágenes que lo acompañan.

A la vista del resultado final, el director de Sabadell sabía lo que quería contar. La forma en que lo hizo fue producto de una reflexión previa y personal en los órdenes argumental y estético. Este hecho, unido al resultado ya referido y al contexto histórico en que surgió la película, son los factores que hacen de *Vida en sombras* una obra insólita, acabada el año en que triunfaba *Locura de amor*.

V. BIOFILMOGRAFIA DE LLORENÇ LLOBET-GRÀCIA (53)

- 1911 Nace en Sabadell el 16 de enero.
Cursa primeros estudios en los Maristas de Mataró.
- 1929 *Reportaje de la Exposición Internacional de Barcelona* (en 9'5 mm).
31 Carnet Folklòric del Vallès (en 9'5 mm).
- 1931 Entra a la Sección de Cinema Amateur del Centre Excursionista del Vallés.
- 1932 *Vorejant el Cardener* (en 9'5 mm).
- 1933 *L'any 1932 a la Pantalla* (en 9'5 mm).
Festa Major (en 9'5 mm).
Viatge a Ribes (en 9'5 mm).
- 1934 *Suïcida* (2 bobinas en 9'5 mm).
- 1935 Inicia las actividades de "Amics del Cinema".
De tot arreu (en 9'5 mm).
- 1936 Matrimonio con Beatriu Sans.
Enterrament de Macià (en 9'5 mm).
Olimpiada Popular (en 9'5 mm).
Tin l'intrepit (en 9'5 mm).
Es declarado inútil para el frente a causa de su miopía.
- 1938 Nace su hija Antonia.
- 1941 Nace su hijo Carlos.
- 1944 *Contrastes* (en 16 mm).
- 1945 *Un club de amigues* (en 16 mm).
Toledo (en 16 mm).
Avila (en 16 mm).
- 1946 *El valle encantado* (en 16 mm).
- 1946-47 *El diablo en el valle* (en 16 mm).
- 1947 *Sucedió una noche* (en 16 mm).
Pregària a la Verge dels Colls (en 16 mm).
- 1948 *Vida en sombras* (en 35 mm).
Muere su hijo Carlos en el mes de julio.

(53) Reproducción de la publicada en el catálogo de la 25 Setmana Internacional de Cinema de Barcelona.

- 1949 Nace su hija Beatriz.
Manolo (en 8 mm).
- 1950 *Primera aventura de Tiu* (en 16 mm).
- 1951 *Lo pelegrí* (en 16 mm).
- 1952 *Impasse* (en 16 mm).
- 1954 *La processió passa pel meu carrer* (en 16 mm).
- 1976 Muere el 3 de agosto.

VI. BIBLIOGRAFIA.

1. Artículos en periódicos y revistas.

- A., J., "La passió per el cinema", *Diario de Sabadell*, 8 de marzo de 1985.
- A., J., "Vida en sombras rehabilita la figura del cineasta Llorenç Llobet-Gràcia", *Diario de Sabadell*, 6 de febrero de 1985.
- Caparrós Lera, J. M., "Un cineasta català", *Avui*, 13 de septiembre de 1984.
- Cristóbal, Ramiro, "Vida en sombras. Recuperada una película «maldita»", *Tele Radio*, 11-17 de marzo de 1985.
- Galán, Diego, "La Historia (casi) imposible del cine español", *Archivos de la Filmoteca*, nº 1, marzo-mayo de 1989.
- Galán, Diego, "Una película insólita", *El País*, 11 de marzo de 1985.
- Galán, Diego, "Un Bergman íntegro y un diario conflictivo", *El País*, 2 de noviembre de 1984.
- González Requena, Jesús, "Vida en sombras", *Revista de Occidente*, nº 53: *La guerra civil española y el cine*, octubre, 1985.
- Inurria, A. L., "Afortunada recuperación de Llobet-Gràcia por la Filmoteca Nacional", *ABC*, 2 de noviembre de 1984.
- Lasa, Juan Francisco de, "Llobet-Gràcia, incansable y optimista", *Revista Internacional de Cine*, nº 7, diciembre, 1952.
- Llinás, Francisco, "Vida en sombras, el film más señalado hasta ahora", *Liberación*, 2 de noviembre de 1984.
- Llinás y otros, "El viaje del comediante (Conversación con Fernando Fernán Gómez)", *Contracampo*, nº 35, primavera, 1984.
- Marinero, Francisco, "Vida en sombras", *Diario 16*, 11 de marzo de 1985.
- Martínez Torres, Augusto, "El trabajo de una filmoteca", *Dominical de El País*, 11-17 de marzo de 1985.
- Torrella, Josep, "Un film mal nascut que avui és un clàssic", *Diario de Sabadell*, 8 de marzo de 1985.
- s/a, "Ha mort Ramon Biadiu, pioner del cinema català", *Avui*, 13 de septiembre de 1984.
- s/a, "Ramón Biadiu, pionero del cine catalán, murió en Barcelona", *La Vanguardia*, 13 de septiembre de 1984.

2. Catálogos y hojas informativas de festivales.

- 25 Setmana Internacional del Cinema de Barcelona. APROCIT, Generalitat Catalana, Ayuntamiento de Barcelona, Diputación Provincial y Feria de Muestras, Barcelona, 1983. Dedicado un especial a la película y su director, titulado *35 anys de Vida en sombras*, compuesto de una biofilmografía, un

texto introductorio de la película y los siguientes trabajos:

- Alberich, Ferrán, "Vida en sombras, el cine como espejo".
- Blanquer, Joan, "Llobet Gràcia y sus sombras".
- Bosch, Joan, "Llorenç Llobet Gràcia, cineasta sabadellense".
- Lasa, Joan Francesc de, "Llobet Gràcia o el amor al cine".
- Llobet-Gràcia, Llorenç, "De la emoción y del arte cinematográfico"

Festival de Cine Maldito Español. Cine-Club Universitario de Málaga. Málaga, 1984. Página informativa.

36 Festival Internacional de Cine de San Sebastián. Edita el propio festival. San Sebastián, 1988. Página informativa.

Festival de Cine de Valladolid de 1984. Hoja informativa de la película y del mediometraje *Bajo el signo de las sombras*.

3. Libros.

Aguilar, Carlos, *Guía del vídeo-cine*. 3ª edición. Cátedra, Madrid, 1990.

Ficha técnica y comentario breve de la película.

Almendros, Nestor, *Cinemanía*, Seix Barral, Barcelona, 1992. Referencia a la película.

Alonso Barahona, Fernando, *Biografía del cine español*, CILEH, Col. Cine-Ensayos, nº3, Pamplona, 1992. Comentario de la película.

Fernán Gómez, Fernando, *El tiempo amarillo*, Debate, Madrid, 1990. Comentario anecdótico sobre el rodaje de la película.

Fernández Cuenca, Carlos, *La guerra de España y el cine*, Editora Nacional, Madrid, 1972. Comentario y ficha técnica de la película.

Gubern, Román, *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Filmoteca Española, ICAA, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986. Comentario de la película.

Hopewell, John, *El cine español después de Franco*, El Arquero, Madrid, 1989. Breve comentario de la película y de su contexto cultural.

Méndez Leite, Fernando, *Historia del cine español en 100 películas*. Guía del Ocio, Madrid, 1975. Comentario e interpretación extensos de la película, así como ficha técnica y artística.

Méndez Leite von Haffe, Fernando, *Historia del cine español*, Rialp, Madrid, 1965. Comentario de la película y fechas de estreno.

Oltra i Costa, Romà, *Seixanta anys de cinema català (1930-1990)*, ICC, Col. Orphea, nº1, Barcelona 1990. Referencia y nº de registro de la película.

Oms, Marcel, *La guerre d'Espagne au cinéma*, Les Editions du Cerf, París, 1986. Comentario.

Porter, Miquel, *Història del cinema català*, Taber, Col. Biblioteca de la Cultura Catalana, Barcelona, 1969. Comentario sobre Llobet-Gràcia.

Sindicato Nacional del Espectáculo, *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano*, Madrid, 1950. Ficha técnica y argumento.

Torrella, José, *Crónica y análisis del cine amateur español*, Rialp, Madrid, 1965. Comentario detallado de la obra amateur de Llobet-Gràcia, así como del ambiente que le rodeaba en la práctica del cine aficionado.

Torrella, José, *El cine amateur español. 1930-1950*, Sección de cine amateur del C.E.C., Barcelona, 1950. Comentario sobre la obra cinematográfica de Llobet-Gràcia y declaraciones del director.

Torrella, José, *Rodatges de postguerra a Barcelona. Un recorregut pels estudis de cinema*, ICC, Col. Orphea, nº2, Barcelona, 1991. Comentario

sobre el rodaje de la película y sobre Llobet-Gràcia y su actividad cinematográfica en general.

VV. AA., *Las vanguardias y el cine español*, AEHC, 1989. Comentario de J. Romaguera sobre la obra cinematográfica de Llobet-Gràcia a propósito de su tendencia experimental.

4. Guiones.

Aguado, Victorio, y Llobet-Gràcia, Llorenç, *Bajo el signo de las sombras*. (Primera versión del guión de *Vida en sombras*).

Hechizo (Segunda versión del guión de *Vida en sombras*).

ABSTRACT

Llorenç Llobet-Gràcia (1911-1976), an almost unknown film director until the recent attention paid to him in the early 80's, filmed only one commercial movie: *Vida en Sombras* (1948). Those who have paid attention to this film or to the director, have underlined the early use of cinema inside cinema and its presentation of the Spanish Civil War in the republican Barcelona, daring not for its point of view, but for its simple presence. It is also worthy mention is the aesthetic conception applied by Llobet-Gràcia to his work: the frequent use of the sequence-shot or the conscient use of amateur cinema as an expressive element within professional cinema are other features that make *Vida en Sombras* an unusual work among Spanish movies.

■ DANIEL SANCHEZ SALAS es licenciado en filología hispánica. En la actualidad cursa el doctorado y realiza su tesis sobre los primeros contactos entre cine y literatura en España.